# O ÁLBUM NA LITERATURA INFANTIL E XUVENIL (2000-2010)

Coordinación:
**Blanca-Ana Roig Rechou**
**Isabel Soto López**
**Marta Neira Rodríguez**
**(USC)**

XERAIS

Edición:
**Helena Pérez**

Produción:
**Antón Pérez**

© LIJMI (Red Temática de Investigación
«Las Literaturas Infantiles y Juveniles del Marco Ibérico
e Iberoamericano»), Biblioteca Novacaixagalicia
© Ilustración de cuberta e interiores:
Carmen Franco Vázquez
© para esta edición, **Edicións Xerais de Galicia, S.A., 2011**
Dr. Marañón, 12. 36211 VIGO
xerais@xerais.es

ISBN: 978-84-9914-295-1
Depósito legal: VG 628-2011

Impreso en Obradoiro Gráfico, S.L.
Polígono do Rebullón, 52 D
36416 Mos (Pontevedra)

*Reservados todos os dereitos. O contido desta obra está protexido pola Lei, que prohibe a reprodución, plaxio, distribución ou comunicación pública, en todo ou en parte, dunha obra literaria, artística ou científica, ou a súa transformación, interpretación ou execución artística fixada en calquera tipo de soporte ou comunicada a través de calquera medio, sen a preceptiva autorización.*

# O ÁLBUM NA LITERATURA INFANTIL E XUVENIL (2000-2010)

Coordinación:
**Blanca-Ana Roig Rechou (USC)**
**Isabel Soto López (USC)**
**Marta Neira Rodríguez (USC/CEU-UVI)**

Equipo redactor:
**María Jesús Agra Pardiñas – Eulalia Agrelo Costas – Mikel Ayerbe**
**Emma Bosch – João Luís Ceccantini – Jesús Díaz Armas**
**Xabier Etxaniz Erle – Ana Fernández Mosquera**
**Mar Fernández Vázquez – Mª del Carmen Ferreira Boo**
**Vanessa Ferreira da Silva – Carmen Franco Vázquez**
**Geovana Gentili Santos – Adriana Gewerc**
**José António Gomes – Laura Guerrero Guadarrama**
**Ivonne Lonna – Jose Manuel López Gaseni – Lourdes Lorenzo**
**Maria Madalena Marcos Carlos Teixeira da Silva**
**Isabel Mociño González – Marta Neira Rodríguez**
**Alice Áurea Penteado Martha – Ana Margarida Ramos**
**Sara Reis da Silva – Adelaida Ríos Cruz – Carina Rodrigues**
**Vanessa Rodríguez – Blanca-Ana Roig Rechou – Isabel Soto**
**Christina Soto van der Plas – Victoria Sotomayor Sáez**
**Vera Teixeira de Aguiar – Maria Zaira Turchi – Thiago A. Valente**

# ÍNDICE

Páx.

1. Introdución ..... 7

2. Apontamentos para uma poética
do álbum contemporâneo. Ana Margarida Ramos ..... 13

3. Estratexias da produción artística na construción
dos álbums. Ilustración e correntes artísticas do século XX.
María Jesús Agra e Carmen Franco ..... 43

4. Unha selección de álbums inesquecíbeis.
Mª del Carmen Ferreira Boo ..... 69

5. Unha selección para a educación literaria ..... 81

6. Comentarios para a formación lectora ..... 113

Ámbito ibérico

6.1. Pello Añorga eta Jokin Mitxelena
*Gerlari Handia*-ren txikitasuna edo ni neu naiz neure
etsairik handiena / O meu maior inimigo son eu mesmo
ou a pequenez de *O Gran Guerreiro*, de Pello Añorga
e Jokin Mitxelena. Mikel Ayerbe ..... 115

6.2. *Bernardino*, de Manuela Bacelar: unidade, equilíbrio e inovação na construção verbo-icónica. Ana Margarida Ramos, José António Gomes e Sara Reis da Silva ..... 133
6.3. Dibuixos de línies, taques i lletres: *Per un botó*, de Carles Cano i Joma. Emma Bosch ..... 143
6.4. Unha estratexia para superar teimas: *Fiz, o coleccionista de medos*, de Fina Casalderrey. Mar Fernández Vázquez ..... 151
6.5. Da instabilidade das cores à estabilidade emocional: *A Cor Instável*, de João Paulo Cotrim e Alain Corbel. Ana Margarida Ramos, José António Gomes e Sara Reis da Silva ..... 161
6.6. Enterrando tabúes: *Una casa para el abuelo*, de Grassa Toro e Isidro Ferrer. Vanessa Rodríguez ..... 167
6.7. Un álbum literario para nenos sobre personaxes sen idade: *Avós*, de Chema Heras e Rosa Osuna. Blanca-Ana Roig Rechou ..... 177
6.8. Errealitate literarioaren metainterpretazio Kasu Bat: *Zangozikin* / *Zangozikin*, un caso de metainterpretación da realidade literaria. Jose Manuel López Gaseni ..... 189
6.9. Un álbum, várias histórias, múltiplas leituras: o caso de *O Livro dos Quintais*, de Isabel Martins e Bernardo Carvalho. Ana Margarida Ramos, José António Gomes e Sara Reis da Silva ..... 207
6.10. Miren Agur Meabe eta Eider Eibarren *Mila magnolia lore*: testu polifoniaren eta ikuspuntu gurutzaketaren arteko bat egitea / Polifonía textual e interacción visual en *Mila magnolia lore*, de Miren Agur Meabe e Eider Eibar. Mikel Ayerbe ..... 215
6.11. El naixement d'un àlbum d'aparent senzillesa: *Dues rodones idèntiques?* de Neus Moscada. Emma Bosch ..... 237

6.12. Vuelta de tuerca al álbum para los más pequeños: *¿Dónde está Gus?*, de Nesquens y Arguilé. Jesús Díaz Armas e Vanessa Rodríguez ..... 245
6.13. A reivindicación do propio: *Chocolata*, de Marisa Núñez e Helga Bansch. Eulalia Agrelo Costas ..... 253
6.14. Unha viaxe na busca da identidade: *Titiritesa*, de Xerardo Quintiá e Maurizio A. C. Quarello. Marta Neira Rodríguez..... 261
6.15. Las varias lecturas de un álbum con aristas: *Los tres erizos*, de Sáez Castán. Victoria Sotomayor Sáez e Jesús Díaz Armas ..... 271
6.16. Un àlbum de qualitat concentrada: *Noms robats*, de Tàssies. Emma Bosch ..... 281
6.17. A magia do diálogo: o verbo e a imagem em *Come a sopa, Marta!*, de Marta Torrão. Maria Madalena Marcos Carlos Teixeira da Silva ..... 289
6.18. Cuando la imagen irrumpe y se desborda por el espacio literario: *La espera*, de Ventura y Delicado. Jesús Díaz Armas e Adelaida Ríos Cruz ..... 299
6.19. El drama de passar la pàgina: *En Faiquè*, de Ruth Vilar i Arnal Ballester. Emma Bosch ..... 307
6.20. Adiskidetasuna errebindikatzen: *Ipuinen Haria* Ferida Wolffek eta Harriet May Savitzek Idatzia eta Elena Odriozolak ilustratua / Reivindicando a amizade: *Ipuinen Haria*, de Ferida Wolff e Harriet May Savitz, ilustrado por Elena Odriozola. Xabier Etxaniz ..... 315

Ámbito iberoamericano

6.21. *Cacoete*, de Eva Furnari: elementos do cômico no álbum narrativo. Alice Áurea Penteado Martha ..... 331
6.22. Un gran secreto que genera felicidad, *Shhh*, de Juan Gedovius. Laura Guerrero Guadarrama ..... 341

6.23. *O lobo*, de Graziela Hetzel e Elisabeth Teixeira: a magia da leitura. Vera Teixeira de Aguiar e Thiago Alves Valente. ..... 347
6.24. *Barco de papel*, de Jorge Luján y Julia Friese. Christina Soto van der Plas ..... 357
6.25. *Numeralia*, de Jorge Luján e Isol. Christina Soto van der Plas ..... 363
6.26. Itinerários de um viajante atípico: uma leitura de *Viagens para lugares que eu nunca fui*, de Arthur Nestrovski e Andrés Sandoval. João Luís Ceccantini e Vanessa Ferreira da Silva ..... 369
6.27. *Un gran sueño*, de Felipe Ugalde. Christina Soto van der Plas. ..... 379
6.28. *Lampião & Lancelote*, de Fernando Vilela: um encontro inusitado no cangaço. Maria Zaira Turchi e Geovana Gentili Santos ..... 387

Comentarios de álbums noutras linguas

6.29. Espacios prohibidos y su traducción: *Mummy never told me* / *The Sprog Owner´s Manual* de Babette Cole y *Scaredy Squirrel* de Mélanie Watt. Lourdes Lorenzo..... 395
6.30. Rememoración, homenaxe e esperanza en *Erika's Story*, de Ruth Vander Zee e Roberto Innocenti. Ana Fernández Mosquera e Isabel Mociño González ..... 413

7. Selección de bibliografía sobre o álbum. Ivonne Lonna, Carina Rodrigues e Isabel Soto ..... 423

8. Equipo redactor e coordinador ..... 433

# 1. INTRODUCIÓN

Un ano máis temos o pracer de incrementar esta serie cunha nova publicación, neste caso centrada na análise do álbum no período que vai de 2000 a 2010, unha modalidade editorial de grande éxito e presenza no conxunto da produción destinada ao público infantil e xuvenil.

Este monográfico, coma os anteriores, xorde do esforzo por darlles continuidade e concreción aos obxectivos marcados pola Rede Temática "Las Literaturas Infantiles y Juveniles del Marco Ibérico e Iberoamericano" (LIJMI), creada en 2004, centrados na investigación sobre temas concretos que se analizan partido de presupostos metodolóxicos e teóricos actuais e cuxos resultados se presentan no Curso de Formación Continua "As literaturas infantís e xuvenís ibéricas. A súa influencia na formación lectora", que organiza a Universidade de Santiago de Compostela coa colaboración doutras institucións. A este respecto, queremos deixar constancia expresa do noso agradecemento a Adriana Gewerc por se encargar da parte informática destas actividades da Rede, tanto da publicación coma do curso.

O volume ábrese cun primeiro traballo teórico realizado por Ana Margarida Ramos e titulado "Apontamentos para uma poética do álbum contemporâneo". Nel repasa as características e antecedentes do álbum, que empezou a proliferar a partir da década dos sesen-

ta do século XX, coa posmodernidade. A estudosa portuguesa pon de relevo as diferenzas existentes entre o libro ilustrado e o álbum, atendendo en especial á súa flexibilidade para a experimentación, aos elementos paratextuais que o definen: capa, formato, deseño gráfico, etc., e, nomeadamente, á especial relación entre texto e imaxe, que crea unha linguaxe híbrida, un novo modo de comunicar e interpretar. Así mesmo, ofrece un exhaustivo panorama da produción de álbums no contexto galego-portugués, identificando as principais tendencias e a evolución experimentada por esta modalidade editorial a partir do nacemento da editorial Kalandraka, engadindo mesmo unha proposta tipolóxica de clasificación.

Tras desta introdución xeral, en "Estratexias da produción artística na construción dos álbums. Ilustracións e correntes artísticas do século XX", María Jesús Agra e Carmen Franco percorren o pasado da ilustración infantil e identifican as afinidades presentes nas creacións dos ilustradores e ilustradoras actuais con destacados artistas, como, por exemplo, Picabia, Duchamp, Schwitters, Ernst, Klee, Chagall, Magritte, Miró, Chirico, Matisse e Rothko; ou con correntes artísticas coma o pop art, o surrealismo ou a arte abstracta. A análise constitúe un catálogo de exemplos concretos que se detén nas técnicas máis recorrentemente utilizadas: debuxo, pintura, colaxe e técnica mixta, fotografía, modelado, impresión ou ordenador.

A seguir ofrécese "Unha selección de álbums inesquecíbeis" na que aparecen doce obras cualificadas hoxe en día como referentes para a eclosión desta modalidade de libro infantil, publicadas antes da época de consolidación do álbum. Nela, ademais das fichas bibliográficas das edicións orixinais, dáse noticia das traducións existentes ás linguas dos ámbitos da Rede e denúncianse baleiros que deberían ser cubertos. Estas fichas bibliográficas compleméntanse cos correspondentes descritores destes auténticos clásicos.

Como adoita ser habitual nestes monográficos o seguinte apartado constitúeo unha selección de obras que, neste caso, acolle un total de sesenta e catro títulos. O labor de escolma foi consensuado polos membros da Rede LIJMI a partir das súas directrices, coa axuda dos

colaboradores presentes neste volume. Como novidade, ademais da ficha bibliográfica dos álbums correspondentes, inclúese un breve descritor de cada un dos títulos seleccionados, sempre co desexo de facilitarlles aos profesionais da mediación unha listaxe de obras a partir da cal poidan desenvolver o seu labor arredor da educación literaria e satisfacer as súas necesidades de formación.

No apartado "Comentarios para a formación lectora" ofrécense un conxunto de trinta achegas críticas aos álbums seleccionados. Vinte delas pertencen ao ámbito ibérico e oito ao iberoamericano. Con respecto aos dous comentarios incluídos baixo o epígrafe "Álbums noutras linguas", repárase en que se refiren a obras de creadores ingleses e que o primeiro deles, asinado por Lourdes Lorenzo, analiza conxuntamente as estratexias de tradución de tres obras.

Finaliza o volume cunha breve selección de bibliografía sobre o álbum, que reúne achegas de interese ao tema cunha breve referencia aos contidos e ideas principais que desenvolve nelas.

Como se adoita facer nesta serie de monográficos, cada un dos traballos vai escrito na lingua de procedencia ou de elección dos autores, co cal se pretende dar a coñecer as linguas do marco ibérico e iberoamericano. Só traducimos ao galego, por se editar en Galicia o libro, os orixinais vascos, pola dificultade de comprensión que ofrece esta lingua non románica, así como os apartados xerais do libro.

Finalmente, queremos expresar o noso agradecemento a Pilar Bendoiro Mariño e Lourdes Erea Salgado, responsábeis das traducións ao inglés dos resumos e palabras chave, á Biblioteca Novacaixagalicia que financia este monográfico, e, moi especialmente, a Edicións Xerais de Galicia que acolle anualmente esta publicación.

B
A
d
e
o
S
G

# 2. APONTAMENTOS PARA UMA POÉTICA DO ÁLBUM CONTEMPORÂNEO

Ana Margarida Ramos
(Universidade de Aveiro)

**Resumo:** Este estudo consiste numa reflexão de cariz teórico sobre o álbum, entendido como uma modalidade editorial de relevo no âmbito da literatura para a infância. Procura proceder-se à sua caracterização, tomando como ponto de partida a abundante bibliografia teórica disponível, contextualizando-o e dando conta da sua evolução até à actualidade, com especial incidência nos âmbitos português e galego. Procura-se, igualmente, avançar com uma proposta de classificação tipológica a partir das suas características e tendências actuais.

**Palavras-chave:** álbum, características, definição, evolução, tipologia.

**Abstract:** To start with, album preceding products are treated as well as a review on the main theoretical considerations regarding this editorial product until recent times. To follow with, the development of the publication of albums in Galician and Portuguese contexts is offered, and the importance that the appearance of publishing houses like Kalandraka and OQO Publishing Houses had for this development is stressed. Finally, a typological suggestion about albums is offered, following its characteristics and determining factors.

**Keywords:** album, characteristics, definition, development, typology.

## Considerações teóricas sobre o álbum (antecedentes e características)

Enquanto produto editorial vocacionado para o público infantil, o álbum narrativo –tradução de *picture story book*– tem uma história relativamente recente. Definido por Maurice Sendak, um dos maiores cultores deste tipo de publicação, como "poema visual" ou "uma complicada forma poética" (Lorraine, 1980: 327), o álbum moderno surge nos alvores da década de 60 do século XX, sob a influência do desenvolvimento das artes gráficas, em particular das potencialidades introduzidas com a impressão e reprodução fotográfica com recurso ao *offset*, e do progresso ao nível da composição combinada do texto e da imagem. Alguns historiadores desta modalidade editorial, contudo, estabelecem-lhe antecedentes muito mais antigos, datados, por exemplo, das primeiras edições ilustradas, como é o caso do *Orbis Sensualium Pictus* (1658), de Comenius, traçando-lhe uma história que contempla, de acordo com Linden (2006), obras como *Struwwelpeter* (1845), de Heinrich Hoffmann, as edições de Perrault (1863) ilustradas por Gustave Doré, sem esquecer um dos "pioneiros" da banda-desenhada, Rodolphe Töpffer, por exemplo. A sucessão de edições onde a imagem tem um lugar de relevo inclui outros clássicos como *Max und Moritz* (1865), de Wilhelm Busch, *Mademoiselle Marie sans Soin* (1867), de Bertall, e várias obras de Randolph Caldecott (*The House that Jack Built,* 1878). Já no século XX, merecem referência as edições de Beatrix Potter, os trabalhos de Benjamin Rabier, o Babar (*Histoire de Babar le petit éléphant*, 1931), de Jean de Brunhoff e *Les Albums du Père Castor*.

Salisbury (2005), na panorâmica diacrónica que estabelece da ilustração no universo do livro infantil, e não exclusivamente do álbum, destaca, no século XIX, época de ouro da ilustração, os contributos de Edward Lear, John Tenniel, Walter Crane, Kate Greenaway

e também Randolph Caldecott. No século XX, merecem destaque os nomes de William Nicholson, E. H. Shepard, Edward Ardizzione, Ludwig Belmelmans, Antonio Frasconi, El Lissitzki, apenas na primeira metade. Na segunda são mencionados sumariamente os nomes de Brian Wildsmith, Charles Keeping, Eric Carle, John Burmingham, John Lawrence, Raymond Briggs, Victor Ambrus e o incontornável Maurice Sendak.

Barbara Kiefer (2008), por seu turno, procede a uma verdadeira arqueologia do álbum, descobrindo-lhe passados pré-históricos e ao longo de vários milénios. A enumeração dos autores de referência, sobretudo no que aos séculos XIX e XX diz respeito, não difere, contudo, substancialmente das anteriormente mencionadas. Interessa sublinhar, todavia, a identificação do momento crucial na evolução deste tipo de livro, em meados do século XX, tirando dividendos práticos das técnicas de impressão e propondo temas e construções narrativas mais ousadas e exigentes:

> this focus on young children began to change in the 1960s as the Vietnam War opened up previously taboo topics and the civil rights movement called for an expansion of cultural experiences depicted in picturebooks. Artists such as Raymond Briggs and Maurice Sendak began to manipulate format and to push content beyond the protective walls of childhood innocence. In addition, new techniques in laser printing streamlined the process of book production and allowed the picturebook to continue to develop as an art form (Kiefer, 2008: 19).

A autora sublinha ainda o cariz desafiador e inovador desta modalidade editorial, atraindo cada vez mais criadores, alguns mais interessados em explorar as potencialidades narrativas do meio do que "providing entertainment to an audience of young children" (idem).

Teresa Duran (2009) também se refere praticamente aos mesmos criadores (Heinrich Hoffman, Wilheilm Busch, Kate Greenaway, Ivan Bilibin) e marcos temporais na rota de evolução do álbum que traça, classificando-os, contudo, no que respeita ao século XIX, como formas precursoras do tipo de livro em causa. As maiores inovações resultam do contexto da revolução russa, com os contributos

renovadores de Bulanov, Deineka Ermolaieva e Leveded, aos quais se junta a actividade de Paul Faucher em França, com os já mencionados *Albums du Père Castor*, "que corresponden a una nueva manera y concepto de pensar la lectura del niño" (Duran, 2009: 206), e de Jean de Brunhoff. Esta autora (e criadora de álbuns) também baliza temporalmente a evolução contemporânea deste produto editorial, na década de 60 do século XX, associada às alterações significativas na forma de comunicação humana e à emergência de uma cultura de massas que caracteriza a sociedade de consumo global na pós-modernidade, com implicações significativas ao nível do livro, da leitura, mas também da criança, da sua educação e do seu entretenimento, para as quais também contribuíram influências de outras artes (cinema, por exemplo) e de outras formas de expressão (publicidade, artes gráficas, etc.). Esta investigadora defende, pois, a existência de uma transformação no álbum, de que resultaram edições verdadeiramente inovadoras, como as obras *Pequeno Azul e Pequeno Amarelo* (1959), de Leo Lionni, *Onde vivem os monstros* (1963), de Maurice Sendak, *O Balãozinho Vermelho* (1967), de Iela Mari e *Flicts* (1968), de Ziraldo, que analisa de forma desenvolvida. E conclui assim a sua reflexão sobre o álbum pós-moderno, sintetizando, em poucas linhas, algumas das especificidades deste tipo de edição:

> El álbum es un tipo de libro que solo podía empezar a producirse a partir de los años sesenta. El álbum acaba con la dicotomía académica de la oposición del texto y la ilustración. El álbum es heterodoxo, no sólo por lo que dice y a quien lo dice. El álbum rompe inercias tanto en la práctica editorial como en la práctica lectora. Un buen álbum no deja indiferente al lector. Su mente no sólo ha entrado en contacto con un relato posible, sino, además, con una manera posible de hacer un relato, de forma que los signos han hecho inteligible el relato, pero también el relato ha hecho inteligible el signo, y ambas inteligibilidades han otorgado inteligencia al lector, porque realmente eran fruto de la inteligencia exquisita o, dicho de otra manera, del ingenio (Duran, 2009: 213).

Os trabalhos clássicos de Bruno Munari, Iela Mari e Leo Lionni, por exemplo, sublinham o relevo da vertente gráfica dos volumes, revelando-se claramente exploratórios e experimentais na forma como tiram partido da relação texto e imagem e da combinação de

elementos verbais e pictóricos (ou as possibilidades narrativas das ilustrações lidas em sequência), a composição da página e a dimensão lúdica de histórias muito simples, com as quais os leitores se identificam facilmente. Da produtiva década de 60 do século XX, vejam-se igualmente as criações de Maurice Sendak, nomeadamente a célebre trilogia do sonho, que abre com o volume *Where Wild Things Are* (1963), de Mercer Mayer, de Tomi Ungerer, de Eric Carle, entre outros, volumes que combinam uma dimensão mais realista com outra mais fantástica ou fabulosa, propondo reinterpretações simbólicas de universos e situações reconhecíveis. Servindo de inspiração a várias gerações futuras de criadores, dos quais se destacam, já nos anos 80, Anthony Browne, David Mckee, Jutta Bauer ou Helen Oxenbury, só para dar alguns exemplos, estes autores tiram partido da componente visual das publicações, desenvolvendo a capacidade de observação dos leitores, a associação de ideias, a realização de inferências, a descoberta de implícitos, a antecipação e a confirmação das possibilidades interpretativas avançadas a partir de objectos editoriais cada vez mais complexos em termos de arquitectura e exigentes em termos de leitura e interpretação.

No que a este estudo diz respeito, e atendendo aos limites que o circunscrevem, centramos a atenção no álbum moderno, dando conta, sobretudo, dos desenvolvimentos contemporâneos, às vezes de nítido recorte pós-moderno[1], que tem conhecido.

1. Confrontar com: "the blurring between story and real life; the playfulness, parody, and intertextuality that are so often present in postmodern texts; and the constructed artifice and the metafictive, self-referential qualities that are perhaps the most salient hallmarks of these unique types of picturebooks" (Sipe & Pantaleo, 2008: 5). Sobre as características do álbum pós-moderno, ver, entre outras, as reflexões de diferentes autores compiladas em Sipe & Pantaleo (2008), nomeadamente o estudo de Eliza T. Dresang (2008), onde enumera, num quadro, os processos e as técnicas metaficcionais utilizadas pelo pós-modernismo. Confrontar também com Anstey (2008). Para uma leitura plural do álbum, tendo em conta pontos de vista diferenciados, dos seus desenvolvimentos contemporâneos, ver também Colomer, Kümmerling-Meibauer e Silva-Díaz (2010).

Já definido por Uri Shulevitz (1997) como "o livro que não se pode ler pela rádio"[2], a especificidade desta publicação reside, principalmente, na relação[3] muito próxima estabelecida entre texto e imagem. Trata-se, por isso, de um tipo de edição que não se confunde com o livro profusamente ilustrado, ainda que partilhe com ele a presença de ilustrações abundantes e mesmo o formato, além de outros elementos paratextuais. O álbum distingue-se do livro ilustrado pela incapacidade que, no primeiro, o texto revela de, isoladamente, conseguir contar uma história e afirmar-se como uma narração. Realizado apenas por um ilustrador –que também redige o texto– ou por uma dupla de autores –escritor e ilustrador– o álbum é sempre, se quiser atingir os seus objectivos, fruto de um diálogo cúmplice, desafiador e instigador, entre linguagens distintas que se unem, complementando-se e misturando-se, para contar uma história. Para além desta condição essencial, há outros elementos, sobretudo da ordem do paratextual, que ajudam a enformar esta forma de edição e dos quais se destacam os seguintes: a capa dura, o formato grande (ou diferente), variando de acordo com o conteúdo e com os objectivos da edição, a publicação num papel de qualidade superior, visível na gramagem elevada, o reduzido número de páginas[4], a presença abundante e profusa de ilustrações, a impressão em poli-

2. Esta definição, muito simples, assegura a compreensão da especificidade deste tipo de edição por parte de não especialistas, incluindo mediadores como os pais ou os educadores, por exemplo. Shulevitz define o álbum por oposição ao livro ilustrado, referindo que neste "the Picture have an auxiliary role, beucause the words themselves contain images. In contrast, a true *picture book* tell a story mainly or interly with pictures. When words are used, they have an auxiliary role. A picture book says in words only what pictures cannot show (except in some rare cases). It could not, for example, be read over the radio and be understood fully. In a picture book, the pictures extend, clarify, complement, or take place of words. Both the words and the pictures are 'read" (Shulevitz, 1997: 15). O autor esclarece, posteriormente, que a diferença entre o álbum e o livro ilustrado não é uma diferença de "grau", mas um conceito de livro substancialmente diferente.

3. Sobre a dinâmica das relações entre texto e imagem ver também Silva (2006).

4. Alguns autores definem como número de páginas as 24, outros avançam até às 32. Confrontar com Salisbury (2005: 74).

cromia, permitindo uma amplitude quase infinita no que aos jogos de cores diz respeito, a presença de um texto de reduzida extensão apresentado com caracteres de grande dimensão (e, às vezes, de tamanho variável) e, finalmente, a qualidade e o cuidado com o *design* gráfico da publicação, alvo de um investimento particular. Em todo o caso, convém sublinhar que estas características são igualmente partilhadas pelo livro ilustrado, o que não lhes permite distingui-lo do álbum. Neste sentido, terá que ser a relação particular entre texto-imagem a funcionar como elemento distintivo, ainda que o aproxime de formas editoriais contíguas como, por exemplo, a banda-desenhada ou a novela gráfica, com as quais também se relaciona em termos de influência mútua.

Denise Escarpit (2006: 8). avança com uma definição destinada a clarificar questões de catalogação, centrando a sua reflexão mais em aspectos de conteúdo do que de formato: "un álbum ilustrado es una obra en la cual la ilustración es lo principal, lo predominante, pudiendo estar el texto ausente o con una presencia por debajo del cincuenta por ciento del espacio. Un álbum puede así tener, por un lado, un contenido textual y, por otro, debe tener, obligatoriamente, un contenido gráfico y/o pictórico". Contudo, a autora não se refere à complexidade de relações que podem ligar ambas as linguagens.

A predominância da componente pictórica tem estimulado leituras que apontam para a necessidade de ler os álbuns enquanto formas de arte visual e não literária. Contudo, a presença de textos de origem variada, desde as rimas tradicionais aos contos populares, sublinha o relevo dessa componente textual e do seu contributo na criação de uma linguagem híbrida, resultante da ligação entre texto e imagem.

Já analisadas em outro contexto (Ramos, 2007), as funções da ilustração no universo da literatura para a infância são variadas e surgem combinadas num único livro. Desde as mais simples, associadas à sedução do leitor, cativando-o para a leitura integral da obra, às mais complexas, conotadas com a substituição do texto e com o preenchimento das suas lacunas, ou a integração de outras possibi-

lidades de leitura, a ilustração actua sobretudo como mediação do discurso verbal, apoiando a descodificação do(s) sentido(s) do texto. A ilustração pode ainda complementar o texto, permitindo o deslocamento de várias informações para as imagens ou aprofundá-lo, ampliando as possibilidades da história e complicando o enredo, por exemplo (Colomer, 2002, e Díaz Armas, 2005). As relações estabelecidas entre texto e imagem decorrem, por isso, a diferentes níveis, podendo funcionar, de acordo com Nikolajeva & Scott (2000), de forma simétrica, em amplificação, em complemento ou, ainda, em contraponto.

Estruturado, muitas vezes, a partir de uma ideia narrativa simples, facilmente reconhecível e identificável pelo leitor alvo, o álbum permite, por ser acessível a leitores muito pequenos (sem deixar de agradar aos adultos), um contacto precoce com a estrutura narrativa e com a dimensão artística, tanto do ponto de vista literário como plástico, que caracteriza estes livros. Em alguns casos, contudo, mais do que de uma narrativa, a ideia central para o álbum parte de uma sugestão ou de uma ideia mais ou menos abstracta mas que, com a ajuda das imagens, pode ser concretizada e/ou exemplificada. O carácter aparentemente não narrativo de algumas destas edições, mas também não necessariamente poético ou lírico, coloca dificuldades ao investigador, uma vez que o texto, às vezes construído de forma elíptica ou lacunar, apenas se limita a descrever situações, a enumerar palavras ou frases mais ou menos soltas, a dar informações específicas reproduzidas a partir de um ponto de vista infantil, aspectos a que regressaremos aquando da apresentação de uma proposta tipológica do álbum. De qualquer modo, e independentemente do que lhe dá origem, o álbum desenvolve sempre, valorizando sobretudo a componente visual, um diálogo cúmplice que origina uma forma potenciada de narrar. Assim, a mensagem transmitida pela linguagem verbal é ampliada (completada, aprofundada ou mesmo contrariada) pela linguagem visual, alargando consideravelmente o seu significado e as possibilidades de leitura que contempla.

Designada, em algumas teorizações, por icono-texto, imago-texto ou artexto[5], a mensagem resulta, de facto, de uma combinação sinérgica, de acordo com a proposta de Sipe (1998), onde ambos os códigos –verbal e visual– interagem, se complementam e aproveitam as suas melhores possibilidades. Juntos, texto e imagem criam uma forma original de fazer sentido que os investigadores têm definido com recurso a metáforas oriundas das mais diversas áreas: música (dueto); literatura (poema visual); tapeçaria, etc. A dança também nos parece eficaz, ainda que reconheçamos válida a crítica de Peter Hunt quando defende que a proliferação de metáforas no discurso crítico e teórico –metalinguístico– é sinal da sua falência ou imperfeição. Seguindo esta última proposta, imaginemos o livro como uma dança a dois, um tango, por exemplo, onde cada elemento tem o seu lugar e a sua função e, uma vez juntos, os bailarinos vêem ampliadas as suas capacidades de comunicação. De alguma forma, a nossa sugestão vai no sentido de pensarmos no álbum não como o resultado de uma soma de duas parcelas, texto e imagem, mas antes da sua multiplicação, depois de elevadas ao quadrado. Silva-Díaz (2006: 26), no seguimento desta ideia, aproxima o álbum do cinema e da televisão, definindo-o como uma arte multimodal, integrando "la dimensión espacial de la composición y la dimensión temporal del ritmo narrativo".

O seu sucesso e os seus desenvolvimentos contemporâneos resultam ainda da flexibilidade do álbum à experimentação pós-moderna, partilhando muitas das suas características como a hibridez genológica e a implosão de géneros, o dialogismo, a intertextualidade, a metaficcionalidade, a ruptura e a subversão, a atracção por géneros e linguagens marginais, a implicação do leitor na construção do sentido, a experimentação, o questionamento, entre outras.

5. A noção de artexto é apresentada por Agra Pardiñas e Roig Rechou (2007) para definir "al diálogo entre la lectura visual y la lectura textual que forzosamente tiene que existir en el álbum infantil" (2007: 440-441), procurando, ainda segundo as autoras, "una conjunción armónica entre texto e imagen, fornecedora del significado total del producto, que es lo que se da en el álbum infantil" (idem: 441).

Talvez estas características ajudem a compreender as razões pelas quais o álbum narrativo é considerado como o maior contributo (e o mais inovador) da literatura para a infância no universo literário. Como já foi referido, esta evolução ocorrida de forma notória na segunda metade do século XX resulta da conjugação de múltiplos factores, nem todos oriundos do universo literário. O contexto social, cultural e político, assim como os contributos de outras artes e linguagens, a par da tendência meta-reflexiva (às vezes irónica e auto-questionadora), contribuem para a criação de livros que alteram significativamente a forma tradicional de contar histórias, valorizando também a dimensão lúdica associada ao próprio processo de leitura (do texto em articulação com as imagens) entendido como um jogo produtivo e dinâmico.

A investigação tem acompanhado esta evolução, permitindo ao álbum conhecer a preferência de um leque considerável de especialistas individuais e, até, de grupos de pesquisa. Várias publicações de referência[6] foram editadas nos últimos anos, procurando definir as fronteiras do álbum, caracterizar os seus desenvolvimentos, reflectir sobre as suas funcionalidades e explicitar as suas especificidades.

Cecilia Silva-Díaz (2006: 23-24) liga o sucesso desta modalidade editorial e o interesse dos investigadores à "indiscutible presencia de la imagen en la cultura contemporánea; (…) el repunte de la producción de álbumes a finales de los 90; el surgimiento de editoriales especializadas; el interés de la academia por las formas no-canónicas de la literatura", entre outros aspectos. Elaboradas no âmbito de um estudo específico, estas reflexões podem facilmente estender-se à produção contemporânea ocidental, onde a reflexão sobre o álbum, incluindo a sua caracterização e potencialidades educativas, começa finalmente a acompanhar a evolução da edição neste domínio.

6. Confrontar com Ramos, 2010; Zaparaín e González, 2010, e Colomer *et al*, 2010a e 2010b, só para referir quatro monografias editadas em 2010.

## O álbum no contexto galaico-português (evolução e tendências)

A edição de álbuns, condicionada pelas elevadas exigências materiais e financeiras, teve, no contexto galaico-português e na segunda metade do século XX, um peso relativamente pequeno no panorama editorial, mantendo uma presença pontual e simbólica numa ou noutra casa editora, como aconteceu, na Galiza, com Editorial Galaxia, Edicións Xerais de Galicia e Sotelo Blanco Edicións, ou, em Portugal, com a Sá da Costa, a Livros Horizonte ou a Caminho.

No seguimento de obras precursoras, editadas, sobretudo, a partir da década de 90, teve grande impacto a actividade editorial desenvolvida pela Kalandraka, casa de edição galega que iniciou a actividade na viragem do século. A sua rápida evolução e extensão aos vários âmbitos linguísticos da Península Ibérica condicionaram a edição de forma muito positiva e abriu espaço a outras editoras. Este projecto editorial, iniciado simbolicamente a 2 de Abril de 1998, depressa se converteu num sucesso comercial e impulsionou a expansão e a tradução dos álbuns para castelhano, catalão, basco, português e inglês. Os prémios alcançados, inaugurados com a atribuição a Óscar Villán do Prémio Nacional de Ilustração concedido pelo Ministério da Cultura de Espanha, pelas ilustrações de *O coelliño branco* (texto de Xosé Ballesteros), em 2000, foram só a parte mais visível de um sucesso que se mantém crescente até aos nossos dias. A inovação ao nível do formato, o peso crescente da ilustração e o seu contributo para a construção das narrativas, a reescrita, no formato e na especificidade do álbum, de textos da tradição oral e de clássicos universais, asseguram a constituição de um catálogo de assinalável qualidade. Para Miguel Vázquez Freire (2008: 14) representa mesmo "un punto de inflexión na publicación de libros infantís en Galicia (e tamén no resto de España", abrindo as portas a uma nova geração de criadores, autores e ilustradores. Esta afirmação segue de perto a posição de Blanca-Ana Roig quando, na sua proposta de periodização da literatura infantil galega, estabelece uma unidade em torno do projecto

Kalandraka, "Da ilustración á narración e o proxecto Kalandraka". Afirma a autora que esta opção editorial marca o panorama galego, tratando-se de "unha editora independente e especializada en literatura infantil, que se iniciou coa finalidade de achegar aos máis novos, en primeiro lugar, libros-obxecto, contos ilustrados fundamentalmente galegos, pero tamén adaptados dos clásicos de transmisión oral ou traducidos e álbums infantís" (Roig Rechou, 2001: 120). A variedade de produtos elencada talvez ajude a explicar a dificuldade da identificação do álbum enquanto objecto editorial distinto da adaptação de conto tradicional, dada a proximidade de registos que estiveram na sua origem.

O surgimento da OQO, por cisão interna da equipa editorial da Kalandraka, permitiu o fortalecimento do álbum, com a publicação de obras e a divulgação de novos criadores, além de parcerias muito produtivas entre autores de diferentes nacionalidades, tendências artísticas e experiências.

Nos últimos anos, assistiu-se igualmente à (re)edição de álbuns clássicos, em várias línguas, também por iniciativa da Kalandraka e de outras chancelas que seguiram os passos trilhados pela casa galega, alguns com várias décadas de idade mas evidenciando uma frescura e uma novidade inigualáveis, como acontece com as publicações de Leo Lionni, Iela Mari, Eric Carle, Mercer Mayer, Maurice Sendak, Tomi Ungerer, Shel Silverstein, Peter Newell, para além de criadores como Anthony Browne, David Mckee, Max Velthuijs, de Thé Tjong-Khing, Gilles Bachelet, Thé Tjong-Khing, entre outros. Tais opções parecem estimular os autores e ilustradores contemporâneos que se têm dedicado, com sucesso, a esta forma heterodoxa, dada a sua hibridez, de criação e de edição, de narrar.

No âmbito português, onde as editoras galegas[7] detêm uma posição privilegiada, o álbum tem conhecido um interesse crescente, levando à consolidação de catálogos de editoras como a Caminho[8]

7. A Kalandraka entra em Portugal em 2003 e a OQO em 2006.

8. Responsável pela edição de vários autores importantes, como David McKee,

ou a Livros Horizonte, mas também ao surgimento de projectos editoriais específicos, como a Planeta Tangerina, a Gatafunho[9], a Bruaá ou a colecção "Orfeu Mini", da Orfeu Negro. Os álbuns portugueses surgem quer como resultado de uma única autoria, como acontece com Manuela Bacelar, Marta Torrão, Inês Oliveira, José Saraiva[10] por exemplo, quer como resultado de colaborações e cumplicidades entre escritores e ilustradores. Nesta última categoria, destaquem-se os trabalhos de João Paulo Cotrim com diferentes ilustradores (André Letria, Alain Corbel, Maria João Worm, Miguel Rocha ou Tiago Manuel), e as produtivas parcerias de Isabel Minhós Martins com Bernardo Carvalho e Madalena Matoso.

## Proposta tipológica (características e condicionantes)

Em termos gerais, o álbum caracteriza-se como uma publicação onde a imagem tem um lugar central, ocupando significativamente mais espaço do que o texto (que pode até nem aparecer). Neste tipo de livros, a imagem não é um elemento decorativo ou complementar ao texto, como acontece com o livro ilustrado, mas pertence ao sistema de comunicação do livro, uma vez que a mensagem, sob a forma narrativa ou não, se realiza, de forma articulada, por meio de texto e de imagens. Daqui decorre a existência de um narrador verbal e de um narrador visual (este último observável ao nível das perspec-

Satoshi Kitamura ou Max Velthuijs, na Caminho, aliás, para além da edição habitual de vários autores de referência, portugueses e estrangeiros, foi criada, em 2009, uma nova colecção infantil, "Borboletras", cuja especial particularidade reside na opção, pouco habitual em Portugal, pela edição de volumes em capa mole. Incluindo autores como Quentin Blake, Eileen Browne, Polly Dunbar, Helen Cooper, John Burningham, Lucy Cousins, Petr Horáček, a colecção traz ao convívio dos leitores portugueses, a preços acessíveis, obras premiadas no domínio do álbum.

9. Inclui criadores como Tony Ross, David Mckee, Jutta Bauer ou Suzy Lee.

10. Que cria uma entidade "ficcional" para assinar os textos dos livros que ilustra, Tiago Salgueiro.

tivas e do ponto de vista), nem sempre coincidentes[11], assim como a construção de uma sinergia ou simbiose entre texto e imagem com a criação de uma linguagem híbrida, resultado da multiplicação de ambas as linguagens presentes. O álbum, sobretudo o narrativo, pode combinar um eixo temporal e outro espacial, promovendo a realização de relevantes cruzamentos ao nível interpretativo. Quanto aos universos recriados, podem ser muito variados, desde os mais realistas aos mais fantásticos, às vezes com recurso à intersecção, num mesmo livro, de propostas claramente diferentes.

A questão da autoria partilhada, quando existe autor do texto e autor das ilustrações, revela-se central na definição de um produto que, não sendo um género literário, dada a presença combinada de outra forma de arte, constitui um tipo de edição e de obra (e de expressão) específico. Esta questão da sua catalogação como "género literário" tem colocado vários problemas, sendo preferível entendê-lo como "tipo editorial", uma vez que pode incluir texto narrativo ou lírico ou, simplesmente, prescindir da componente textual. Para David Lewis (2001: 65), "The picturebook is not a genre (…). What we find in the picturebook is a form of language that incorporates, or ingests, genres, forms of language and forms of illustration". Daqui se conclui que, à semelhança de outros conceitos, como, por exemplo, o de literatura de cordel, são factores paratextuais, ou mesmo materiais e físicos, que asseguram unidade e especificidade ao universo em causa.

Os problemas de definição e catalogação, que têm ocupado os críticos, parecem passar ao lado de uma tendência florescente da edição destes livros para crianças. As variações de formato, estilo, tema e público preferencial reforçam a ideia de Cecilia Silva-Díaz de que os álbuns têm uma condição omnívora, assimilando aspectos e ca-

11. Sobre a questão das relações entre narrador verbal e narrador visual ver Isabelle Nières-Chevrel (2003). No caso do narrador visual, convém ter presente a ideia de que ele goza de uma maior liberdade do que o textual, podendo variar constantemente, às vezes em cada imagem ou em cada mudança de página, de acordo com a perspectiva/focalização seleccionada.

racterísticas (temáticas e formais) de diferentes géneros, alguns não especificamente infantis, como é o caso da literatura de cordel, mas também do cinema, da televisão, dos jogos e dos brinquedos e da própria publicidade. A questão do *design* gráfico ainda não foi alvo do tratamento profundo que merece. Em alguns casos, o *designer* –e não esqueçamos que muitos dos ilustradores actuais têm formação nesta área e até a executam profissionalmente– parece surgir como um terceiro autor do livro, responsável por decisões muito importantes, às vezes capitais para a leitura do livro, como a capa e a contracapa, o motivo das guardas[12], os aspectos tipográficos, a composição, os grafismos, a paginação, entre outros.

A evolução recente, nomeadamente decorrente de experimentações pós-modernas, como alguns álbuns de Anthony Browne ilustram, exprime bem a multiplicidade de formas em resultado de uma "efervescência" criativa que caracteriza o álbum, abrindo consideravelmente o universo de destinatários e as possibilidades de leitura, situando-o numa posição de intersecção (*crossover* ou *dual adressee*) entre a literatura infantil e a literatura adulta. Tal complexidade, quer do ponto de vista da construção quer da própria leitura, inibe análises unívocas, realizadas a partir de pontos de vista limitados. Os estudos actuais e mais completos sobre o álbum realizam, por isso, aproximações combinadas centradas quer no texto (do ponto de vista da análise textual ou mesmo da teoria literária, como acontece com as propostas da estética da recepção, por exemplo), quer na imagem (oriundas do universo da crítica de arte ou mesmo do *design* artístico, incluindo as específicas do *design* do álbum), sem esquecer as questões ligadas ao processo de leitura e de interpretação, como as

12. Sobre este peritexto em particular, veja-se, para além do estudo já publicado (Ramos, 2007), a análise de Sipe & McGuire (2006) sobre a forma como as crianças interpretam este elemento e o integram na leitura e na construção do sentido do álbum. Para além de realizarem a história do uso destas páginas e proporem a sua catalogação em quatro tipologias diferentes, os autores em causa sugerem que elas sejam alvo de trabalho explícito por parte dos mediadores de modo a cumprirem o seu papel de "vestíbulo" da leitura, fomentando a criação de expectativas e inferências (2006: 292-293).

que têm implicações ao nível da literacia textual e visual, ou seja, da recepção leitora e da percepção visual combinadas. Configurando já uma retórica específica, a gramática do álbum (cf. Hornberg, 2004) combina vários níveis de análise, desde o lexical (que inclui elementos como o texto, as linhas, o estilo, os volumes, os signos visuais) ao semântico (onde se inclui o processo narrativo, o simbolismo visual, a intertextualidade e questões de iconografia e iconologia), passando pelo morfológico (ligado às formas, tamanhos, cores, texturas, luzes) e sintáctico (relativo à composição e à perspectiva). De teor mais analítico ou mais ideológico, os estudos valorizam a riqueza do álbum e as suas inúmeras potencialidades criativas e de leitura. Destaque-se, pela produtividade e por conciliar as análises oriundas dos universos literário e artístico, o conceito de intermedialidade[13] que "(also expressed as counterpoint, synergy, or polysystemy) has become a cornerstone in the picturebook-specific theory" (Nikolajeva, 2008: 56), pelo facto de olhar estas publicações enquanto sistemas híbridos de significação e combinação inseparável de linguagens distintas. Daqui resultam frequentes jogos de intertextualidade (também sob a forma de paródia e de outros processos de auto-ironia) e mesmo "intervisualidade", muitas vezes combinados com o recurso à meta-reflexividade.

Exigentes ao nível do pacto de leitura, os álbuns parecem construídos com base em pressupostos que os leitores rapidamente incorporam e agilizam desde muito cedo. A experiência da leitura de álbuns parece, pois, desenvolver junto das crianças, complexas competências de leitura de forma quase inata (ainda que o trabalho do mediador possa potenciar este desenvolvimento). O contacto com outros meios multimodais, alguns marcantes da cultura contemporânea, como a televisão, os vídeo jogos, o cinema ou a publicidade, poderá explicar a facilidade na interpretação do álbum. A aprendizagem da literacia visual é anterior à verbal, o que também ajudará a explicar o facto de os adultos, uma vez alfabetizados, tenderem a desvalori-

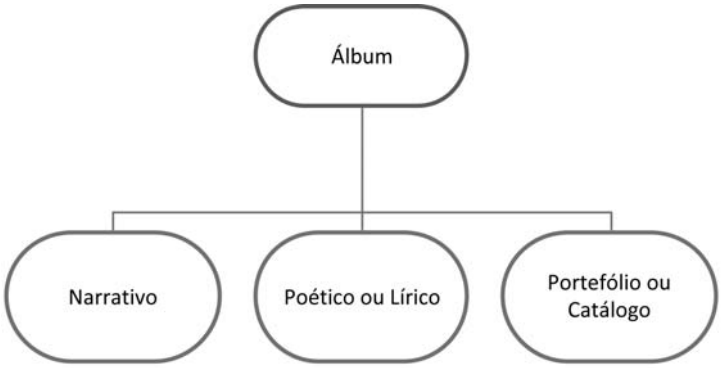
13. Tradução nossa de "intermediality" (Nikolajeva, 2008: 56-57).

zar a imagem no livro ilustrado e a ler apenas o texto, ao contrário das crianças, sobretudo as não alfabetizadas, que conseguem ouvir as palavras e ler as imagens em simultâneo, tirando o máximo partido dos álbuns.

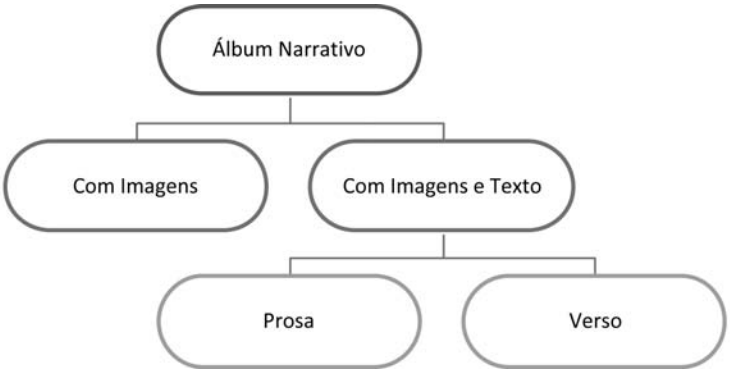
Claramente secundário em relação à ilustração, o texto pode não estar presente no álbum, uma vez que a ausência de texto não implica ausência de discurso e de narração. Quando integra o álbum, o discurso verbal caracteriza-se pela brevidade e contenção, evitando repetir o conteúdo das imagens. Ao nível da composição, atente-se no cuidado com que é distribuído pelas páginas e pelos espaços disponíveis, de forma variada e variável, podendo funcionar como elemento indissociável da própria ilustração. Muitas vezes destinado à oralização, o texto pode contemplar inúmeros recursos sonoros, melódicos e rítmicos, às vezes também alvo de recriação visual e gráfica através de variações nas linhas[14] e na mancha gráfica. Quando se trata de um álbum narrativo, o livro respeita todas as características genológicas do mesmo, contemplando uma acção/conflito, protagonizada por personagens, localizada no espaço e no tempo e perspectivada por um narrador. As variações de tipologia do álbum tendem, contudo, a aumentar, e retirando a primazia ao modo narrativo. Destaque-se, pois, na já vasta bibliografia sobre o álbum, como escassas propostas de organização destes produtos contrastam com as referências à "flexibilidade" (Lewis, 1996), à sua "abertura" e "fluidez" (Trifonas, 1998), à sua "variedade" e "ecletismo" (Marriott, 1998), à sua tendência "camaleónica" (Silva-Díaz, 2006).

Entre os diversos tipos de álbuns encontram-se, para além dos narrativos (com ou sem texto, em prosa ou em verso), os poéticos e os álbuns portefólio, documentário ou catálogo, onde as imagens e os textos que as "legendam" se organizam de forma acumulativa e não causal.

14. Sobre a questão da linha, ver Maia (2003).




Os álbuns narrativos são os mais abundantes, o que explicará que, em certas análises, se proceda de forma exaustiva à sua análise e caracterização, partindo, implícita ou explicitamente, do pressuposto de que um álbum é sempre, necessariamente, narrativo. Incluindo texto ou prescindindo dele (como acontece com os álbuns "mudos" ou sem texto), estes álbuns podem recorrer à forma versificada (ou a elementos formais característicos do texto poético, como a rima, o refrão e outras repetições, paralelismos sonoros e estruturais) de modo a facilitar a oralização e a consequente memorização. Em todo o caso, trata-se de texto narrativo, uma vez que há uma intriga coesa e estruturada, às vezes de organização tradicional, como acontece com a recriação de contos populares neste novo formato.



A variedade de álbuns narrativos é, como se percebe, muito grande. Vejam-se os casos daqueles que integram duas narrativas paralelas[15], ou aqueles que, tendo uma narrativa central, sugerem outras de segundo plano, presentes, por exemplo, na componente visual[16].

Menos frequentes, os álbuns poéticos distinguem-se dos narrativos pela ausência de uma intriga, isto é, por abdicarem de uma estrutura organizada por conectores (explícitos ou implícitos) de sequência ou causalidade. Estamos, pois, a referir-nos a álbuns que realizam a expressão lírica de sentimentos, emoções, estados de espírito ou visões pessoais e subjectivas do mundo ou parte dele. Em alguns casos, o álbum contém um único poema distribuído ao longo das suas páginas, para a leitura do qual a ilustração fornece contributos relevantes, como acontece com *Pê de Pai* (2006), de Isabel Minhós Martins e Bernardo Carvalho, *O Mar* (2008), de Luísa Ducla Soares e Pedro Sousa Pereira, *Palavra que voa* (2005), de João Pedro Mésseder e Gémeo Luís, *O Primeiro Gomo da Tangerina* (2010), de Sérgio Godinho e Madalena Matoso. Vejam-se, também aqui, os casos dos álbuns que exploram o universo das rimas infantis, recuperando e recriando textos como lengalengas, trava-línguas e outras formas líricas tradicionais, como acontece com volumes como *A Princesa de Aljustrel* (2008), de Patacrúa e Javier Solchaga ou com *Once damas atrevidas* (2003), de Oli (Xosé M. González) e Helle Thomassen.

Finalmente, a terceira categoria, onde se incluem os álbuns portefólio ou catálogo, diz respeito a álbuns cuja estruturação não assenta em pressupostos de causalidade, mas antes na enumeração (no sentido de adição) de informações. Mais ou menos isolados, os fragmentos textuais que acompanham as imagens não funcionam numa lógica sequencial, mas antes num processo de acumulação de

15. Como acontece com *Eu e Tu* (2010), de Anthony Browne, *As Duas Estradas* (2009), de Isabel Minhós Martins e Bernardo Carvalho, *Os Piolhos do Miúdos e os Miúdos do Piolho* (2007), de Rita Taborda Duarte e Luís Henriques e *Sebastião* (2005), de Manuela Bacelar.

16. Veja-se o caso de *Chocolata* (2007), de Marisa Nuñez e Helga Bansch.

informação. Neste sentido, seria possível, teoricamente, somar mais informações (e mais páginas), subtrair algumas delas ou mudar o seu lugar no livro sem que o volume, no seu todo, sofresse perdas significativas. Esta categoria pode incluir tanto os livros de imagens de leitura muito fácil, como os alfabetos, por exemplo, ou outros livros de imagens legendadas (ou não), ou obras mais complexas, do ponto de vista da construção e da exigência de leitura, onde o(s) criador(es) escapa(m) à estrutura narrativa tradicional, preferindo partilhar com o leitor a responsabilidade de construção de uma mensagem que não se encontra totalmente explicitada. Vejam-se, neste tipo, vários livros de Anthony Browne, como *O Meu Pai* (2008) e *A Minha Mãe* (2008), e, de Isabel Martins e Bernardo Carvalho, *Um livro para todos os dias* (2004), *Obrigado a Todos!* (2006) e *O mundo num segundo* (2008). Também aqui poderiam ser incluídos livros como *Os Bolsos da Marta* (2010), de Quentin Blake, *AH!* (2007) e *OH!* (2007), de Josse Goffin ou *O grande livro dos retratos de animais* (2006), de Svjetlan Junakovic.

Como conclusão a esta proposta tipológica, acrescente-se a ideia de que não se pretende propor categorias rígidas de classificação, mas antes individualizar algumas características dos álbuns com vista à sua melhor compreensão. O carácter híbrido e mutável deste tipo de edições, miscigenando géneros, registos e linguagens, inibe classificações sistemáticas e definitivas. Sublinhando a presença de diferentes géneros literários dentro do formato editorial do álbum também fica clara a ideia de que estamos perante uma categoria mais abrangente do que a de género.

A análise deste tipo de publicações implica uma atenção a todos os elementos que a constituem, incluindo os paratextuais, como a capa e contracapa, guardas, folha de rosto e ficha técnica. A par da vertente decorativa, responsável pela atracção do olhar do leitor, a construção destes elementos como um todo actua de forma decisiva na criação da coesão do volume, permitindo, desde um primeiro contacto, a formulação de expectativas com vista à realização de inferências essenciais ao processo de compreensão. Enquanto diá-

logo entre texto, imagem e leitor, o sentido do livro constrói-se a partir de indícios presentes nos elementos paratextuais, habilmente explorados em todas as suas potencialidade sígnicas e particularmente adequados à criatividade experimentação artísticas, às vezes pós-modernas. O mediador de leitura deverá sublinhar a importância da descodificação destas pistas verbo-icónicas, iniciando a criança no jogo em que a leitura se converte, explicitando os protocolos que a orientam e o pacto tácito que se estabelece. Construído como um objecto coeso e coerente, o álbum prevê uma leitura combinada do todo e das muitas partes que o integram. Assim, a composição global da edição, onde se incluem o formato e as medidas, o tipo de papel e de impressão, a mancha gráfica e a sua disposição (tipos, tamanhos e cores de letras), o recurso à página simples ou à página dupla como unidade de leitura, a opção pela ilustração cortada ao limite da página ou a existência de margens, as cores dominantes e a sua relação com o universo semântico do volume, as relações existentes entre texto e imagem, as implicações semânticas das opções tomadas em termos de perspectivas, focalizações, enquadramentos, a composição das páginas e o seu encadeamento identificando pormenores como o *continuum*, a repetição de um motivo, o *travelling*, o efeito de ruptura) ou expressão visual de noções de espaço e de tempo (*durée*, sucessão, simultaneidade, instante…), assim como a manifestação da acção e do movimento, exigem análise atenta. Em estreita articulação com o texto, quando presente, procurando confirmar o que ele diz, mas descobrindo-lhe sentidos alternativos ou complementares, a leitura das imagens decorre em conformidade com a gramática visual, questionando as opções realizadas ao nível das cores, formas, técnicas, estilo, símbolos, códigos culturais, e procurando, para além da denotação, outras relações (conotativas, metafóricas, simbólicas, poéticas…) com o texto. Raramente inocentes, as opções estruturantes do álbum, como o formato, por exemplo, decorrem muitas vezes do tema e objectivos da edição, tom e registo, possibilitando múltiplas escolhas, algumas também motivadas por propósitos lúdicos.

## Conclusões

Alvo de contínuas explorações por parte dos criadores, o álbum escapa-se a definições óbvias e a catalogações simplistas e redutoras, exigindo uma constante reformulação ao nível do discurso crítico. Centradas na análise da sincronização do texto com a imagem, as teorizações mais recentes não passam ao lado da ludicidade que caracteriza este objecto, muitas vezes combinada com o seu cariz experimental, entendendo o livro quase como um produtivo laboratório: "it is in the nature of postmodern picturebooks to continue to experiment: break boundaries, question the status quo, challenge the readers/viewer, reflect technological advances, and appeal to the young" (Goldstone, 2008: 117). Estas características ajudam a explicar o carácter multimodal e híbrido do álbum, permitindo, simultaneamente, a sua aproximação ao artefacto, ao brinquedo e à obra de arte. A elisão de fronteiras canónicas, mesmo ao nível dos modos e géneros literários, para além de outras (materiais e físicas, linguísticas e estruturais), coloca reservas nas tentativas de catalogação, como a ensaiada acima, permitindo apreciar a vitalidade do álbum e as potencialidades criativas que o caracterizam. Depois de várias décadas de marginalização, mesmo dentro do universo da literatura para a infância (também ele, por vezes, colocado na periferia do sistema literário), o álbum tem conseguido um reconhecimento que o encaminha no sentido da legitimação, em resultado da investigação e da teorização, mas também da sua divulgação generalizada junto do público, em resultado da acção combinada de editoras e de mediadores de diferentes níveis de actuação.

## Referências bibliográficas


**Agra Pardiñas**, María Jesús e Blanca-Ana **Roig Rechou** (2007), "Artextos: los álbumes infantiles", en Fernando Azevedo *et alii* (coords.), *Imaginário, Identidades e Margens*, Gaia: Gailivro, pp. 439-447.

**Andracaín**, Sergio (2005), "El libro infantil: un camino a la apreciación de las artes visuales", en *Revista de Literatura – Especial Ilustración y Cómic*, nº 208, pp. 39-46.

**Anstey**, Michèle (2008), "Postmodern Picturebook as Artfact", en Lawrence Sipe & Sylvia Pantaleo, *Postmodern Picturebooks: Play, Parody, and Self-Referentiality*, New York: Routledge Research in Education, pp. 147-163.

**Arizpe**, Evelyn e Morag **Styles** (2003), *Children Reading Pictures: Interpreting Visual Texts*, London and New York: Routledge Falmer.

**Arizpe**, Evelyn (2004), *Lectura de imágenes. Los niños interpretan textos visuales*, México: Fondo de Cultura Económica.

**Baddeley**, Pam e Chris **Eddershaw** (1994), *Not-So-Simple Picture Books: Developing responses to literature with 4-12 year olds*, London: Trentham Books.

**Bajour**, Cecilia e Marcela **Carranza** (2003), "Lecturas. El libro álbum en Argentina", en *Imaginaria,* n° 107, Buenos Aires, 23 de julio de 2003.

**Bellorín**, Brenda (ed.) (2005), *El Libro Álbum – invención y evolución de un género para niños*, Caracas: Banco del Libro, 2ª ed.

**Colomer**, Teresa (1996), "El Álbum y el texto", en *Peonza*, nº 39, pp. 27-31.

— (2002), *Siete llaves para valotar las historias infantiles*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

— Bettina Kümmerling-Meibauer e Cecilia Silva-Díaz (ed-s.) (2010a), *New Directions in Picturebook Research*, New York: Routledge.

— *et al.* (2010b), *Cruce de miradas: Nuevas aproximaciones al libro-álbum*, Caracas: Banco del Libro – GRETEL.

**Díaz Armas**, Jesús (2003), "Estratégias de desbordamiento en la ilustración de libros infantiles", en Fernanda L. Viana, Marta Martins e Eduarda Coquet, *Leitura, Literatura Infantil e Ilustração – Investigação e Prática Docente*, Braga: Centro de Estudos da Criança – Universidade do Minho, pp. 171-180.

— (2005), "Transtextualidad e ilustración en la Literatura Infantil", en Fernanda L. Viana, Eduarda Coquet e Marta Martins (coords.), *Leitura, Literatura Infantil e Ilustração*, Coimbra: Livraria Almedina, pp. 189-222.

**Doonan**, Jane (2005), "El libro-álbum moderno", en Brenda Bellorín (ed.), *El Libro Álbum – invención y evolución de un género para niños*, Caracas: Banco del Libro, 2ª ed., pp. 46-65.

**Dresang**, Eliza T. (2008), "Radical Change Theory: Postmodernism, and Contemporary Picturebooks", en Lawrence Sipe e Sylvia Pantaleo, *Postmodern Picturebooks: Play, Parody and Self-Referentiality*, New York: Routledge Research in Education, pp. 41-54.

**Duran,** Teresa (2002)**,** *Leer antes de leer*, Madrid: Anaya.

— (2009), *Álbumes y otras lecturas*, Barcelona: Octaedro.

**Escarpit**, Denise (dir.) (1973), *Les exigences de l'image dans le livre de la première enfance*, Paris: Éditions Magnard, pp. 63-66.

— (2006), "Leer un álbum, ¡es fácil! Una manera de interpretar y criticar los álbumes ilustrados", en *Peonza*, nº 75-76, pp. 7-21.

**Goldstone**, Bette (2008), "The Paradox of Space in Postmoderm Picturebooks", en Lawrence Sipe e Sylvia Pantaleo, *Postmodern Picturebooks: Play, Parody and Self-Referentiality*, New York: Routledge Research in Education, pp. 117-129.

**Gomes**, José António (2003), "O conto em forma(to) de álbum: primeiras aproximações", en *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infância e Juventude*, nº 12, Novembro, pp. 3-6.

**Hornberg**, Brian Alain (2004), *Beyond the Word/image dialectic: a visual grammar for contemporary picturebooks*, tese de Mestrado em Artes apresentada à Universidade de British Columbia.

**Hunt**, Peter (2001), *Children's Literature*, Oxford: Blackwell.

**Kiefer**, Barbara (2008), "What's a Picturebook, Anyaway?", en Lawrence Sipe e Sylvia Pantaleo, *Postmodern Picturebooks: Play, Parody, and Self-Referentiality*, New York: Routledge Research in Education, pp. 9-21.

**Kümmerling-Meibauer**, Bettina (1999), "Metalinguistic Awareness and the Child's Developing Concept of Irony: The relationship between Pictures and Text in Ironic Picture Books", en *The Lion and the Unicorn,* 23, pp. 157-183.

**Lewis**, David (1996), "Going Along with Mr. Gumpy: Polysystemy & Play in the Modern Picture Book", *Signal*, 80, pp. 105-119.

— (2001a), *Picturing Text: The Contemporary Children's Picturebook*, New York: Routledge Falmer.

— (2001b), *Reading Contemporary Picturebooks – Picturing Text*, New York: Routledge-Falmer.

**Linden**, Sophie Van der (2006), *Lire l'album*, Le Puy-en-Velay: Atelier du poisson soluble.

**Lorraine, W.** (1980), "An Interview with Maurice Sendak", en Sheila Egoff, G. T Stubs e L. F. Ashley (ed-s.), *Only Connect: Readings on Children's Literature*, Toronto: Oxford University Press, pp. 326-336.

**Maia**, Gil (2003), "Entrelinhas: quando o texto também é ilustração", en Fernanda L.Viana, Marta Martins e Eduarda Coquet, *Leitura, Literatura Infantil e Ilustração – Investigação e Prática Docente*, Braga: Centro de Estudos da Criança. Universidade do Minho, pp. 145-155.

**Marriot**, Stuart (1998), "Picture Books and the Moral Imperative", en Janet Evans (ed.), *What's in the Picture? Responding to Illustrations in Picture Books*, London: Paul Chapman, pp. 1-24.

**Moebius**, William (2005), "Introducción a los códigos del libro-álbum", en Brenda Bellorín (ed.), *El Libro Álbum – invención y evolución de un género para niños*, Caracas: Banco del Libro, 2ª ed., pp. 116-133.

**Montoya**, Víctor (2005), "La importancia de las ilustraciones en la literatura infantil", en *Revista de Literatura – Especial Ilustración y Cómic*, nº 208, pp. 47-54.

**Nières-Chevrel**, Isabelle (2003), "Narrateur visuel et narrateur verbal dans l'album pour enfants", *La Revue des Livres pour Enfants*, 214, pp. 69-81.

**Nikolajeva**, Maria (2008), "Play and playfulness in Postmodern Picturebooks", en Lawrence Sipe e Sylvia Pantaleo, *Postmodern Picturebooks: Play, Parody, and Self-Referentiality*, New York: Routledge Research in Education, pp. 55-74.

**Nikolajeva**, Maria e Carole **Scott** (2000), "The Dynamics of Picturebook Communication", en *Children's Literature in Education*, vol. 31, nº 4, pp. 225-239.

— (2001), *How Picturebooks Work*, New York: Garland Publishing.

**Nodelman**, Perry (1988), *Words About Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*, University of Georgia Press.

**Obiols Suari**, Nuria (2004), *Mirando Cuentos: lo visible e invisible en las ilustraciones de la literatura infantil*, Barcelona: Laertes.

**Ramos**, Ana Margarida (2007), *Livros de Palmo e Meio. Reflexões sobre Literatura para a Infância*, Lisboa: Caminho.

— (2010), *Literatura para a infância e ilustração - Leituras em diálogo*, Porto: Tropelias & Companhia.

**Roig Rechou**, Blanca-Ana (2001), "Achega para unha periodización da literatura infantil e xuvenil galega na actualidade", en *Congreso Literatura Galega e do Norte de Portugal. O Libro e a Lectura. Actas do Congreso*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 109-126.

**Salisbury**, Martin (2005), *Ilustración de libros infantiles*, Barcelona: Editorial Acanto.

**Shulevitz**, Uri (1997), *Writing with Pictures: How to Write and Illustrate Children's Books*, New York: Watson-Guptill.

— (2005), "¿Que es un libro-álbum?", en Brenda Bellorín (ed.), *El Libro Álbum – invención y evolución de un género para niños*, Caracas: Banco del Libro, 2ª ed., pp. 8-13.

**Silva**, Sara Reis da (2006), "Quando as palavras e as ilustrações andam de mãos dadas: aspectos do álbum narrativo para a infância", en Fernanda Viana, Eduarda Coquet e Marta Martins (coords.), *Leitura, Literatura Infantil e Ilustração – 5 Investigação e Prática Docente*, Braga: CESC-UM / Almedina, pp. 129-138.

**Silva-Díaz Ortega**, Cecilia (2005), *Libros que enseñan a leer: álbumes metaficcionales y conocimiento literario*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona (tese doutoral policopiada).

— (2006), "La función de la imagen en el álbum", en *Peonza*, nº 75-76, pp. 23-33.

**Sipe**, Lawrence R. (1998), "How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships", en *Children's Literature in Education*, vol. 29, nº 2, pp. 97-108.

— e Caroline E. **McGuire** (2006), "Picturebook Endpapers: Resources for Literary and Aesthetic Interpretation", en *Children's Literature in Education (37)*, pp. 291-304.

— e Sylvia **Pantaleo** (2008), *Postmodern Picturebooks: Play, Parody, and Self-Referentiality*, New York: Routledge Research in Education.

**Trifonas**, Peter (1998), "Cross-Mediality and Narrative Textual Form: A Semiotic Analysis of the Lexical and Visual Signs and Codes in Picture Book", en *Semiotica ½ (118)*, pp. 1-70.

**Vázquez Freire**, Miguel (2008), "Illustration from Galicia", en *Galician Books*, Consellería de Cultura e Deporte / Xunta da Galicia, pp. 13-17.

**Zaparaín**, F. e L. D. **González** (2010), *Cruces de camino*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

# 3. ESTRATEXIAS DE PRODUCIÓN ARTÍSTICA NA CONSTRUCIÓN DOS ÁLBUMS. ILUSTRACIÓN E CORRENTES ARTÍSTICAS DO SÉCULO XX[17]

María Jesús Agra Pardiñas
Carmen Franco Vázquez
(Didáctica da Expresión Plástica – Universidade de Santiago de Compostela)

**Resumo:** Primeiramente destácase a importancia de educar a mirada e o gusto estético da nenez a través da ilustración. A continuación, sinálanse algunhas das técnicas empregadas polos ilustradores nos álbums actuais e dáse conta dos autores e correntes artísticas do século XX que serven de fonte de inspiración para as ilustracións dos álbums do século XXI.

**Palabras chave:** álbum, arte, autores e correntes artísticas, ilustración, século XXI.

**Abstract:** First of all, the importance of training children's aesthetic sight and taste through illustration is stressed. To continue with, some of the illustrators' techniques on current albums are treated, and they are also showed twentieth century authors and artistic trends that inspire twenty-first century album illustrations.

---

17. Este traballo inscríbese dentro do proxecto de investigación "A Guerra Civil española na narrativa infantil e xuvenil (1975-2008) nas linguas de España", financiado pola Xunta de Galicia (PGIDIT-INCITE09 214 089 PR).

**Keywords:** album, art, artistic trends and authors, illustration, twenty-first century.

> Muchas veces, las imágenes de los libros
> son la primera herramienta del niño para dar sentido
> a un mundo que aún no ha empezado
> a conocer a fondo. De ahí que sea tan grande
> la responsabilidad del creador de esas imágenes
> (Salisbury, 2005: 6)

É un feito que os ilustradores beben das posibilidades que os distintos movementos das vangardas artísticas, unidas ao progreso das tecnoloxías do século XX, lles ofrecen. Iniciamos este traballo pensando que a través das imaxes dos álbums, tal como se conciben neste monográfico, así como sobre a ilustración en xeral, se podería facer un paseo pola Historia da arte. Partindo desta premisa, convén que estruturemos a investigación en dous bloques definidos. Nun primeiro apartado, tras un breve percorrido polo pasado da ilustración, referirémonos á importancia que ten o emprego das diferentes técnicas nos álbums para o enriquecemento da apreciación artística da nenez; e, no segundo, á afinidade que se estabelece entre determinados ilustradores recentes e algúns artistas sinalados das diferentes correntes artísticas contemporáneas.

## Algúns precursores

Podemos imaxinar que antes dos procesos de impresión do século XIX a nenez xa gozaba das imaxes e aprendía da necesidade dos adultos de contar historias visualmente e das ilustracións que acompañaban os manuscritos de épocas pasadas. Tras unha longa evolución, na que cabería citar os manuscritos de Heracles do século III, o Códice da Biblioteca Ambrosiana –tamén do século III– e as ilustracións do poema "As Xeórxicas" de Virgilio (s. V), aparecen os primeiros libros infantís ilustrados, como a obra publicada en Frankfurt en 1580, *Kunst und Lehrbuchën*, con ilustracións do gravador suízo Jost

Amman. E, un pouco máis tarde, o *Orbis Pictus*, de Comenius, ten o mérito de ser a primeira enciclopedia ilustrada para nenos.

O impulso definitivo da ilustración ten lugar no século XIX, coincidindo co nacemento da técnica de impresión coñecida como litografía, cuxas orixes se sitúan en Francia e que trouxo como consecuencia os libros a cor, de grande atractivo comercial. En Inglaterra xorden coetaneamente os libros infantís ou *toy books*, que xa gardan gran relación coas artes do momento. Nesta época, produciuse un decisivo cambio de rumbo grazas aos traballos de Randolph Caldecott, un gran debuxante a quen pode considerarse o pai do libro ilustrado-álbum moderno. Caldecott trouxo aires novos, experimentado coa relación texto e imaxe: antes del, a ilustración contentábase con repetir o texto; tras del, as imaxes perden esta limitación e confórmase unha nova expresión artística na que ambos os elementos se unen e xeran novas redes de sentido. Precisamente, en recoñecemento ao decisivo papel que xogou este artista na literatura infantil, no mundo de fala inglesa outórgase a medalla que leva o seu nome ao álbum máis destacado do ano.

Por último, nesta introdución tamén é oportuna unha breve mención aos libros infantís rusos realizados entre 1917 e mediados dos anos corenta por ilustradores e pintores en íntima colaboración con poetas e escritores. Trátase de libros moi ben deseñados nos que se empregaban abundantes recursos visuais e nos que a cor se reivindicaba por si mesma. Confluían neles unha extraordinaria perfección técnica desde o punto de vista editorial, e unha grande orixinalidade en debuxos e textos. Os autores destes libros sabían que por medio dos libros infantís era posible educar a mirada e o gusto estético dos nenos. Esta eclosión artística dos primeiros anos da Revolución foi perdendo forza coa ascensión de Stalin ao poder, en tanto que a súa burocracia afogou toda proposta artística non axustada ás normas estéticas do realismo soviético; nesta época tivo lugar un exilio masivo de artistas e poetas. Porén, aínda que a represión tamén se cebou nos autores de literatura infantil, cómpre reparar en que a propia natureza dos libros para nenos, cos seus recursos de fantasía e humor,

determinou que puidesen eludir máis facilmente a censura. Desta forma, a literatura infantil rusa gozou dun certo espazo de liberdade na ditadura.

## A importancia das técnicas como medio de aproximación á Arte

O uso de imaxes por parte de mestres e mediadores constitúe unha innegábel fonte de coñecemento que, ademais, facilita que determinados aspectos adquiridos a través delas persistan no neno. Por iso, o emprego de álbums con imaxes de calidade achega o mundo da arte á infancia e serven para pór ao seu alcance técnicas artísticas moi variadas. Deste xeito, os nenos introdúcense na linguaxe visual e valoran a capacidade narrativa que teñen as imaxes e, posteriormente, poderán desenvolvela nas súas propias expresións.

Unha actitude moi estendida entre os mediadores minusvalora, de modo consciente ou inconsciente, o valor da imaxe por si mesma, cinguíndoa ao papel –certo, por outra banda– de complemento dun texto; ignórase moitas veces a súa potencia xeradora de historias visuais que corren e voan paralelas ás palabras escritas polo autor.

Afortunadamente, o panorama está a cambiar grazas ao desenvolvemento dos álbums. Así, impórtanos destacar que aínda que na lectura dun álbum ilustrado a interacción entre texto e imaxe está presente, tamén é certo que hai unha lectura exclusivamente visual que permite lecturas posteriores, e que se recrea nas ilustracións e naquelas historias paralelas á narración principal. Esta lectura visual á que aludimos tense posto de relevo en diferentes estudos, atribuíndolles ás imaxes o verdadeiro poder que teñen. Sumándonos a esta orientación, parece xusto recoñecer que esta vida nova da narración lla insufla o ilustrador, que, co seu coñecemento artístico, é capaz de seleccionar aquela técnica que pode emocionar ao lector máis novo. En síntese, como destacaron Valencia (2010) e Colomer (1999), no álbum constrúese un código que ao lector se lle propón recodificar para así unir o código lingüístico e o código icónico nunha relación

de complementariedade. Desta forma, non é o formato o que determina o libro-álbum, senón a relación dependente dos dous códigos presentes.

Nesta liña de progreso, sinalamos agora que as ilustracións dos álbums editados na última década destacan pola súa calidade. As posibilidades que o mundo dixital introduciu no ámbito da edición están, indubidabelmente, tras este avance continuo que marcou a evolución das ilustracións nos últimos anos. Así pois, as técnicas empregadas polos ilustradores son moi variadas e inclúen materiais diversos para crear as imaxes. Vexamos a continuación algúns exemplos das utilizadas nalgúns álbums.

**Debuxo.** Os libros ilustrados con esta técnica adoitan ter unhas figuras moi definidas; os debuxos detéñense nos detalles e achegan moita información visual sobre os personaxes, os escenarios e os obxectos que se inclúen nas imaxes. Os materiais empregados son, principalmente, o lapis e a tinta. A ilustradora Joanna Concejo, no álbum *Cando non atopas a túa casa* (2010), utiliza unha mestura de debuxos con grafito e con lapis de cores, conseguindo unhas figuras delicadas partindo de trazos sutís. Outro exemplo desta técnica son as imaxes de Kristina Andrés no libro *A pota que trota* (2009), con debuxos nítidos realizados a plumiña que achegan moita información visual pola gran cantidade de detalles que teñen as súas formas.

**Pintura (acuarela, acuarelas líquidas, tintas, gouache, acrílico, óleo, pastel).** Esta técnica é unha das máis empregadas para ilustrar libros infantís. Achega cor, mancha e textura e as posibilidades de creación de imaxes con múltiples estilos son notábeis. Ademais, os materiais utilizados son moi variados: óleos, acuarelas, acrílicos e ceras figuran entre os máis utilizados. No álbum *As luces que se acenden e se apagan* (2005), de Ramón Trigo, temos un exemplo de ilustracións realizadas con pintura espesa, con manchas de cor, texturas, brochadas e pinceladas que crean manchas expresivas e que achegan o lector ao mundo da pintura matérica. Outro exemplo deste estilo sería o libro de Pablo Prestifilippo *¡Que parvos son os camaleóns!* (2003), con imaxes a base de brochadas e refregas de pintura densa.

Diferente estilo de pintura atopámolo no álbum *Non é fácil pequeno esquío* (2003), ilustrado por Rosa Osuna, no que o uso da acuarela permite crear uns fondos tenues con planos de cores sutís e unhas imaxes delicadas. As ceras son un material de pintura que permite uns acabados expresivos moi atractivos; no álbum *Cocorico* (2006), ilustrado por Helga Bansch, o tratamento das imaxes con ceras presenta fregados, raspados, mesturas e veladuras.

**Colaxe e técnica mixta.** Esta técnica consiste na creación de imaxes a partir do pegado de materiais moi diversos. O máis frecuente é o emprego de elementos (papeis, cartóns, teas, fotografías, folletos, retallos de prensa, etc.) pegados a unha superficie plana. Tamén se poden utilizar materiais con volume (retallos de madeiras, parafusos, pezas metálicas, ramas, caixas, etc.), creando así imaxes con relevo. Como exemplo de colaxes sobre superficies planas temos as composicións con papeis recortados de Madalena Matoso en *Os mil brancos dos esquimós* (2009); as imaxes están deseñadas a base de superpoñer anacos pequenos de papeis de diferentes orixes e cores. En *Soños de Xulieta* (2003), Federico Delicado crea unhas colaxes de tramas bastas con fibras vexetais e papeis grosos, que dan lugar a unhas imaxes texturadas que achegan sensacións matéricas. Doutra banda, Christian Voltz (*Aínda nada?* ou *A caricia da bolboreta*, ambos de 2008), nas súas ilustracións de múltiples elementos,

A superposición de papeis para crear imaxes.
Madalena Matoso, *Os mil brancos dos esquimós* (2009).

consegue uns relevos con volume ao usar botóns, porcas, fibelas, madeiras, chapas, etc. Outro exemplo de colaxe tridimensional son as esculturas realizadas con obxectos reciclados que ilustran o libro de Pablo Bernasconi, *O zoo de Xaquín* (2006); as figuras dos animais están construídas con rodas, resortes, picaportes, altofalantes, chaves e todo cacharro que lle sirva para deseñar o especial animalario dun zoo imaxinado.

**Fotografía**. Esta disciplina artística tamén forma parte das técnicas que utilizan os ilustradores de álbums. Como exemplo, pode servirnos o libro *Tío Miseria* (2008), de Inacio Vilariño. As súas imaxes son fotografías, en branco e negro, de escenas creadas con esculturas rústicas feitas a base de ensamblar anacos de madeiras que conforman espazos e figuras.

**Modelado.** É frecuente encontrar ilustracións realizadas con composicións onde os protagonistas son figuras tridimensionais modeladas con algún tipo de pasta. No libro *¿Que contan as ovellas para durmir?* (2004), Kiko Dasilva utiliza unha técnica mixta para a creación de escenarios con materiais diversos sobre os que dispón formas modeladas de animais e obxectos. O mesmo estilo é o que emprega Xosé Tomás para ilustrar *Carolina e os caracois* (2008). Iván

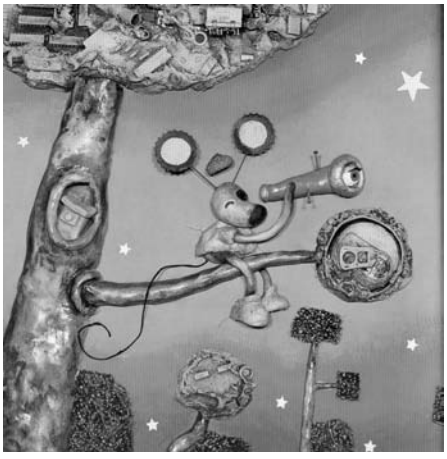


Ilustración en 3D con figuras modeladas e inserción de obxectos.
Dasilva, *Rato de campo e rato de cidade* (2002).

Prieto tamén utiliza figuras modeladas para crear os protagonistas do seu libro *Sal e azucre* (2006), aínda que neste caso os escenarios son planos de color, sen ningún elemento que distraia das figuras e as súas actitudes.

**Técnicas de impresión (madeira e linóleo, serigrafía, augaforte, monotipos).** Actualmente, moitos dos procesos que naceron para permitir a reprodución múltiple dunha imaxe úsanse polos seus efectos estéticos. A xilografía, o gravado ao linóleo e a serigrafía seguen moi vixentes. Un exemplo destas técnicas encontrámolo no álbum *Tic Tac* (2009), ilustrado por Marc Taeger con linografías que lle achegan á imaxe un acabado rudo e rústico, moi adecuado á narración. Podemos fixarnos na simplicidade das estampacións de Paula Valdivia na súa obra *Os de arriba e os de abaixo* (2009). Ou, no libro *Nadarín* (2007), onde Leo Lionni usa distintas técnicas: o monotipo para recrear os reflexos da auga no fondo do mar e as estampacións para os peixes e as algas.

Linografía con varias tintas.
Marc Taeger, *Tic Tac* (2009).

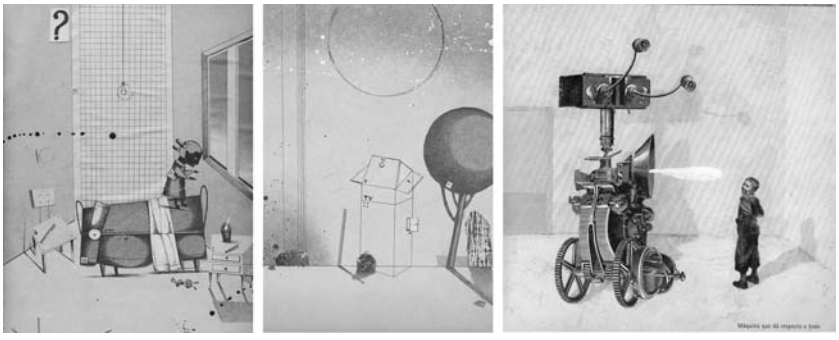
**Ordenadores. O paso ao dixital**. Este traballo de ilustración pasa por dispor dun software específico para tratamento de imaxes. É probábel que os ordenadores sigan usándose principalmente para

engadir cores planas a unha liña feita á man e escaneada, pero tamén hai ilustradores que deciden deseñar as súas composicións exclusivamente con esta ferramenta. Como exemplo, o traballo de Marta Rivera Ferner en *Os manteis roubados* (2009) e *A abella na orella da ovella* (2007), que combina formas xeradas por ordenador con fondos de texturas diversas; ou as ilustracións de Enjamio para *Un bico de amor e vida* (2009), a base de formas creadas exclusivamente cun programa de tratamento de imaxes.

## Correntes artísticas e ilustradores

Ao noso xuízo, é posíbel, tendo á vista os álbums realizados por ilustradores, rastrexar neles os trazos máis significativos das correntes artísticas do século XX. Nas liñas que seguen esbozaremos un breve apuntamento deste paralelismo. Para iso, fixarémonos en determinados autores cuxa obra se intúe como fonte de inspiración para as ilustracións, destacando os elementos visuais que permiten estabelecer unha relación de influencia entre uns e outras.

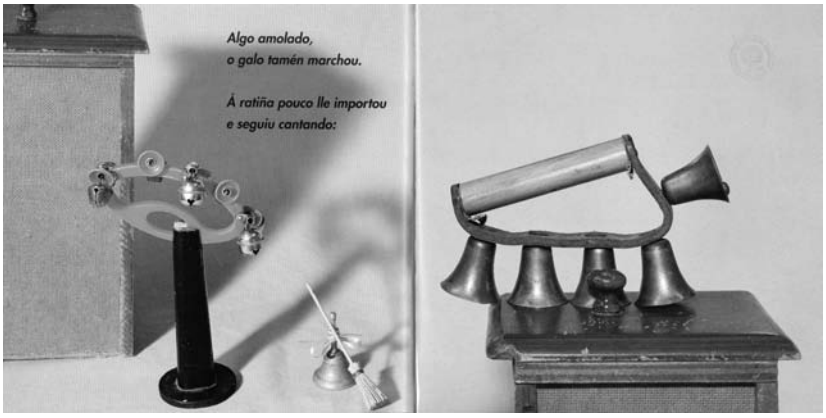
**Movemento Dadá.** Unha das características deste movemento é a utilización da fotomontaxe, empregando material gráfico de todo tipo. Dentro desta estética poderiamos enmarcar as composicións de Hassan Amekan para o libro *Caixa de cartón* (2010), que mestura




Estas imaxes de H. Amekan e C. Poizat serven como exemplo de inclusión de gráficos, letras, esquemas técnicos, etc.

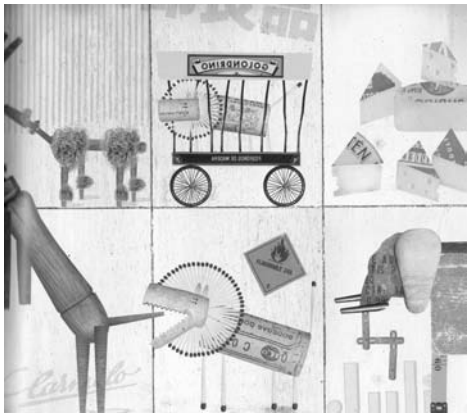
nas súas composicións letras, números e gráficos con imaxes debuxadas cunha estética moi próxima a Francis Picabia (1879-1953). Tamén bebe destas fontes o álbum *Máquinas* (2000), de Chloé Poizat, que ten unhas ilustracións na que se unen planos de pintura con retallos de gráficos industriais e fotos ou gravados antigos de persoas.

O artista **Marcel Duchamp** (1887-1968) utilizaba obxectos cotiáns que, con pequenas modificacións ou dotándoos dun título, pasaban a ser obxectos artísticos. Son os chamados *ready made* ou *objet trouvé*. En *A ratiña presumida* (2002), o ilustrador Pablo Mestre constrúe as súas imaxes partindo dun xogo conceptual inspirado en diferentes obxectos (campaíñas, axóuxeres, caixóns, etc.), que pasan a ser os protagonistas do conto. O minimalismo das composicións e a austeridade cromática tamén se encadra dentro da estética de Duchamp.




Obxectos diversos nas ilustracións de Pablo Mestre para *A ratiña presumida* (2002).

**Kurt Schwitters** (1887-1948) é o creador das composicións Merz (composicións que se ían realizando de forma casual a medida que se incluían restos de obxectos refugados ou inútiles). *O Sultán e os ratos* (2005), ilustrado por Txell Darné, lembra estas composicións Merz polo emprego de colaxes con materiais variados: etiquetas, naipes, caixas de mistos, anacos de madeira, cortiza, billetes, todo perten-



Composición que xoga con obxectos moi diversos siguindo unha estética Merz. *O Sultán e os ratos* (2005), T. Darné.

cente a décadas pasadas, conformando así unha estética antiga. Tamén as ilustracións dos libros de Christian Voltz (2002 e 2008) están creadas, seguindo esta estética, con elementos moi diversos: botóns, chapas, remaches, arames, latas, madeiras, fibelas, etc.

**Pop Art.** Un dos obxectivos dos artistas desta corrente é o seu interese por achegar a arte á sociedade e, para iso, seguen consignas estéticas propias da publicidade, o que dá lugar a uns produtos

Cores saturadas e contrastes de complementarios nesta imaxe de B. Heitz.

visuais simples, directos e de cores básicas. En *Unha historia fantástica* (2000), de Bruno Heitz, as formas simples das súas figuras están elaboradas con cores brillantes e destacan sobre os fondos planos de cores saturadas, creando xogos de alto contraste similares aos carteis pop.

**Surrealismo.** Algúns pintores surrealistas asociaban obxectos dispares, creando formas anómalas e ambientes estraños procedentes do mundo onírico ou do inconsciente. Este tipo de formas son as elixidas por Joanna Concejo para debuxar as imaxes de *Fume* (2008), que reflicten o terror creado polos nazis nun campo de concentración.

Nestas imaxes de *Fume* (2008) apréciase como J. Concejo recorre ao surrealismo para ilustrar unha narración difícil de describir.

**Max Ernst** (1891-1976) pintaba escenarios imaxinados e oníricos nos que experimentaba con técnicas variadas como o *frottage* ou o *grattage*. A ilustradora Mariona Cabassa traballa as páxinas do libro *Conto para contar mentres se come un ovo frito* (2002) cun estilo similar ao deste pintor, creando fondos de pintura con *frottages*, raspados e texturas realizadas con peites, composicións que parecen propias de Ernst.

Raspados, refregados e estampacións enriquecen as texturas
das ilustracións de M. Cabassa.

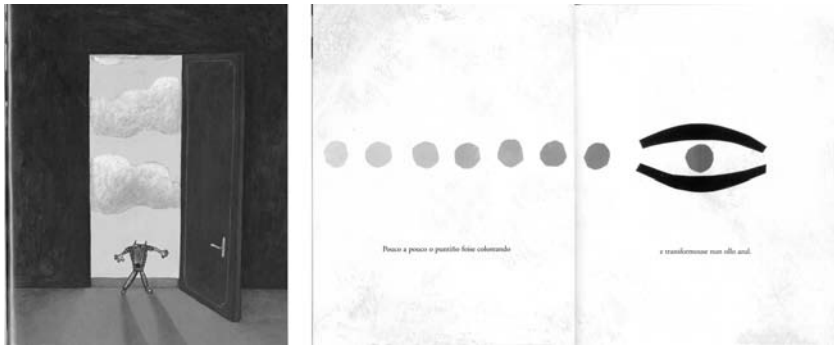
**Paul Klee** (1879-1940). Este pintor surrealista compón os seus cadros creando mundos propios con grafismos de inspiración infantil. En moitas das súas pinturas xoga con redes de cadros de cores que crean harmonías cromáticas. Decote, o seu estilo é fonte de inspiración para ilustracións de álbums infantís. Rosa Osuna, no libro *Avós* (2002), parcela as composicións con cadros de acuarela en tonalidades claras ao estilo do pintor. Tamén Carmela Mayor emprega acuarelas, veladuras e formas sintéticas ao estilo de Paul Klee no libro *Igor* (2001).

Imaxes de edificios cun estilo moi próximo ao de Paul Klee.
Carmela Mayor, *Igor* (2001).

**Marc Chagall** (1887-1985). A obra máis característica deste pintor ten connotacións oníricas e románticas. O seu estilo poético plásmase en composicións figurativas con elementos da natureza, con cores vivas e formas lixeiras que semellan flotar. A ilustradora Sarah Webster, no libro *Unha pantasma con asma* (2002), traza unhas imaxes que lembran as de Chagall polo predominio curvo das súas formas, polas figuras que flotan, pola riqueza dos ambientes e o uso da cor, con contrastes de verdes intensos e azuis con vermellos e violetas. *As tres fillas* (2006), de Helle Thomassen, tamén lembra o estilo deste pintor.

Imaxe do libro *Unha pantasma con asma* (2002) que recorda as formas e as composicións de Marc Chagal.

**René Magritte** (1898-1967). Este pintor surrealista crea xogos de imaxes visuais entre o fondo e a figura, que colocan o espectador ante a incerteza de non saber que é o que está representado. Moitas das súas imaxes apóianse en textos pintados. En *O lobo e os sete cabuxos* (2003), a ilustradora Elisa Arguillé utiliza unha estética surrealista inspirada en Magritte: os cortinados que enmarcan as xanelas, os ceos azuis nos seus vans e as portas lembran as postas en escena dos cadros do pintor.




Dúas concepcións diferentes de surrealismo, unha inspirada en R. Magritte e a outra en J. Miró.

**Joan Miró** (1893-1983). Adscrito ao surrealismo, as pinturas de Miró evolucionaron cara a formas puras con cores primarias e cara a uns grafismos de gran simplicidade. Clara inspiración nas formas de Miró son as ilustracións de Marc Taeger, no álbum *Aquiles o puntiño* (2006), onde as cores empregadas –azul, vermello, negro e amarelo– tamén seguen as pautas deste artista.

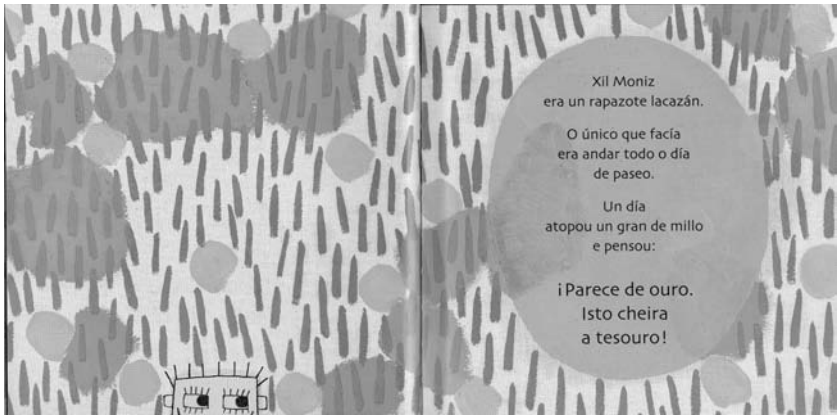
**Giorgio de Chirico** (1888-1978). Pintor "metafísico", a súa obra máis característica está composta de desacougantes paisaxes urbanas e interiores habitadas por figuras estáticas, sen rostro. Espazos similares atopámolos no álbum *Míster Corvo* (2006), ilustrado por Maurizio A. C. Quarello, con arquitecturas impoñentes nun cromatismo parecido ao que emprega Chirico –ocres, grises, pardos e vermellos– e poboadas de figuras surrealistas. As composicións de Carles Arbat para *Barbazul* (2002) tamén xogan coa estética deste artista, ao deseñar os espazos con liñas de horizonte moi altas, estruturas arquitectónicas con escaleiras, columnas e xanelas redondeadas e usar cores cálidas.

**Henri Matisse** (1869-1954). Este artista está considerado o líder do Fauvismo; as súas obras caracterízanse pola liberdade de expresión nas pinceladas e a utilización das cores puras e brillantes. O ilustrador Félix Eckardt utiliza a pintura cun cromatismo intenso para conformar os rostros das figuras no álbum *Un problema grande*

Figuras recortadas ao estilo de Henri Matisse. Antonio Santos, *Pancho* (2003).

(2002), nunha liña fauvista. O estilo que emprega Antonio Santos nos seus libros *Pancho* (2003) e *A viaxe de Pancho* (2005), ou Claudia Ranucci en *O Rei e a coroa Setepedras* (2007), con figuras de papel recortadas cunha liña sinxela superpostas sobre fondos lisos, está moi próximo ao das figuras recortadas de Matisse.

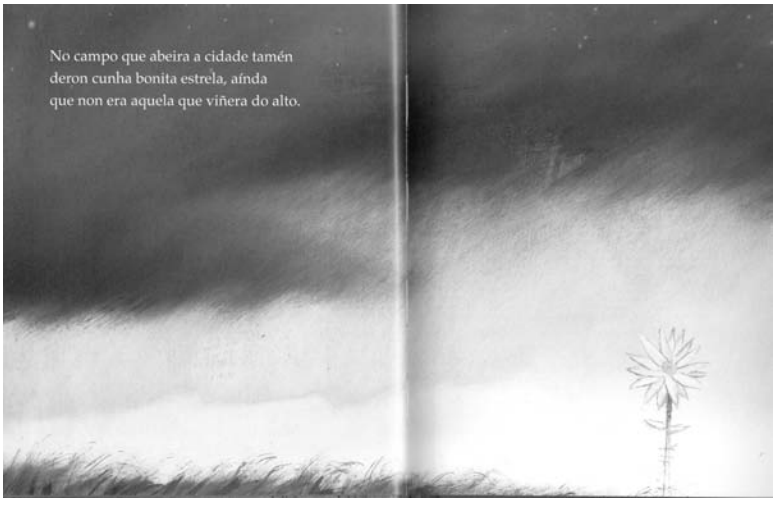
**Arte Abstracta.** Caracterízase por prescindir de toda figuración e centrarse nas formas e as cores; non hai representacións visuais




Exemplo de utilización das formas cun estilo próximo á abstracción. Belén Padrón, *Xil Moniz* (2001).

recoñecidas, senón xogos compositivos cos elementos visuais. A pintora Belén Padrón ilustra *Xil Moniz* (2001) cunhas composicións pictóricas con planos amplos de cor intensa e utiliza pinceladas que crean altos contrastes. No álbum *Soños de algodón* (2008), de Amalia Pérez Otero e Alba Grimaldi Pérez, soamente hai cor e texto debuxado: trátase dun exemplo de abstracción pura; vibracións de cor polo pracer da cor. Tamén Spela Trobec, no álbum *Vestida co arco da vella* (2008), fai unhas composicións moi próximas á abstracción.

**Mark Rothko** (1903-1978). As composicións máis características deste pintor consisten en grandes planos rectangulares de cor conseguidos a base de sucesivas veladuras. Os fondos das composicións do álbum *A noite das filantes* (2009), ilustrado por Xosé Cobas, son franxas de cor que lembran as obras de Rothko.




Bandas de cores superpostas que recordan a obra de M. Rothko.
*A noite das filantes* (2009), X. Cobas.

**Informalismo.** Movemento caracterizado por unha pintura abstracta non xeométrica, no que destacan o xesto, a expresividade da mancha, as texturas moi acusadas e os compoñentes matéricos. Os ilustradores Spela Trobec, en *De que cor es ti?* (2007), e Ramón Trigo, en *Eu vivía na fin do mundo* (2007), utilizan para os fondos das

súas composicións tratamentos xestuais, creando texturas próximas á pintura do artista matérico Antoni Tàpies (1923).

Tratamento matérico do fondo da ilustración. Spela Trobec, *De que cor es ti?* (2007)

Tras esta exposición da relación entre correntes artísticas e ilustradores, quédanos finalizar o traballo cunhas breves reflexións finais.

En primeiro lugar, como acabamos de ver, cremos que queda demostrada a existencia dunha relación de inspiración constante entre os artistas visuais do século XX e os ilustradores do século XXI. Ao noso xuízo, pode falarse dun bucle que se alimenta da mirada cara aos distintos movementos que se desenvolveron no século pasado.

En segundo lugar, tal como puxemos de relevo coa cita de Salisbury coa que comeza este traballo, debemos recoñecer que o panorama actual, caracterizado pola abundancia de álbums ilustrados, facilita que se cumpra un dos propósitos básicos destes, a saber, proporcionarlles aos lectores un caudal de imaxes que os inicie na comprensión do mundo. A riqueza de imaxes que ofrecen acompañaraos no inicio da súa traxectoria vital, contribuíndo á formación do seu sentido estético.

Tamén queremos deixar constancia de que o moderno desenvolvemento da edición permitiu a asunción de novas e variadas técnicas que, ademais de facilitar o traballo dos ilustradores, abren novas estratexias de produción artística; pensemos no software de tratamento de imaxes e as oportunidades de creación que permiten.

Por último, queremos aludir a unha característica básica do álbum ilustrado: o seu formato, a base de grandes ilustracións, texto escaso e situacións que propician a intertextualidade, non deixa indiferente o pequeno lector; así a todo, provócao de tal modo que sente a necesidade de avanzar na lectura para a comprensión do insinuado nas páxinas anteriores. Este modo de proceder ten algo de manipulación do lector, e parece que niso ten moito que ver o feito de que a narración se sustente principalmente nas imaxes. Así pois, a narración visual é o motor e a imaxinación do neno pon o resto.

## Bibliografía


**Agra Pardiñas**, María Jesús e Blanca-Ana **Roig Rechou** (2006), "Artextos: los ábumes infantiles", en *A Criança, a Língua, o Imaginário e o Texto Literário. Centro e Margens na Literatura para Crianças e Jovens*, Actas do II Congresso Internacional, Braga: Universidade do Minho – Instituto de Estudos da Criança.

**Colomer**, Teresa (1999), "El álbum y el texto", en Mª Fernanda Paz Castillo (coord.), *El libro álbum invención y evolución de un género para niños. Antología,* Caracas: Banco del libro, col. Parapara-Clave.

*El libro infantil en las vanguardias rusas. 1917-1945* (2005), http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/programa/librorus00/frame.htm Consultado o 3 de xaneiro de 2011.

**Meneguzzo**, Marco (2006), *El siglo XX. Arte contemporáneo*, Barcelona: Mondadori.

**Morantz**, Kenneth (1999), "Con estas luces", en Mª Fernanda Paz Castillo (coord.), *El libro álbum invención y evolución de un género para niños. Antología,* Caracas: Banco del libro, col. Parapara-Clave.

**Paz Castillo**, Mª Fernanda (coord.) (1999), *El libro álbum invención y evolución de un género para niños. Antología*, Caracas: Banco del libro, col. Parapara-Clave.

**Ramírez**, J. Antonio (dir.) (1997), *Historia del Arte. El mundo contemporáneo*, Madrid: Alianza Editorial.

**Salisbury**, Martin (2005), *Ilustración de libros infantiles: como crear imágenes para su publicación*, Barcelona: Acanto.

**Thomson**, Laura (2009), *Los surrealistas*, Madrid: Lisma.

**Valencia**, Silvia (2010) [en línea], "El libro álbum", en LitrasFalsas.com. Consultado el 22 de diciembre de 2010. Disponible en: http://www.litrasfalsas.com/ensayos/81-edicion-5/171-el-libro-album.html

## Álbums citados

**Alonso**, Tareixa; Carles **Arbat** (2002), *Barbazul*, Pontevedra: Kalandraka Editora.

**Alonso**, Tareixa; Belén **Padrón** (2001), *Xil Moniz*, Pontevedra: Kalandraka Editora.

**Arnal**, Txabi; Hassan **Amekan** (2010), *Caixa de cartón,* Pontevedra: OQO Editora.

**Bernasconi**, Pablo (2006), *O zoo de Xaquín*, Pontevedra: Kalandraka Editora.

**Boer**, Joan de; Txell **Darné** (2005), *O Sultán e os ratos,* Pontevedra: OQO Editora.

**Bruno**, Pep e Mariona **Cabassa** (2002), *Conto para contar mentres se come un ovo frito*, Pontevedra: Kalandraka Editora.

**Cortizas**, Antón; Spela **Trobec** (2008), *Vestida co arco da vella*, Ferrol: Edicións Embora.

**Dasilva**, Kiko (2004), *¿Que contan as ovellas para durmir?*, Vigo: Editorial Galaxia.

**Díaz**, Pablo; Marc **Taeger**, (2009), *Tic Tac*, Pontevedra: Kalandraka Editora.

**Docampo**, Xabier P.; Xosé **Cobas** (2009), *A noite das filantes*, Vigo: Editorial Galaxia.

**Fortes**, Antón; Joana **Concejo** (2008), *Fume*, Pontevedra: OQO Editora.

**Gil**, Carmen; Sarah **Webster** (2002), *Unha pantasma con asma,* Pontevedra: Kalandraka Editora.

**Grimm**, Jacob e Wilhem; Elisa **Arguillé** (2003), *O lobo e os sete cabuxos*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

**Heitz**, Bruno (2000), *Unha historia fantástica*, Pontevedra: Kalandraka Editora.

**Heras**, Chema; Rosa **Osuna** (2002), *Avós*, Pontevedra: Kalandraka Editora.

**Iglesias**, Arturo; Xosé **Tomás** (2008), *Carolina e os caracois*, A Coruña: Baía Edicións.

**Lionni**, Leo (2007), *Nadarín*, Pontevedra: Kalandraka Editora.

**López Parreño**, José Antonio; Pablo **Mestre** (2002), *A ratiña presumida*, Pontevedra: Kalandraka Editora.

**López Rodríguez**, Xavier; Marta **Rivera Ferner** (2007), *A abella na orella da ovella*, A Coruña: Everest Galicia

**Matos**, Fernando; Helle **Thomassen** (2006), *As tres fillas*, Pontevedra: Kalandraka Editora.

**Mejuto**, Eva; Kiko **Dasilva** (2002), *Rato de campo e rato de cidade*, Pontevedra: Kalandraka Editora.

**Minhós Martíns**, Isabel; Madalena **Matoso** (2009), *Os mil blancos dos esquimós*, Pontevedra: OQO Editora.

**Mó**, Mª Rosa; Federico **Delicado** (2003), *Soños de Xulieta*, Pontevedra: Kalandraka Editora.

**Morandeira**, Luisa; Maurizio A. **Quarello** (2006), *Mister Corvo*, Pontevedra: OQO Editora.

**Neira Cruz**, Xosé A.; **Enjamio** (2009), *Un bico de amor e vida*, Vigo: Editorial Galaxia.

**Núñez**, Marisa; Helga **Bansch** (2006), *Cocorico*, Pontevedra: OQO Editora.

**Oli;** Félix **Eckardt** (2002), *Un problema grande*, Pontevedra: Kalandraka Editora.

**Patacrúa**; Kristina **Andrés** (2009), *A pota que trota*, Pontevedra: OQO Editora.

**Pérez Díaz**, Enrique; Claudia **Ranucci** (2007), *O Rei e a Coroa Setepedras*, Madrid: Macmillan Iberia.

**Pérez Otero**, Amalia; Alba **Grimaldi Pérez** (2008), *Soños de algodón*, Vigo: Nova Galicia Edicións.

**Pita**, Charo; Carmela **Mayor** (2001), *Igor*, Pontevedra: Kalandraka Editora.

**Poizat**, Chloé (2000), *Máquinas*, Pontevedra: Kalandraka Editora.

**Prestifilippo**, Pablo (2003), *¡Que parvos son os camaleóns!*, Pontevedra: Kalandraka Editora.

**Prieto**, Iván (2006), *Sal e azucre*, Pontevedra: OQO Editora.

**Ramón**, Elisa; Rosa **Osuna** (2003), *Non é fácil pequeno esquío*, Pontevedra: Kalandraka Editora.

**Rapela**, Luis; Spela **Trobec** (2007), *De que cor es ti?*, Ferrol: Edicións Embora.

**Risari**, Guia; Marc **Taeger** (2006), *Aquiles o puntiño*, Pontevedra: Kalandraka Editora.

**Rivera Ferner**, Marta (2009), *Os manteis roubados*, A Coruña: Everest Galicia.

**Sánchez Ibarzábal**, Paloma; Joana **Concejo** (2010), *Cando non atopas a túa casa,* Pontevedra: OQO Editora.

**Santos**, Antonio (2003), *Pancho*, Pontevedra: Kalandraka Editora.
— (2005), *A viaxe de Pancho*, Pontevedra: Kalandraka Editora.

**Trigo**, Ramón (2005), *As luces que se acenden e se apagan*, Pontevedra: Kalandraka, Faktoría K de Libros.
—(2007), *Eu vivía na fin do mundo*, Pontevedra: Edelvives.

**Valdivia**, Paloma (2009), *Os de arriba e os de abaixo*, Pontevedra: Kalandraka Editora.

**Vilariño**, Inacio (2008), *Tío Miseria*, A Coruña: Baía Edicións.

**Voltz**, Christian (2002), *¡Eu non fun!,* Pontevedra: Kalandraka Editora.
— (2008), *A caricia da bolboreta, Pontevedra: Kalandraka Editora.*
— (2008), *Aínda nada?*, Pontevedra: Kalandraka Editora.

OUTRAS LETRAS
CARMEN.

# 4. UNHA SELECCIÓN DE ÁLBUMS INESQUECÍBEIS

Mª del Carmen Ferreira Boo
(Universidade de Santiago de Compostela.
Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades)

Nesta selección, realizada mediante unha votación entre todos os membros da Rede Temática LIJMI, acóllense doce obras canónicas que constitúen un referente nesta modalidade de libro infantil, o álbum, seguindo un trazo identitario sinalado por Blanca-Ana Roig Rechou en *A Literatura Infantil e Xuvenil Galega no século XXI. Seis chaves para entendela mellor*[18]. De cada unha delas preséntase a ficha bibliográfica da edición orixinal por orde alfabética do responsábel do texto, os premios máis importantes recibidos, as diferentes linguas do ámbito ibérico que contan con traducións e un breve descritor da narrativa textual e visual. Tamén, dende estas liñas, se quere reivindicar o transvasamento destes "Inesquecíbeis" a aquelas linguas do marco ibérico que non conten coa respectiva tradución, para que toda a nenez poida gozar na lingua propia destes álbums imprescindíbeis tanto para a formación literaria coma artística.

18. Ilust. Xosé Cobas Gómez, Madrid/Santiago de Compostela: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil/ Xunta de Galicia (Dirección Xeral de Creación e Difusión Cultural. Consellería de Cultura e Deporte), 2008.

**Browne**, Anthony (1983), *Gorilla*, Premio Kurt Maschler 1983 e Medalla Greenaway 1984, London: Julia MacRae Books, 28 pp. (ISBN: 0-15-302131-4).

Traducións: *Gorila*, México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Anthony Browne (Sheffield, Gran Bretaña, 1946) mediante a narrativa textual e visual relata a historia de Ana, unha nena a quen lle gustan moito os gorilas e que desexa a atención de seu pai, moi ocupado no seu traballo. No seu aniversario recibe de agasallo un gorila de peluche que durante a noite toma vida e fai coa nena todas aquelas cousas que ela querería facer con seu pai. Así, visitan o zoolóxico e os gorilas, van ao cine, camiñan xuntos pola rúa, comen e bailan. Á mañá seguinte, Ana esperta e descobre moi contenta que seu pai cambiou de actitude e proponlle ir ao zoolóxico. Browne tira partido da narrativa visual ao desenvolver a capacidade de observación dos lectores, a asociación de ideas, a realización de inferencias, a descuberta de implícitos e o emprego de referencias culturais e persoais. Presenta escenas realistas con ilustracións figurativas cheas de colorido nas que a presenza do pai é substituída pola figura do gorila cun claro valor simbólico ao aparecer nos diferentes elementos escénicos como cadros, envoltorios alimenticios, debuxos, lámpadas, carteis, e é relegada a un segundo plano nas dúas últimas ilustracións ao cobrar protagonismo de novo o pai de Ana. Resulta moi interesante a relación intertextual que se estabelece a nivel artístico coa pintura nos cadros que adornan os fondos dos debuxos, reelaborando a Magritte, Dalí, James Whistler e Leonardo da Vinci, e a nivel fílmico coas películas de Superman e King Kong e tamén con personaxes como Charles Chaplin e Che Guevara.

**Brunhoff**, Jean de (1931), *Histoire de Babar le petit éléphant*, Libro de Interese Infantil e Xuvenil polo Ministerio de Cultura, París: Éditions du Jardin des Modes.

Traducións: *Historia de Babar el elefantito*, Alfaguara, 2006 / *Història de Babar el petit elefant*, Aliorna, 1987 / *Babar, elefante-txoaren istorioa*, Desclée de Brouwer, 1988 / *História de Babar, o pequeno elefante*, Platano Editora, 1980.

Jean de Brunhoff (París, 1899-1937) presenta a historia do pequeno elefante Babar, baseada nos contos que a súa muller, Cecile, lles relataba a seus dous fillos, Laurent e Mathieu. Narra a vida cotiá de Babar na selva até que un cazador mata a súa nai e el escapa á cidade, onde descobre a vida do mundo occidental e imita os seres humanos na vestimenta, no andar erguido e nas accións diarias (facer ximnasia, bañarse, pasear en coche, estudar, etc.). Mais bota de menos os xogos cos seus amigos, os monos e a súa familia, polo que decide marchar a vivir á selva. Cando chega, o rei elefante morrera cunha seta velenosa e os elefantes anciáns elíxeno como novo rei. Babar casa coa súa curmá Celeste, convida á voda a todos os animais da selva e marchan de viaxe de noivos nun globo amarelo na busca de novas aventuras. As ilustracións do autor son figurativas, cun trazo minimalista e con cores planas e amosan escenas da historia narrada sobre fondo branco, diferenciando os animais humanizados, coas súas vestimentas, dos salvaxes e caracterizadas pola súa simplicidade. Ademais emprega tipografía en minúscula que segue as pautas da escola Montessori.

**Carle**, Eric (1969), *The Very Hungry Caterpillar*, American Institute of Graphic Arts Award 1970, Selection du Grand Prix des Treize (Francia, 1972), Nakamori Reader's Prize (Xapón, 1975), Premio da Feira do Libro Infantil de Boloña, New York: World Publishing Company, 22 pp. (ISBN: 0-399-22690-7).

Traducións: *La pequeña oruga glotona*, Kókinos, 2009 / *Gose handiko beldarra*, Kalandraka Editora, 2007 / *Unha eiruga moi larpeira*, Kalandraka Editora/Kókinos, 2005 / *A lagartinha muito comilona*, Kalandraka Editora, 2007.

Eric Carle (Siracusa, Nova York, 1929), tras a dedicatoria "Para miña irmá Christa", relata o ciclo vital e a metamorfose dunha eiruga dende que sae do ovo até que se converte en bolboreta. Cun estilo moi sinxelo, xoga cos días da semana, os números e a dieta semanal da eiruga, un variado de froitas e manxares larpeiros que van aumentando en cantidade dende o luns até o domingo. A súa fame insaciábel e os excesos alimenticios prodúcenlle unha dor de barriga que leva a que o domingo rille unha folla verde. As ilustracións que complementan o conto son sinxelas, expresivas e coloristas. O formato das primeiras páxinas e das últimas axústase á forma e tamaño da cuberta, pero as páxinas centrais troqueladas, relacionadas cos días da semana e cos números, presentan unha gradación ascendente no seu tamaño segundo o incremento da cantidade de comida que devora a eiruga. As formas figurativas sobre fondo branco constrúense con colaxe con pintura de cores moi alegres e saturadas, aplicadas cun trazos moi expresivos e técnicas variadas para procurar un xogo visual no que se perciben texturas e cores e se combinan as nocións temporais con secuencias espaciais ou cuantitativas para predicir a progresión rítmica e o desenlace da historia.

**Gallaz**, Cristophe; Roberto **Innocenti** (1985), *Rose Blanche*, Manzana de Oro da Bienal de Bratislava (Checoslovaquia, 1985), American Library Association's 1986 Mildred L. Batchelder Award (Estados Unidos, 1986), Mención Especial do Xurado do Premio Gráfico da "Fiera di Bologna" (Italia, 1986), Premio de la Paz Gustav Heinemann para Libros Infantiles y Juveniles (Alemaña, 1987) e Premio "Los diez mejores libros para niños" (Banco del Libro de Venezuela), Neuchâtel: Éditions Script, [40] pp. (ISBN: 978-2831200019).

Traducións: *Rosa Blanca*, Lóguez Ediciones, 2002.

Cristophe Gallaz (Suíza, 1948) realiza a narrativa textual baseada nas acuarelas de Roberto Innocenti (Bagno a Ripoli, Florencia, 1940) neste álbum que relata a chegada de soldados a unha cidade

de Alemaña, a través da perspectiva dun narrador omnisciente e da óptica inocente da nena alemá Rosa Blanca, nome escollido en homenaxe a un grupo resistente de mozos de Múnic. A vida cotiá da nena comeza a alterarse coa presenza de tropas e vehículos militares e a curiosidade de Rosa Blanca lévaa a descubrir na profundidade do bosque a crúa realidade dun campo de concentración nazi. Rosa Blanca lévalles comida ás escondidas aos nenos, até que un día a xente marcha da cidade. A nena vai correndo ao bosque e cando descobre que o campo desaparecera escóitase un disparo. As ilustracións minimalistas amosan escenas moi realistas que xogan coas cores e a crueza da historia móstrase máis coa narrativa visual que coa textual. Preséntanse como cadros, elaboradas con minucioso realismo nos detalles, pero empregando picados e contrapicados violentísimos e perspectivas frontais pouco comúns, ao non amosar as cousas coas proporcións reais.

**Holzwarth**, Werner; Wolf **Erlbruch** (1989), *Vom Kleinem Maulwurf, der wissen wollte, wer ihm auf den Kopf gemacht hat*, Wuppertal: Peter Hammer Verlag, 24 pp. (ISBN: 3-87294-882-2).

Traducións: *El topo que quería saber quién se había hecho aquello en su cabeza*, Alfaguara Infantil, 2009 / *La talpeta que volia saber qui li havia fet allò en el cap*, Kalandraka Editora, 2007 / *Buruko hura nork egin zion jakin nahi zuen satartxoa*, Amets egiteko Liburuak, 2007 / *A toupiña que quería saber quen lle fixera aquilo na cabeza*, Kalandraka Editora, 2007 / *A toupeira que queria saber quem lhe fizera aquilo na cabeça*, Kalandraka Editora, 2007.

Breve historia de Werner Holzwarth (Winnenden, 1947), de clara influencia oral nas estratexias narrativas baseadas na pregunta, o uso do escatolóxico e o humor, cunha trama amena e intrigante na que se contan as pescudas dunha toupa para atopar quen lle puxo algo redondo e marrón na cabeza. Mediante o uso da interrogación, a toupa vai preguntando a diferentes animais (lebre, cabalo, porco, vaca, pomba, cabra e moscas) até que descobre o culpábel, o can Xan-Pedro. A toupa págalle ao can coa mesma moeda. As

ilustracións sobre fondo branco de Wolf Elrlbruch (Wupppertal, 1949) presentan en primeiro plano os animais protagonistas e a versión despregábel, tipo libro pop-up, ademais, un tipo diferente de grafía, o que facilita unha lectura moito máis interactiva. É de destacar na narrativa visual o dinamismo das ilustracións, que nalgunhas ocasións son moi sinxelas, pero noutras moi complexas, e na narrativa textual o uso de deícticos con finalidade eufemística, a frescura no uso de formas pronominais e adverbiais combinadas coas onomatopeas, empregadas no diálogo entre a toupa protagonista e os demais personaxes, e a estrutura dialoxística marcada polo paralelismo, que permite o tratamento humorístico dun tema escatolóxico do gusto infantil, ao tempo que fixa a memoria visual e auditiva.

**Janosch** (1978), *Oh wie schön ist Panama*, Weinheim-Basilea: Beltz&Gelberg, 52 pp. (ISBN: 978-3-407-76006-7).

Traducións: *¡Que bonito es Panamá!,* Kalandraka Editora, 2010 / *Oh! Que bonic és Panamà!*, Kalandraka-Hipòtesi, 2010 / *Zein polita den Panama!*, Kalandraka-Pamiela, 2010 / *Que bonito é Panamá!: A historia de como tigre pequeno e oso pequeno foron a Panamá*, Kalandraka Editora, 2010 / *Oh, que lindo que é o Panamá*, Kalandraka Editora, 2010.

O famoso contista e ilustrador Janosch (Hindengurb, Alemaña, 1931 –actual Zabrze, Polonia), seudónimo de Horst Eckert, nesta historia que reflicte o valor da amizade, o fogar, o valor das experiencias vividas e a procura da felicidade no cotián, conta como oso pequeno e tigre pequeno, dous grandes amigos, vivían felices nunha casa con cheminea á beira do río. Pero todo mudou cando un día descubriron flotando no río unha caixa que cheiraba a plátanos. Daquela, seducidos pola esperanza de atopar unha vida aínda mellor, decidiron marchar na procura da terra dos seus soños: Panamá. Tras algunhas dúbidas para atopar o camiño correcto e despois de procurar a axuda doutros animais (rato, vaca, raposo, corvo, lebre e ourizo), só conseguen, sen sabelo, dar voltas sobre

si mesmos. Finalmente, despois dun tempo, acaban na súa propia casa que non recoñecen polo paso do tempo, crendo que cumpriron o seu soño e chegaron a Panamá. As ilustracións figurativas representan escenas da narración textual cun cromatismo destacábel nas que destacan as cores ocres e cálidas.

**Lionni**, Leo (1959), *Little Blue and Little Yellow*, *New York Times* Best Illustrated Children's Book of the Year 1959, New York: McDowell, Obolensky Inc., 48 pp.

Traducións: *Pequeño Azul, Pequeño Amarillo*, Kalandraka Editora, 2005 / *Pequeno Azul e Pequeno Amarelo*, Kalandraka Editora, 2005 / *Pequeno Azul e Pequeno Amarelo*, Kalandraka Editora, 2005.

Leo Lionni (Ámsterdam, 1910-Toscana, 1999) cunha virtuosa economía dos recursos comunicativos de texto e ilustración presenta, empregando a gama de cores básicas, a historia de dúas pequenas manchas, azul e amarela, que son amigas. Un día únense nun abrazo e forman unha mancha verde que ningún dos pais recoñecen; póñense moi tristes e choran, volvendo á súa cor habitual. Lionni presenta formas abstractas realizadas con anacos irregulares de papel monocromo para comunicar unha historia de amizade chea de emotividade, baseada na teoría da cor. Salienta a vertente gráfica do volume, claramente exploratorio e experimental, que tira partido da combinación de elementos verbais e pictóricos e das posibilidades narrativas das ilustracións lidas en secuencia.

**Lobel**, Arnold, (1972), *Mouse Tales*, EUA: Harper Collins Publishers, 64 pp. (ISBN: 0-06-023941-7).

Traducións: *Historias de ratones*, Kalandraka Editora, 2006 / *Històries de ratolins*, Kalandraka Editora, 2006 / *Sagu Kontuak*, Kalandraka Editora, 2006 / *Contos de ratiños*, Kalandraka Editora, 2008.

Conto de Arnold Lobel (Os Ánxeles, 1933-Nova York, 1987) dividido en sete capítulos que se corresponden cos sete contos que

o pai rato lles narra a seus sete fillos, antes de que estes vaian durmir: "O pozo dos desexos", "Nubes", "Rato Moi Alto e Rato moi Baixo", "O rato e os ventos", "A viaxe", "O rato vello" e "O baño". Os contos tratan da amizade, dos soños, do medo, do esforzo por lograr o que queremos e mesmo do egoísmo. As ilustracións de estilo figurativo que acompañan o texto están realizadas con acuarela e predominan as tintas cálidas, moi coidadas, sinxelas e explicativas co emprego de ratos como personaxes con actitudes antropomorfas e co predominio das cores rosadas cun acabado de estética antiga, conseguido grazas a que as imaxes e os textos están enmarcados cunha liña laranxa, á temática de animais e á cor amarela do papel satinado. Tamén a cuberta mantén a estética antiga na decoración do fondo e na tipografía empregada para o título.

**Mari**, Iela (1967), *Il palloncino rosso*, Mellor libro do ano 1969 (Alemaña) e Plan Nacional de Lectura (Portugal), Milano-Trieste: Emme Edizioni, 40 pp.

Traducións: *El globito rojo*, Kalandraka Editora, 2007 / *El petit globus vermell*, Kalandraka Editora, 2006 / *Un globo vermello*, Kalandraka Editora, 2007 / *O Balãozinho Vermelho*, Kalandraka Editora, 2006.

Relato realizado unicamente cunha narrativa visual minimalista no que Iela Mari (Milán, 1932) narra por medio dunha secuencia de ilustracións sinxelas, realizadas cun trazo limpo lineal en pluma negra e predominio da cor vermella sobre fondo branco, a metamorfose gráfica dunha pequena bóla de goma de mascar que se transforma sucesivamente en diferentes obxectos cos que garda semellanza, como un globo, unha mazá, unha bolboreta, unha flor e un paraugas, mediante unha enxeñosa e efectiva economía gráfica e cromática que consegue captar a atención do receptor. Dende a cuberta, un gran círculo vermello evoca moitas das obras de Joan Miró e o estilo casi abstracto destaca pola ausencia de realismo e un elevado grao de simplificación cromática, ofrecendo un volume claramente exploratorio e experimental.

**Mckee**, David (1980), *Not Now, Bernard***,** London: Andersen Press, 32 pp. (ISBN: 0-05-004559-8).

Traducións: *Ahora no, Bernardo*, Anaya, 2005 / *Agora não, Duarte!*, Caminho, 2000.

Historia de David Mckee (Devon, Inglaterra, 1967) na que se relata co uso do humor e o absurdo a falta de atención duns pais cara a seu fillo Bernardo, debido aos seus labores cotiáns. O neno avísaos da presenza dun monstro que o quere comer, mais eles non atenden, até o punto de que o monstro entra na casa, intenta asustar os pais e realiza malas accións. Pero eles están tan ocupados que non se decatan de que non é seu fillo e continúan coa súa vida diaria sen modificala. As ilustracións figurativas con trazos lineais remarcados en negro son sinxelas e amosan escenas cotiás, empregando unha gama de cores variadas e alegres.

**Sendak**, Maurice (1963), *Where the wild things are?*, Medalla Caldercott 1964, Boston Globe-Horn Book Award e Libro notábel da American Library Association, New York: Harper Collins Publishers, 48 pp.

Traducións: *Donde viven los monstruos*, Alfaguara, 2009 / *Piztiak bizi diren lekuan*, Kalandraka Editora, 2009 / *Onde viven os monstros*, Kalandraka Editora, 2009 / *Onde vivem os monstros*, Kalandraka Editora, 2009.

Este conto de Maurice Sendak (Brooklyn, Nova York, 1928) relata a viaxe interior dun neno chamado Max para dominar os seus temores, reflectidos a través dos monstros, e recrea o imaxinario infantil e a irrupción do marabilloso no cotián. Despois de moitas trasnadas, Max é castigado por súa nai sen cea no seu cuarto. A partir dese momento a sorpresa e a imaxinación irrompen na súa vida, pois o cuarto convértese nun fermoso bosque do que xorde un océano cun barco para el. A través da navegación chegará ao lugar onde viven os monstros e será nomeado o rei de todos eles, pero a soidade e a falta de afecto farán que Max recapacite e

decida volver ao seu cuarto. Esta historia compleméntase cunhas fermosas e expresivas ilustracións a toda cor, realizadas con técnica clásica e imitando o gravado coloreado, que xogan co seu tamaño, por medio do emprego secuencial de planos crecentes como os do zoom fotográfico, que varían en paralelo coa aventura e que procuran unha atmosfera de tensión.

**Ungerer**, Tomi (1963), *Die drei Räuber*, Zurich: Diogenes Verlag A. G., 48 pp.

Traducións: *Los tres bandidos*, Kalandraka Editora, 2007 / *Els tres bandits*, Kalandraka Editora, 2007 / *Hiru bidelapurrak*, Kalandraka Editora, 2007 / *Os tres bandidos*, Kalandraka Editora, 2007 / *Os três bandidos*, Kalandraka Editora, 2007.

Tomi Ungerer (Estrasburgo, 1931) conta a historia de tres feroces bandidos que se dedicaban a atracar cun trabuco, cun fol cheo de pementa e cunha enorme machada vermella, a todas as carruaxes que pasaban polos camiños e a desvalixar a todos os viaxeiros para despois gardar o seu botín nunha casa que tiñan no monte. Unha noite, nunha carruaxe, atopan unha cativa orfa chamada Úrsula e deciden levala ao seu agocho e, como non saben que facer coas súas riquezas a partir de entón, deciden coidar de todos os nenos infelices e abandonados. Así que compran un castelo enorme que se converte nun fogar onde os nenos levan as mesmas capas dos bandidos pero de cor vermella, até que o lugar remata sendo unha pequena cidade. As ilustracións, sinxelas e con cores suxestivas, presentan con carácter descritivo os peculiares personaxes, excelentemente caracterizados coas súas orixinais vestimentas e o seu atípico instrumental para cometer trasnadas, seguindo a orde narrativa coa que transcorren as accións. Nelas salienta o contraste cromático, a expresividade en cada escena e o aspecto enigmático que caracteriza os bandidos, de xeito que propoñen reinterpretacións simbólicas de universos e situacións recoñecíbeis.

CARMEN

# 5. UNHA SELECCIÓN PARA A EDUCACIÓN LITERARIA[19]

Presentamos nesta selección un total de sesenta e catro álbums do marco ibérico e iberoamericano e doutros ámbitos lingüísticos publicados entre o ano 2000 e o 2010, todos eles acompañados dun descritor no que se destacan aspectos argumentais e outras características relevantes, co obxectivo de dar a coñecer obras de calidade.

A selección proposta responde á unificación de varios criterios que reflicten a diversidade existente a respecto dos trazos dun álbum: as distintas posibilidades de competencia dos seus destinatarios; a interrelación entre palabra e imaxe (contrapunto, complementación, amplificación a partir dun texto xa moi completo…); a súa relación con distintos tipos xenéricos e, por último, as traxectorias de ilustrador e escritor, ás veces coincidentes na mesma persoa, como artistas afeitos á especial interrelación que se espera dun álbum.

Queremos advertir que, dado o papel que xoga o ilustrador neste tipo de libros, as fichas van encabezadas polos nomes tanto do autor do texto coma do das imaxes, nesta orde, ambos destacados en negriña.

19. O labor de escolma para realizar esta selección foi consensuado polos membros da Rede LIJMI a partir das súas directrices, coa axuda dos colaboradores presentes neste volume, ademais de contar coa participación de Amalia Ramoneda (Biblioteca Rosa Sensat), para a selección catalá.

**Almeida**, Carla Maia; Alex **Gozblau** (2009), *Ainda falta muito?*, Lisboa: Caminho, 32 pp. (ISBN: 978-972-21-2065-4).

Tematizando uma viagem feita em família, a narrativa cruza, sob a forma de pequenas analepses, as memórias da narradora de viagens anteriores e as intervenções dos pais, tentando acalmar a ansiedade e a inquietação infantis. As ilustrações captam com expressividade as emoções das personagens, os diferentes tempos do discurso e da acção e o ambiente vivido dentro e fora do carro onde as personagens se encontram encerradas. Na narrativa visual, observa-se a intersecção de diferentes espaços e tempos, várias emoções e estados de espírito, acompanhando um relato construído também com base num registo fluente, bem-humorado e organizado de forma a explorar ritmos decorrentes da estrutura paralelística.

**Añorga,** Pello; Jokin **Mitxelena** (2007), *Gerlari handia* (*O Gran Guerreiro*), Iruñea: Pamiela-Faktoría K, 30 pp. (ISBN: 978-84-7681-535-9).

Álbum alegórico que obtivo o primeiro premio Etxepare en 2007 e narra a loita dun gran guerreiro que, tras se refuxiar nunha cova, ten que se enfrontar a outro guerreiro invencíbel contra o que non pode nada o valeroso loitador, un contrario que non é outro que un mesmo. Escrito cunha linguaxe moi coidada, a combinación de texto e ilustración amosa a desesperación do guerreiro, a impotencia de quen está afeito a lograr os seus obxectivos. Paga a pena destacar as ilustracións de Jokin Mitxelena, quen en contra do seu estilo habitual utiliza poucos tons de cor ao longo da narración e unhas figuras moi rectangulares para describir o gran guerreiro, que acabará quitando toda a súa armadura e as súas roupas até acabar espido.

**Azcona**, Marta; Rosa **Osuna** (2005), *Un regalo diferente*, Sevilla: Kalandraka Andalucía, [36] pp. (ISBN: 84-9638-809-3).

Un interesante ejercicio de colaboración entre la palabra y la imagen para contar una historia en la que pueden encontrarse varios

niveles de lectura. La estructura narrativa, como en muchos libros para prelectores, es de carácter repetitivo y, concretamente, de secuencia simple. Por su parte, las ilustraciones, haciendo uso de diversas técnicas, como el *collage*, no solo acompañan al texto subrayando los recursos y la estructura narrativa, sino que muestran, solo ellas, el desenlace de cada uno de los episodios paralelísticos que la componen y diseminan pistas falsas e indicios muy débiles que añaden una acción paralela –aparentemente– y que tendrán que ser forzamente interpretados por el lector si quiere comprender qué es lo que ocurre al final.

**Bacelar**, Manuela (2005), *Bernardino*, Porto: Afrontamento, col. Tretas e Letras. Série Triciclo Voador, nº 7, 32 pp. (ISBN: 978-972-36-0763-5)

*Bernardino*, de Manuela Bacelar, é uma obra que, sob a aparência de fábula ou conto de animais, se revela uma narrativa sobre a complexidade da vida, constituindo um apelo à tolerância perante a diferença e a individualidade da personalidade humana. A intriga, de final aberto, sugere continuação e inacabamento, mas aponta na direcção de um final eufórico, relacionado com a possibilidade (pelo menos com o desejo / sonho) de um reencontro entre pai e filho. Sem didactismos fáceis e exagerados, *Bernardino* pode ser lido com um álbum narrativo, destinado a leitores de todas as idades, capaz de promover a aceitação do Outro e um olhar mais atento e mais humano face aos que nos rodeiam.

**Bauer**, Jutta (2001), *Opas Engel*, Hamburgo: Carlsen, [24] pp. (ISBN: 3-551-51543-3).

Narra a historia dun rapaz a cuxo avó lle gustaba contarlle cousas da súa vida, como o feito de que desde cativo sempre pasaba por diante da estatua dun anxo ao que non lle facía caso ningún, pero que se vai converter no gardián de todo o que lle vai pasando ao longo da súa vida, axudándoo, sen que se dese de conta, a salvar cada unha das dificultades que atopa no seu camiño e que lle fai

saír con ben de todas aquelas situacións perigosas ás que se expón sen sabelo. O avó tiña a sorte de que alguén coidaba del: era o anxo do avó. As ilustracións que acompañan o texto resultan imprescindíbeis para poder entender a historia.

**Cano**, Carles; **Joma** (2008), *Per un botó,* Premi Hospital Sant Joan de Déu 2009, Barcelona: La Galera, Àlbums il·lustrats 57, a partir de 9 anys, 56 pp. (ISBN: 978-84-246-3037-9).

Al final del llibre es pot llegir que Joma "aquest cop ha dibuixat amb tinta i aquarel·la, i també amb les lletres del text que li han donat" i és per aquesta raó que, tot i que el text de *Per un botó* pugui llegir-se independentment de les imatges –és el conte guanyador del Premi Hospital Sant Joan de Déu 2009– el considerem un àlbum. No en va a la coberta Joma consta com autor dels "dibuixos" i del "concepte gràfic". El format apaisat, el prefaci que comença en les guardes i s'estén cinc escenes fins la portada, la disposició dinàmica del text que reforça el missatge de caos i potencia una recepció icònica d'aquest, on el lector ha de esforçar-se en trobar-hi el sentit de la lectura, el traç àgil, les desproporcions, l'ús dinàmic del color… són al servei d'aquesta narració de disbarats que recorda les comèdies slapstick.

**Carballeira Cabana**, Paula; Blanca **Barrio** (2001), *Paco*, Pontevedra: Kalandraka Editora, col. Demademora, [34 pp.]. (ISBN: 84-8464-070-1).

Paula Carballeira (Ferrol, 1972) conta como Paco chegou a ser habitante da lúa, tras viaxar até alí nunha nave espacial ao saber que era de queixo fresco. Unha vez na lúa, limpa ben os dentes, abre ben a boca, crava os dentes no chan e creba os dous de diante. Tras se decatar do seu erro, comeza a sentir tristura e morriña polas cousas da terra e, cando se bota a chorar, a lúa o consola bambeándose e cantándolle fermosas cantigas. As ilustracións de Blanca Barrio son moi expresivas grazas ao acabado das ceras. O predominio das curvas fai unhas composicións dinámicas con puntos

de vista cambiantes enfocando os obxectos máis significativos na narración. Podemos seguir, á vez que lemos, o que lle ocorre ao axóuxere que sempre acompaña o rato.

**Casalderrey**, Fina; Teresa **Lima** (2009), *Fiz, o coleccionista de medos*, Pontevedra: OQO Editora, col. O [lectorado autónomo], [34] pp. (ISBN: 978-84-9871-206-3).

De modo realista cóntase como Fiz, o neno protagonista posúe unha chea de medos e a solución para perdelos e vivir feliz dálla a avoa, que lle di que se converta no campión do mundo coleccionándoos. Así, sen pretendelo e coa axuda dos seus amigos, vanse desfacendo dos medos de todos eles e mesmo dos de todo o mundo. A narración textual de Fina Casalderrey (Xeve-Pontevedra, 1951) apóiase nunha linguaxe sinxela, no uso de onomatopeas e do humor. As imaxes de Teresa Lima (Lisboa, 1962), realizadas con pintura ao gouache, interactúan co texto, achegando datos da súa interpretación subxectiva. O estilo é figurativo, esquemático e un tanto surrealista. Nas composicións altérnanse planos xerais con primeiros planos e predominan as cores frías e as tonalidades neutras.

**Chamorro**, Marco, (2010), *Segundo acto*, Mención de honor en el XI Concurso de Álbum Ilustrado A la orilla del viento, México D. F.: FCE, col. Los especiales de A la orilla del viento, 32 pp. (ISBN: 978-607-16-0283-1).

Un libro que habla del artista y su entrega, de la capacidad humana de provocar sueños y convertir las palabras en aquello que es evocado, sugerido o convocado ante la mirada agradecida y sorprendida del público. Todo sucede en un teatro, las ilustraciones nos permiten ver la parte oculta del teatro de sombras así como la parte luminosa que cautiva al espectador.

**Chen Jiang Hong** (2004), *Le cheval magique de Han Gan*, Deutscher Jugendlterturpreis 2005, Prix Page á Page 2006 de la ville de Mendon, París: L'École des Loisirs, 39 pp. (ISBN: 9782211071468).

A partir dunha lenda chinesa e da figura real dun pintor chamado Han Gan, que viviu hai máis de mil douscentos anos, Chen Jiang Hong recrea a historia deste pintor novo, o cal dominaba até a perfección a arte de debuxar cabalos. Esta capacidade resulta tan real que logra traspasar os cadros, de modo que o cabalo máxico de Han Gan sae dun dos seus lenzos e loita en innumerábeis batallas, até que decide escapar dese mundo dominado polo horror, a violencia e a morte. O álbum presenta ilustracións de estilo oriental, que se compenetran de maneira moi harmónica co texto, transmitindo todo o sentimento e sufrimento do cabalo protagonista.

**Cipis**, Marcelo (2009), *A interessante Ilha Dukontra*, São Paulo: Companhia das Letrinhas, 46 pp. (ISBN 978-85-7406-381-2).

A narrativa explora de modo criativo o tópos do mundo às avessas, inserindo-o num contexto contemporâneo e explorando ao máximo a contribuição que o texto não-verbal tem a oferecer para criar a atmosfera de uma terra estranha e bizarra, que remete fortemente ao Surrealismo. Sucessivos aspectos e situações desconcertantes da Ilha Dukontra vão sendo apresentados, tais como os "prédios deitados", "as frutas que caem para cima", os "bichos humanos" e os "humanos bichos", o tempo que anda para trás, os carros que andam de marcha a ré, as "bicicletas de roda quadrada", a "neve preta", entre tantos outros, num resultado de conjunto que assume um tom ora cômico, ora fantástico, sempre capaz de provocar de modo inteligente a percepção do leitor.

**Cole**, Babette (2003), *Mummy Never Told Me*, London: Jonathan Cape, 32 pp. (ISBN: 0-09-940713-2).

A liña argumental deste libro parte dunha aseveración ("Mamá non me contou…") seguida de varios exemplos dos pequenos segredos que os adultos teñen e que lles agochan aos nenos. Estes espazos prohibidos están en relación coa (homo)sexualidade, a reprodución, a vellez e a morte e mitos diversos (por exemplo, o

rato Pérez). A estrutura sumatoria resólvese apracibelmente e sen traumas na resignación final do meniño protagonista, cuxa inquisitoria natureza atopa acougo no convencemento de que algún día súa nai o fará partícipe de todos estes segredos.

**Cole**, Babette (2004), *The Sprog Owner's Manual (or How Kids Work)*, London: Jonathan Cape, 36 pp. (ISBN: 0-099-44765-7).

Concibido como un manual de usuario dos nenos, cosificándoos de xeito humorístico, o álbum pretende ser unha guía para que os pais saiban escoller nenos bos e fuxan dos meniños fedellos e problemáticos. Porén, a presentación pseudo-científica e politicamente incorrecta do tema, que sitúa este libro no ronsel dos mestres da subversión como Roal Dahl, consegue o contrario: que o lector empatice cos nenos terríbeis que poñen na vida a dose necesaria de humor.

**Cotrim**, João Paulo; Alain **Corbel** (2002), *A Cor Instável*, Porto: Afrontamento, col. Tretas e Letras / Série Olho Vivo, nº 1, 32 pp. (ISBN: 978-972-36-0635-5).

Com texto de João Paulo Cotrim e ilustrações de Alain Corbel, este álbum narra a história de uma "cor Especial", apresentada como uma figura infantil feminina, preocupada com a sua instabilidade: ao acordar, era quase branca; tornava-se "lilás de raiva" quando a agrediam; quando corria para a escola chegava vermelha, etc.. A doença é diagnosticada pelo médico aonde a mãe finalmente a leva: a instabilidade. Mas nem os comprimidos receitados resolvem o problema. É a personagem do olho Benvisto que lhe revela a instabilidade como uma lei da vida, afectando todos os seres. Ao mostrar como outras personagens (Lux, Sintomuito) vivem segundo o mesmo princípio, Benvisto dá a ver a instabilidade como uma qualidade e não um defeito. Vencida a tensão, a cor Especial sente-se finalmente apaziguada.

**Dasilva**, Kiko (2001), *Moncho e a mancha*, Pontevedra: Kalandraka Editora, col. Demademora, [44 pp.]. (ISBN: 84-8464-115-5).

A partir do xogo de palabras do título, Kiko Dasilva (Vigo, 1979) presenta a Moncho, un neno capaz de converter os seus debuxos en obxectos reais. Polo seu aniversario, recibe unha caixa de acuarelas e axiña se pon a debuxar até que queda durmido. Ao día seguinte descobre nun debuxo unha mancha negra e, intrigado, pensa no que representa sen dar atopado a solución. De súpeto, nunha leira, ve unha mancha cun rabo que espanta manchas máis pequenas e así comproba que a súa é o debuxo dunha vaca. Co tempo, Moncho converteuse en artista e aínda que todo o mundo pensa que fai manchas, el sabe que debuxa vacas. As imaxes son tridimensionais, con cores intensas e alegres. Os protagonistas están configurados dun xeito simpático, con expresións variadas nas caras e nas formas que adoptan. A narración visual e moi importante para seguir a lectura do libro.

**Docampo**, Xabier P.; Xosé **Cobas** (2004), *Bolboretas*, A Coruña: Everest Galicia, col. Rañaceos (a partir de 10 anos), [45 pp.]. (ISBN: 84-403-0513-3).

O protagonista desta historia é un neno de doce anos que conta as súas sensacións despois de idear un xogo que consiste en pillar unha bolboreta na boca. Lembra as súas cores, o trazado do seu voo e fala tamén da reacción da súa namorada, que consegue mantela na boca grazas aos bicos que os dous se dan. O texto de Xabier P. Docampo (Rábade, 1946) está escrito sobre a páxina pintada por Xosé Cobas (Logrosa, Negreira, 1953), con ilustracións figurativas e abstractas que reflicten os sentimentos e as accións. As imaxes teñen unha grande importancia, pois completan o lirismo do texto e a harmonía das cores, a sutileza dos matices e o simbolismo (cores cálidas nas páxinas onde están os rapaces e escuras para salientar a inquietude do protagonista). Tamén adquiren relevancia as formas: trazos curvos para o voo da bolboreta, formas suaves para describir o bater de ás e curvas dinámicas para plasmar as sensacións finais.

**Duarte**, Rita Taborda; Luís **Henriques** (2009), *Fred e Maria*, Lisboa: Caminho, 26 pp. (ISBN: 978-972-21-2041-8).

Álbum narrativo versificado, esta publicação tematiza as diferenças de comportamentos e personalidade entre dois irmãos. As ilustrações, numa estratégia próxima da *mise en abîme*, dão conta do olhar das duas crianças face ao comportamento do outro, além de sublinharem o humor que caracteriza o texto. A dupla página final é esclarecedora, no que à ilustração diz respeito, em relação à explicação para a aparente diferença entre as duas personagens. A imagem actua, por isso, de forma decisiva, em complemento do texto, preenchendo os seus espaços em branco.

**Duran**, Teresa; Montse **Gisbert** (2000), *El segle més nou del món*, Premi Llibreter Àlbum Il·lustrat 2001, València: Tàndem, Naixements 3, a partir de 8 anys, 36 pp. (ISBN: 978-84-8131-348-2)

Aquest és un llibre sobre el temps i la seva medició on la narració és plena de coneixements. O potser són coneixements presentats en forma narrativa? Les imatges complementen i amplifiquen les paraules i donen cos a les metàfores personificadores de la gran família formada per Papà Temps i Mamà Història que esperen contents el naixement d'un nou segle. Les composicions gràfiques ajuden a visualitzar l'invisibilitat del temps. Els trens dels segles, els autobusos dels anys, els cotxes dels mesos, les escales de les setmanes, els calaixos dels dies… enriqueixen un text, senzill, amè i fresc banyat d'oralitat. I si no tenim prou informació, al final del llibre encara es poden trobar dades i anècdotes sobre el temps i la història.

**Erlbruch**, Wolf (2004), *Die große Frage*, Wuppertal: Hammer, 52 pp. (ISBN: 3-87294-948-9).

A historia baséase nunha pregunta elíptica, que resulta crucial para calquera lector, e que debe ser descuberta a partir de máis de vinte respostas que ofrecen os personaxes secundarios deste álbum, ás que habería que engadir outras que o mesmo lector ou o seu contorno poidan achegar ao longo da obra. Trátase dun volume cunha gran capacidade de interacción, na que prima a deconstrución e innovación en canto ao contido e á mensaxe, na cal

a orde das respostas non altera o produto e a interpretación destas en relación co seu emisor corre a cargo do propio lector.

**Farré**, Lluís; **Gusti** (2006), *El nen gris*, Premi Hospital Sant Joan de Déu 2006, Premi Serra d'Or 2007, Premi Junceda 2007 (Il·lustració), The White Ravens List 2007, Barcelona: La Galera, Cercle de Lectors, Àlbums il·lustrats, a partir de 9 anys, 44 pp. (ISBN: 978-84-246-2445-3)

Papers, retoladors, cartrons, pintures, capes i transparències, tractaments infogràfics, diaris, papers estampats, ceres... i les mans d'un expert il·lustrador (Gusti) ajudat en aquesta ocasió pel seu fill petit (Théo) per il·lustrar el conte d'un altre il·lustrador (Lluís Farré). Quatre mans i sis ulls gràfics per explicar la història del nen gris, gris de pell i d'esperit. Paraules i imatges són expressives, divertides, àgils i dinàmiques. Cal destacar l'esplèndida seqüència de 6 pàgines dobles que narren la tragicòmica raó (que no desvetllarem aquí) del desengrisament del nen gris.

**Furnari,** Eva (2005), *Cacoete*, São Paulo: Ática, 32 pp. (ISBN 978-85-08097-19-7).

A obra narra como a Bruxa Núrcia mudou atitudes e comportamentos repetitivos de toda uma cidade e seus habitantes, depois do erro de Frido, que a procurou equivocadamente com o intuito de comprar uma maçã para presentear a professora. Após o inesperado acontecimento, as mulheres que só usavam vestidos de bolinhas e os homens que trajavam apenas camisas brancas e calças xadrez passaram a se vestir cada qual a seu modo. Também o ensino escolar se alterou, os objetos perderam suas habituais funções: a panela de pressão passou a tocar música e a escova de cabelos despenteava. As ruas da cidade, antes ordenadas, tornaram-se sinuosas e desorganizadas. A composição da narrativa alterna-se, valendo-se de recursos diferentes o tempo todo, num trabalho primoroso: ora se configura como texto em quadrinho, com balões para os diálogos, ora como texto verbal simplesmente.

**Gedovius**, Juan (2004), *Shhh,* México: Ediciones SM, 26 pp. (ISBN: 970-6884-82-3).

Autor emblemático del libro álbum en México, en este texto nos narra la historia de Emilia, una niña pequeña que tiene un secreto: tiene un hipopótamo escondido en su mochila. Con este ser imaginario ella vive y disfruta aventuras simples y bellas de la vida cotidiana, come, juega, dibuja, nada y, al final, se duerme. Las ilustraciones muestran una tierna contradicción entre el enorme tamaño del animal y lo pequeña y débil que es la niña, un humor fino y sencillo.

**Gòdia**, Adrià (2006), *L'últim dia de la tardor*, Premi Lazarillo de Ilustración 2004, Barcelona: Edebé, a partir de 7 anys, 38 pp. (ISBN 84-236-8430-X).

*L´últim dia de la tardor* forma part amb *L'últim dia de l'hivern*, *L'últim dia de la primavera* i *L'últim dia de l'estiu* dels llibres que sobre els cicles de la natura ha realitzat Adrià Gòdia. En aquesta ocasió el lector acompanya dos joves guillots el dia que descobriran què és l'hivern. L'estructura compositiva del llibre es manifesta amb claredat. Els espais per al text i la imatge, i el joc que aquesta ocupa responen a un ritme molt ben marcat. L'autor aconsegueix d'aquesta forma una cadència de lectura tranquil·la i assossegada, tot i el dinamisme de les accions descrites. Les il·lustracions a sang a doble pàgina intercalades afavoreixen l'observació i delit d'aquesta obra on el color i la llum són els protagonistes. Es tracta d'un passeig cromàtic que s'inicia amb el taronja de les guardes, travessa els boscos ataronjats, rogencs i groguencs, que, en perdre llum, es tornaran terrossos, i amb les primeres neus seran blavencs fins acabar en el blau de les darreres guardes.

**Grassa Toro**, Carlos; Isidro **Ferrer** (2007), *Una casa para el abuelo,* Premio Nacional de Ilustración en 2006, Madrid: Sins Entido [28] pp. (ISBN: 978-84-96722-10-1).

El lector de esta obra ha de reunir las piezas que imagen y palabra van desplegando antes sus ojos para poder dotar de sentido a la narración, ya que el texto literario por sí solo no lo cuenta todo. Un ejemplo perfecto, pues, de álbum contemporáneo, pero también una obra muy interesante por el imaginativo y arriesgado trabajo del ilustrador, y por lo comprometido del tema tratado, la muerte del abuelo y su presencia en la vida de sus familiares, que las imágenes no sólo no pretenden esconder, sino tratar a través de una actitud irónica e incluso amable.

**Gurrutxaga,** Mikel; Maite **Gurrutxaga** (2010), *Alex, nire laguna* [O meu amigo Alex], Premio Etxepare 2010, Iruñea: Pamiela-Faktoria K, 34 pp. (ISBN: 978-84-7681-647-9)

Esta obra amósanos un neno que nos conta a relación que mantén cun monstro imaxinario, Alex. Este monstro, que só el pode ver, é o mellor amigo do narrador e acompáñao nos seus xogos. Cando chega á cidade e fai novos amigos comproba que non aparece tanto na súa vida e finalmente o ve marchar con outra persoa. As imaxes, realizadas por unha das novas incorporacións ao ámbito da ilustración no País Vasco, son claras, realistas e cun gran colorido que contrasta co pelo escuro de Alex. Reflicten excelentemente o ton da narración e son moi adecuadas para enriquecer a lectura do texto.

**Hennebutte Millard**, Amaia; Luca **Eno Trimaldi** (2009), *Otsoa, axeria eta ahuntzak* [O lobo, o raposo e as cabras], Uztaritze: Ikas, col. Hiru otso, 47 pp. (ISBN: 978-2-84963-064-8).

Baseado nun conto popular vasco recompilado por Cerquand, Amaia Hennebutte Millard e Luca Eno Trimaldi crearon un moi interesante álbum a dúas tintas no que o texto, en encarnado, ten un papel case secundario fronte ás imaxes en branco e negro, realizadas con acuarelas e que utilizan moi adecuadamente as distintas tonalidades de grises para darlle maior forza á obra. Fronte ao ataque do lobo, as cabras solicitan a axuda do raposo, que as anima a utilizar a imaxinación para gañar a batalla. Finalmente,

as cabras logran enganar e asustar o lobo e así vivir en paz. A sinxeleza da narración compleméntase coa das ilustracións que, aparentemente sinxelas e fráxiles, logran impactar o lector pola súa beleza e pola súa forza.

**Heras Varela**, Xose María; Rosa **Osuna** (2002), *Avós*, Premio Llibreter 2003, Pontevedra: Kalandraka Editora, col. Demademora, [36 pp.]. (ISBN: 84-8464-040-X).

Axudado polas divertidas e coloristas imaxes de Rosa Osuna (Segovia, 1961), Chema Heras (Ávila, 1958) aborda o tema da dificultade que pode supoñer asumir a vellez xunto ao tema do amor. A historia está contada a través dun narrador en terceira persoa e do diálogo entre os dous protagonistas. Un vello invita a muller a asistir a un baile, pero ela non quere ir porque non se sente nova. Porén, acaba por convencela despois de loar todo o seu físico mediante unha serie de metáforas. Finalmente, xa no baile, a muller mira o home e descobre que el, cos mesmos signos de vellez que vía anteriormente nela, é "tan feitiño coma a lúa". As imaxes seguen unha disposición espacial moi próxima á do debuxo infantil, mesturando diferentes puntos de vista. Nas composicións, nas que se sitúan os debuxos dos protagonistas, hai referencias visuais a artistas como Miró ou Klee. As cores presentan unha harmonía de tonalidades conseguida pola mestura das acuarelas e os trazos de lapis.

**Hetzel**, Graziela Bozano; Elisabeth **Teixeira** (2009), *O lobo*, São Paulo: Manati, 41 pp. (ISBN: 978-85-86218-58-3).

O livro apresenta um projeto gráfico-editorial muito bem cuidado, com boa disposição da matéria, ilustrações expressivas pela delicadeza de traços e cores, desde a capa, papel de qualidade e paratextos esclarecedores para o encaminhamento da leitura pelo adulto. O texto desdobra-se em duas histórias, a do pai que conta história e a história que ele conta. Há dois níveis importantes, pois, uma vez que a primeira história trata do relacionamento afetivo e da proximidade que a literatura pode estabelecer, de forma

mágica, entre pai e filha e, por extensão, entre adulto e criança ou ainda entre seres humanos em geral. A segunda história dá margem à fantasia, recriando o universo simbólico dos contos infantis e populares, através de referências intertextuais.

**Hetzel**, Beatriz Bozano; Mariana **Massarani** (2007), *Toda criança gosta*..., Rio de Janeiro: Manati, 56 pp. (ISBN 978-85-86218-41-5).

Em orações bem curtas, à moda das máximas, sentenças e aforismos, são flagrados aspectos e situações típicos do cotidiano infantil, expressos de uma perspectiva francamente parcial, que toma o partido do universo das crianças e busca ser fiel a sua visão de mundo, com um foco nada direcionado a pedagogismos e lições de moral. Entrelaçados a ilustrações de grandes proporções, multicoloridas e ricas em informações e detalhes não explicitados pelo texto verbal, compõem-se quadros bem dinâmicos, impregnados de poesia e com forte potencial para obter a adesão do leitor e levá-lo a construir variados e inusitados sentidos em torno do mote universalizante "toda criança gosta...". Merece menção, ainda, a linguagem simples, fluente e precisa utilizada na obra.

**Izagirre**, Koldo; Antton **Olariaga** (2009), *Zangozikin* [Pés sucios], Barcelona: Igela, 25 pp. (ISBN: 978-84-87484-89-6).

Zangozikin é a narradora desta historia, unha nena que xoga na praza á tardiña e namentres xoga e espera os seus amigos é testemuña do que varias persoas, todas elas inmigrantes, lles contan por teléfono aos seus parentes afastados. A combinación de texto e imaxe sérvenos para comprender as mentiras que contan todas estas persoas para que os de alá non sufran por eles, ao tempo que nos permite reflexionar sobre as condicións de vida, o sufrimento e a angustia que agochan quen pasan case desapercibidos polas nosas rúas. Entrañábel e interesante obra que nos presentan dous dos principais autores da literatura vasca.

**Jacques**, Benoit (2008), *La nuit di visiteur,* Premio Baobab, Benoît Jacques Books, 115 pp. (ISBN: 2-616-683-09-7).

Adaptación do conto popular da Carapuchiña Vermella, aínda que a partir dun momento ben concreto da historia: o instante no que o lobo peta na porta da casa da avoa. A partir desa escena, o autor desenvolve unha trama que adquire un sorprendente *crescendo* dramático, no que o malvado lobo vai mudando de personalidade, a cal máis pérfida e enganosa, mentres que a avoa mantén a súa, deixando no aire a dúbida de se é por astucia ou inxenuidade. Constrúese deste xeito un xogo de equívocos, no que un protagonista se metamorfosea a cada páxina e o opoñente se mantén invariábel. Unha estratexia literariamente moi fértil e delirante, amparada nun cromatismo tricolor moi expresivo, complementado co xogo tipográfico, elementos que contribúen ao mantemento da tensión dun drama latente e que, con todo, o autor logra transformar en traxicomedia.

**Leñero**, Carmen; Luis Fernando **Enríquez** (2001), *¡Es una traviesa esa raya!,* México: Fondo de Cultura Económica, col. Los especiales de A la orilla del viento, 36 pp. (ISBN: 9681661818).

Una obra metaficcional que habla de la creación artística, de lo que brota a partir de un primer gesto que da vida a lo imaginado. Un niño en clase dibuja una raya y esta sigue un viaje hacia lugares míticos o extraordinarios para volver a su creador. Las referencia son diversas, intertextualidades gozosas, las ilustraciones realistas muestran, no obstante, cosas extraordinarias.

**López**, María; Nivio **López** (2005), *Los dientes de Joaquín*, Managua: Fondo Editorial Libros para Niños, de 6 a 10 años, 60 pp. (ISBN: 99924-67-05-3).

Álbum ilustrado que trata de las aventuras que vive el niño Joaquín en busca de un diente que le permitirá poder completar su dentadura y conquistar el amor de Mariflor. Las imágenes del libro poseen colorido, expresividad, plasticidad y dinamismo. En las ilustraciones hay exactitud en los gestos y movimientos de los personajes, animación en los elementos de la naturaleza, lo

que contribuye a crear un ambiente mágico. El lector desde que inicia el recorrido de las páginas experimenta junto al personaje principal diversas sensaciones: asombro, miedo, enojo, tristeza. La tipografía empleada en las letras del texto permite reforzar la musicalidad y a su vez activar la memoria infantil, lo anterior lleva a que se dé un encuentro lúdico y placentero con el lector.

**Luján**, Jorge; Julia **Friese** (2008), *Barco de papel*, México D. F.: FCE, col. Los especiales de A la Orilla del Viento, 32 pp. (ISBN: 978-607-16-0000-4).

Una niña está en la bañera y hace un barco de papel. A partir de este simple motivo cotidiano comienza el viaje de la imaginación, el lenguaje lírico y rítmico va acompañado de imágenes divertidas que lúdicamente enriquecen las sugerencias verbales, el final es sorpresivo y poético.

**Luján**, Jorge; **Isol** (2007), *Numeralia*, México: Fondo de Cultura Económica, col. Los especiales de A la orilla del viento, 22 pp. (ISBN: 978-968-16-8323-8).

Una mancuerna asombrosa produce un gran álbum, a propósito de un poema de Jorge Luján la ilustradora Isol deja volar su imaginación y enriquece los significados que nos ofrecen las palabras. El juego se propicia al contar del cero al diez y se descifra qué hay detrás de cada signo, su escritura provoca la imagen y esta se desliza en el humor.

**Martins**, Isabel Minhós; Bernardo **Carvalho** (2010), *O Livro dos Quintais*, Carcavelos: Planeta Tangerina, col. Histórias Paralelas, nº 2, 24 pp. (ISBN: 978-989-8145-24-6).

Este original álbum propõe uma forma diferente de contar as histórias de um grupo de vizinhos com quintais contíguos. A narrativa, localizada sempre neste espaço exterior, segue o fio cronológico da passagem do tempo, uma vez que cada dupla página ilustra um mês diferente e a forma como ele é vivenciado pelas pessoas

que partilham o espaço. A natureza, no seu ciclo contínuo, serve de pano de fundo aos encontros e desencontros das personagens e de um animal misterioso que se passeia pelas páginas (e pelos vários quintais). Construído como um jogo, onde é preciso ler, de forma complementar, o texto e as imagens, descobrindo pormenores, antecipando hipóteses e confirmando expectativas, o álbum põe à prova a atenção e a perspicácia dos leitores, convidando-os a fazer e a refazer a leitura.

**Martins**, Isabel Minhós; Bernardo **Carvalho** (2006), *Pê de Pai*, S. Pedro do Estoril: Planeta Tangerina, 32 pp. (ISBN: 972-99410-7-6).

Explorando as potencialidades de sentido da imagem e das sugestões metafóricas do texto, o álbum *Pê de Pai* desenvolve-se a partir da associação da figura paterna a um conjunto de actividades que envolvem interacção e proximidade (em alguns casos, verdadeira cumplicidade) com o filho. Texto e imagem, estreitamente articulados, resultam num jogo de afectos e afinidades entre pai e filho, valorizando a importância do primeiro na vida do segundo. O pai é, pois, alvo de uma perspectivação *sui generis* que exalta as suas qualidades em resultado da visão particular, subjectiva e afectiva, da criança. A técnica utilizada, tanto ao nível do texto como da ilustração, aposta numa poética da sugestão, promovendo a participação do leitor na descoberta dos sentidos do livro que, mais do que contar uma história, é um hino às relações afectivas entre pais e filhos.

**Meabe,** Miren Agur; Eider **Eibar** (2010), *Mila magnolia lore* [Mil flores de magnolia], Bilbao: Gero, col. Abarka, 36 pp. (ISBN: 978-84-271-3104-0).

Álbum que narra o día a día dun neno que se encontra enfermo na cama dun hospital e a través de debuxos e breves textos –algúns deles moi poéticos– busca as respostas a todas as preguntas que se lle ocorren, mentres seu pai coida constantemente del. As ilustracións teñen, ao igual que os textos, dous tons, dous estilos

diferentes, o do narrador da historia e o da súa protagonista, o cal enriquece aínda máis as diversas lecturas que se poden facer desta obra.

**Mello**, Roger (2009), *Carvoeirinhos*, São Paulo: Companhia das Letrinhas, 52 pp. (ISBN 978-85-7406-371-3).

A narrativa aborda uma questão social brasileira de extrema gravidade: o trabalho infantil desumano nas carvoarias, que, apesar de seguidas denúncias, ainda persiste em cantos recônditos do país. Para tratar de um tema dessa natureza, o autor foge da previsibilidade do realismo verista, para contar sua história por meio de um narrador insólito –um marimbondo–, o que provoca uma permanente desestabilização no leitor e dá espaço a uma perspectiva bastante peculiar da matéria narrada. Esse deslocamento insere plenamente a narrativa no horizonte da melhor prosa brasileira de filiação modernista, convidando a uma apreensão crítica da realidade pelo fragmentário, pela sugestão e pela poesia. As sofisticadas ilustrações do próprio autor, vazadas em técnica mista, apóiam-se num projeto gráfico-editorial de primeira linha, altamente criativo.

**Moscada**, Neus (2009), *Dues rodones idèntiques?*, Barcelona: Sd·edicions, Una rodona quadrada 1, a partir de 7 anys, 36 pp. (ISBN: 978-84-92607-81-3).

Amàlia Ramoneda el presenta així: "Mai dues rodones exactament iguals, del mateix color, la mteixa mida, fetes del mateix material, amb la mateixa textura, i la mateixa olor, han estat tan diferents, i han sabut transmetre la diferència, que no la trobarem en el seu aspecte físic, sinó en el sentiment d'identitat: són diferents perquè es senten diferents. Una manera diferent de presentar la diversitat, en el que dos personatges abstractes van adquirint corporeïtat, sense canviar de forma ni de lloc en la pàgina, només a partir de la tensió i ritme que marca el text. Sophie van der Linden el califica de bell, inteligent i divertit. Anna Castagnoli el defineix com una obra mestra i elogia l'economia de medis i el diàleg perfecte

entre text i imatge. Pascal Humbert el considera un petit tresor d'humor minimalista. Teresa Duran afirma que és un encert conceptual i Ernest Lluch el bateja com a llibre bonsai.

**Nesquens**, Daniel; Riki **Blanco** (2007), *Como pez en el agua*, Barcelona: Thule [40] pp. (ISBN: 978-84-96473-59-1).

Interesante ejemplo de colaboración entre imagen y palabra, por el hecho de que la característica principal del protagonista se nos ha escamoteado desde el primer momento en el texto de Nesquens, muy rico y sugerente (razón por la cual, en una lectura apresurada, podría pensarse que estamos ante un libro ilustrado de una extensión considerable, además, en número de páginas), y es, sin embargo, el ilustrador catalán el que completa la historia con ese importantísimo dato. El juego con los colores y las texturas, así como el mundo imaginario recreado en la ilustración contribuyen de forma significativa a establecer las atmósferas y el tono narrativo. Por otro lado, solo contemplando las ilustraciones el espectador puede entender algunas de las sutiles alusiones incluidas en el texto.

**Nesquens**, Daniel; Elisa **Arguilé** (2005), *¿Dónde está Gus?*, Madrid: Anaya, col. Mi primera sopa de libros, [18] pp. (ISBN: 84-667-4572-6).

Libro para esos lectores que, por su corta edad, no suelen ser contemplados entre los posibles destinatarios de un álbum. Su interés consiste, precisamente, en el juego que se establece con las expectativas de un lector acostumbrado a un esquema narrativo muy frecuentado: el de los "libros de búsqueda", narraciones seriadas extremadamente sencillas en las que hay un protagonista que hace las funciones de héroe-buscador. Y es precisamente la ilustración la que desempeña ese papel, infrecuente e incluso paradójico en libros para niños de esta edad, ya que no solo no sirve de apoyo al texto, sino que, por el contrario, crea alguna pista falsa que, necesariamente, requiere de un lector que vaya acostumbrándose

a las narraciones elusivas y a la tendencia a la parodia en los textos infantiles actuales.

**Nestrovski,** Arthur; Andrés **Sandoval** (2008), *Viagens para lugares que eu nunca fui*, São Paulo: Companhia das Letrinhas, 66 pp. (ISBN: 978-85-7406-290-7).

A atmosfera de artificialismo e estranhamento causada por estes lugares para onde o narrador "viaja" e sobre os quais escreve sem sair de seu canto, é fortemente acentuada por ilustrações em técnica mista, destacando-se a colagem, o desenho e o guache. No belíssimo projeto gráfico que dá concretude à obra, a sugestão da idéia de *viagem* advém, sobretudo, da utilização reiterada de fragmentos de mapas nas colagens que compõem as formas geometrizadas dispersas ao longo do livro. Essas colagens funcionam muito bem ao dar corpo a pessoas, animais, objetos, cidades, criando perspectivas pouco convencionais, que remetem a um certo tipo de desenho amador e à bricolagem que muitos viajantes gostam de fazer ao redigir diários de viagem e sublinhando a idéia de alteridade e surpresa que uma cidade desconhecida costuma despertar.

**Núñez**, Marisa; Helga **Bansch** (2006), *Chocolata*, Pontevedra: OQO Editora, col. O [lectorado autónomo], [32 pp.]. (ISBN: 84-96573-62-1).

*Chocolata* recolle a aventura dunha hipopótama do mesmo nome que, logo de saber polo mono Teófilo que na cidade hai unha estupenda casa de baños, se anima a probala. Malia súa condición animal, ao chegar á cidade mimetízase co seu ambiente e abandona a súa imaxe salvaxe a través da compra de roupa e calzado un tanto sorprendentes para un ser das súas características. Tamén visita un restaurante, a casa de baños e un hotel e, aínda que non goza plenamente de todos os seus servizos polo seu gran tamaño, a aceptación que ten dela mesma non lle impide desaproveitar a ocasión. Co seu chándal e tenis de luciñas regresa ao seu hábitat natural, que recoñece como o mellor. Este texto de Marisa Núñez

(Sarria, 1961) é complementado e amplificado polas ilustracións de inspiración africana e estilo figurativo de Helga Bansch (Austria, 1957), dando lugar a unha proposta con múltiples lecturas e apropiada para iniciar os máis novos no coñecemento do mundo con humor e tenrura.

**O'Callaghan**, Elena; Àfrica **Fanlo** (2004), *S'han tornat bojos*, Barcelona: La Galera, Àlbums il·lustrats 41, a partir de 6 anys, 40 pp. (ISBN: 978-84-246-2336-4).

"Aquest era JO abans". "Aquest soc JO ara". "Aquesta era LA MEVA MARE abans". "Aquesta és LA MEVA mare ara". "Aquest era EL MEU PARE abans". I així successivament... Com es pot comprovar, aquestes frases són incomprensibles sense les imatges. El text necessita les imatges per a ser complert. La il·lustradora, amb un estil infogràfic molt personal, ens mostra com era fa tres mesos i com és ara la família del protagonista del relat, un nen que, ves quina casualitat, té una germaneta de tres mesos. Un àlbum senzill molt ben estructurat per a primers lectors de paraules i imatges.

**Ormazabal,** Joxan; Iraia **Okina** (2009), *Zirkua amets* [Soño de circo], Premio Etxeparek, Iruñea: Pamiela-Faktoria K, 32 pp. (ISBN: 978-84-7681-578-6)**.**

Un soño, unha ilusión, é o motor deste libro. O soño de ver o circo, coñecer as súas xentes e os seus animais, gozar do espectáculo. E un soño, desta vez de verdade, é o que nos mostra este libro. A viaxe da protagonista e súa avoa en tren para iren á capital ver o circo, convértese nunha viaxe fantástica, onde a realidade e a ficción se mesturan. A obra compaxina un texto moi coidado e elaborado cunhas imaxes que van máis alá do que o texto nos di, unhas ilustracións que presentan unha lectura máis rica, máis completa desta viaxe entre unha nena e súa avoa.

**Patacrúa**; Javier **Solchaga** (2006), *La princesa de Trujillo*, Pontevedra: OQO, col. O, [28] pp. (ISBN: 84-96573-45-1).

Un cuento popular, en este caso de carácter seriado-acumulativo, no necesita de las imágenes para ser completado, como suele ocurrir generalmente en la mayor parte de las propuestas de libros ilustrados que quieren hacerse pasar por álbumes sólo por el hecho de contar con ilustraciones en todas sus páginas. En este caso, no obstante, el juego establecido por la imagen añade, a una estructura acumulativa, un acertijo visual destinado a la generación de expectativas por parte del lector que pueden ser convenientemente utilizadas por el mediador, y, además, otros ecos, incluso metaficcionales, que complican la historia.

**Queipo**, Xavier; Jesús **Cisneros** (2009), *A illa dos cangrexos violinistas*, Pontevedra: OQO Editora, col. Q, de 8 a 12 anos, [38] pp. (ISBN: 978-84-9871-165-3).

Xavier Queipo (Santiago de Compostela, 1957) conta a historia de Moi, unha nena esperta que vive nunha illa do Caribe e que xoga sempre soa porque alí non hai máis nenos. Un día repara nuns estraños buratos até que descobre, buscando información co pai e co avó, que os fan os cangrexos violinistas. Por fin consegue velos, pero nese intre, mórdelle unha cobra. Rapidamente os cangrexos a axudan e conseguen que a nena cure. As ilustracións de Jesús Cisneros (Zaragoza, 1969) recrean un país tropical e personaxes de pel escura, con roupas e abelorios propios dos caribeños. O papel empregado é de cor ocre e textura de estraza, cun acabado satinado; as formas están feitas con pintura de cores limitadas, en cada composición só branco, negro e outra cor que pode ser azul, un vermella ou marrón. A pintura está aplicada con trazos a pincel, manchas salpicadas, ou estampacións con obxectos de formas variadas nun rexistro moi variado que lles achega ás composicións unha grande expresividade.

**Queirós**, Bartolomeu Campos de; Alfonso **Ruano** (2009), *Tempo de voo*, São Paulo: Ed. SM, 48 pp. (ISBN: 978-85-60820-75-7).

Neste texto, é reconhecível de pronto a prosa poética que consolidou a fama do escritor e que faz de sua literatura um caso tão

particular no cenário cultural brasileiro. A narrativa apresenta ao leitor conversas emocionadas de um avô e seu neto, em tom filosófico, mas ao mesmo tempo por meio dos diálogos vibrantes e cheios de vida mantidos pelos dois. O autor consegue debater uma questão complexa de forma acessível, mas sem banalizá-la, ao pôr em discussão o enigma do tempo, bem como a memória e a velhice, num enfoque em que sobressai a idéia de circularidade e do eterno retorno. O requintado projeto gráfico-editorial da obra inclui as ilustrações do artista espanhol Alberto Ruano, que, em imagens de qualidade extraordinária, envolvem o texto verbal numa atmosfera fantástica e onírica, em perfeita sintonia com o tom da narrativa, valorizando-o ainda mais.

**Quintiá**, Xerardo; Maurizio A.C. **Quarello** (2007), *Titiritesa*, Pontevedra: OQO Editora, col. O. Contos a pedir de boca, de 3 a 7 anos, [40] pp. (ISBN: 978-84-96788-94-7).

Relato fantástico realista de Xerardo Quintiá (Friol, Lugo, 1970) no que se narra a historia da princesa Titiritesa, que desexa viaxar polo mundo. Súa nai oponse porque quere que aprenda modais e que case coma as demais princesas. Titiritesa escapa do palacio e emprende unha viaxe canda o burro Bufaldino e xuntos rescatan a Wendolina do monstro Paposete Dumbocado. De camiño ao reino de Pasadomañá, onde reside Wendolina, as princesas descobren que están namoradas e, xa en palacio, anuncian o seu desexo de casar. As ilustracións figurativas de Maurizio A.C. Quarello (Torino-Italia, 1974), realizadas con pintura, presentan cores que producen una sensación cálida. Os personaxes teñen un estilo achegado á caricatura e algunhas escenas chegan a ser grotescas polas actitudes representadas. As composicións son moi variadas e interactúan coa tipografía. A información visual que achegan as imaxes contextualizan os feitos nun país imaxinario do século XVIII.

**Ramírez**, Sergio; Christa **Unzner Koebel** (2006), *El perro invisible*, Managua: Fondo Editorial Libros para Niños, de 8 a 11 años, 32 pp. (ISBN: 99924-67-09-6).

Este álbum ilustrado recrea el tema del vanidoso que no conforme con su figura experimenta transformaciones que lo llevan a vivir momentos difíciles, para al final terminar aceptándose a sí mismo. Las imágenes del texto se caracterizan por construir un escenario en que la fantasía se concreta produciendo en el lector la sensación de habitar un mundo maravilloso, como por ejemplo cuando los personajes le roban un pedazo de oscuridad a la noche, la cual es pintada con un halo de misterio, para hacer visible al perro Carbón, o cuando la noche mira sorprendida el mundo por el hueco que le hicieron a su traje. Además, en el texto se logra dibujar la burla, el dolor, el orgullo que caracteriza a los personajes con gran precisión, empleando los colores y formas adecuadas para la clara comprensión de los niños y niñas.

**Roda**, Eugénio; **Gémeo Luís** (2005), *O Quê Que Quem*, Prémio Nacional de Ilustração 2005, Porto: Edições Eterogémeas (ISBN: 978-972-9924-31).

Publicação surpreendente a todos os níveis, desafiando o leitor a várias –e sempre irrepetíveis– leituras. A componente verbal, por seu turno, caracteriza-se pela condensação e pela circularidade dos breves textos, reduzidos ao essencial. É evidente a aproximação a um discurso de tipo dicionarístico, que joga com a procura dos significados das palavras e com os seus múltiplos sentidos, como é o caso dos afectivamente subjectivos. O elo coesivo reside nos elementos da família e na explicitação dos principais graus de parentesco. Assim, a componente textual, como a imagética, parecem promover uma leitura estilhaçada, uma vez que funcionam como alusões, sugestões que os leitores (de preferência também em família) terão que concretizar e objectivar, de acordo com as suas experiências pessoais.

**Sáez Castán**, Javier (2003), *Los tres erizos. Pantomima en dos actos con colofón*, Caracas: Ekaré, col. Ponte Poronte, [36] pp. (ISBN: 84-933060-0-2).

Es este un ejemplo de álbum de autor único, en el que texto e imagen se complementan para construir una historia que, aunque parte de un argumento muy sencillo, se complica generando distintos niveles de lectura, no todos ellos cercanos a la experiencia receptiva del lector infantil. Una parte importante de la complejidad de esta obra puede atribuirse a las ilustraciones, que no sólo sirven de apoyo a la palabra, sino que, además, anticipan, refuerzan y ofrecen datos que no están presentes en el texto o incluso lo sustituyen. Texto e ilustración, por otro lado, aportan una interesante mezcla de géneros y lenguajes, con evidentes homenajes, no exentos de ironía, a la tradición pictórica, la emblemática y el arte popular.

**Sobrino**, Javier; Elena **Odriozola** (2009), *Basoak badu sekretu bat* (Un segredo do bosque), trad. Arkatiz Goikoetxea, Tafalla: Txalaparta, col. Txo!, 32 pp. (ISBN: 978-84-8136-560-3).

Este libro, publicado orixinalmente en castelán en 2008, narra a historia dun esquío que se namora doutro animal no bosque. O resto de animais daranlle consellos para que lle demostre o seu amor ao seu amado, pero todos os conselleiros quedan abraiados ao coñecer quen é o animal que conquistou o corazón do esquío. Cunha estrutura que lembra os contos encadeados, no que diversos personaxes van facendo propostas dispares, os autores logran crear unha situación misteriosa (feito ao que contribúen tanto o texto como as ilustracións) que incita a seguir adiante até descubrir o misterio, o segredo existente no bosque. Elena Odriozola suxire sensacións e situacións co seu particular estilo, no que moitas veces os trazos dos diversos animais se presentan dun xeito moi sinxelo, simple pero forte ao tempo.

**Sobrino**, Javier; Rebeca **Luciani** (2008), *La nube de Martín*, Finalista del I Premio Internacional Compostela para álbumes ilustrados *en* 2008, Sevilla: Kalandraka Ediciones Andalucía, 2008, [38] pp. (ISBN: 978-84-96388-87-1).

Puesto que la mayor parte de los álbumes pueden encuadrarse claramente en el género narrativo por el hecho de que lo que producen es un mundo ficticio alternativo con predominio de la anécdota, estamos aquí ante un caso –poco frecuente– de álbum lírico, cosa que se consigue tanto por el habitual estilo literario de Javier Sobrino, siempre atento a la descripción de sensaciones y estados de ánimo, proferidos en este por un enunciador que se presenta en la primera página, como por las sugerentes imágenes de Rebeca Luciani, que aciertan plenamente con el mismo tono, añadiendo la textura, ecos intertextuales muy pertinentes en un elogio de la imaginación como este e, incluso, un contexto que viene a tejer, en torno a las palabras del escritor cántabro, un débil entramado narrativo que da sentido al universo interior del protagonista.

**Tàssies**, Carles (2010), *Noms robats*, Barcelona: Cruïlla, a partir d'11 anys, 32 pp. (ISBN: 978-84-661-2698-4).

"Víctima, assetjador, espectador: què ets tu?" ens pregunta la solapa. I al lector, després de rebre les contundents paraules i imatges de *Noms robats* i arribar a la darrera pàgina per llegir l'agraïment i la darrera pregunta del llibre "Com et dius?", només li resta contestar al protagonista amb un "de res" i dir el seu nom. Aquest àlbum podria aconseguir que els lectors no siguin mai ni víctimes, ni assetjadors, ni espectadors. La lectura no deixa indiferent al lector. Aconsegueix que aquest es posicioni, reaccioni i interaccioni amb el nen del cap de poma del llibre i, qui sap?, potser també amb aquells que hi ha a les escoles del món real. Cap nen hauria d'afirmar que els col·legis són presons i els cursos comdemnes. Cap nen no hauria de deixar de llegir *Noms robats*, no sigui que algun dia es converteixi en víctima, en assetjador o en espectador.

**Torrão**, Marta (2004), *Come a Sopa, Marta!*, Prémio Nacional de Ilustração em 2004, s/ local: O Bichinho de Conto, 32 pp. (ISBN: 972-95593-7-6).

A autora parte de uma situação do quotidiano infantil perfeitamente codificada –a recusa em comer a sopa– para explorar todo um universo imaginário paralelo a esta realidade. Trata-se de uma obra que cativa pelas inúmeras possibilidades estéticas a que não é estranho um especial cuidado plástico revelado pela autora/ilustradora que assina, igualmente, o tipo de letra utilizado em muitas das harmoniosas páginas que compõem o livro. A respeito da componente pictórica, saliente-se a articulação que o texto, do ponto de vista gráfico, estabelece com a ilustração, ocupando diferentes lugares nas páginas, conhecendo diversos tamanhos, cores e tipos de letra, com vista a demarcar claramente registos, emissores e, até, tons de voz das várias personagens intervenientes.

**Ugalde**, Felipe (2009), *Un gran sueño*, II Premio Internacional Compostela de Álbum Ilustrado, Pontevedra: Editorial Kalakandra, a partir de 6 años, 36 pp. (ISBN: 978-84-92608-14-0).

Una obra lírica que nos remite al sueño imposible, un pequeño cocodrilo está ansioso por crecer y ser alguien, página a página, vemos su desarrollo, su apetito es simbólico e hiperbólico, de su cuerpo surge una nueva constelación. La composición visual es cómplice absoluta de la palabra.

**Vander Zee**, Ruth; Roberto **Innocenti** (2003), *Erika's Story*, Mankato: Creative Editions, 28 pp. (ISBN: 1-56846-176-3).

A través da historia de Erika homenaxéase a todas as vítimas do holocausto nazi e relátase un dos episodios máis negros da historia recente mundial. Erika evoca o que foi a súa vida, a perda da súa familia, as súas raíces e a súa propia identidade, lanzada fóra dun tren en marcha que a conducía, ao igual que a todos os seus compatriotas, á morte. Deste xeito, o personaxe central convértese en símbolo dun pobo masacrado e dunha traxedia que a abocou a vivir sen raíces e sen pasado, aínda que aferrada á esperanza dun futuro de convivencia e respecto. O texto compleméntase con imaxes moi realistas, a modo de fotografías, que reproducen

momentos climáticos da historia. As tonalidades marcan a temporalidade destas imaxes, dado que se reserva a cor para as referencias ao presente, mentres que predominan as gamas de grises na evocación do pasado.

**Ventura**, Antonio; Federico **Delicado** (2004), *La espera*, Salamanca: Lóguez [32] pp. (ISBN: 84-89804-83-4).

Difícilmente encuadraríamos esta obra de Ventura y Delicado en el género del álbum, ya que estamos ante un texto abigarrado que reúne en sí mismo todas las piezas necesarias para comprender, hasta el último detalle, lo narrado. Sin embargo, en la necesidad de problematizar siempre los rígidos límites que establecemos para géneros o subgéneros que están en un constante proceso de renovación, no parece del todo descabellado intentar encontrar, entre otros posibles "álbumes para jóvenes" o "álbumes para lectores experimentados", alguno en el que la labor del ilustrador haya conseguido enriquecer el mundo imaginario y simbólico elaborado por el escritor con nuevas notas que no disienten de él y sin embargo lo llevan un poco más allá, como es el caso, muy evidente, que comentamos por extenso, de esta obra.

**Vilar**, Ruth; Arnal **Ballester** (2009), *En Faiquè*, Premi Hospital Sant Joan de Déu 2009, Barcelona: La Galera, Àlbums il·lustrats 63, a partir de 8 anys, 32 pp. (ISBN: 978-84-246-3274-8).

El conte s'ha materialitzat en una llarguísima tira de text col·locada a peu de pàgina que travessa tot el llibre. Són uns 775 cm de paraules connectades amb numerals ascendents primer i després descendents que comencen amb un carter, en Faiquè i acaben amb un desig. Un àlbum per llegir-lo i rellegir-lo. Una primera lectura ràpida del text per saber què li passa a aquest estrany carter. Una segona, més pausada per comptar allò que l'il·lustrador ha decidit il·lustrar amb negre, vermell, blau i groc. Una tercera per descobrir tot allò que l'il·lustrador ha afegit. Una quarta per delectar-se de les composicions. Una cinquena per descobrir com està cons-

truït el text. Una sisena per compartir l'àlbum amb els amics. Una setena per...

**Vilela**, Fernando (2006), *Lampião & Lancelote*, São Paulo: Cosac-Naify, 50 pp. (ISBN 978-85-75035-26-9).

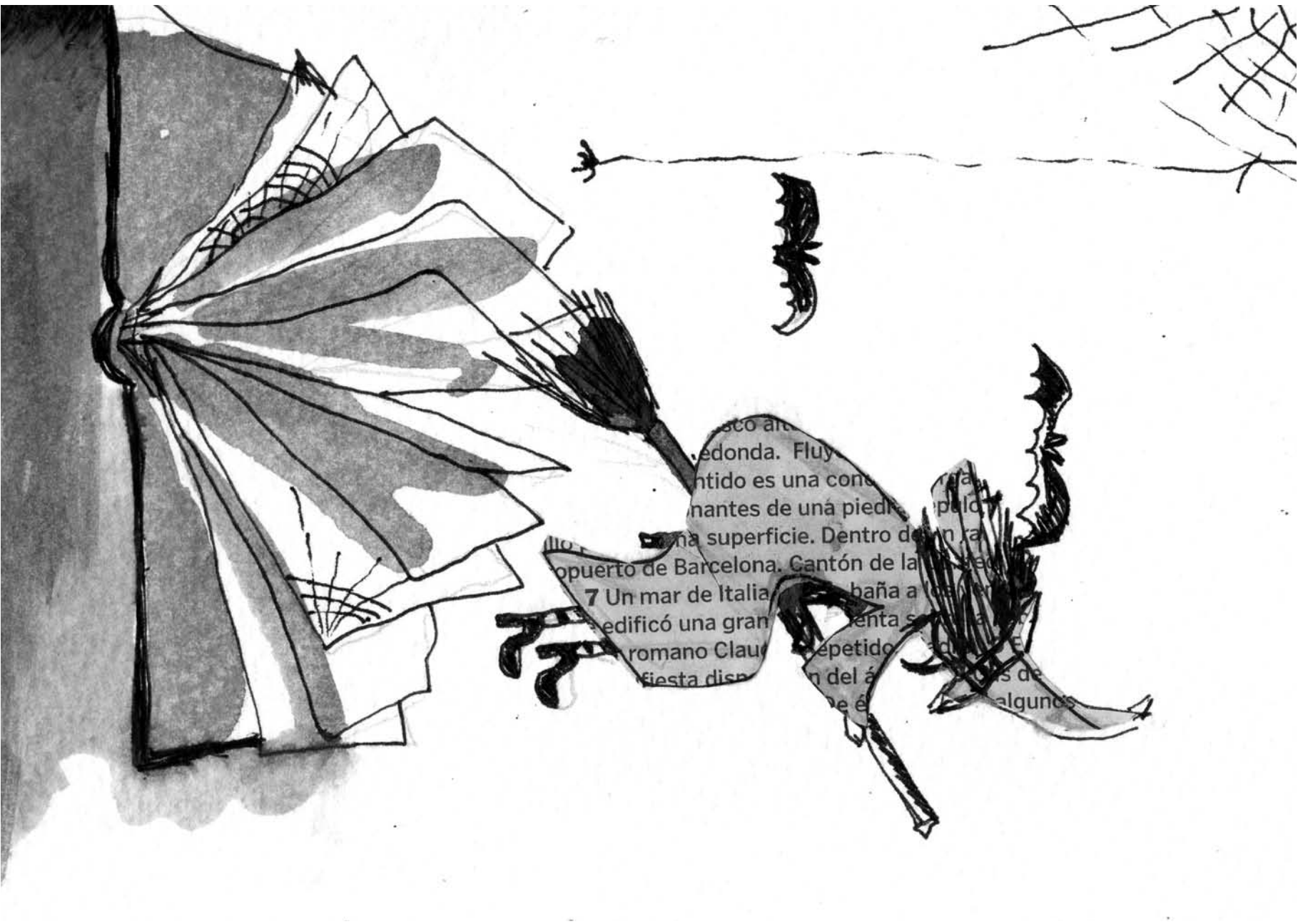
A obra é extremamente original, misturando estilos, tempos, espaços, artes, culturas, gêneros e técnicas e colocando em diálogo a narrativa popular brasileira e a literatura medieval. A fada Morgana lança um feitiço que conduz o cavaleiro Lancelote, da Távola Redonda do Rei Arthur, a uma viagem que o faz, atravessando tempos e espaços, desembarcar no sertão do nordeste brasileiro, onde encontra o Rei do Cangaço, o famoso Lampião. No confronto entre os dois heróis míticos, dá-se um duelo que começa em briga e termina em festa. Tanto no nível do texto verbal quanto do não verbal, misturam-se linguagens e técnicas (sextilhas e setilhas, iluminuras medievais, pinturas renascentistas, xilogravura popular, fotografias, cores cobre e prata), num resultado de conjunto de vibrante carnavalização.

**Watt**, Mélanie (2006), *Scaredy Squirrel*, Toronto: Kids Can Press Ltd., 40 pp. (ISBN: 978-1-55453-023-6).

Caracterizado por unha gran sinxeleza, este álbum explora o sentimento da congoxa e o medo ao descoñecido a través dun simpático esquío. Desde as solapas da portada até o final do volume predomina unha forma irónica e lúcida de abordar o problema central, que segue un desenvolvemento lineal e mantén a isotopía narrativa. O pulso dramático e a idiosincrasia orixinal ampáranse en imaxes figurativas, cun gran colorido e na introdución de xogos de fragmentación, que enredan o lector, ao tempo que se explotan tanto os efectos gráficos coma os defectos sociolóxicos.

**Wolff**, Ferdia; Harriet **May Savitz**; Elena **Odriozola** (2008), *Ipuinen haria* [O fío dos contos], trad. Uxue Alberdi, Donostia: Ttarttalo, 28 pp. (ISBN: 978-84-9843-120-9).

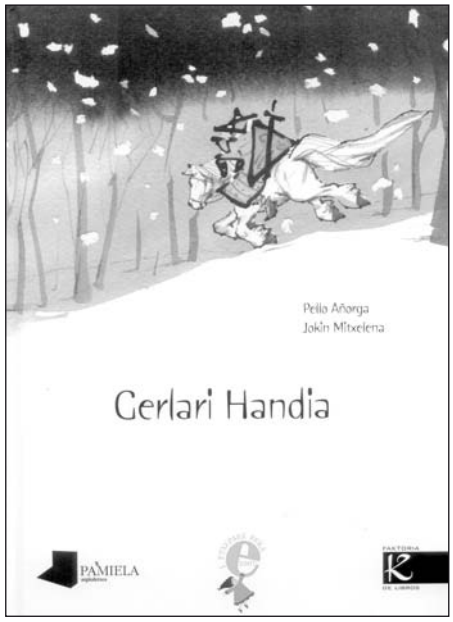
Estas escritoras inglesas e a ilustradora vasca Elena Odriozola, presentan un fermoso álbum sobre a arte de contar contos, sobre o cariño e a amizade. A historia está ambientada nunha pequena vila rodeada de nevadas montañas. Nese contexto, Babba Zarrah, unha entrañable anciá, reúne os rapaces da vila para lles contar contos. A partir dun feito ben sinxelo aparecerán toda unha serie de misteriosos regalos que axudan os habitantes da vila. Elena Odriozola xoga coa cor, destacando o colorido fronte á paisaxe nevada; así mesmo o realismo das imaxes, ao igual que a adecuación das ilustracións e o texto, logran un efecto máis conmovedor nesta entrañábel historia.


edonda. Fluy
ntido es una con
nantes de una piedr
na superficie. Dentro d
opuerto de Barcelona. Cantón de la
7 Un mar de Italia
baña a
edificó una gran
romano Clau
fiesta disp
n del á
alguno

# 6. COMENTARIOS PARA A FORMACIÓN LECTORA

Coa finalidade de axudar o mediador no seu labor de educar literaria e artisticamente, e para orientalo á hora de se enfrontar á lectura e ao traballo con álbums, ofrécense neste apartado un total de trinta comentarios, vinte do ámbito ibérico e oito do ámbito iberoamericano, aos que se suman dous comentarios recollidos baixo o epígrafe "Álbums noutras linguas", nos que se analizan outros catro títulos publicados en inglés.

Os comentarios aparecen, en cada un dos apartados, ordenados alfabeticamente a partir dos apelidos dos responsábeis do texto de cada un dos álbums.




# ÁMBITO IBÉRICO

## 6.1. Pello Añorga eta Jokin Mitxelena *Gerlari Handia*-ren txikitasuna edo ni neu naiz neure etsairik handiena[20]

Mikel Ayerbe
(Euskal Herriko Unibertsitatea)

**Laburpena:** Euskal literatura sistemako haur eta gazte literatura garaikidearen baitan album ilustratuen gabezia nabarmena salatu eta genero horren bilakaera aztertu ondoren, I. Etxepare Bekari esker argitaratutako Pello Añorga eta Jokin Mitxelenaren *Gerlari Handia* albumaren forma eta edukiaren nondik norakoen gaineko analisia aurkeztuko da artikulu honetan.

**Giltza-hitzak:** album ilustratua, haur eta gazte literatura, literatur kritika.

20. Lan hau Euskal Herriko Unibertsitateak lagunduriko EHU10/11 Ikerketa Proiektuan kokatzen da.

**Abstract:** Once the presence and development of the picture books genre in contemporary children and young adults' Basque literature were considered, this article exposes an analysis of the structure and content of the album *Gerlari Handia* [The Great Warrior], by Pello Añorga and Jokin Mitxelena, which was awarded with the I Etxepare Award for Picture Books.

**Keywords:** children and young adults' literature, literary criticism, picture book.

## Album ilustratuaren bilakaera euskal literaturan

Euskal literaturaren baitan, benetan urria da euskaraz sorturiko albumen kopurua. Arrazoi nagusien artean merkatuaren eta euskarazko irakurleen mugak, albumaren generoak berezko dituen emaitza estetikoak preziatzeko ohitura falta edo publikazio hauek suposatzen duten gastuei aurre egiteko argitaletxeek ez arriskatzeko duten politika izanik ere —edo hain zuzen, aipaturiko arrazoi guztiek bat egitea euskal literaturak osatzen duen sistema txiki batean—, kontua da euskaraz produzitzen diren albumen kopurua oso murritza dela. Sistemaren gabezia nabarmen bat adierazten duen gertakaria inondik ere, kontuan izanik "literaturari haur literaturak egin dion ekarpen bakarra albumarena izan dela" (Hunt, 2001: 288).

Euskal haur eta gazte literaturaren historia hurbilari atzera begiratze labur bat eginez gero, 80ko hamarkadan izan ziren genero jakin horretan eginiko hainbat saiakera interesgarri, Anjel Lertxundi eta Antton Olariagaren arteko elkarlanak edo Ereineko "Ziripot" saileko aleak kasu. Baina salbuespenak salbuespen, albumak baino gehiago irudigintzak garrantzia hartu arren folkloreari eta ahozko tradizioari loturiko lanak nagusitu zirela jabetuko gara eta zoritxarrez, kalitatezko lanek oihartzun eta ibilbide oso laburra izan zutela. Bestalde, argitaletxeen sistema egonkortu ostean, orduan kaleratuko dira beste argitaletxe batzuekin elkarlanean atzerriko obren zen-

bait itzulpen ere. Aldiz, 90ko hamarkadaren amaieran eta mende berriaren atarian bereziki, albumak bestelako bilakaera bat izango du: "azken bizpahiru urteotan, aurrerapausu handiak eman dira euskarazko albumetan, bai hemen sortutakoen artean, bai erdaratik euskaratutakoenetan" (Lopez Gaseni & Etxaniz Erle, 2005: 93). *Berpizte* hitzaz baliatzen dira ikerlariak albumaren egonkortze prozesuaren berri emateko eta prozesu horren baitan, hainbat argitaletxek (besteak beste, Erein, Aizkorri eta Ttarttalo) bilduma jakinen alde eginiko apustua, berrargitalpenen ugaritzea edo beste hizkuntzetako argitaletxeekin egindako elkarlana nabarmentzen dute.

Egun, atzerriko albumen harreraz aritzean eta Ttarttalo, Alberdania edo Ikas pedagogia zerbitzua bezalako argitaletxeek albumak itzultzeko apustu propioari heltzen badiote ere, ko-edizioaren bideak emaitza oso interesgarriak eman ditu euskarazko haur eta gazte literaturan. Aurrekari gisa, Kalandraka eta Pamiela argitaletxeen arteko hitzarmenak bide berriak ireki zituen. Horri esker 1999 urteaz geroztik jadanik klasiko bihurtu diren atzerriko album ilustratu kanonikoen itzulpenak argitaratu dira euskaraz, hala nola, Sendak, Janosch, Lobel, Ungerer eta abarren lanak. Bide beretik, berriki OQO eta Txalaparta argitaletxearen arteko ko-edizio akordioaren ondorioz, 2009tik hona euskaraz kaleratu dira aurrez galiziar argitaletxeko "O" bilduman argia ikusi duten lanak. Album hauen ezaugarri nagusia sorkuntza berriko lanak izatea da eta beraz, idazle zein ilustratzaile berrien aldeko apustua nabari daiteke. Ko-edizioen artean bitxikeria gisa, aurrena Kataluniako Takatuka argitaletxean argitaratu zen Koldo Izagirre eta Antton Olariagaren *Zango zikin* (Igela, 2009) genuke, ondoren itzulpenetan oinarrituriko Igela argitaletxean ikusi baitzuen argia.

Esan bezala, euskaraz sorturiko egungo albumen ekoizpenak ageriko gabezia salatzen du[21], nahiz eta gutxika-gutxika albumaren mu-

21. Euskal haur eta gazte literatura sistemako gabezia gehiagoz jabetzeko, ikus Manu Lopez Gaseniren *Literaturak umeei begiratu zienean*, Pamiela, Iruñea, 2005 laneko "Euskaratutako literatura, edo protagonistak urrunekoak direnean" atala. Izan ere, bertan salatzen den itzulpenen auzia garai bateko euskal haur eta gazte

gan kokatzen den Igerabide & Mikel Valverderen *Jonas eta hozkailu beldurtia* (Aizkorri, 1998) edo Amaia Hennebutte-ren *Otsoa, axeria eta ahuntzak* (Ikas, 2009) album aipagarria bezalako lanak izan diren. Ahulezia hortaz jabetu eta euskarazko albumen hutsuneari aurre egiteko, albumen sorkuntza sustatzeko antolaturiko lehiaketa, beka eta sariek genituzke: Peru Abarka lehiaketa eta Etxepare sariak, hain zuzen. Markina-Xemeingo Udal Euskara Zerbitzuak eta Herri Bibliotekak Gero-Mensajero argitaletxearekin batera 2005. urtean sortu zuen Peru Abarka album lehiaketaren helburua euskal literatur produkzioan formatu berritzaileak sustatzea da, album formatua jorratuz baina genero hau bereziki hartzaile helduei zuzenduz. Lehiaketa horri esker kaleraturiko albumen artean 2006ko Yolanda Larreategi eta Elena Odriozolaren *Zaharrak berri, euriak* nabarmendu behar. Bestalde, Peru Abarkak irekitako bideari jarraiki, Gero-Mensajerok "Abarka" sailaren baitan euskaraz sorturiko gazte zein helduentzako albumak kaleratu eta Miren Agur Meabe eta Eider Eibarren *Mila magnolia lore* (2010) bezalako lan txalogarriak argitaratu ditu. Dena den, haurrentzako album ilustratuen euskarazko sorkuntza sustatzeko beka eta sarien artean, Etxepare saria azpimarratu behar da. Nahiz eta Nafarroako Udaletako Euskara Zerbitzuek antolaturiko saria 2004an sortu zen eta haur, gazte edo helduentzako literatura lanak saritu zituen hasierako bi edizioetan, 2006tik aurrera haurrentzako albumak sortzeko beka bihurtu zen eta aurreneko edizioetan aurkezturiko lanen kalitatea ikusi ondoren, 2009az geroztik Etxepare beka izatetik sari izatera pasa da. Gainera, Pamiela eta Factoria K de libros-en elkarlanari esker, sarituriko lanak euskaraz gain, galegoz eta gazteleraz ere argitaratzen dira. Hain zuen, 2007ko I. Etxepare Bekarekin saritua izan zen hizpide dugun *Gerlari Handia*.

---

literaturaren sorkuntza orokorrera mugatzen bada ere, egun albumekin antzeko fenomeno bat errepikatzen ari ez ote den susmoa dut.

## Pello Añorga eta Jokin Mitxelena: eskarmentudun bikote saritua

Pello Añorga (Oiartzun, Gipuzkoa, 1956) Donostiako Irakasle eskolan ikasi eta 1976tik 1986ra arte irakasle lanetan aritu ostean, ipuin-kontalaritzan murgilduko da bete-betean. Haur eta gazte literaturarekin loturiko hainbat ekimenetan parte-hartze zuzena izan du, hala nola, Mondragon Unibertsitateko HUHEZI-ko Haur Liburu Mintegia edo Galtzagorri haur eta gazte literatura elkartearen sorreran. Idazle modura, haur literatura landu du eta 1983an argitaratu zuen aurreneko lana, *Hola hala behin* (Erein). Ordutik, hogeita hamabost lan baino gehiago kaleratu ditu, besteak beste *Pottoko* (Elkar, 1984), *Arrain gorria* (Pamiela, 1996) eta *Zaintxo* (Erein, 2009), gutxi batzuk aipatzearren. 2008an Haur eta Gazte Literaturako Euskadi saria irabazi zuen Jokin Mitxelenak ilustraturiko *Jenio gaiztoa* (Aizkorri, 2007) lanarekin. Era berean, kaleratu dituen liburu gehienetako ilustrazioak Mitxelenak egin ditu.

Jokin Mitxelenak (Donostia, Gipuzkoa, 1962) Arte Ederrak ikasi zituen Euskal Herriko Unibertsitatean eta 1995. urtera arte irakaskuntzan eta haur eta gazte literaturako liburuak eta testu liburuak ilustratzen egin du lan. Aipatu urtetik aurrera Alemanian bizi da eta ilustraziogintzan bakarrik dihardu. Ilustraturiko euskal liburuen artean ehunetik gora ale ilustratu ditu, asko eta asko Pello Añorgarekin elkarlanean sorturikoak, eta erdarazko hainbat lan aipagarri ere ilustratu ditu. Hain zuzen, Añorgak idatziriko *Ipuin-kontalariaren lapikoa* lanarekin 2010eko Ilustrazio Euskadi saria eskuratu du.

## *Gerlari Handia*-ren txikitasuna edo ni neu naiz neure etsairik handiena

Esan bezala, Añorga eta Mitxelenaren *Gerlari Handia* lanak haurrentzako album ilustratuak sortzeko I. Etxepare Beka eskuratu zuen. Argumentua dela eta, gerra guztiak irabazten dituen Gerlari Handi izugarri eta garaiezina, elurretatik babesteko, zaldi zuritik

jaitsi eta haitzulo ilun batean babesten da. Itxura ikaragarria du urrekoloreko armadura eta ezpata zorrotza gainean dituela. Sua piztu eta bat-batean, itzal bat atzematen du zelatan eta gero eta handiagoa den itzalarekin borrokan hasten da. Borroka gogorregia da, ordea, eta azkenean, gehiago ezin duela, bere armadura jaurtitzen dio itzalari. Gerlari Handiaren txikitasuna azaleratzen da biluzik gelditzen denean, eta haitzulotik irten ostean, eguzkiaren argiari esker jabetuko da bere itzalarekin aritu dela borroka bizian.

Albumeko testuaren irakurketan murgilduz, hitzen eta esapideen aukeraketa zehatzak Gerlari Handiaren hantuste eta harrokeria ematen ditu aditzera hasieran, itzalari oldartuz "Oraintxe ikusiko duk, etsai malapartatua halakoa!" (14) dionean kasu. Amaieran, aldiz, bestelako erregistro bat gailenduko da bere itzalarekin borrokan egin duela jabetu ostean, hala nola, "Ja, ja, ja! Ni neu naiz neure etsairik handiena, ja, ja, ja! Txoriburua halakoa! Astaputza!" (24). Irakurketa planoei dagokionez, Laura Sagastumeren kritikak honakoa dio, hain zuzen, "irakurketa asko eskain ditzakeela, hainbesteraino non komedia edo drama moduan irakur daitekeen". Komedia, azkenean dena gaizki-ulertu txoro bat besterik ez delako; baina drama ere bai, era berean, beldurra, gorrotoa eta harrokeria bezalako etsai handienak norberaren bere buruan sortzen direlako, eta sarriegitan, berauei aurre egitea delako, Gerlari Handiaren kasuan bezala, gizakiaren gatazkarik zailena. Hori horrela, gerlariaren figura denbora eta espazioaren mugak gainditzen dituen alegoria gisa ere uler daiteke, hain zuzen, ahozko tradizioaren zordun den kontakizun unibertsal baten kutsuan. Bestalde, haitzuloaren eta argi-itzalen kontuak Platonen *Haitzuloko mitoa*ren oihartzunak dituela ere nabarmendu du aipatu kritikariak.

Ilustrazioei erreparatuz, Mitxelenaren irudiak deigarriak dira inondik ere. Ilustratzaileak ohiko duen estilo koloretsuari muzin eginaz, *Gerlari Handia* albumean elurraren zuriari kontrajartzen zaizkion armaduraren horia eta lerroen trazu zabar beltzak nagusitzen dira. Era berean, esanguratsua da irudien bidez ere nola islatzen diren albumaren dramatikotasun eta komikotasun erregistroak: hasie-

rako gerlari garaiezinaren dimentsio erraldoiaren eta armadura galdu ondorengo gerlari biluziaren arteko bilakaeraren konparaketak aditzera ematen duen bezala. Itzelezko itzalak duen zirriborro itxurak ere bere baitan biltzen ditu aurrez aipatu diren etsaiaren askotariko adierak, mamu beltz beldurgarri gisa aurkezten den neurrian. Lehen ilustrazioetako elurraren giro mehatxagarria ere atzean uzten da, amaieran eguzkiaren beroak elurra urtu ondoren erakutsiko duen paisaiarekin, nolabait gerlariaren barne gatazka eta borroka ondorengo barealdiaren adierazle bihurtuz. Perspektiba jokoak ere aipagarriak dira.

Izan ere, testuaren eta irudien harreman estuak "hainbat interpretazio bide ahalbidetzen dituen esanahi maila sortzen ditu" (Arizpe & Styles, 2003: 48). Zerrendaturiko elementu gutxiren konbinaketa bikainari esker hori bera lortzen duen album erabat interesgarria ehundu dute Añorgak eta Mitxelenak *Gerlari Handia* lanean, irakurketa plano askotarikoekin batera ilustrazio adierazpide propioak es-

kainiz. Hain zuzen, liburuaren aurkezpeneko Añorgaren hitzekin amaituz: “Ilustrazioak harantzago eraman behar du testua, ez dago testuaren mendean. Testuak, era berean, honuntzago ekarri behar du marrazkia. Biak banaezinak direnean, orduan da albuma”.

## Aipaturiko bibliografia

**Añorga**, Pello & Jokin **Mitxelena** (2007), *Gerlari handia*, Iruñea: Pamiela.

**Arizpe**, Evelyn & Morag **Styles** (2004), *Lectura de imágenes. Los niños interpretan textos visuales*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

**Hunt**, Peter (2001), *Children's Literature*, Oxford: Blackwell.

**Lopez Gaseni**, Manu & Xabier **Etxaniz Erle** (2005), *90eko hamarkadako euskal haur eta gazte literatura*, Iruñea: Pamiela.

— (2005), *Literaturak umeei begiratu zienean*, Iruñea: Pamiela.

**Sagastume**, Laura (2008), "Gerraren arrazoiak", in *Behinola aldizkaria*, 17. zenb, Pamiela, Iruña, maiatza.

# O meu maior inimigo son eu mesmo ou a pequenez de *O Gran Guerreiro*, de Pello Añorga e Jokin Mitxelena[22]

Mikel Ayerbe
(Universidade do País Vasco)

**Resumo:** Unha vez consideradas a presenza e a evolución do xénero do álbum ilustrado no ámbito da literatura infantil e xuvenil contemporánea dentro do sistema literario vasco, preséntase neste artigo unha análise arredor da forma e o contido do álbum *O Gran Guerreiro* de Pello Añorga e Jokin Mitxelena galardoado coa primeira edición do Premio Etxepare de Álbum Ilustrado.

**Palabras chave:** álbum ilustrado, crítica literaria, literatura infantil e xuvenil.

22. Este traballo insírese dentro do proxecto de investigación EHU10/11. Tradución de Marta Neira a partir do orixinal castelán facilitado polos autores.

**Abstract:** Once the presence and development of the picture books genre in contemporary children and young adults' Basque literature were considered, this article exposes an analysis of the structure and content of the album *Gerlari Handia* [The Great Warrior], by Pello Añorga and Jokin Mitxelena, which was awarded with the I Etxepare Award for Picture Books.

**Keywords:** children and young adults' literature, literary criticism, picture book.

## Evolución do álbum ilustrado na literatura vasca

A cantidade de álbums ilustrados no ámbito da literatura vasca é mínima. Entre as razóns atopadas para este feito atópanse os límites do mercado en éuscaro, a falta de costume para apreciar os resultados estéticos propios do xénero ou a política de baixo risco que as editoriais adoptan para facerlles fronte aos gastos que supoñen estas publicacións. De feito, a confluencia de todas elas provoca que a cantidade de álbums producidos en éuscaro sexa realmente limitada. Síntoma dun grave baleiro, tendo en conta que "o álbum é a única contribución que fixo a literatura infantil á literatura" (Hunt, 2001: 288).

Facendo unha breve retrospectiva da historia da literatura infantil e xuvenil vasca, constátase que na década dos oitenta se produciron varias tentativas interesantes, como demostran as colaboracións entre Anjel Lertxundi e Antton Olariaga ou os exemplares da colección "Ziripot" da editorial Erein. Alén das excepcións, decatámonos de que aínda que o desenvolvemento da ilustración adquire certa importancia, na maioría dos casos os traballos que predominan están relacionados coa tradición oral e o folclore e que, por desgraza, as obras de calidade tiveron unha breve traxectoria. Será ao se afianzar o sistema editorial cando xurdan colaboracións con outras editoriais e se traduzan algunas obras estranxeiras. A finais dos anos noventa

e nomeadamente a comezos do novo século prodúcese unha gran transformación: "nos dous ou tres últimos anos, déronse grandes pasos nos álbums en éuscaro, tanto nos producidos en éuscaro coma nas traducións" (Lopez Gaseni e Etxaniz Erle, 2005: 93). Os investigadores válense da palabra *renacemento* para definir este proceso de consolidación do álbum e destacan a aposta realizada por parte dalgunhas editoriais vascas mediante colecciónns concretas (Erein, Aizkorri e Ttarttalo, entre outras), o incremento de reedicións e a colaboración con editoriais noutras linguas.

Hoxe en día, ao tratar a recepción de álbums foráneos, aínda que algunhas editoriais como Ttarttalo, Alberdania ou o servizo pedagóxico Ikas manteñen políticas propias de tradución, a vía da coedición achegou resultados máis que interesantes na literatura infantil e xuvenil en éuscaro. O convenio de coedición entre as editoriais Kalandraka e Pamiela foi a precursora en abrir novas vías. Grazas a el, desde 1999, editáronse en éuscaro álbums ilustrados clásicos e canónicos da literatura universal, como son as obras de Sendak, Janosch, Lobel, Ungerer e outros. Na mesma liña, o recente acordo de coedición entre OQO e Txalaparta permite publicar en éuscaro desde 2009 obras extraídas da colección "O" desa editorial galega. A principal característica destes álbums é que son obras de nova creación e, polo tanto, pódese apreciar un esforzo para dar a coñecer novas correntes de escritura e ilustración. Como excepción no ámbito das coedicións, cabe destacar *Zangozikin* (Igela, 2009; *Pies sucios*, Takatuka, 2009) de Koldo Izagirre e Antton Olariaga, unha obra creada en éuscaro que primeiramente viu a luz na editorial catalá Takatuka e máis tarde foi publicada pola editorial Igela especializada en traducións ao éuscaro.

No que atinxe á produción propia de álbums creados en éuscaro verifícase unha evidente escaseza[23], aínda que de cando en vez apa-

23. Manu Lopez Gaseni no seu ensaio *Literaturak umeei begiratu zienean* [Cando a literatura dirixe a súa mirada aos nenos] analiza a importancia que supuxeron as traducións na consolidación da literatura infantil e xuvenil vasca, e salvando as distancias, poderíase afirmar que este fenómeno estase repetindo agora con respecto aos álbums ilustrados.

rezan obras destacábeis como *Tres lobos*[24]. Para paliar esta escaseza, é salientábel o labor dos certames e bolsas organizados para fomentar a creación de álbums en éuscaro: concretamente, o concurso Peru Abarka e o Premio Etxepare. O obxectivo do Certame de Álbums Ilustrados Peru Abarka, creado en 2005 polo Servizo de éuscaro e a Biblioteca Municipal de Markina-Xemein (Biscaia) xunto coa editorial Gero-Mensajero, é fomentar novos formatos como o álbum dentro da produción de libros en éuscaro, e neste caso, traballos dirixidos especificamente a lectores adultos. Entre os álbums editados grazas a este certame cómpre destacar *Zaharrak berri, euriak* [Nada novo, a chuvia] de Yolanda Larreategi e Elena Odriozola en 2006. Ademais, seguindo a estela deste certame, a editorial Gero-Mensajero publicou álbums dirixidos tanto a mozos coma a adultos, como o recente *Mila magnolia lore* [Mil flores de magnolia, 2010] de Miren Agur Meabe e Eider Eibar.

Entre os premios de creación de álbums ilustrados infantís en éuscaro hai que subliñar o Premio Etxepare. Este premio naceu en 2004 organizado polos servizos de éuscaro dos concellos navarros e premiou nas súas dúas primeiras edicións obras literarias infantís, xuvenís ou adultas. A partir de 2006, convértese na bolsa de creación de álbums infantís e vendo a calidade das obras presentadas, desde 2009 converteuse no Premio Etxepare. Ademais, grazas á colaboración entre Pamiela e Factoría K de libros, as obras premiadas publícanse en éuscaro, galego e castelán. En 2007, a obra obxecto da nosa análise *O Gran Guerreiro* obtivo a primera Bolsa Etxepare.

24. Triloxía arredor da figura do lobo publicada en 2009 por Ikas, composta por *Hiru xerri ttipi* [Os tres porquiños],*Otsoa, axeria eta ahuntzak* [O lobo, o raposo e as cabras] e *Otso gosetu* [O lobo famento] escritos por Amaia Hennebutte e ilustrados por Fanny Millar, Luca Enno e Lontxo Yriarte respectivamente.

## Pello Añorga e Jokin Mitxelena: unha experimentada e premiada parella

Pello Añorga (Oiartzun, Guipúscoa, 1956), tras estudar na Escola de Maxisterio de Donosti e traballar como profesor entre 1976 e 1986, dedícase de cheo ao oficio de contacontos. Participou activamente en incontábeis iniciativas relacionadas coa literatura infantil e xuvenil, como por exemplo, a fundación do Seminario do Libro Infantil da Facultade de Humanidades e Ciencias da Educación da Universidade de Mondragón ou da Asociación de Literatura Infantil e Xuvenil Galtzagorri. Como escritor, publica o seu primeiro traballo no marco da literatura infantil, *Hola hala behin* [Así asao una vez] (Erein, 1983). Desde entón crea máis de trinta e cinco obras, entre outras, *Pottoko* (Elkar, 1984), *Arrain gorria* [O peixe encarnado] (Pamiela, 1996) e *Zaintxo* (Erein, 2009). En 2008 recibe o Premio Euskadi de Literatura Infantil e Xuvenil coa obra *Jenio gaiztoa* [Mal xenio] (Aizkorri, 2007), ilustrada por Jokin Mitxelena que á súa vez é o ilustrador da maioría dos libros que Añorga publica.

Jokin Mitxelena (Donosti, Guipúscoa, 1962) estuda Belas Artes na Universidade do País Vasco, traballa no ensino e na ilustración de libros ata 1995. Desde esta data vive en Alemaña e dedícase exclusivamente á ilustración. Entre os libros producidos en éuscaro ilustrou máis de cen. Recibe o Premio Euskadi de Ilustración 2010 pola obra *Ipuin-kontalariaren lapikoa* [A ola do contador de contos] (Aizkorri, 2009) escrita por Pello Añorga.

## O meu maior inimigo son eu mesmo ou a pequenez de *O Gran Guerreiro*

Como xa se mencionou anteriormente, *O Gran Guerreiro* de Añorga e Mitxelena consiguiu a Bolsa Etxepare para a creación de álbums ilustrados infantís. Centrándonos no argumento, o temíbel e invencíbel Gran Guerreiro tras apearse do seu corcel branco, refúxiase na

Gruta Escura para se resgardar da neve. A súa figura é verdadeiramente terríbel, ataviada cunha dourada armadura e portando a súa afiada espada. Tras acender o lume dáse de conta dunha axexante e escura figura e comeza a loitar. A loita porén é moi dura, e ao final, esgotado, lanza a súa armadura contra ela. Ao quedar espido, manifféstase a pequenez do Gran Guerreiro, e ao saír da cova, decatarase, grazas á luz do sol, de que estivo loitando contra a súa propia sombra.

No que respecta á lectura do texto, a elección exhaustiva de palabras e ditos debuxa ao principio un Gran Guerreiro soberbio e orgulloso, como en expresiones tales como "Agora verás, maldito inimigo!". Pero en cambio, ao final, prevalece outro rexistro máis humano: "Ha, ha, ha! O meu meirande inimigo son eu mesmo. Ha, ha, ha! Vaia zoupón!" (p. 24). No que respecta aos planos de lectura, a crítica de Laura Sagastume (2008) precisa que a obra "pode ofrecer moitas lecturas, tantas que pode lerse ben como comedia ou ben como drama". Comedia, porque o sucedido responde a un parvo malentendido; pero drama tamén, porque os maiores inimigos, como poden ser o medo, o odio ou a soberbia nacen na mente de cadaquén e o maior conflito humano é saber enfrontarse a eles. A figura do guerreiro ten que se entender como unha alegoría do citado, que transcende ao tempo e espazo na medida que presenta un mito universal debedor da tradición oral. Por outro lado, na crítica suxírese tamén o eco do mito de Platón respecto á elección da cova e o xogo relacionado coas sombras.

No que atinxe ás ilustracións, cómpre salientar as imaxes de Mitxelena. Deixando de lado o estilo multicolor propio do ilustrador, en *O Gran Guerreiro* predominan o amarelo da armadura e os trazos rudos en negro que se contrapoñen ao branco impoluto da neve. Do mesmo xeito, é significativo como as ilustracións reproducen o rexistro dramático e cómico da obra mediante a dimensión do guerreiro invencíbel do comezo do relato en comparación coa figura indefensa, unha vez que perde a armadura. O aspecto de rudo garabato que ofrece a tremenda sombra, representado coma unha temíbel pantas-

ma, denota tamén as connotacións de inimigo antes mencionadas. A paisaxe do final do relato, unha vez derretida a neve, deixa atrás a ameazadora atmosfera de tempestade do comezo, reflectindo así a tranquilidade do guerreiro despois de acougar a pelexa e a súa loita interna.

A interacción entre texto e ilustracións "crea niveles de significado abiertos a interpretaciones diferentes" (Arizpe e Styles, 2004: 48). Coa combinación dos elementos citados Añorga e Mitxelena crearon con *O Gran Guerreiro* un álbum completo en todos os sentidos, ofrecendo diferentes planos de lectura unidos a un modo de representación único das ilustracións. Concluindo coas palabras de Añorga citadas na presentación do libro: "As ilustracións deben trasladar máis alá o texto, xa que non están cinguidas a el. O texto, do mesmo xeito, ten que achegar as imaxes. Cando ambas son inseparébeis, velaí un álbum".

## Bibliografía citada

**Añorga**, Pello e Jokin **Mitxelena** (2007), *Gerlari handia*, Iruñea: Pamiela.

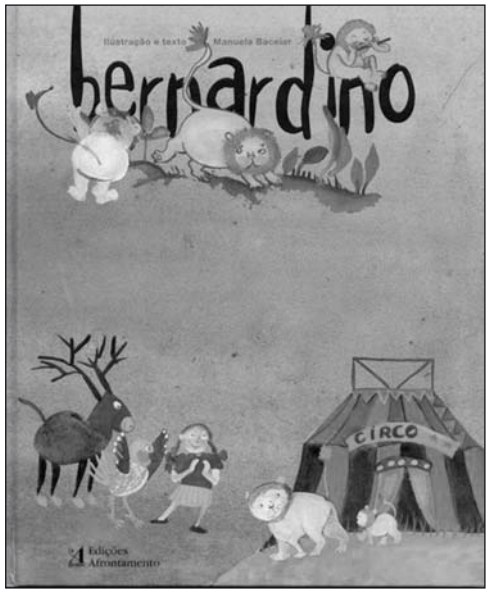
**Arizpe**, Evelyn e Morag **Styles** (2004), *Lectura de imágenes. Los niños interpretan textos visuales*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

**Hunt**, Peter (2001), *Children's Literature*, Oxford: Blackwell.

**López Gaseni**, Jose Manuel e Xabier **Etxaniz Erle** (2005), *90eko hamarkadako euskal haur eta gazte literatura*, Iruñea: Pamiela.

— (2005), *Literaturak umeei begiratu zienean*, Iruñea: Pamiela.

**Sagastume**, Laura (2008), "Gerraren arrazoiak", in *Behinola aldizkaria*, nº 17. zenb., Pamiela, Iruñea, maiatza.




## 6.2. *Bernardino*[25], de Manuela Bacelar: unidade, equilíbrio e inovação na construção verbo-icónica

Ana Margarida Ramos
(Universidade de Aveiro)
José António Gomes
(ESE-Instituto Politécnico de Porto)
Sara Reis da Silva
(Universidade do Minho)

**Resumo:** Neste ensaio, analisaremos *Bernardino*, um álbum narrativo de Manuela Bacelar, colocando especial ênfase na selecção temática, bem como nas estratégias visuais e verbais que configuram a narrativa, nomeadamente nos diálogos celebrados entre as duas diferentes, mas complementares, linguagens.

**Palavras-chave:** álbum narrativo, ilustração, literatura portuguesa para a infância.

25. Porto: Edições Afrontamento, 2005.

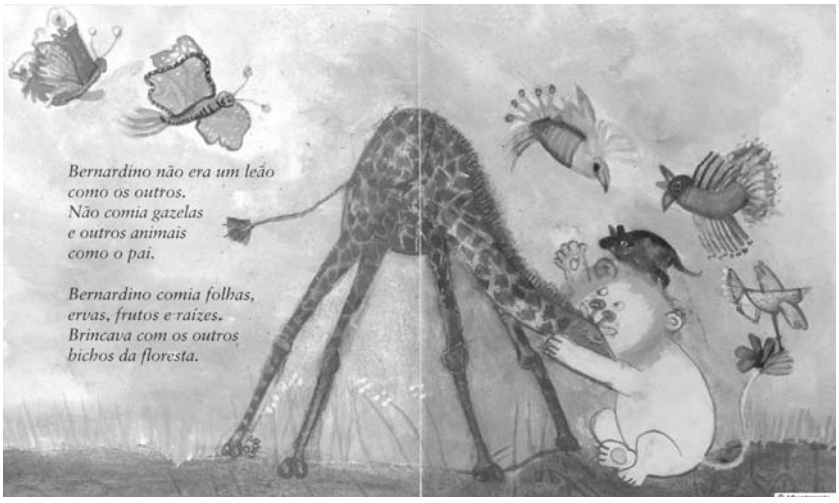
**Abstract:** In this essay, we will analyze *Bernardino*, a picture story book by Manuela Bacelar, focusing on the thematic choices, as well as on the strategies of visual and verbal that configure narrative, mainly on the dialogues celebrated between those different, but complementary, languages.

**Keywords:** illustration, picture story book, portuguese children's literature.

Manuela Bacelar é um dos nomes incontornáveis da ilustração portuguesa. Nasceu em Coimbra, em 1943, e vive actualmente no Porto. A sua formação inclui um Curso da Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis (Porto) e uma permanência (1964/70) como bolseira na Escola Superior de Artes Aplicadas de Praga. Pintora, ilustradora, autora de livros infantis, a sua actividade artística reparte-se, ainda, pelo cinema de animação. Tem cerca de 60 livros publicados em Portugal, França, Dinamarca, Espanha, Rússia, Marrocos e Líbano. Assinou as ilustrações de muitas obras escritas por alguns dos mais importantes autores portugueses de literatura para a infância (Matilde Rosa Araújo, Luísa Dacosta, Ilse Losa, António Torrado, Luísa Ducla Soares, Manuel António Pina, apenas para citar alguns) e o mérito do seu trabalho foi já reconhecido tanto ao nível nacional como internacional. Recorde-se apenas que, pelo segundo conjunto de imagens para *Silka*, de Ilse Losa (1ª ed. 1984; 1ª ed. pela Afrontamento 1989), Manuela Bacelar foi duplamente premiada com o Grande Prémio Calouste Gulbenkian e a Maçã de Ouro da Bienal de Ilustração de Bratislava/1989.

Dos seus textos visuais, compostos a partir de técnicas muito variadas –lápis, caneta "rotring", óleo, acrílico, aguarela, entre outras– e de uma paleta de cores na qual o amarelo, o azul e o vermelho (Wojciechowska, 2006: 73) são privilegiados, destacam-se as figuras com "traços e reflexos da expressividade humana, independentemente de serem ou não personagens humanos" (Maia, 2004: 6), bem como os

"rostos redondos, solares, frequentemente risonhos, com maçãs de rosto marcadas por círculos" (*idem*, *ibidem*: 6).




A originalidade da sua linguagem artística, que "consegue comunicar com a vertente afectiva das crianças" (Coquet, 2004: 14), adquire, ainda, um espaço marcante na criação de álbuns narrativos, muitos deles já situados na categoria de clássicos da literatura para os mais novos, como acontece com *O Meu Avô* (Afrontamento, 1990) e *O Dinossauro* (Afrontamento, 1990), obras destinadas às primeiras idades (3-7 anos), com uma significativa qualidade estética. A estes dois títulos (além dos exemplares que integram as séries "Tobias" e "Bublina"), juntaram-se, na última década, outros também escritos e ilustrados pela artista em apreço, na esteira, aliás, de projectos de outros artistas plásticos, como, por exemplo, Maria Keil e os títulos da colecção "Histórias de amor de mais", reforçando, na nossa perspectiva, a singularidade da sua presença no panorama da criação e/ou da edição vocacionada para os mais novos. A este título, além do álbum que nos propomos analisar neste ensaio, releiam-se, por exemplo, *Sebastião* (Afrontamento, 2005) ou *O Livro do Pedro* (Afrontamento, 2008). É frequente, na globalidade da sua produção

artística, pressentirmos, aqui e ali, a presença de "fragmentos" de obras de arte e entendemos, assim, o que significam as seguintes palavras da própria artista plástica: "Por vezes nem se vê, mas é a pintura que me dá coragem para cada dia, para cada ilustração" (Bacelar, 2006: 89).

Em *Bernardino*, álbum narrativo também com texto e ilustração da autoria de Manuela Bacelar, como sugerimos, plasmam-se, com particular expressividade, alguns dos vectores ideotemáticos e dos traços estéticos a que aludimos.

Exemplo da originalidade artística da autora, esta obra centra-se, novamente[26], numa jovem personagem masculina, desta vez, um pequeno leão[27], e desenvolve-se num universo povoado de animais, figuras cujos traços da expressividade humana surgem salientados.

Com poucas palavras, que se conjugam expressivamente com ilustrações fortes, expandidas por páginas duplas, em *Bernardino*, o relato, inaugurado a partir da fórmula hipercodificada "Era uma vez", desenvolve-se em torno da história de um leão que possui físico de leão, mas que se demarca pela sua alma de artista. Contrariando, de certo modo, a figura arquetipal do rei da selva, animal habitualmente ligado ao poder, à soberba e à ferocidade[28], Bernardino é inicialmente apresentado como um ser que parece desfrutar da protecção paternal. Observa-se, por exemplo, a segunda sequência visual da obra que parece sugerir precisamente esse relacionamento e essa proximidade. Contudo, a oposição entre um "pai que era

26. Em *O Meu Avô*, convivem um neto e um avô, partilhando, apesar do que o título poderia sugerir, o protagonismo da história contada através de uma expressiva aliança entre um texto linguístico visivelmente económico e uma rica estrutura visual. Já em *Sebastião*, encontramos duas narrativas visuais, que podem ser lidas como partes integrantes de apenas uma, mas contadas em tempos diferentes, ambas centradas numa criança, como indiciam o título e as próprias ilustrações da capa.

27. O rei da selva é, igualmente, uma figura relevante em *Tobias e o Leão* (Porto Editora, 1990), também de Manuela Bacelar.

28. Vejam-se, por exemplo, fábulas como *O Leão e o Rato* de La Fontaine ou *O Leão e o Mosquito*, de Henrique O'Neill.

muito grande e muito forte" (Bacelar, 2005: s/p) e um filho que se revela incapaz de comer "gazelas e outros animais como o pai" (*idem*, *ibidem*: s/p) e que se demora a contemplar o pôr-do-sol ou a brincar com "os outros bichos da floresta" (*idem*, *ibidem*: s/p), factos que parecem testemunhar a sua ligação solar e a sua alegria de viver (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 401, 402), vai sendo reforçada quer no texto verbal, quer no texto icónico. Para o pequeno leão, à medida que a acção avança, a fuga afigura-se como a única forma de superação da tristeza. Após um momento em que sucumbe ao cansaço e adormece[29], para acordar, depois, ao som de uma melodia, acaba por descobrir, pela intervenção de uma ave, uma possibilidade de ser feliz ou apenas a sua razão para viver: a música. Este elemento equilibrador e regenerador surge visualmente representado de um modo expressivo, a partir da associação de linhas ondulantes de cores variadas e suaves, uma recriação que se estende a várias páginas do volume.

Neste álbum narrativo, globalmente pintado com uma pluralidade de cores fortes/quentes[30], Manuela Bacelar, artista que diz trabalhar apenas com música[31] (Bacelar, 2006: 88), faz precisamente desta o meio de realização pessoal e de conquista da felicidade do protagonista. Ressalte-se o facto de a música, como mencionámos,

29. Gil Maia considera que "os seres adormecidos, ou mais rigorosamente, os seres de olhos cerrados, nas mais diversas posições de repouso ou de enlevo, aparecem com uma constância tal nos seus [de Manuela Bacelar] trabalhos que, de figuras pertencentes a uma dada história, se foram fixando como habitantes povoadores do seu universo criativo" (Maia, 2004: 9).

30. Nesta obra, Manuela Bacelar recorre a técnica mista.

31. Textos portugueses de preferencial recepção infanto-juvenil como –e apenas para citar alguns exemplos mais ou menos recentes– *Umas Férias com Música*, de Ana Saldanha (Campo das Letras, 1995), *Luisinho e as Andorinhas*, de Papiniano Carlos (Campo das Letras, 2001), *Gira Gira aprende música*, de Mário Castrim (Campo das Letras, 2004), *História de Cantarina Cantora*, de Arsénio Mota (Campo das Letras, 2004) ou, ainda, num outro registo, *O menino que se apaixonou por uma guitarra*, de José Jorge Letria (Campo das Letras, 2004), e *Música para Olhar*, de Maria Luísa Amado e Isabel Monteiro (Caminho, 2005), possuem também no seu centro a temática musical.

aqui associada a uma ave –presença, aliás, comum às obras ilustradas por Manuela Bacelar[32] e que, neste caso, aparece apenas representada visualmente–, elemento cuja simbologia remete, por exemplo, para a ideia de liberdade, acabar por guiar o pequeno protagonista pelo mundo e, ainda, por fazê-lo acreditar que, com esta, seria capaz de "um dia (…) abrir uma porta que o pai trazia a tapar o coração" (Bacelar, 2005: s/p). Sublinhe-se a aparência simultaneamente metafórica e "materializante" da ilustração que fecha a narrativa e que corporiza, em última instância, a mestria da autora na veiculação de estados de espírito ou de emoções.

Nesta narrativa breve, simples e aberta, do ponto de vista diegético, ganha ainda particular importância a representação visual do espaço físico. Com efeito, a natureza e os seus elementos emolduram a actuação do protagonista e a sua deslocação pelo mundo, por "aldeias, cidades e circos" (*idem*, *ibidem*: s/p). O tópico da viagem –que surge também, por exemplo, em *O Dinossauro* ou, mesmo, ainda que com uma configuração distinta, em *O Sebastião*–, decorrente da evasão do espaço matricial, reveste-se de uma notória simbologia, podendo sugerir a busca da paz e denunciando uma "insatisfação, que leva à procura e à descoberta de novos horizontes" (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 691).

A forte associação texto verbal-texto icónico, que distingue a totalidade da obra em análise, substantiva-se logo a partir da capa e da contracapa, formando estas uma interessante unidade semântica e visual. Observe-se a articulação pictórica entre a representação dos caracteres (de aparência manuscrita ou caligráfica) que compõem o título da obra e a recriação repetida do herói. Aliás, associando a capa e a contracapa, é possível descortinar alguns dos momentos diegéticos e dos *topoi* estruturantes da narrativa. Referimo-nos, por exemplo, à proximidade do protagonista dos outros animais, à sua passagem e ao seu gosto pelo circo, lido aqui como cenário de arte

32. Cf., por exemplo, *Os Ovos Misteriosos*, de Luísa Ducla Soares (Afrontamento, 1994).

e de liberdade, ao tema da viagem, à deslocação física, bem como à sugestão de evolução temporal e às implicações destes dois aspectos ao nível do crescimento e da formação pessoal da personagem principal.

A sugestão de evolução temporal a que aludimos concretiza-se, igualmente, através da ilustração das guardas da publicação, um espaço visual marcado pela gradação cromática. Sublinhe-se que, lidas sequencialmente e atendendo ao seu carácter complementar, as guardas desta obra evidenciam um carácter antitético, na medida em que, nas iniciais, surge representado um cenário diurno ou solar, enquanto, nas finais, se destaca uma figura situada num cenário nocturno e lunar. Comuns a estas duas recriações de uma mesma cena, mas em momentos distintos, são o espaço físico, naturalista ou campestre, e a presença do herói a tocar flauta, parecendo indiciar a permanência da arte e do sonho, independentemente da passagem irreversível do tempo.

Mesmo a repetição rítmica, tanto linguística, com a reiteração da forma verbal actancial "andou", como pictórica, pela ocorrência visual sequenciada da figura do herói a deambular pelo mundo em busca da felicidade, imprimindo dinamismo e sugerindo simultaneamente a deslocação espacial e a passagem do tempo, espelha a referida relação intersemiótica e/ou "interanimada" (Lewis, 2001: 35) e desempenha um papel fundamental ao nível da coerência e da coesão textuais. Além disso, para a coerência e a coesão textuais, contribui também o recurso a uma estratégia de ligação entre as páginas que consiste em completar uma imagem apenas num segmento visual seguinte, como acontece na sequência referente ao *terminus* da viagem do protagonista: "… andou, andou…" / e depois de muito andar, cansado, adormeceu." (Bacelar, 2005: s/p).

Por muitos considerada como a "primeira grande referência da ilustração para a infância em Portugal do período pós 25 de Abril de 1974" (Maia, 2004: 5), Manuela Bacelar, em *Bernardino*, propõe, assim, inovadora e criativamente, uma leitura visual e linguística, numa palavra, artística, que proporciona simultaneamente o contac-

to com tópicos como a diferença, a (in)tolerância, a busca da felicidade e a crença na arte enquanto meio de realização pessoal, ao mesmo tempo que abre caminho a um convívio com a experimentação de técnicas narrativas muito estimulantes.

## Referências bibliográficas

**Bacelar**, Manuela (2006), "O meu caminho pela ilustração", en *No Branco do Sul As Cores dos Livros – Actas do 6º Encontro sobre Literatura para Crianças e Jovens (Beja, 12 e 13 de Fevereiro de 2004)*, Lisboa: Caminho, pp. 87-89.

**Chevalier**, Jean e Alain **Gheerbrant** (1994), *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa: Teorema.

**Coquet**, Eduarda (2004), "Eu gosto desta porque tem uma menina com neve na cabeça", en *Solta Palavra – Boletim do CRILIJ*, nº 6, Dezembro, pp. 11-15.

**Lewis**, David (2001), *Reading Contemporary Picturebooks*, London/New York: Routledge.

**Maia**, Gil (2004), "Manuela Bacelar: um sol para as histórias escritas", en *Solta Palavra – Boletim do CRILIJ*, nº 6, Dezembro, pp. 5-10.

**Wojciechowska**, Danuta (2006), "As cores de Manuela Bacelar e as cores dos livros", en *No Branco do Sul As Cores dos Livros – Actas do 6º Encontro sobre Literatura para Crianças e Jovens (Beja, 12 e 13 de Fevereiro de 2004)*, Lisboa: Caminho, pp. 71-86.

## 6.3. Dibuixos de línies, taques i lletres: *Per un botó*[33], de Carles Cano i Joma

Emma Bosch
(Universitat de Barcelona)

**Resum:** A partir d'una narració, hereva de la tradició oral, del contista Carles Cano, Joma ha construït un àlbum molt dinàmic que destaca per la simbiosi entre línees, taques i lletres. El format apaïsat, la composició tipogràfica i el traç àgil són clarament al servei del relat. El lector es veurà atrapat en un trepidant fil narratiu, el fil que, en trencar-se, fa sortir disparat un botó que gairebé desencadena una guerra internacional.

**Paraules clau:** àlbum, història encadenada, tipografia narrativa.

**Abstract:** Joma created a really dynamic album that stands out for its symbiosis among lines, images and writing. This author created this work from a narration by Carles Cano that originally comes from the oral tradition. The landscape format, the typographical compo-

33. Barcelona: La Galera, 2008.

sition and the lively strokes clearly serve the story line. The reader will be immersed in an exciting narrative line which, if broken, an international war could be triggered off.

**Keywords:** album, linked story, narrative typography.

"Joma. Josep Maria Rius (Barcelona, 1954). Artista divers, aquest cop ha dibuixat amb tinta i aquarel·la, i també amb les lletres del text que li han donat. Gaudiu-ho". Aquesta és la informació i el consell que hi trobem al llibre acompanyant un singular autoretrat de l'il·lustrador que s'ha dibuixat, com si d'un diminut miner es tractés, extraient un mineral valuós de la mina d'un llapis.

## De conte a àlbum

Tot i que el text de *Per un botó* pugui llegir-se independentment de les il·lustracions, el treball de "dibuix amb imatges i lletres" és un dels motius perquè puguem definir aquest llibre com un àlbum. De fet, a la coberta, Joma hi consta com autor dels "dibuixos" i del "concepte gràfic". Aquest atribut accentua el paper de comunicador gràfic que ha desenvolupat el "dibuixant" en utilitzar tots els recursos gràfics al seu abast per transmetre de manera òptima el missatge, en aquest cas, un relat de Carles Cano. Amb l'etiqueta d'autor del "concepte gràfic" es vol posar èmfasi en que, a més de realitzar les il·lustracions i decidir sobre la tècnica, l'estil, el disseny de personatges, la gamma cromàtica... el dibuixant ha pres decisions que afecten el format, la disposició del text, la composició, l'estil tipogràfic... i tots aquells aspectes del disseny editorial susceptibles de comunicar. El control d'aquestes decisions és una de les particularitats dels autors d'àlbum. Recordem que serà a la dècada dels 60 del segle XX quan "els primers àlbums que instauren una revolució dins l'àmbit de la literatura infantil provinguin de dissenyadors publicitaris" (Duran, 2007:

206-207), ens referim a grafistes com Leo Lionni, Iela i Enzo Mari, Ziraldo... autors que no poden concebre les seves històries indissociadament de les formes d'expressió que permet el disseny editorial. Joma és llicenciat en Ciències de la Informació, graduat en Història i dissenyador gràfic (va estudiar a l'Escola d'Arts Aplicades i Oficis Artístics de Barcelona). Amb aquest bagatge, no sorprèn l'etiqueta de conceptualitzador gràfic.

## Viure del *cuentu*

L'eterna pregunta de què és primer en la confecció d'un àlbum, si el text o la imatge, no té una única resposta. A vegades neix abans el text, en altres casos és la imatge, i sovint és impossible discernir què va ser primer. En aquesta ocasió, no hi ha dubte, ja que *Per un botó* és el conte guanyador del Premi Hospital Sant Joan de Déu 2008. Cano, segons les seves pròpies paraules, (podeu sentir-les en línea a l'entrevista realitzada per l'AEPV) ha tingut la sort de "viure del conte, dels que escriu i dels que conta". Nascut a València el 1957, ha sabut extreure profit de totes aquelles professions que cultiven la paraula, ja sigui perquè parli (professor, locutor i contacontes) o perquè faci parlar (guionista de ràdio i televisió i autor teatral). Cano ha escrit més de cinquanta obres de literatura infantil i juvenil i ha estat guardonat amb diversos premis. Entre ells el Premio Lazarillo de Literatura Infantil 1994 i el White Raven 1995 per *T'he agafat, Caputxeta,* i el White Raven 1996 per *En què es diferencien el blanc i el negre?*

## De claus i botons

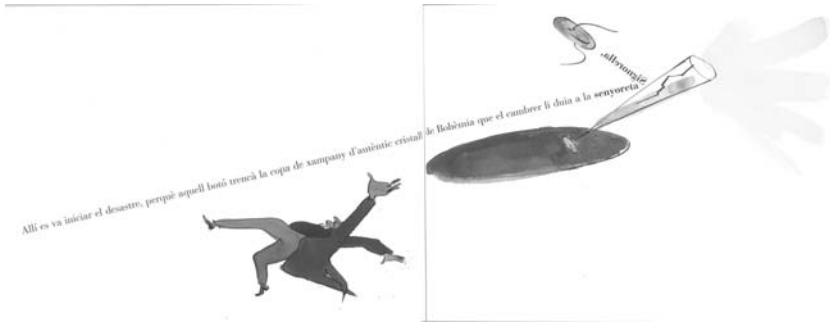
És inqüestionable el gust de Cano per la paraula, per explicar històries i per narrar-les oralment. I com a mostra, un botó. El botó que surt disparat de la camisa del golafre senyor Aristòtil i que provoca

una cadena de desastres tan colossal que gairebé fa esclatar una guerra internacional. Una història desbaratada, recreació desmesurada de la dita popular "Per un clau, es perd una ferradura; per una ferradura, un cavall; per un cavall, un cavaller; per un cavaller, una batalla; per una batalla, un regne". La desbordant imaginació de Cano ens permet conèixer com pot afectar un simple botó a uns estrafolaris personatges de la noblesa (la senyoreta Signorella, el comte Montecrist, el mariscal Otto von Frisky (o Frosky, o Frusky, ningú sap ben bé com es diu), la baronessa Pernilonsky, la ricota senyora de Botins...), i recórrer escenaris diversos (hipòdroms, mercats, esglésies, palaus...) a ritme del galop del Cavall Boig. És aquest un conte àgil, ràpid, accelerat, desbocat i de ritme trepidant, que recorda les *slapstick*, aquelles comèdies cinematogràfiques hiperbòliques de caigudes i altres calamitats. El llenguatge, viu i alhora complex, està impregnat d'oralitat. En paraules de Rosa Mut, membre del jurat del premi, "Carles Cano ha sabut imprimir, amb èxit, el ritme de la narració oral en una història vertiginosa".

## De la paraula a la imatge

Un text d'aquestes característiques requereix unes formalitzacions determinades. Per exemple, seria inviable materialitzar-lo en un llibre de format vertical. O impossible de presentar-lo en una diagramació encotillada, constret en una retícula inflexible. I, per descomptat, inimaginable una representació gràfica de traç uniforme, ferm. Totes aquestes decisions afecten a la recepció del missatge, i quan s'han pres amb encert, com és el cas que analitzem, sovint es tornen invisibles. A continuació evidenciarem algunes d'aquestes decisions senyalant tres grans encerts.

*Per un botó* és un llibre de format italià. Quan és obert medeix 60 centímetres. Aquestes mides en un format apaïsat ofereixen l'espai ideal per tal que es desenvolupi una història d'acció. Un botó que ha sortit disparat i esmicola copes, forada cigars, trenca monocles i




fa que la gent caigui, corri, voli i galopi per diferents escenaris, necessita una bona superfície. Així doncs, la decisió del *conceptor* gràfic d'escollir un format gran i apaïsat ha estat un encert.

Hem anticipat que una història d'aquestes característiques demana una diagramació flexible, variada i dinàmica. Com la que ens ofereix *Per un botó*, on cada doble pàgina té la seva pròpia distribució. Al principi d'aquest text hem pogut llegir que Joma ha dibuixat amb imatges i lletres. És ara el moment de centrar-nos en com es pot dibuixar amb lletres, i no ens referim a la creació de cal·ligrames. Joma utilitza la mida dels tipus i les negretes per a emfasitzar alguns noms, algunes accions, algunes expressions. Però el que és més rellevant en aquesta obra és la composició tipogràfica del text que reforça l'acció en cada imatge. Les frases s'ondulen, cauen, s'estavellen, es dispersen, s'inclinen, es giren, s'inverteixen, es justifiquen... La composició tipogràfica marca el sentit de la lectura, i quan és necessari, fins i tot la dificulta, l'alenteix, la trasgredeix, la trasbalsa, però sempre per intensificar el significat de les paraules. Hi haurà qui es posarà les mans al cap exclamant que algunes frases no respecten la disposició de lectura tradicional, i no en parlem de posar el text invertit! Inclinar el cap, apropar-se a les pàgines, girar el llibre... El lector es mou i mou l'objecte. Un moviment que el sorprèn, que el mareja. Aquestes transgressions no són gratuïtes, són al servei de la narració. Una composició dinàmica per a una història dinàmica. Un text escrit que són els crits i els silencis, els gestos i la mímica del narrador de contes

que explica una història de caos i embolics, on l'oient, el lector, n'és partícip. Un segon encert.

A la creació d'un àlbum hi ha molts agents implicats. La participació de l'editor és sovint fonamental. En aquest cas, també hi ha tingut un paper substancial el jurat del premi (Teresa Colomer, Sabel Gabaldón, Rosa Mut, Maria Palau i Emilio Urberuaga) ja que, junt amb els editors de La galera, han estat qui han proposat l'il·lustrador del conte guanyador. La història demanava un traç ràpid i àgil, i Joma era el dibuixant apropiat. Ell mateix descrivia el seu estil gràfic amb les següents paraules "aquelles taques i esquitxos que em valien suspensos en l'assignatura de dibuix s'han convertit, en certa manera, en una de les característiques dels meus dibuixos. I que segueixo dibuixant amb un plomí i tinta. Ben poca cosa. I aquarel·la, que és immediata com la pressa per entregar la col·laboració a l'hora requerida!" (Joma, 2003: 25). Un relat d'humor exigia un dibuixant que jugués amb la ironia, i Joma també era l'il·lustrador adequat. "La ironia és un recurs que implica certa distància amb les coses i que et permet la reflexió: és una bona base per opinar" afirmava el dibuixant en una entrevista realitzada per Eugènia Morer (2007: 31). De fet, aquest text no necessitava dibuixos, requeria ninots. Ninotaire és el terme que utilitzaven els clàssics de la il·lustració catalana (Xavier Nogués, Cornet, Apa, Junceda, Opisso...) "que han estat ninotaires perquè han fet servir el dibuix com a crònica, com a humor periodístic" (Joma entrevistat a Canela, 1995: 21). I Joma és hereu d'aquells dibuixants, d'aquells ninotaires amb els que comparteix una actitud irònica "de descripció del món amb una voluntat de subratllar incongruències, absurds, no només de la realitat sinó també creant incongruències en el propi dibuix, d'un món que és i no és un humor de cop de puny a l'estómac" (Canela, 1995: 21-22). La llarga trajectòria de Joma, conegut pel seu treball com a dibuixant humorístic, l'avalava. El traç àgil, la taca, els esquitxos, les desproporcions, l'aplicació dinàmica del color per "ninotejar" són apropiadíssims a l'hora de materialitzar les paraules de Cano. I aquest ha estat un

tercer encert, del jurat per escollir-lo, i de l'autor per respondre el repte amb escreix.

Nosaltres hem seguit el consell, hem gaudit del llibre. I vosaltres, ho fareu? Segur que hi trobareu molts més encerts.

No voldríem acabar aquest comentari sense fer menció del magnífic prefaci que comença en les guardes i s'estén cinc escenes fins a la portada, i serveix per a presentar el protagonista de la història i el botó culpable de tants desastres.

## Referències bibliogràfiques

**AEPV**, Associació d'Editors del País Valencià. Entrevista a Carles CANO. http://vimeo.com/11736607 (Consultat: febrer 2010)

**Canela i Garayoa**, Montserrat (1995), "Reflexions d'un ninotaire. Una xerrada amb Joma (Josep M. Rius)", en *Faristol*, nº 23, pp. 21-26

**Duran**, Teresa (2007), *Àlbums i altres lectures*, Barcelona: Associació de Mestres Rosa Sensat.

**Joma** (2003), "L'emoció de les escletxes", en *Escola Catalana*, 400, pp. 24-25.

**Morer**, Eugènia (2007), "L'artista incessant. Entrevista a Josep M. Rius, Joma", en *Escola Catalana*, 439, pp. 30-36.

**Mut**, Rosa (2007), "Recomanem llibres: *Per un botó*", en Revista *Cavall Fort*. http://www.cavallfort.net/cavallfort/ca/tria-i-remena/recomanem.html?id=294 (Consultat: febrer 2010).

## 6.4. Unha estratexia para superar teimas: *Fiz, o coleccionista de medos*[34], de Fina Casalderrey

Mar Fernández Vázquez
(Universidade de Santiago de Compostela.
Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades)

**Resumo**: Coméntase o álbum narrativo *Fiz, o coleccionista de medos*, de Fina Casalderrey, reparando no tema abordado, que está presente noutras obras da autora pontevedresa. Aténdese á complementariedade das narrativas textual e visual e analízase seguindo distintos niveis: paratextual, léxico, semántico, morfolóxico e sintáctico.

**Palabras chave**: álbum narrativo, literatura infantil e xuvenil, medos.

**Abstract**: The narrative album *Fiz, o coleccionista de medos*, by Fina Casalderrey, is commented paying attention to its theme, which can also be found in other works by this same author. The complemen-

34. Ilust. Teresa Lima, Pontevedra: OQO Editora, col. O, 2009. Pódese ver información sobre este álbum na páxiña en liña de OQO Editora: http://www.oqo.es/editora/gl/content/fiz-o-coleccionista-de-medos

tary visual and textual narratives are mainly treated and analysed regarding several levels: paratextual, lexical, semantic, morphological and syntactic.

**Keywords**: children and young adults' literature, fears, narrative album.

O álbum narrativo *Fiz, o coleccionista de medos* é un dos poucos álbums da escritora e profesora Fina Casalderrey Fraga (Xeve, Pontevedra, 1951), unha autora moi prolífica e recoñecida na literatura infantil e xuvenil galega á que ten achegado máis de corenta obras en libros independentes, sen contar os numerosos relatos que ten inserido en volumes colectivos xunto a outros escritores galegos.

A diéxese aséntase nun sinxelo fío narrativo: un neno segue o consello da súa avoa para superar o medo que lle provoca todo o novo e descoñecido. O álbum presenta varios motivos e temas recorrentes na produción desta autora, influída polo seu labor docente e pedagóxico: medo, inocencia, tenrura, relación entre avós e netos (á que dedicou unha serie literaria)[35], amizade infantil e superación persoal, entre outros.

Destes temas sobresae o medo, que se converte no eixo sobre o que xiran as ilustracións, o desenvolvemento e desenlace do discurso narrativo, e que constitúe unha temática de vital importancia no ser humano, sexa este neno ou adulto, xa que a el aluden as dedicatorias iniciais das autoras, a escritora Fina Casalderrey e a ilustradora Teresa Lima (Lisboa, 1962), que se sitúan ao pé da páxina de dereitos. Así, na dedicatoria, Casalderrey refírese ao baúl no que pecha os medos Mariano, mentres que a ilustradora lusa alude ao medo aos ruídos de súa filla e a como seu pai, irmáns e António conseguen que ela ría dos seus propios medos.

35. Formada por catro obras publicadas en 2002 na editorial Combel, na serie Trote da colección Cabaliño Alado: *A avoa ten unha menciña*, *A avoa non quere comer*, *O avó sae de paseo* e *O avó é sabio*.

Casalderrey xa tiña abordado con anterioridade este tema noutras obras, entre elas é de salientar *Ola, estúpido monstro peludo!* (2007)[36] xa que tamén trata o medo pero dende unha ollada distinta. As historias que se relatan nestas dúas obras contan cun neno como protagonista, un neno asustado ante elementos descoñecidos que están fóra da súa contorna cotiá e fronte aos que decide loitar para se superar a si mesmo, pese á anguria que o medo lle produce. Na obra de 2007 o medo, cunha constante presenza na historia, está ocasionado pola figura dun monstro peludo que aparece no soño de Muriel e que resulta ser seu pai actuando de xeito violento ao crer que o fillo que vén en camiño non será un varón, mentres que neste álbum protagonizado por Fiz, o medo orixínao calquera elemento descoñecido ante o que non sabe como se comportar e a súa familia (nai, pai, avoa) simboliza o refuxio no que se gorecer e atopar solucións para se enfrontar ás novas realidades que o desacougan e asustan.

A nivel dos paratextos, é importante como se representa o medo xa dende a capa, onde as ilustracións figurativas, esquemáticas e surrealistas só acollen os medos. Estes tamén son destacados no título do álbum, en letra maiúscula e a maior tamaño que o resto das palabras do título, o mesmo que ocorre co neno protagonista Fiz.

Esta ilustración da capa non se repite no interior pero si as distintas figuras estilizadas e con longos brazos delgados que simbolizan os medos nocturnos que aparecen, por unha banda, no caso da pantasma azul con pucho alongado, nas gardas e nas restantes escenas interiores onde se alude aos medos. E por outra banda, nas outras dúas figuras en tons marróns: unha de longos cabelos con forma de serpe, que lembra a representación dunhas deusas vingadoras da mitoloxía grega, as euménides sagradas, que Esquilo incorporou na súa traxedia homónima; e outra figura con forma de árbore con pólas que fan as veces de cabelos. Ambas as dúas ilustran as mesmas

36. Ilust. Irene Fra, Vigo: Editorial Galaxia, col. Árbore/Galaxia, nº 154, a partir dos 10 anos, 2007, 110 pp. (ISBN: 978-84-9865-038-9).

escenas interiores grupais dos medos, nas que tamén aparece a figura dun esqueleto, aínda que sen os fíos de monicreque que ten na capa.

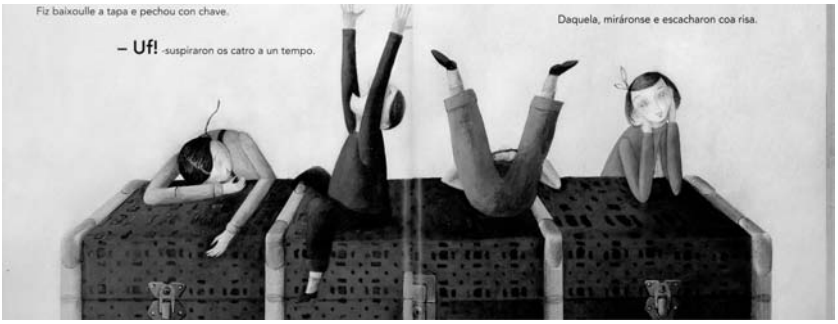
A figura da contracapa, un corpo azul que ten por cabeza un espello redondo onde aparece inscrita unha lúa minguante, repítese nas ilustracións interiores ben tendo no interior do corpo o esqueleto e estando ambos sostidos polo cable do guindastre con forma humana que sostén a lúa para que non caia (p. [29]), ou ben como cabezas que penden de cables na escena da páxina [37] e que sostén na palma da man a pantasma azul.

A cuberta deste álbum é a única imaxe completa da mencionada figura do guindastre que sostén á lúa, e a páxina de dereitos, sobre fondo branco coma a cuberta, é a única que non contén ilustracións.

As ilustracións amosan unha gran carga simbólica e expresiva e están imbuídas do mundo dos soños, de aí que se podan estabelecer semellanzas co surrealismo e a pintura metafísica, xa que algunhas imaxes lembran a iconografía de Giorgio de Chirico. Cómpre recordar que Teresa Lima, respecto ao mundo onírico, adoita manifestar que ela non o representa senón que traslada as súas imaxes como ese mundo dos soños entra no mundo real e habita nel coma se fose a súa propia casa.

Teresa Lima[37], ilustradora e profesora de Deseño, Historia da Arte e Artes, recibiu unha distinción do xurado do Premio Nacional de Ilustración de Portugal pola edición en portugués deste álbum para o que creou unhas ilustracións case esquemáticas, sinxelas en aparencia, pero que acollen distintos niveis de significación, se o lector se detén a observalas con atención.

37. Para coñecer a obra desta premiada ilustradora poden consultarse os seguintes estudos: "Transparências e subtilezas – a ilustração como experiência sensorial em Teresa Lima", de Ana Margarida Ramos in Ju Godinho e Eduardo Filipe (coords., 2008), p. 62; "A ilustração como arquitectura de mundos possíveis: o caso de Teresa Lima", de Ana Margarida Ramos in *No Branco do Sul as Cores dos Livros–Encontros sobre Literatura para Crianças e Jovens (Beja, 2005 e 2006)-Actas* (2008), pp. 251-274; e "De volta aos anos 90–Teresa Lima e a pulsação poética das imagens", de José António Gomes, publicado o 7 de febreiro de 2009 no blog-revista *A inocencia recompensada*: http://ainocenciarecompensada.blogspot.com/2009/02/de-volta-aos-anos-90-teresa-lima-e.html




Emprega a pintura de *gouache* nunha técnica mixta na que combina o pastel, os lapis de cores e a colaxe sobre un papel satinado de gramaxe media para crear imaxes de formas redondeadas, envolventes e oníricas, que semellan estar en movemento dentro dos espazos densos que crea a partir dunha suave paleta cromática fría de azuis, verdes, grises e ocres, que matiza xogando sutilmente co claroscuro. Consegue así unha sensación volumétrica e acentúa a impresión dunha figura que pode atrapar o lector, coma se fosen brazos rodeándoo, aínda que as escenas amosan unha persoal luminosidade máis cálida. Estas tonalidades neutras están presentes tanto na cor de fondo das páxinas que conforma o espazo das escenas coma na do baúl e nas figuras e vestimentas dos personaxes cando estes se senten seguros para superar eses medos, que perden a agresividade que os caracteriza ao estaren representados por formas redondeadas, véndose así reducidos á esfera persoal, irracional e subxectiva do ser humano.

*Fiz, o coleccionista de medos* responde ás características xerais propias do formato álbum: un soporte bastante grande e cadrado no que as ilustracións ocupan a páxina dobre e serven de fondo ao texto que aparece nunha das páxinas ou que se estende pola dobre páxina; no que se xoga con planos xerais para crear o ambiente no que se desenvolven as escenas e primeiros planos para salientar os elementos de gran significado no discurso narrativo; e no que os diálogos dos personaxes se destacan tipograficamente en negriña, en maiúsculas a nómina de medos que Fiz colecciona no baúl e as reaccións dos personaxes en distintos tamaños na mesma fonte do texto.

Existe unha gran complementariedade entre as narrativas textual e visual, aínda que a visual posúe unha maior riqueza de trazos e elementos que o texto narrativo, o que a converte en razón suficiente para lle recomendar este álbum ao lector autónomo e a calquera lector infantil, xuvenil e adulto.

Teresa Lima constrúe unha historia nova, con matices e sentimentos que se reflicten na quinésica e proxémica das figuras que retrata. Conséguеo facendo uso de perspectivas moi forzadas, como o baúl que sobresae da páxina e a sombra dos medos que sempre acompañan os nenos, para acentuar elementos importantes no devir da historia. Esta estreita unión entre as dúas narrativas amósase así mesmo na escolla tipográfica da mesma fonte coa que se xoga variándolle o tamaño e estilo para marcar os diálogos dos personaxes, as onomatopeas dos gritos de medo, a liberación e seguridade que amosa Fiz ante a idea de ser converter en "campión do mundo" e como os medos minguan ao gañar os nenos en seguridade persoal na súa loita por superalos.

As escenas presentan tópicos moi asentados e facilmente identificábeis polo lector infantil e xuvenil como son agocharse baixo unha cadeira, buscar acubillo e protección na familia, os xogos infantís do truco e o bambán, ver os monos no zoo e darlles cacahuetes, levar a súa almofada cando van durmir a outra casa, berrar como os elefantes e tapar os ollos cando algo lles dá medo. Estas escenas mestúranse con figuras mencionadas na historia de Casalderrey, como son as figuras surrealistas e de formas desproporcionadas e ricto serio dos medos, que contrastan co rostro feliz e sorrinte dos nenos na escena final da diéxese.

A nivel léxico este álbum narrativo amosa o medo dende dúas olladas: as das persoas que o senten e a representación dos distintos tipos de medos. Estas olladas reflíctense nas figuras que semellan desprazarse por espazos, amplos dende unha óptica infantil, de tal xeito que por mor dos medos que senten os personaxes algúns elementos se representan agrandados e mesmo invaden toda a escena, mentres outros se amosan reducidos. Así ocorre ao se alongaren as

sombras dos medos e dos elefantes e os cacahuetes e ao se representaren unha cadeira e os medos como figuras enormes e monstruosas, cando Fiz e os outros nenos están dominados polo pánico e cando se representa a Fiz moi pequeno para marcar o medo que sente. Este xogo nas proporcións recorda as transformacións que experimentan Alicia e Gulliver ao acceder a outras realidades, e o contraste entre os seus tamaños e os dos seres e obxectos que coñecen.

Teresa Lima tira así elementos da realidade cotiá ao ilustrar as reaccións de Fiz e os seus amigos perante o medo, e emprega elementos fantásticos para darlle forma á variedade de medos, como xa fixera Lewis Carroll. Ademais, os familiares de Fiz, agás a nai, non teñen cabeza, xa que Lima se centra en plasmar como actúa o neno ante o medo. As semellanzas nos finos trazos dos rostros dos nenos, as nenas e os familiares resólvense cos complementos do cabelo e a vestimenta.

O texto narrativo sitúase maioritariamente na páxina esquerda da ilustración a dobre páxina. Este discurso verbal é breve e contido. Limítase a describir a grandes trazos as escenas que recrean visual e sensitivamente as ilustracións e serve de engarzamento á expresión das angurias que o medo crea nos personaxes, como ocorre coas onomatopeas do medo, presentado tipograficamente como un eco de Fiz e os seus amigos e dun xeito visual coas bocas dos nenos gritando.

A nivel semántico salienta a intertextualidade da citada figura que simboliza o medo ás serpes, o motivo do baúl e a idea de competitividade. O baúl é un elemento no que se gardan cousas de valor e que aparece con frecuencia na literatura infantil e xuvenil. Neste álbum, Casalderrey fai uso dun de varios pechos para recrear o mito da caixa de Pandora e subvertelo ao xogar a coleccionar nel medos e a abrir e pechar o baúl e ver como se comportan estes. A autora pontevedresa sérvese da hipérbole para atraer a atención sobre o protagonista. Un narrador omnisciente presenta a Fiz como "o neno máis medorento do mundo!" (p. [2]) e, páxinas despois, é súa sabia avoa quen consegue motivalo para loitar contra as súas teimas e se converter no "campión do mundo" (p. [13]).

Un xogo de cores e sombras nas ilustracións dos medos son o máis destacado a nivel morfolóxico. Marcan o contraste entre a realidade, onde os medos representados en tons grises toman corpo acompañando aos nenos con vestimenta escura no seu día a día, e o mundo da imaxinación, cando a atención da historia recae sobre os medos, presentados coas amentadas cores neutras.

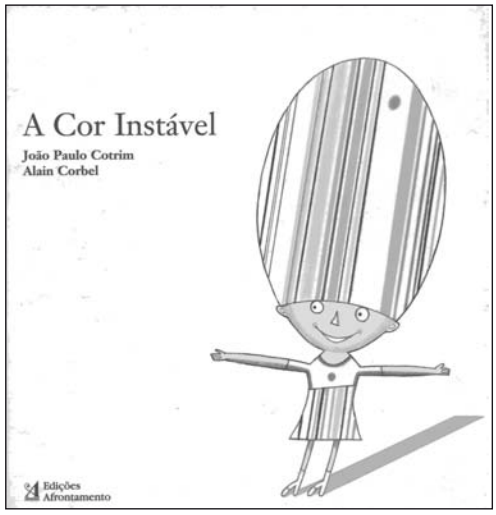
A nivel sintáctico as dúas linguaxes, narrativa e visual, amosan unha composición e perspectiva características do sistema híbrido de significación do álbum. As dobres páxinas explícanse pola unidade de sentido en cada unha das escenas narradas e pola conxunción e compartimentación entre elementos do texto e da imaxe, de tal forma que o texto perfila unha situación e a imaxe inventa unha escena máis completa onde esa situación ten cabida. Así, as dobres páxinas estrutúranse nunha ilustración na que predominan os primeiros planos dos personaxes e elementos fundamentais a nivel do contido da diéxese, e algúns segundos planos nos que Teresa Lima sitúa outros elementos que serven para completar o contido da escena.

Existen imaxes fixas que marcan un instante e tamén outras que transmiten a duración e o movemento da acción do discurso narrativo por medio da posición dos brazos e pernas dos personaxes humanos e dos medos personificados, e das patas dos animais, os polos e gato negro da avoa Rosa.

Tras o título temático *Fiz, o coleccionista de medos* agóchanse a inocencia infantil, a tenrura, a amizade, a inseguridade ante o descoñecido e a superación persoal. A linguaxe visual achega ao lectorado agardado e ao de calquera idade o discurso narrativo e pedagóxico de Fina Casalderrey que se concreta na sabedoría dos avós e o amor que lles profesan aos netos, que acollen gustosos os seus consellos; o amor da familia; a unidade e compañeirismo infantil para lograr superar situacións que resultan dificultosas a un neno estando só; e o sorriso como antídoto contra o medo.

A rica unidade significativa, textual e visual deste álbum queda incompleta e a libre escolla do lector, á vista da garda da contracapa e da figura xa amentada da contracapa. Aínda que en aparencia

se xoga visualmente coa garda da capa ao se situaren as figuras na posición contraria, a narrativa visual permite que o lector crea que se trata dunha historia cíclica na que regresan os medos, xa que a pantasma azul aparece co pucho e os brazos en dirección á esquerda da páxina, cando neste álbum as figuras sempre aparecen inclinadas cara á dereita, agás pequenos detalles dos medos dentro do baúl e destes cando minguan, que se explican pola colocación das figuras nesas escenas.




## 6.5. Da instabilidade das cores à estabilidade emocional: *A Cor Instável*[38], de João Paulo Cotrim e Alain Corbel

Ana Margarida Ramos
(Universidade de Aveiro)
José António Gomes
(Instituto Politécnico do Porto)
Sara Reis da Silva
(Universidade do Minho)

**Resumo:** O álbum narrativo *A Cor Instável* explora a tensão emocional entre instabilidade e estabilidade –que talvez possa ser considerada como um problema psicológico comum na infância. Uma vez que, nesta história, as principais personagens são cores, o breve texto narrativo de João Paulo Cotrim cria as condições ideais para as criativas ilustrações de Alain Corbel, influenciadas pela pintura futurista e cubista. São precisamente tais características do estilo de Corbel as que logram exprimir a tensão referida, cuja solução é apresentada ao leitor desta história.

38. Porto: Afrontamento, 2002.

**Palavras-chave:** álbum narrativo, Corbel, Cotrim, texto e ilustração.

**Abstract:** The picture story book *A Cor Instável* deals with an emotional tension between instability and stability. This may be considered as a typical psychological problem of childhood. Since the colours become some of the main characters, the short narrative text, by João Paulo Cotrim, sets the ideal conditions for Alain Corbel's creative illustrations, which are influenced by futuristic and cubist art. Therefore, Corbel's style manages to express the above mentioned tension, whose solution is presented to the reader by this story.

**Keywords:** Corbel, Cotrim, picture story book, text and illustration.

Com a configuração de um álbum de formato *standard* (trinta e duas páginas; 19,5 x 19,5 cm), *A Cor Instável* é um livro composto por um texto narrativo breve, da autoria de João Paulo Cotrim (n. 1965), e por ilustrações em todas as páginas, da responsabilidade de Alain Corbel (n. 1965) –artista francês durante vários anos radicado em Portugal, onde ilustrou numerosas obras, vindo a ser distinguido com o Prémio Nacional de Ilustração de 2002 pelo livro *Contos e Lendas de Macau* (Caminho, 2002), de Alice Vieira.

A concepção do texto linguístico terá antecedido a das imagens, o que de algum modo constitui um desvio em relação ao *picture story book* mais canónico –ou seja, a obra resultante da criação individual do artista que assume a tripla, ou mesmo quádrupla, condição de argumentista, escritor, ilustrador e, eventualmente, *designer* (como acontece em livros de Maurice Sendak ou de David McKee), ou a que é, pelo menos, produto da estreita colaboração de duas figuras autorais: um escritor e um ilustrador/*designer* (como sucede com a dupla inglesa Alan Ahlberg e Janet Ahlberg). Mas João Paulo Cotrim é um escritor habituado a parcerias com ilustradores, tanto em livros de ficção narrativa para crianças como, sobretudo, em álbuns

de banda desenhada, para os quais escreveu argumentos e textos (é reconhecido, também, como especialista na área, publicando regularmente artigos de história e de crítica e tendo sido, durante alguns anos, o responsável pela Bedeteca de Lisboa). E, talvez por isso, ao produzir o texto –breve e caracterizado por certa abertura semântica– de *A Cor Instável*, elegendo como protagonista uma cor –isto é, recorrendo precisamente a uma das matérias privilegiadas do trabalho com a imagem–, Cotrim parece criar, de algum modo, as condições ideais para um ilustrador poder dar asas à sua criatividade e a um trabalho de expansão visual dos conteúdos e sentidos do discurso linguístico. Tratando-se, neste caso, de um livro em que diversas cores assumem o papel de personagens, atente-se, desde logo e a título de exemplo, em como o carácter abstracto daquelas surge concretizado pela ilustração em figuras de feição humana, animal ou híbrida.

Considerando a dimensão paratextual, tanto o título como o desenho da guarda inicial –em que a protagonista (espécie de símile do próprio leitor), desenhada de costas, mas voltada para o lado direito, parece convidar a abrir o livro e a conhecer a sua história –configuram um momento de pré-apresentação da personagem e do seu problema. A sinalizar o fecho, a guarda final reproduz a mesma figura, orientando-a, contudo, para a esquerda.

No plano diegético, trata-se de uma história estruturalmente simples, contada num texto de uma a três linhas por página (sendo que dez delas não possuem segmento textual algum) e cuja protagonista é uma "cor Especial" personificada, a qual, na ilustração, aparece representada como uma figura infantil feminina. A cabeça da personagem ostenta, invariavelmente, um enorme chapéu que vai mudando de cor –espécie de extensão do próprio crânio–, trazendo à memória o adereço usado, por vezes, por altos dignitários do estado no antigo Egipto, como os faraós e suas mulheres (caso da mítica Nefertiti). A hiperbolização da cabeça na ilustração indicia, desde logo, uma personagem reflexiva e preocupada, experimentando uma tensão de ordem psicológica. O que a afecta e constitui o cerne dessa tensão prende-se com o facto de, ao contrário de outras cores estáveis, sentir

como um estado intrínseco a mudança permanente –de cor, entenda-se, embora esta possua implicações de ordem psicológica. Com efeito, "cada uma das cores era apenas uma só", refere o texto (cujas páginas não são numeradas), ao passo que a cor Especial mudava consoante as diferentes situações em que se via envolvida. Exemplificando: ao acordar, era quase branca; tornava-se "lilás de raiva" quando a agrediam; quando corria para a escola chegava vermelha. Sentia-se, pois, vítima de uma doença que acaba por ser diagnosticada pelo médico aonde a mãe finalmente a leva: a instabilidade. Nem os comprimidos receitados pelo médico resolvem, contudo, o problema. E é a personagem do olho Benvisto que, enfim, lhe revela a instabilidade como uma lei da vida, afectando todos os seres. Ao mostrar como outras personagens (Lux, Sintomuito) vivem segundo o mesmo princípio, Benvisto dá a ver a instabilidade não como um defeito mas como uma qualidade, e uma vantagem a desfrutar. Concluída a demonstração (e o mesmo é dizer, vencida a tensão), a cor Especial sente-se finalmente "ouro sobre azul" –elemento da fraseologia popular portuguesa indiciador de conseguimento e felicidade.

Contrariando uma regra comum a muitos álbuns, não se verifica nesta obra a existência de uma ou duas cores dominantes portadoras de significado e susceptíveis de conferir à ilustração um elemento de unidade e coerência. Ao invés, e em consonância com a temática abordada, é justamente a diversidade de cores e tonalidades –e das distintas colorações da própria personagem principal– o que faz a unidade visual deste livro, sem que, no entanto, o bom gosto, no plano cromático e compositivo, esteja comprometido. Para tal unidade, ao serviço da temática aqui explorada, concorrem ainda quer a técnica e o material utilizados ao longo de todo o livro (desenho e pintura a lápis-de-cor extremamente precisos e cuidados) quer um estilo de representação em que sobressai o contraste entre formas rectilíneas e formas redondas, de contornos marcados, não passando despercebido certo geometrismo, por vezes intencionalmente violador das leis da perspectiva, em especial em momentos de tensão emocional da protagonista. Certo fascínio pelo mundo da máquina (uma grua; um aparelho de raios X; navios; a personagem do olho que se assemelha, ela própria, a um objecto mecânico) aproxima algumas destas imagens da estética futurista; ao passo que certas figuras humanas e animais (que em geral representam cores, mas parecem possuir algo de mecânico) evocam o cubismo e lembram, por exemplo, um artista das vanguardas europeias dos princípios do século XX, o pintor Fernand Léger (1881-1955) –francês como Alain Corbel–, em cuja pintura também são reconhecíveis as ligações ao futurismo e ao cubismo.

Trata-se, em suma, de um registo pictórico que evidencia todo o seu potencial semântico-pragmático, precisamente, na expressão da instabilidade sentida pela protagonista num mundo diverso e também ele instável, em que os picos emotivos ou depressivos dessa mesma personagem são sugeridos, de modo particularmente eficaz, nas ilustrações de página dupla que pontuam a obra. Destaquem-se, por exemplo, a primeira ilustração, no início da história, parcialmente simétrica da décima quarta; imagens distintas, contudo, e entre outros aspectos, pelo recurso a tonalidades mais escuras –e disfóri-

cas– no primeiro caso, e mais claras no segundo, em que as lágrimas antecedem o momento da luz (e, não por acaso, do encontro com a personagem Lux), ou seja, o momento da revelação da efectiva instabilidade e diversidade dos seres que, logo a seguir, ajudará a repor o equilíbrio no espírito da cor Especial.

Parábola centrada na valorização da diversidade e na recusa de um mundo "a preto e branco" (expressão usada no próprio texto), *A Cor Instável* configura, além do mais, uma resposta possível a uma inquietação infantil –a angústia provocada no sujeito pela sensação da diferença em relação ao outro–, numa óptica de superação de um certo maniqueísmo que prepara também o terreno para a aceitação activa da diversidade cultural contraposta às visões xenófobas e racistas. Caracterizada, ao nível da ilustração, por uma evidente coerência estilística, em que as imagens, ricas de pormenores, dir-se-ia, por vezes, desafiarem o leitor a descobrir fragmentos de outras histórias encaixadas na história principal (não passa despercebida a recorrência de elementos de cariz circense que parecem esboçar outra linha narrativa), *A Cor Instável* revela-se, pelos motivos apontados, um objecto estético interpelador, capaz de desencadear a actividade imaginária do pequeno leitor e susceptível de constituir uma pequena iniciação ao mundo da arte –sobretudo se admitirmos colocar algumas das suas imagens em diálogo com certos momentos marcantes da pintura moderna.

## 6.6. Enterrando tabúes: *Una casa para el abuelo*[39], de Grassa Toro e Isidro Ferrer

Vanessa Rodríguez
(Universidad de La Laguna)

**Resumen:** En este comentario se abordan las principales aportaciones de Grassa Toro e Isidro Ferrer. Partiendo del complejo discurso que surge de la interrelación entre texto e ilustración, se analizan sus recursos literarios y estéticos, y se incide, entre otros aspectos, en los elementos simbólicos, la ruptura de tabúes temáticos y otros estereotipos asociados con la literatura para niños, o en el tratamiento visual y plástico de la obra.

**Palabras clave:** álbum, ilustración, muerte.

**Abstract:** In this commentary, the most important contributions of Grassa Toro and Isidro Ferrer are discussed. Starting from the complex discourse that arises from the interrelation between text and illustations, its literary and aesthetic resources are analysed, with

39. Madrid, Sins Entido, 2007.

special emphasis on the symbolic elements, the break-away from topical taboos and from other stereotypes associated with children literature, and the visual approach of the work, among other aspects.

**Keywords:** death, illustration, picture book.

Una familia, un entierro, una casa y los recuerdos. Con estos elementos, Grassa Toro y Ferrer construyen una historia breve, pero densa, cargada de simbolismo, en la que texto e imagen tejen un sorprendente capeo a uno de los temas más controvertidos en la literatura infantil.

De forma lineal, y en primera persona, un niño relata cómo, un día, él y su familia salen de excursión en busca de un lugar para enterrar al abuelo, cómo, después de encontrarlo, cavan entre todos la tumba y sobre ella edifican la casa familiar y, finalmente, cómo en el nuevo hogar, y por las noches, la abuela cuenta historias, quizá con la ayuda del abuelo.

A pesar de lo que pueda deducirse del argumento, no se trata, en ningún modo, de una historia explícita o fácilmente descifrable, ni siquiera para el adulto. Para comenzar, el tema se introduce de lleno en un territorio problemático, uno de esos asuntos que se han obviado deliberadamente dentro de la literatura infantil. Su "inconveniencia" ocasionó problemas para la publicación del álbum: se editó en Francia en 2001 y no fue hasta 2005 cuando una editorial española (Sins Entido) se interesó por él.

Otros elementos que contribuyen a dotar de complejidad al relato son la esquematización de la historia y de los personajes y, fundamentalmente, el final abierto. Son aspectos que desconciertan ingeniosamente y rompen algunos estereotipos narrativos de la literatura para niños, la mayor parte de las veces a través de la peculiar relación que se establece entre el texto y la ilustración. *Una casa para el abuelo*, como cualquier otro álbum, surge de la interrelación entre la palabra y la imagen y, en este caso, el vínculo se desarrolla de tal forma

que, por separado, los relatos serían sustancialmente diferentes. El texto de Grassa Toro, sin dejar de ser sugerente por sí mismo, deja espacio a Isidro Ferrer para materializar, amplificar y completar una historia que, precisamente gracias a la ilustración, se desborda por todo el álbum, incluyendo las guardas y la cubierta, que presentan elementos anticipadores y complementarios del relato.

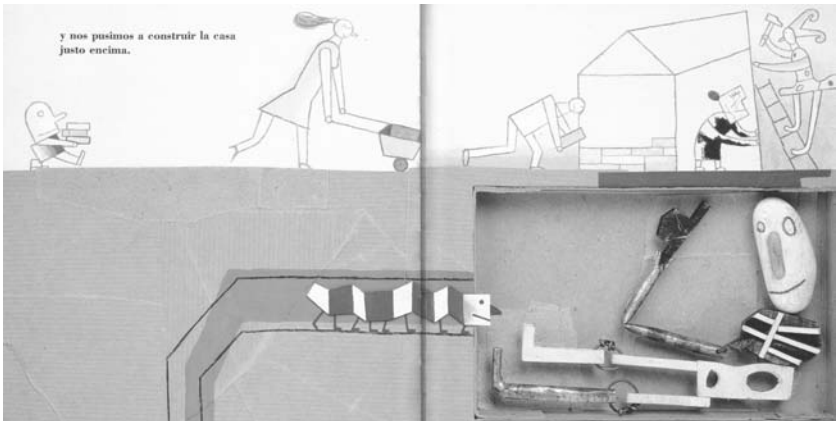
La sintonía entre texto e ilustración, y la complejidad que esta relación produce, puede observarse desde la cubierta misma. En ella, el título y la imagen de presentación juegan con la ambigüedad, apelando al significado más habitual del término "casa", pero esto es algo que solo se descubre en el interior del álbum, una vez avanzado el relato. La función anticipadora que suelen cumplir estos elementos paratextuales, por tanto, se ha empleado aquí para sembrar pistas falsas. A través de los datos que ellos aportan, difícilmente podríamos adivinar que "la casa" del abuelo hace referencia, en realidad, a su tumba o, en todo caso, a un espacio, la casa familiar, en la que convivirán la familia y sus antepasados. Las guardas primeras, la portada, y la primera parte del relato no coadyuvan a aclarar el verdadero sentido de la historia, sino que, muy al contrario, continúan astutamente con el engaño. Las guardas segundas, ligadas a las primeras a través de un camino que se interrumpe en la elipsis espacial del fuera de campo que supone el relato, pueden, por su posición al final del álbum, introducir una referencia, aunque ciertamente compleja, al asunto de que trata el relato a través de la trayectoria de puntos que representa un camino y que se introduce por los cimientos de una casa a la que se le ha dado la vuelta.

Una vez ha comenzado propiamente la historia, existen pequeños elementos que, deliberadamente o no, podrían estar dando pistas acerca de la verdadera naturaleza de la casa que busca la familia: el luto de la abuela o la figura que representa al abuelo, y que no es otra cosa que un esqueleto que camina. Quizá ese pájaro inmenso que observa el descenso de la montaña por la familia sea una nueva alusión a la muerte, ya que muchas aves han sido relacionadas con el más allá o consideradas portadoras de malos presagios o incluso

heraldos de la muerte en algunos mitos ancestrales y en la cultura popular.

Por lo demás, la ilustración comienza describiendo, dando forma, a personajes, objetos y lugares que menciona el texto: el cadáver del abuelo que, de alguna manera, recuerda las famosas ofrendas mexicanas del Día de los muertos, una montaña personificada, un pueblo o un entierro. No obstante, muy pronto nos sorprende añadiendo elementos que están ausentes en la narración verbal, como el citado gran pájaro, o el particular diálogo que mantienen el gusano y el abuelo mientras los demás construyen la casa. O apelando a la competencia literaria del lector al incluir referencias intertextuales (en los bocadillos con un cerdo, un lobo y un pájaro, en evidentes alusiones a distintos cuentos populares). La verdadera vocación del lenguaje visual en este álbum es la de complementar la narración textual generando espacios vacíos en el proceso de lectura y proporcionando un tono nuevo a la narración verbal. De las ilustraciones de Ferrer surgen numerosos espacios de indeterminación que apelan a la participación activa del lector. La historia es contada, en el nivel narrativo verbal, no por su protagonista sino por un narrador homodiegético (pero jamás singularizado, aunque parece corresponder a uno de los hijos, que aporta la perspectiva de "los vivos") y con conocimiento parcial de la historia, no omnisciente. Al lector del álbum, sin embargo, se le revela la totalidad de lo acontecido, algo que es posible a través de las ilustraciones, que se corresponden, como ocurre habitualmente en el cine, con un narrador heterodiegético y omnisciente que, sin embargo, no opina ni se posiciona con respecto a los hechos. Se crea, de este modo, un interesante contrapunto entre texto e imagen que, de forma simbólica, alude, de un lado, al desconocimiento que los vivos tenemos de los muertos, que bien podrían estar viviendo una vida paralela como la del protagonista de este álbum y, de otro, a las relaciones e influencias que entre ambos se establecen (Díaz Armas, 2010). Y no es este el único recurso simbólico que se emplea en el álbum para abordar el efecto que la muerte, y en concreto el de la muerte de los seres queridos, tiene entre los

vivos. En este sentido, no es casual que la historia gire en torno a la construcción de una casa. La nueva residencia de la familia se erige sobre la tumba del abuelo, como las nuevas generaciones surgen de las raíces de los que las precedieron. El sepulcro se convierte en los cimientos de la casa descrita en el álbum, del mismo modo que los antepasados, y su recuerdo, son el fundamento mismo del mundo de los vivos.




Las ilustraciones de Ferrer, como dijimos con anterioridad, también le prestan el tono a la historia. El texto de Grassa Toro, por sí solo, sin las imágenes, es incluso aséptico. Se trata de un texto breve que se desarrolla en forma de pequeñas frases que describen, la mayor parte de las veces, las acciones que lleva a cabo la familia durante el transcurso de la historia ("subimos", "bajamos", "hicieron", "ayudamos", "enterramos", etc.) y, las menos, la forma en que las acciones se realizan ("ayudamos con las manos"), los lugares en los que esta se desarrolla ("un pueblo rodeado de girasoles"). Las palabras, si se las analiza por separado, se suceden impasibles, sin manifestar ningún tipo de emoción, sin crear empatía con el lector. De este modo, salvo por la gracia y desconcierto que puede producir lo que se cuenta, lo cierto es que el tono de la narración proviene casi exclusivamente del lenguaje visual, algo que, sin duda, y como

dijimos al principio, es posible gracias a las destrezas de un escritor que ha sabido crear una historia lo suficientemente abierta para dejar espacio a la intervención del ilustrador.

El texto relata un hecho que debiera ser triste o incluso traumático, y lo hace de forma inusual e inesperada, pero son las imágenes las que lo convierten en una historia divertida y con mucho sentido del humor, un humor negro. Es particularmente interesante en este sentido la ilustración (acompañada del texto "y nos pusimos a construir la casa justo encima") en que, mientras la familia construye la casa sobre la tumba del abuelo, este se entretiene hablándole nada menos que a un gusano, ese que debiera estar zampándoselo, de lo que ocurre sobre sus cabezas. Este tipo de humor consigue relativizar un tema, el de la muerte, que presenta grandes dificultades para ser abordado en la infancia. La muerte se presenta de manera tan natural en el álbum de Grassa Toro y Ferrer, que hasta el difunto sonríe. Pero no sólo el abuelo lo hace. Desde el principio hasta el final, los personajes representados por Ferrer llevan una sonrisa dibujada en el rostro, incluso en el entierro. Y es que, en la obra, como en ciertas culturas, la vida convive sin traumas con la muerte. El abuelo muere, sí, pero su familia se reúne no para despedirlo, sino para que siempre esté presente.

Ya hablamos con anterioridad de ciertos homenajes a la cultura mexicana en la caracterización del abuelo. Pues bien, no es ese el único elemento que nos remite a ella, también lo son esa manera natural de convivir con la muerte, el tono de humor de la historia, algunos otros elementos habituales de los altares de los muertos, como los efectos personales –gafas y libro– con que debió enterrarse al abuelo (ya que los usa en algún momento de la historia), los espacios de representación (en este caso, las ilustraciones de Ferrer presentan dos niveles: tierra e inframundo), el papel picado en colores naranja y morado, que para los mexicanos simbolizaban la festividad y el duelo (estos dos colores aparecen a modo de manchas de color o propiamente como fragmentos de papel cortado en *Una casa para el abuelo)* o el simbolismo.

Merece la pena detenerse en el tema de los niveles de representación, puesto que gran parte de la obra, desde que tiene lugar el enterramiento del abuelo, se articula siguiendo una división vertical que, de alguna manera, remite a cierta tradición de la pintura religiosa en la que la ciudad terrenal y la ciudad celeste figuraban superpuestas, revelando la convivencia, interrelación y, fundamentalmente, la jerarquía existente entre ambos mundos. Sin embargo, en el álbum de Grassa Toro y Ferrer ocurre algo interesante: la connotación jerárquica desaparece. El nivel de lo eterno o lo permanente, es decir, la ciudad celeste, no corona la vida terrena y, aunque esta última ocupa el nivel superior, sobre el inframundo, su relación es de apoyo e interdependencia, como demuestran los enlaces (a modo de caminos, hilos o voces que se entrecruzan entre las páginas o incluso a través del contacto físico entre personajes de los distintos niveles en el entierro). Resulta sugerente, por otra parte, adivinar una relación especular entre la oposición de niveles de representación vida-muerte, por un lado, y la oposición entre palabra e imagen, texto e ilustración, por otro, con la interdependencia necesaria entre ambos en el desarrollo de un buen álbum en el que el trabajo de Ferrer, desde luego, no ha quedado invisible, inhumado, por el prestigio editorial de la palabra.

La enorme carga simbólica a la que hemos venido aludiendo, y que posee el álbum de Toro y Ferrer, se manifiesta o, en cualquier caso, sintoniza también con la técnica utilizada por el ilustrador madrileño: desde el uso del color (tonos ocres, colores de la tierra, de la que surge la vida y donde se acaba tras la muerte), hasta los materiales empleados para crear personajes y escenarios. Y, de nuevo aquí, con respecto a los materiales, podemos hacer el paralelismo: lo antiguo, fundamento de lo nuevo.

Isidro Ferrer, que recibió el Premio Nacional de Ilustración en el 2006 por este trabajo, dimensiona y materializa las palabras de su colaborador literario más asiduo, y construye –literalmente– la historia empleando el dibujo y material de desecho (maderas, alambres, papel usado, cartón, cajas de cerillas, periódico, ramas, tierra, etc.).

En su estilo habitual, Ferrer da forma a los personajes, a los paisajes y a las acciones a través de la mezcla de diversos lenguajes plásticos, empleando fundamentalmente el collage, la escultura, el dibujo y la fotografía. Y, como decimos, es precisamente en la elaboración de los collages y las esculturas, en los materiales empleados para ello, donde se encuentra la perfecta correspondencia simbólica entre lo narrado por el texto y lo narrado por la imagen.

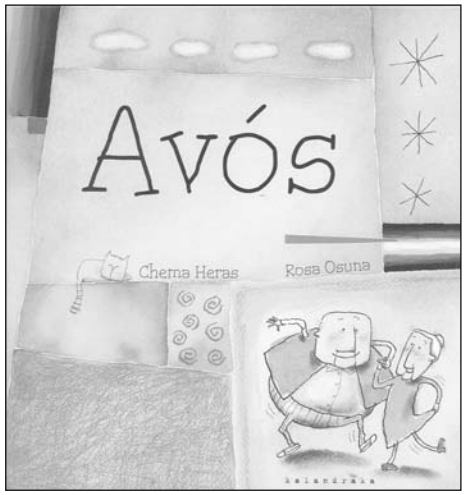
Las ilustraciones de Ferrer en *Una casa para el abuelo*, por último, en muchas ocasiones recuerdan ciertos trabajos de artistas como Marcel Duchamp, Man Ray o Kurt Schuitters. Por tanto, los referentes visuales que ofrece el álbum a través de las técnicas empleadas en las ilustraciones (especialmente el primitivismo estilístico en la realización de dibujos, esculturas y *collages*), no sólo ofrecen cierta cercanía a la sensibilidad estética del lector infantil, sino que, además, lo enfrentan y familiarizan con las corrientes contemporáneas y de vanguardia que tuvieron como precedente el dadaísmo y el *ready-made.*

Todo ello explica que álbumes como *Una casa para el abuelo* supongan un golpe de efecto al concepto tradicional de literatura infantil, a todos esos libros que, como señala Perry Nodelman (2010), se acomodan a los supuestos intereses, conocimientos y necesidades del público infantil o a toda esa literatura que sólo pretende establecer fronteras entre lo que puede, debe o es capaz de entender un niño.

## Bibliografía

**Díaz Armas**, Jesús (2010), "La ilustración en lucha con la palabra (Sobre algunas formas de la ironía en el álbum)", en *El humor en la literatura infantil y juvenil. IV Congreso Internacional de la Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil (ANILIJ). Universidad de Cádiz, 21, 22, 23 y 24 de septiembre de 2005*, Cádiz: ANILIJ, pp. 155-170.

**Nodelman**, Perry (2010), "Las narrativas de los libros-álbum y el proyecto de la literatura infantil", en Teresa Colomer, Bettina Kümmerling-Meibauer y María-Cecilia Silva-Díaz (eds.), *Cruce de miradas: Nuevas aproximaciones al libro-álbum,* Barcelona: Banco del Libro-Gretel, pp. 18-32.




## 6.7. Un álbum literario para nenos sobre personaxes sen idade: *Avós*[40], de Chema Heras e Rosa Osuna

Blanca-Ana Roig Rechou
(Universidade de Santiago de Compostela)

**Resumo:** Despois de fixar que se entende por álbum literario infantil, analízase *Avós,* de Chema Heras e Rosa Osuna, para demostrar que este álbum sobre a vellez é un excelente produto literario, unha perfecta conxunción de narracións textual e icónica, no que se suman humor, crítica e desinhibición.

**Palabras chave:** álbum literario infantil, avós, Chema Heras, Rosa Osuna.

**Abstract:** After establishing what children's album is considered to be, the work *Avós*, by Chema Heras and Rosa Osuna, is analyzed in order to demonstrate that this album about old age is a wonderful

40. Pontevedra: Kalandraka Editora, 2002.

literary product, a perfect combination of textual and iconic narration to which humour, criticism and lack of inhibition are added.

**Keywords:** children's literary album, grandparents, Chema Heras, Rosa Osuna.

## Introdución

Aceptando totalmente a tipoloxía que se presentan ao inicio deste monográfico, sigo coa dúbida de cando comeza o álbum literario dirixido aos máis novos e cando remata o libro moi ilustrado, ou á inversa, aínda que foron moitos os estudosos que tentaron explicalo como se pode seguir pola bibliografía descrita que se presenta neste monográfico e que me libera de poñela nesta miña achega.

Dende o meu punto de vista, tras reflexionar sobre as definicións e características que Ana Margarida Ramos debullou no magnífico artigo introdutorio deste monográfico, e tendo en conta tamén as outras obras citadas na bibliografía, o álbum literario infantil é unha modalidade de libro ilustrado que se pode denominar *artextos* por achegar un texto literario que se complementa cun texto icónico. É dicir, un texto suxeito á sintaxe narrativa, que necesariamente ten que ser un texto lingüístico e que, neste caso, non así noutras modalidades de álbums para a nenez, ten que se complementar cunha sintaxe narrativa ofrecida polas ilustracións. Esta complementariedade é a que permite unha lectura que abrangue sentido e significado, pero non empece lecturas parciais achegadas tanto pola narración textual como pola ofrecida a través das ilustracións, aínda que por separado resulten incompletas.

Con esta concepción do álbum literario non quero negar a existencia doutro tipo de álbums que buscan achegarse a todo tipo de lector (os libros chamados *crossover*), é dicir, os válidos para todas as etapas formativas polas que pasa o ser humano dende a infancia á madureza, e que poden ter texto lingüístico ou non. Considero que

estes álbums constitúen outro tipo de libros, pois ofrecen lecturas informativas, tamén suxestivas, poéticas, narrativas, etc., xa para os máis novos xa para adultos.

O álbum literario, tal como o concibo, emerxeu, como tamén explica Ramos, no mercado editorial con cubertas en formatos varios e en diferentes materiais, alcanzou a súa madureza ao ofrecer as cubertas en pastas duras, ao ampliar a ilustración até invadir calquera lugar do produto libro, ao utilizar un texto lingüístico que se coloca seguindo diversas estratexias para subliñar máis a complementariedade coa ilustración, ao empregar un tipo de letra que tamén apoia esa complementariedade, ao integrar e conxugar peritextos varios que ofrecen informacións textuais e icónicas con especial atención nas gardas, etc., pero sen unha necesidade imprescindíbel de ter en conta a exactitude do número de páxinas e de caracteres, aínda que, claro está, se parta de relatos breves para dirixirse ao potencial lectorado elixido que pode ser infantil, mozo ou adulto.

Na actualidade, época da consolidación do álbum, algunha das características citadas xa non son definitorias, como se pode seguir polo traballo que introduce este monográfico e pola bibliografía descrita, debido a que o álbum, e polo tanto tamén o literario, volveu gozar dunha maior flexibilidade na presentación e no número de páxinas que se lle atribuíron.

Non quero rematar estas consideracións sen insistir nas características citadas, debido a que hoxe no mercado se poden atopar diferentes tipos de álbums, dende os literarios que poden ser poéticos, narrativos e dramáticos, até unha ampla gama de álbums didáctico-educativos que tamén poden acollerse aos xéneros literarios pero con outras finalidades. O mediador, máis ca nunca, debe saber diferencialos ben para poder recomendar cada tipo de álbums en función da mediación que exerza. Nos literarios debe esixir un hibridismo, unha amálgama visual e textual de calidade, que presente as características específicas sinaladas para axudar a asentar no lector o seu imaxinario e asentar e desenvolver o hábito lector; nos didáctico-educativos, o mediador encargado de transmitir coñecementos e outras habelen-

cias intelectuais, non necesariamente literarias, debe ter en conta nos produtos a ofrecer, calidades –non é este o lugar elixido para explicitalas pois xa Ramos falou delas– que lle permitan elixir de entre o conxunto de libros de aula, aqueles álbums cos que poder exercer esa mediación específica.

## *Avós*, un álbum literario para nenos sobre personaxes que non teñen idade

No artigo introdutorio, Ana Margarida Ramos co apoio dos membros da Rede temática de investigación "Las Literaturas infantiles y juveniles del marco ibérico e iberoamericano", ofrece unha ficha-modelo na que se marcan unha serie de tópicos a ter en conta na análise dos álbums que eliximos como representativos das literaturas dos distintos ámbitos lingüísticos que constitúen a Rede citada. Tendo en conta as características fixadas do que considero álbum literario e os tópicos sinalados, tentarei ir respondendo a parte deles na análise desta obra de Chema Heras (José María Heras Varela, Ávila, 1957) e Rosa Osuna (Segovia, 1961), traducida a varias linguas como catalán, castelán, éuscaro, italiano, portugués, inglés, xaponés, chino e coreano, e que mereceu galardóns como o Llibreter 2003[41] e foi seleccionada no ano 2004 entre "Los mejores libros para niños y jóvenes"[42].

41. Un prestixioso premio que xa cumpriu dez anos e que é convocado polo Gremi de Llibreters de Barcelona e Cataluña, un dos recoñecementos máis importantes ao labor editorial en España. Para celebrar a década, entre o 1 de xullo e o 31 de agosto os lectores elixirán un dos nove libros que foron premiados. Deséxolle sorte a *Avós.*

42. Unha prestixiosa selección realizada por El Banco del Libro de Venezuela que é unha Asociación Civil, sen fins de lucro, que investiga, experimenta, innova e divulga accións dirixidas a nenos e mozos para a súa formación como lectores. Anualmente fai pública unha listaxe dos "Mejores libros" en lingua castelá elixida por un Comité de Avaliación. É unha listaxe que xa conta con XXXI edicións, o que fala da súa importancia e consolidación.

A editora desta publicación, como indicou Ana Margarida Ramos, renovou o álbum non só no seu lugar de nacemento (Pontevedra, Galicia) senón que se converteu nun referente do álbum ilustrado a nivel internacional. Esta actividade editorial que iniciou no ano 1998, levoume no ano 2000[43], con motivo de ofrecer unha posíbel periodización da literatura infantil e xuvenil galega seguindo a Karl Mannheim, a estabelecer unha unidade xeracional denominada "Da ilustración á narración e o proxecto Kalandraka", constituída por escritores e ilustradores-narradores que apostaron pola oferta de álbums para os máis novos, literarios e doutros tipos, unha das grandes eivas nese momento na produción infantil e xuvenil galega. A resposta máis significativa foi a dada polo proxecto Kalandraka, unha editora independente, especializada en literatura infantil e xuvenil, que comezou o seu labor o día 2 de abril de 1998 cos obxectivos de achegar aos máis novos libros-obxecto, álbums infantís fundamentalmente galegos, pero tamén adaptados dos clásicos de transmisión oral ou traducidos ao galego e dende o galego a outras linguas. En definitiva, un proxecto de Galicia para o mundo, pois Kalandraka Editora ten selo editorial e distribución propia en Andalucía, Italia, Portugal, México e Brasil. Conta tamén con delegacións en Madrid e traballa con distribuidoras en Europa, Xapón, Arxentina (Ediciones Iamique), Chile, Colombia, Estados Unidos e Puerto Rico. Os autores que responderon á chamada de Kalandraka aceptaron unha estratexia común no campo literario, aínda que non necesariamente de forma incondicional, polo tanto a idade e a experiencia non foron

43. "Achega para unha periodización da literatura infantil e xuvenil galega na actualidade", en VVAA, *Congreso literatura galega e do norte de Portugal. Actas do congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela, dos días 25 ao 28 de decembro de 2000*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/Dirección Xeral de Cultura, Comunicación social e Turismo, 2001, pp. 109-126; "La literatura infantil y juvenil en Galicia" / "A literatura infantil e xuvenil en Galicia", cap. 8, en Anxo Tarrío Varela (coord.), *La Literatura desde 1936 hasta principios del siglo XXI: Narrativa y traducción / A literatura dende 1936 ata principios do século XXI: Narrativa e traducción,* A Coruña: Hércules Ediciones, 2002, pp. 382-501.

criterios imprescindíbeis para constituíren xeración. De aí que moitos dos creadores que apoiaron este proxecto manteñan "conexións xeracionais" con outros que parten de "situacións xeracionais" próximas ou moi afastadas, pero que decidiron participar activamente neste proxecto, tomar decisións en relación con esta experiencia histórica común sen ter que concordar na ideoloxía, a estética e a estilística, e compartir espazos potenciais de experiencias e de preocupacións a partir das iniciativas propostas polo grupo Kalandraka que, ademais de levar a Galicia polo mundo a través de publicacións de álbums e ser promotora do xa prestixioso Premio Internacional Compostela para Álbums Ilustrados que se publica en sete linguas: galego, catalán, castelán, éuscaro, portugués, inglés e italiano, tamén se comprometeu coa animación á lectura mediante a publicación de diferentes tipos de libros e con todo un plan de achegamento informativo e lúdico-festivo dirixido aos potenciais lectores infantís e xuvenís, aos mediadores e ao público lector en xeral, como se pode seguir pola súa páxina en liña.

Entre os autores e ilustradores que responderon a este proxecto, Kalandraka contou con Chema Heras, un abulense-galego que comezou a súa andaina literaria con *A fuxida dos nenos*[44], novela con trazos do relato policial que tivo moito éxito entre o lectorado pois trata temas novidosos na literatura galega como o maltrato e explotación da nenez. Pero non foi a temática a que lle deu éxito a esta obra senón a habelencia narrativa, dado que nela se desenvolven sentimentos e emocións como o amor, o medo, a ledicia, a tristeza, a busca, conxugados con habilidade a partir dun gran dinamismo e humor para rematar cun final feliz, premisas básicas para que este tipo de obras teñan éxito entre o potencial público lector. En 1999 publicou o seu primeiro álbum literario, *Cando Martiño tivo ganas de mexar na noite de Reis*[45], no que, baseándose en necesidades fisio-

44. Ilust. Evaristo Pereira, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións, col. Sotelo Blanco infantil e xuvenil, nº 5, serie Máquina de escribir (de 8 a 12 anos), 1991, 139 pp. (ISBN: 84-7824-086-1).

45. Kalandraka, col. Demademora, outubro 1999, [34] pp. (ISBN: 84-95123-67-3).

lóxicas, relátanse, con axilidade, humor e coa axuda das ilustracións de Kiko Dasilva (Vigo, 1979), anécdotas dun neno que na noite de Reis espera ser obsequiado co regalo solicitado. Incorporouse así o autor ao proxecto Kalandraka, pois os obxectivos editoriais coincidían, en todo ou en parte, cos que el estaba a practicar como mestre preocupado pola creación de materiais de lectura en contos de recreación propia apoiados en moita ilustración.

No ano 2002 publica *Avós*, o álbum que ocupa este comentario. Sábese que é da súa autoría textual grazas a un paratexto que aparece na garda onde figuran os títulos de crédito e onde se especifica que o texto é de Chema Heras e as ilustracións de Rosa Osuna, dato que non se ofrece nin na cuberta nin na portada, na que si se fala dunha dobre autoría pero sen especificacións. Despois desta información entramos no libro, que se presenta en capa dura, nun formato cadrado, unha das moitas innovacións que nos achegou Kalandraka, pensado posibelmente para un lectorado potencial a partir dos sete anos e cun papel de textura satinada. Dende a cuberta, que se resolve a dobre páxina, pois se prolonga na contracuberta, ofrécense datos sobre os protagonistas do relato, os avós, que se moven danzando nun espazo exterior dividido á súa vez en distintos espazos e con distintos elementos debuxados: parque (árbores), rúas (estradas), ceo de día e de noite (estrelas, lúa, sol, nubes, paxaros), que xa nos falan do tempo que abrangue a historia que se conta.

Ademais dos datos anteriores, na cuberta aparece un pequeno personaxe, un gato que se converte nun *leitmotiv* ao longo do relato principal e protagonista doutro que se desenvolve en paralelo, mentres que a ilustración que se presenta dos protagonistas non se repite no interior do álbum.

Nos paratextos da portada é de salientar a tipografía, realizada con trazos da proposta ilustrativa e que axuda a reparar e a enfatizar o aspecto tremente, non por débil, senón pola delicadeza no tratamento do tema da vellez. O título aparece nun tamaño de letra de fonte grande, fronte ao nome dos autores, que se ofrece nun corpo menor, e ao da editora, que baixa aínda máis. Outras informacións sitúanse

no lombo, como é o caso da inicial da colección e o logo da editorial, que anticipa os datos da contracuberta, na que se inclúe completo o nome da colección e, de novo, o logotipo de Kalandraka.

As gardas deséñanse cun fragmento vertical dun ceo estrelado coa lúa e un fragmento horizontal dun ceo con pequenas nubes e mais o sol. Estas ilustracións incorporan datos sobre o tempo no que se desenvolve a historia, un día coa noite incluída. Tras as gardas, na portada ofrécese de novo o título e o nome dos autores adaptándose ás formas debuxadas, pero engadindo elementos festivos como un algodón de azucre, un globo e luces, elementos con gran funcionalidade no relato. Tamén se dan os datos da editorial e dun xeito sutil, que pasa case desapercibida, unha pequena dedicatoria maquetada en vertical para adaptarse á composición da páxina.

A seguir comeza a historia que dende o punto de vista textual é iniciada por un narrador heterodiexético e continúa cos diálogos dos protagonistas. No primeiro caso o relato ofrécese en letra redonda, mentres que no segundo faise en cursiva e nun corpo de letra maior, querendo así salientar de forma directa os sentimentos dos personaxes, que se manifestan a partir do anuncio dunha festa con baile no campo da feira a cargo de músicos do país, un trazo identitario que non se debe esquecer. A partir desta presentación, cóntase con humor, imaxinación, tenrura e agarimo a historia do avó Manuel e da avoa Manuela, de cómo o avó consegue que a muller acepte a invitación ao baile a pesar de sentirse vella. Explícase este cambio por medio dun texto cheo de repeticións encadeadas e acumulativas que lle serven a Manuel para convencer pouco e pouco a súa muller para que deixe de se considerar "fea coma unha galiña sen plumas". Cada acción que Manuela fai para irse preparando é encadeada polo avó de forma acumulativa até que acepta a invitación e consegue ser ela mesma, e ver no avó un ser semellante, con todas as características coas que ela foi presentada e que agora se encadean para cualificar o home. Rómpense no relato roles preestabelecidos en relación ao xénero, deconstrúese o sistema social instalado, con acenos xa dende os nomes dos protagonistas e manifestados sobre todo na proposta

ilustrativa que presenta o avó facendo traballos identificados de vello co xénero feminino. Conséguese, por medio dunha actividade lúdica como o baile, e por medio dunha mirada atenta e humana, mostrar a felicidade dos protagonistas en igualdade, sen sometementos.

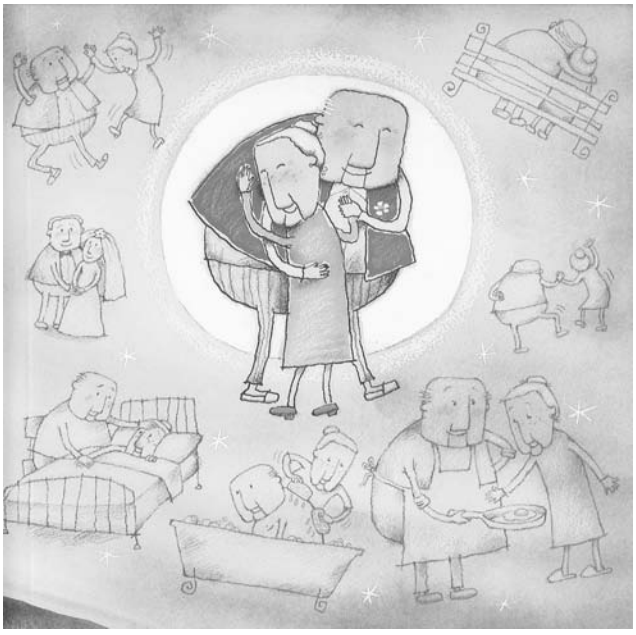
Esta narración apóiase en estratexias narrativas moi do gusto dos máis novos, como a mencionada repetición, o encadeamento e a acumulación, ao xeito das composicións da transmisión oral, xa narrativas xa líricas, as abundantes metáforas, un léxico repetitivo e moi acaído ao potencial lector ao que se dirixe. Neste sentido, cómpre salientar a insistencia do autor ao escoller campos semánticos relacionados co corpo e cos elementos da natureza: ollos, pestanas, pel, cabelo, pernas, margaridas, sol, estrelas, noite, herba, area, deserto, terra, camiños, neboeiros, nubes.

Todo o que se conta e como se fai é remarcado e ampliado por medio das ilustracións de Rosa Osuna, unha segoviana que xa ten no seu haber unha magnífica traxectoria como ilustradora de álbums e de obras destinadas aos máis novos. Neste caso consegue caracterizar os protagonistas da historia, salientar o sentido lírico do texto, insinuar a dozura contida nos personaxes e ofrecer os trazos da vellez incrustados no rostro con toques de humor a través da acuarela nos fondos e por medio de cera fretada, cera densa, debuxo de liña negra, fina, cálida, sutil, de características divertidas, con pequenas buscas de volume a través do claroscuro e con cores suaves. Tamén dispoñer todo a intervalos precisos e situados de tal xeito que as imaxes non só facilitan a interpretación do relato icónico, senón que mesmo incitan a entoalo, a modelalo usando voces imperativas, interrogativas ou exclamativas. Todo un reto a partir do cal a ilustradora propón xogos de perspectivas e a lectura labiríntica dun conxunto de accións imbricadas entre si. Ás veces esconde no transfondo escenas moi secundarias para o desenvolvemento do relato e que constitúen outro relato paralelo no libro, como o caso citado das travesuras do gato, ou o que mostra as actividades de cada un dos avós. Outras estratexias consisten na distorsión da anatomía, na representación do movemento ou no xogo coas proporcións, co obxectivo de enfocar a

tenrura dos personaxes dende unha actitude humorística. A encargada de artellar o relato icónico actúa así para reclamar do espectador a capacidade de contrastar a súa experiencia persoal coa proposta nas imaxes. Esta relación irónica é sempre transgresora e é esa transgresión a que fai rir.

Este traballo desvela a admiración da ilustradora por grandes mestres da pintura contemporánea, pois Rosa Osuna acode a eles para responder visualmente aos contidos e ao sentido da narración textual. Son salientábeis os numerosos acenos a Joan Miró: estrelas, ollos, manchas circulares, grafismos en espiral, cores fretadas, soles, formas redondeadas en tons moi intensos que contrastan coa delicadeza do resto de elementos; as afinidades con Paul Klee, sobre todo, nos esquemas compositivos, na sutileza de texturas ou na harmonía de cores; e o recordo de Fernand Léger, no que atinxe á inclusión de cilindros volumétricos cun forte claroscuro como se pode seguir polo traballo de María Jesús Agra Pardiñas e Carmen Franco Vázquez ao inicio deste volume. Mais, fundamentalmente, Osuna demostra a súa admiración polos que considera grandes mestres da síntese e da expresividade: os nenos, o cal a leva a recoller dos mestres o que máis lles acae. Por iso xoga con moitas estratexias representativas propias da nenez, como por exemplo, os abatementos: elementos que se mostran coma se tivesen bisagras e que se abaten non só de forma perpendicular á liña de base senón sobre a mesma base: árbore sobre o terreo, cercado, casas e coches. Coa mesma intención, noutros casos xoga coa visión dos raios X e mostra así tanto o interior coma o exterior dos obxectos ou elementos da ilustración. Deleita coa súa sensibilidade infantil e coa calidade e limpeza das ilustracións.

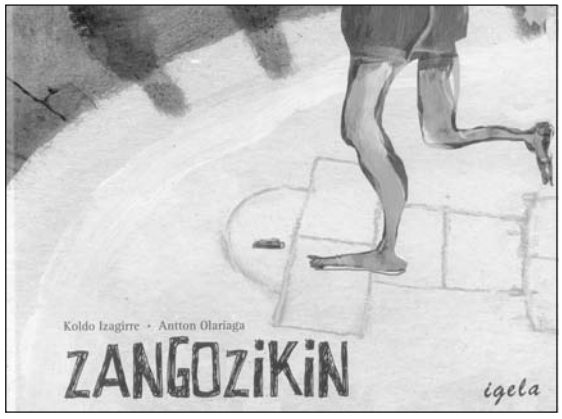
Ao finalizar a historia seguida pola ilustración a impresión que queda é a beleza da mirada amorosa, do respecto, o cariño que pode existir cando o corpo murcha e se descobren as vantaxes de vivir cun sorriso nos beizos, sen diferenzas. Esta beleza tamén queda como pouso despois de ler o texto, aínda que nel non se marca tanto a ruptura cos roles sociais que tradicionalmente diferenciaban o home da muller.



En definitiva, neste álbum as ilustracións, o deseño gráfico e as palabras (texto, tipografías, ilustración, maquetación...) traballan conxuntamente, aínda que non todos os detalles da historia sexan reflectidos de igual modo en cada tipo de narración, de aí que a complementariedade leve á consecución dun artefacto global, dado que lle proporciona unha experiencia completa ao lector e constitúe unha recíproca multiplicación de efectos e afectos.

Chema Heras e Rosa Osuna conseguiron deste xeito un excelente produto literario, unha perfecta conxunción que deu como resultado unha historia atenta ao valor das palabras, dos debuxos e xogos plásticos, cargada de amor, tenrura, ironía e retranca. Unha historia sentida, animosa cara aos maiores, quen ás veces pensan que xa non son queridos nin teñen dereito a participar nas diversións das que gozaron cando eran novos, pero ademais rompedora con moldes da sociedade máis tradicional, todo o cal sitúa a obra na contemporaneidade. En definitiva, estamos ante un álbum literario que xa se pode considerar canónico e non só pola magnífica presentación do

tema, senón tamén pola habelencia ao conxugar un texto sinxelo con ilustracións que conseguen complementar o humorismo, a crítica e a desinhibición.




## 6.8. Errealitate Literarioaren Metainterpretazio Kasu Bat: *Zangozikin*[46]

Jose Manuel López Gaseni[47]
(Euskal Herriko Unibertsitatea)

**Laburpena:** Euskal bi egile ospetsuk sortutako haur album honek denaren eta dirudienaren arteko jolasa planteatzen du: protagonistak entzuten duena eta entzun uste duena, protagonistak entzun uste duena eta narrazio grafikoak erakusten duena, desira eta errealitate (literarioa). Emigrazioa eta hirugarren munduko haurren adopzioa bezalako gaien tratamentuaren bidez errealismo kritikoa izeneko korrontearen barruan koka daiteke.

**Gako hitzak:** errealismo kritikoa, haurrentzako albuma, metainterpretazioa.

**Abstract:** This children's album created by two renowned Basque authors is about the game of "what is it" and "what it seems to be":

46. Koldo Izaguirre; Antton Olariaga, Bartzelona: Igela, 2009; *Peus Bruts*, Bartzelona: Takatuka, 2009; *Pies Sucios*, Bartzelona: Takatuka, 2009.

47. Lan hau EHU/UPV GIC 10/100 eta Eusko Jaurlaritzaren TIT 495/10 ikerketa barnean kokatzen da.

what the main character hears and what she thinks she hears, what she thinks she hears and what the graphic narrative portrays, desire and reality (the literary one). It is contextualized under the critical realism by means of the treatment of topics like immigration and the adoption of children from the Third World.

**Keywords:** children's album, critical realism, metainterpretation.

Xabier Olarra itzultzaile emankorrak zuzendutako iruindar argitaletxe txiki batean Takatuka argitaletxe katalanarekin lankidetzan argitaratutako obra hau bilbide luzeko euskal egile kanoniko biren arteko topalekua izan da.

Alde batetik, Koldo Izagirre (Altza, 1953) Bernardo Atxagaren belaunaldi bereko idazle entzutetsua da. Hain zuzen ere, haren biografia guztietan aipatzen da *Ustela* (1975an sortua eta hurrengo urtean desagertua, hiru zenbaki argitaratuta) literatura aldizkari mitikoan bi idazle horiek sinatutako "Ez dezagula konposturarik gal, hala ere", euskal literatura berri bateranzko inflexio-puntua markatu zuen errebultsibo literarioa: lotura politiko eta linguistikoetatik aske, helburu hertsiki literarioen esparruetan bizi nahi zuen literatura mota bat. Geroago beste literatura aldizkari batzuetan parte hartu zuen, hala nola, *Oh! Euzkadi*, Ramon Saizarbitoria bezalako beste idazle handi batekin.

Izagirreren obren artean dozena erdi poesia liburu, eleberri eta ipuin bilduma batzuk eta zenbait saiakera aurki daitezke. Gainera, Castelao, Novoneyra, Maiakovski, Salvat-Papasseit eta beste idazle batzuen itzultzailea izan da.

Lan honen gaiarekin estuago loturikoari dagokionez, Izagirren haurrentzako obra bat argitaratu du: *Metxa esaten dioten agirretar baten ibili herrenak* (1991), eta Kalandraka argitaletxeko "Amets egiteko ipuinak" haur album gehienen itzultzailea izan da.

Beste alde batetik, Antton Olariaga (Usurbil, 1946) euskal ilustratzaile ospetsuenetariko bat da. Izagirren kasuan bezala, haren ilustrazio lanak aurreko tradizioarekiko erabateko haustura bat ekarri eta

norabide berri bat markatu zuen Euskal Herriko ilustraziogintzan. *Ipurbeltz* aldizkarian haurrentzako komikigintzaren aitzindaria izan zen, argitaletxe batzuentzako ehundik gora liburu ilustratu ditu eta zerrenda komiko batzuk argitaratu ditu euskal komunikabide idatzi batzuetan; bertan, surrealismos tindaturiko umore berezia garatu du, gure egunerokotasunaren parte izatera iritsi diren pertsonaia amultsuen bidez.

*Zangozikin* hogeita bost orrialdeko haurrentzako albuma da, 25 x 18,5 cm-ko formatu etzanean eta azal gogorretan. Ilustrazioak orrialde bakoitietan daude, orrialde osoa betetzen dutela, eta halako oihartzun grafikoa dute testua daramaten orrialde bikoitietako zati txiki bat hartzen duten motibo txiki batzuen bidez.

Albuma pertsonaia behatzaile baten narrazioa da, bost pertsonaiari dagozkien sekuentzia banatan zehar bere inguruan gertatzen dena kontatuz doana. Zehazkiago, bazkalondoan herriko plazara joaten da, txingoan jolasteko aitzakiarekin, baina benetan telefono publikora familiekin hitz egitera hurbiltzen direnak behatzeko asmoz.

Narratzailea intradiegetikoa da eta bere lehen hitzetatik irakurlea ohartzen da lehen pertsonan mintzo zaiola, nahiz eta nor den ez den aitortzen narrazioaren amaierara arte. Zangozikin da, Olariagak lau aldiz gerritik behera eta beste hiru gorputz osoko baina pintzelkada ia abstraktuez marrazten duen aurpegirik gabeko neska bat. Hori, esan gabe doa, jolasaren parte da. Neskak bere buruaz esandako hitzetatik haratago irakurleak ondoriozta dezakeen gauza bakarra da azal iluneko neska dela.

Pertsonaia narratzailea identifikatuta dagoela, zenbait hitzek esanahi berezia hartzen dute testuaren bigarren irakurraldi batean:

> Nik ongi hartzen dut eguzkiaren beroa (2)

> Nik ere pozik eginen nuke dei leku urrunen batean utzitakoekin hitz egiteko (…) Horixe esanen nioke nebari edo ahizpari, halakorik baneuka, edo mundura ekarri ninduen emakumeari, biziko balitz (18)

> Baina nik ezin dut urrunera deitu. Nik hemen bertan dut ama bat et aita bat eta Zangozikin esaten didaten lagun asko (22)

> Abandonatu egin ninduen emakume bat daukat gogoan. Agian, maite nindue-lako abandonatuko ninduen. Jakin nahi nuke haren berri, bizi ote den, nitaz oroitzen den, non diren nire nebak edo nire ahizpak, halakorik baneuka (24).

Era horretan, Zangozikin pertsonaiaren profila guztiz gauzatuta geratzen da: neska beltz bat, adoptatua, zehaztugabeko adinekoa, inbidia eta nostalgiaren arteko nahasketa bat sentitzen duena munduko txoko guztietatik etorritako pertsonek beren senideekin hitz egiten dutela ikustean.

Zangozikinek hizpidera ekartzen dizkigun bost pertsonaia honako hauek dira: Hassan, Wayta, Marius, Itsaso eta Mamadu. Haien jatorriak ez dira zehazten, baina izenetatik eta ilustrazioetako datuetatik ondoriozta daitekeenaren arabera Afrika iparraldetik, hegoemerikar goi-ordokitik, ekialdeko Europatik, Polinesiatik eta Saharaz hegoaldeko Afrikatik datozela dirudi.

Garbi dago haietariko bakoitzak bere herriko hizkuntza hitz egiten duela eta, beraz, ezinezkoa litzatekeela Zangozikinek haiek guztiak ulertzea. Akaso horregatik, narrazioari sinesgarritasuna emateko Zangozikinek zera argitzen du: "Egia da, ez ditut urruneko hizkuntza horiek ulertzen, baina nik badakit zer kontatzen duten" (ibid., 8); eta handik gutxira zera gaineratzen du:

> Bai, badakit zer kontatzen duten. Ulertzen ez badiet ere, entzuten ez badiet ere, badakit zer ari diren esaten. Eguzkiak gogor jotzen duenetan, kaleak hutsik daudenean, hona etortzen naiz beti, plazako telefono ondora, etorkinak hizketan entzutera edo ikustera. Eta asmatu egiten dut zer kontatzen duten (12).

Hemendik aurrera denaren eta dirudienaren arteko jolasean sartzen gara. Zangozikinen adierazpenen arabera, ez dakigu pertsonaia horiek benetan zer esaten dieten beren familiei, baizik eta neskak irudikatzen duena, haien ahotan jarrita benetan esango balute legez. Pertsonaien izenek ere ez dirudite benetakoak. Horretaz gain, narrazio grafikoak, ustez orojakilea baina inola ere ez objektiboa baita, behin eta berriro ezeztatzen ditu Zangozikinen ustez pertsonaiek esandako hitzak.

Metainterpretazio literario dei genezakeen horren barruan, beti ere Zangozikinen bertsioaren arabera, Hassan aurkitzen dugu ama-

ri esanez arkitekto baten bulegoan lan egiten duela, baina ondoko ilustrazioan ikusten dugu pikotxa eta palako peoi gisa lanean. Era berean, Wayta ketxuarra ikusten dugu merkataritzan diharduela eta festarik festa dabilela baieztatuz, baina irudiek erakusten dutenaren arabera poliziak jazarritako kalez kaleko saltzaile gisa ibiltzen da. Mariusek, berriz, trasatlantiko bateko turistei kontzertuak eskaintzen dizkien orkestra handi bateko musikari ospetsua dela omen diotso bere senideari, baina zarpailez jantzita agertzen da, kalean dabiltzanei txanpon batzuen truke soinua jotzen. Itsasok, begiez irribarre egiten duen neskatoak, berarekin egurero pasieran dabilen adiskide berri bat izateaz harrotzen da familiakoen aurrean, baina ondoko marrazkiaren arabera ustezko adiskide hori zaintzen duen agure bat da, gurpil-aulkian paseatzera ateratzen duena eta etxeko lanetan laguntzen duena. Azkenik, Mamadu gihartsuak igogailuzain gisa lan egiten duela dio, soilik botoi bat sakatuz igotzeko edo jaisteko, baina ilustrazioek erakutsitakoaren arabera gazteak butano bonbonak banatzen egiten du lan, gehienetan igogailurik gabeko etxeetan. Azken batean, testuko hitzak ilustrazioen bidez gezurtatzeko baliabidea da, albumak eskaitzen dituen aukera anitzetariko bat, Anthony Browne bezalako egile klasiko zenbaitek erabilita.

Pertsonaia horien hitzen eta haien errealitate gordinen arteko ustezko kontraesanaren berrespen testuala narrazioaren amaiera aurki daiteke, halako ikaskizun moduko bat balitz bezala. Zangozikinek aurreratua zuen handia izatean telekomunikazioetako ingeniaria izan nahi zuelako ametsa, sateliteetan amarrua egiteko etorkinek deiengatik ordaindu beharrik ez izateko. Orain liburuko azken esaldiak argi eta garbi esaten du: "Ez da justua deia ordaindu behar izatea egia ezin esateko" (ibid., 24).

Olariagaren ilustrazioek, ia beti akrilikoen bidezko collageak, erakutsi/ezkutatzeko jolasean parte hartzen dute, Zangozikinen irudiarekin egiten zuen era berean. Txingoaren, lehen planoen edo pintzelkada lodiez egindako silueten errepikapenetan oinarrituta, ilustrazioek ez dute sintaxi jakin bat, baizik eta irakurle bakoitzak bere irakurketa egitea bilatzen dute, plano aldaketen, egitura zirku-

larren eta irudi nagusiaren gainean ezarritako zeharkako irudien itsasoan.

*Zangozikin*, bestalde, errealismo kritikoan sar genezakeen obra bat da, emigrazioa eta etorkinen egoeraz zein hirugarren munduko haurren adopzioaz diharduen aldetik. Gaiaren aldetik bezala protagonistaren ahotsagatik ere, lan honek Patxi Zubizarretaren *Usoa, hegan etorritako neskatoa* ekarri digu gogora: han, Asun Balzolaren irudiek bere ama biologikoaz jakin nahi lukeen adoptatutako neska beltz baten lehen plano ugari erakusten ditu, Zangozikinenen antzeko gogoeten bidez:

> Zure bigarren amari hemengo ama esaten diozu. Eta maite duzu, eta ez da ipuinetako amaorde horiek bezalakoa, gaiztoa eta bihozgabea. Baina zure lehenengo ama ere, hangoa, oso ona da eta oso maite duzu. Eta ez da kukua bezalakoa. Edo beharbada bai. Baina bere arrazoiak izango zituen egin zuena egiteko" (Zubizarreta, 2009: 18).

Hala ere, badirudi egileak zerbait desberdina egin nahi zuela, politikoki zuzena denetik urrun, liburuaren aurkezpen ekitaldian esandako hitzen arabera:

> Immigrazioari buruzko ipuina da, baina edozein idealizaziotik urrun dagoena. Oso literatura pedagogikoa dago indartua: gurasoak bananduak daudela, drogak direla, zaharren egoerak… oso pedagogizatua dago, eta horrek testua bera eta istorioa bera askotan baldintzatu egiten du. Heroiak positiboa izan behar du beti, konflikto berezirik ere ez da onartzen… Horrelakoa izango ez litzatekeen zerbait egiteko asmoa neukan (Agiriano, 2009: 54).

Eta Asun Agirianok berak uste du egileak lortu duela bere helburua gauzatzea: "Integrazioaz hitz egiteko aukera emango digu oso modu gordinean, adibidez, protagonista beltza izanik, "Zangozikin" gaitzizenez deitzea krudela egiten zait" (ibid.).

Guk, aitzitik, uste dugu errealismo kritiko aipatu korronte horretako idazlan tipikoa dela, konplexutasun interpretatiboaren bila idatzi eta ilustraturikoa. Eragozpenen bat jarriz gero, esango genuke Zangozikinen gogoeten sakontasuna ez datorrela bat bere ustezko adinarekin. Arazo hori, neskak hainbeste hizkuntza ulertzeko ezintasuna zuritu behar izatearekin batera, erraz konpon zitekeen neska protagonistarengan fokalizatutako kanpoko narrazio baten bidez.

Ondorio gisa esan dezakegu zenbait alderditan berritasunak dakartzan obra baten aurrean gaudela: euskal kulturako bi egile garrantzitsuren arteko lankidetza, Igela bezalako argitaletxe bat haurrentzako albumak argitaratzeko lanean engaiatzea eta gaurkotasuneko gai psikosozial baten trataera konplexua. Gainera, hori guztia bat etorrita bertan egindako haurrentzako albumak ekimen periferikoen bidez (kasu honetan, guztiak nafarrak) Euskal Herrian jasotzen ari diren bultzadarekin batera etorriz: Igelaren aipaturiko engaiamendua, Etxepare haurrentzako album sariaren sendotzea edo Pamielaren eta Kalandrakaren arteko lankidetza hasi berria.

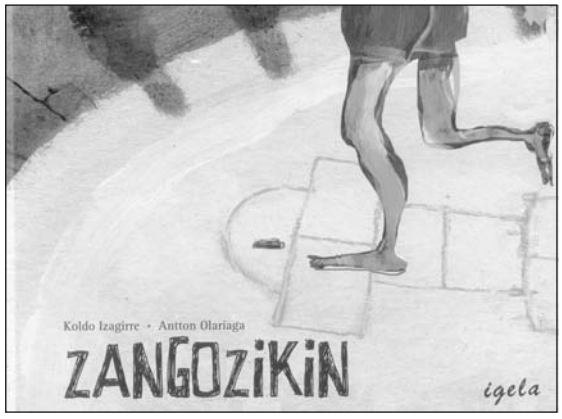
## Bibliografia aipatua

**Agiriano**, Asun (2009), "Bizitza puskak", *Behinola*, nº 20, pp. 53-54.

**Izaguirre**, Koldo (1991), *Metxa esaten dioten agirretar baten ibili herrenak*, Donostia: Elkar.

— (1997), *Malandanzas de un Aguirre llamado Mecha*, Donostia: Hiru.

**Zubizarreta**, Patxi (1999), *Usoa, heganetorritako neskatoa*, Donostia: Erein.




## *Zangozikin*[48], un caso de metainterpretación da realidade literaria

Jose Manuel López Gaseni[49]
(Universidade do País Vasco)

**Resumo:** Este álbum infantil, obra de dous autores vascos de renome, expón o xogo do que é e o que parece: o que a protagonista oe e o que imaxina oír, o que a protagonista imaxina oír e o que a narración gráfica mostra, o desexo e a realidade (literaria). Enmárcase dentro do realismo crítico mediante o tratamento dos temas da emigración e a adopción de nenos do Terceiro Mundo.

**Palabras chave:** álbum infantil, metainterpretación, realismo crítico.

48. Koldo Izaguirre; Antton Olariaga, Barcelona: Igela, 2009. Traducido ao catalán: *Peus Bruts*, Barcelona: Takatuka, 2009; e castelán: *Pies Sucios*, Barcelona: Takatuka, 2009.

49. Este traballo inscríbese dentro do proxecto de investigación EHU/UPV 10/100 e do Goberno Vasco TIT 495/10. Tradución de Isabel Soto a partir do orixinal en castelán facilitado polo autor do artigo. Para as citas do álbum utilizouse a tradución ao castelán.

**Abstract:** This children's album created by two renowned Basque authors is about the game of "what is it" and "what it seems to be": what the main character hears and what she thinks she hears, what she thinks she hears and what the graphic narrative portrays, desire and reality (the literary one). It is contextualized under the critical realism by means of the treatment of topics like immigration and the adoption of children from the Third World.

**Keywords:** children's album, critical realism, metainterpretation.

Esta obra, publicada por unha pequena editorial pamplonesa dirixida polo prolífico tradutor Xabier Olarra, en colaboración coa editorial catalá Takatuka, responsábel das edicións en catalán e castelán, foi o punto de encontro de dous autores canónicos de extensa obra e dilatada carreira.

Por unha banda, Koldo Izaguirre (Alza, Donosti, 1953) é un recoñecido autor vasco da mesma xeración que Bernardo Atxaga. Precisamente todas as súas biografías falan da mítica revista literaria *Ustela*, fundada en 1975 por ambos os escritores, que, a pesar da súa vida efémera (tres números entre 1975 e 1976), recolleu o manifesto titulado "Ez dezagula konposturarik gal, ala ere" ["A pesar de todo, non perdamos a compostura"], auténtico revulsivo literario que marcou o punto de inflexión cara a unha nova literatura vasca que desexaba desvincularse das súas dependencias políticas e lingüísticas para buscar metas estritamente literarias. Máis tarde participou noutras revistas literarias importantes como *Oh! Euskadi*, xunto con outro escritor contemporáneo do talle de Ramón Saizarbitoria.

É autor de media ducia de libros de poesía, varias novelas e colecções de contos e diversas obras de ensaio. Ademais, é tradutor de Castelao, Novoneyra, Maiakovski, Salvat-Papasseit e outros.

No máis estreitamente ligado co tema deste traballo, Izaguirre publicou unha obra infantil, *Metxa esaten dioten agirretar baten ibili herrenak* (1991) (*Malandanzas dun Aguirre chamado Mecha*, Hiru,

1997) e é tradutor da práctica totalidade da colección de álbums infantís "Amets egiteko ipuinak", da editorial Kalandraka.

Por outra, Antton Olariaga (Usurbil, 1946) é un dos máis importantes ilustradores vascos. Coma no caso de Izaguirre, o seu labor ilustrador supuxo un cambio radical da tradición imperante e sinalou o novo rumbo da ilustración no País Vasco. Precursor do cómic infantil vasco na revista *Ipurbeltz*, ilustrou centos de libros para varias editoriais e traballou como autor de tiras cómicas para diversos medios de comunicación en lingua vasca, nas que desenvolve un humor cunha boa dose de surrealismo, por medio duns personaxes entrañábeis que pasaron a ser parte do noso mundo cotián.

*Zangozikin* é un álbum infantil de vinte e seis páxinas, en formato 25 x 18,5 apaisado e tapas duras. As ilustracións ocupan as páxinas impares a sangue e teñen unha especie de eco gráfico en forma de pequenos detalles que invaden unha pequena parte das páxinas pares, onde se atopan os textos.

O álbum é a narración dun personaxe-observador, que vai contando o que acontece ao seu redor ao longo de cinco secuencias referidas a outros tantos personaxes. En concreto, despois de comer vai á praza da vila coa escusa de xogar á mariola, pero o seu verdadeiro obxectivo é observar as persoas que se achegan ao teléfono público a chamar ás súas familias.

O narrador é intradiexético e dende as primeiras palabras o lector toma conciencia de que lle fala en primeira persoa, aínda que a súa identidade non se revela até o final da narración. Trátase de Zangozikin (Pies sucios na tradución ao castelán), unha nena sen rostro á que Olariaga debuxa en catro ocasións de cintura para abaixo e outras tres de corpo enteiro, pero con pinceladas case abstractas que evitan que a nena teña unha imaxe recoñecíbel. Isto, evidentemente, forma parte do xogo. O único que, alén das propias palabras da nena sobre si mesma, pode deducir o lector é que Zangozikin ten a pel escura.

Unha vez identificado o personaxe narrador, determinadas palabras adquiren un significado especial nunha segunda lectura do texto:

> Nik ongi hartzen dut eguzkiaren beroa
> (Soporto muy bien el calor del sol) (p. 2).

> Nik ere pozik eginen nuke dei leku urrunen batean utzitakoekin hitz egiteko (…) Horixe esanen nioke nebari edo ahizpari, halakorik baneuka, edo mundura ekarri ninduen emakumeari, biziko balitz
> (Yo también telefonearía de buena gana para hablar con los que dejé en algún lejano lugar (…) Eso es lo que le diría a mi hermano o a mi hermana, si es que los tuviera, o a la mujer que me trajo al mundo, si viviera) (p. 18).

> Baina nik ezin dut urrunera deitu. Nik hemen bertan dut ama bat et aita bat eta Zangozikin esaten didaten lagun asko
> (Pero yo no puedo hacer llamadas de larga distancia. Aquí tengo una madre y un padre, y muchos amigos que me llaman Zangozikin) (p. 22).

> Abandonatu egin ninduen emakume bat daukat gogoan. Agian, maite ninduelako abandonatuko ninduen. Jakin nahi nuke haren berri, bizi ote dean, nitaz oroitzen dean, non diren nire nebak edo nire ahizpak, halakorik baneuka
> (Recuerdo a una mujer que me abandonó. Puede que lo hiciera porque me quería. Me gustaría tener noticias suyas, saber si vive, si se acuerda de mí, dónde están mis hermanos o mis hermanas, si las tuviera) (p. 24).

Deste xeito queda perfectamente perfilado o personaxe narrador de Zangozikin, unha nena negra adoptada, de idade indefinida, que sente unha mestura de envexa e nostalxia ao ver que outras persoas chegadas de todas as partes do mundo se comunican por teléfono cos seus familiares.

Os cinco personaxes dos que nos fala Zangozikin son Hassan, Wayta, Marius, Itsaso e Mamadu, cuxos países de orixe non se especifican, pero que a xulgar polos seus nomes e mediante a lectura das ilustracións parecen proceder do norte de África, o altiplano sudamericano, Europa do leste, Polinesia e África subsahariana, respectivamente.

É evidente que cada un deles fala por teléfono na súa lingua de orixe e, por tanto, resulta imposíbel que Zangozikin entenda as súas palabras. Talvez por esa razón, para que a narración resulte verosímil, Zangozikin aclara que "Egia dá, ez ditut urruneko hizkuntza horiek ulertzen, baina nik badakit zer kontatzen duten" (Es cierto, no soy capaz de entender todas esas lenguas lejanas, pero yo sé lo que cuentan) (p. 8); e pouco despois engade:

> Bai, badakit zer kontatzen duten. Ulertzen ez badiet ere, entzuten ez badiet ere, badakit zer ari diren esaten. Eguzkiak gogor jotzen duenetan, kaleak hutsik daudenean, hona etortzen naiz beti, plazako telefono ondora, etorkinak hizketan entzutera edo ikustera. Eta asmatu egiten dut zer kontatzen duten
> (Sí, sé lo que están diciendo. Aunque no les entiendo, aunque no les oigo, sé lo que están diciendo. Cuando el sol aprieta y las calles están vacías vengo siempre aquí, junto al teléfono de la plaza, a ver a los emigrantes o a oírlos hablar. Y a imaginar todo lo que cuentan) (p. 12).

A partir de aquí entramos no xogo do que é e o que parece. A xulgar pola declaración de Zangozikin, non sabemos o que lles din realmente eses personaxes ás súas familias, senón o que a nena imaxina que din, posto en boca deles coma se o dixesen en realidade. Nin sequera os seus nomes semellan ser reais. Ademais, a narración gráfica, supostamente omnisciente pero en absoluto obxectiva, ofrécenos versións que contradin unha e outra vez as palabras que Zangozikin pensa que din os demais personaxes.

Nesa especie do que poderiamos chamar metainterpretación literaria, na versión de Zangozikin, atopamos a Hassan contándolle a súa nai que traballa no estudio dun arquitecto, mentres que na ilustración da páxina da beira vémolo como un peón de pico e pa. Igualmente aparece a quechua Wayta afirmando que se dedica ao comercio e que vai de festa en festa, cando as imaxes contiguas mostran que, en realidade, vai de feira en feira como vendedora ambulante acosada pola policía. Marius parece asegurar que é un músico que pertence a unha grande orquestra que ofrece concertos aos turistas dun transatlántico, pero aparece desaliñado tocando o seu acordeón a cambio da caridade dos viandantes. Itsaso, a rapariga que sorrí cos ollos, presume de ter un novo amigo co que pasea decote e que a convida a merendar á súa casa, en tanto que as ilustracións desvelan que o seu amigo non é senón un ancián en cadeira de rodas ao que saca a pasear e ao que lle fai as tarefas domésticas. Por último, o fornido Mamadu di gañar a vida como ascensorista, simplemente premendo un botón para subir e outro para baixar, aínda que as ilustracións revelan que o mozo traballa como repartidor de bombonas de butano, a maioría das veces en casas que carecen de ascensor.

Trátase do recurso de desmentir as palabras do texto por medio da ilustración, unha das moitas posibilidades que ofrece o álbum utilizada por autores clásicos do xénero como Anthony Browne.

A confirmación textual da presunta contradición entre as palabras destes personaxes e as súas crúas realidades vitais chega ao final do álbum, coma se dunha especie de sentencia final se tratase. Zangozikin xa anticipara a fantasía de que de maior quería ser enxeñeira de telecomunicacións para sabotear os satélites de maneira que os que chamasen ás súas familias non tivesen que pagar polas chamadas. Agora, a última frase do libro remata: "Ez dá justua deia ordaindu behar izatea egian ezin esateko" (No es justo tener que pagar para no poder decir la verdad) (p. 24).

As ilustracións de Antton Olariaga, case sempre colaxes con acrílicos, participan no xogo de mostrar/ocultar, como xa dixemos que facía no caso de Zangozikin. Baseadas na reiteración de motivos como a mariola, primeiros planos ou siluetas dos personaxes mediante pinceladas grosas, as ilustracións non teñen unha sintaxe definida, senón que buscan que cada lector faga a súa composición

de lugar no mar de cambios de plano, estruturas circulares e imaxes nesgadas, transversais e oblicuas superpostas á ilustración de fondo.

*Zangozikin* é unha obra que poderiamos encadrar dentro do realismo crítico na medida que trata o tema da emigración e a situación social dos emigrantes, pero tamén a cuestión da adopción de nenos do Terceiro Mundo. Tanto polo tema coma pola voz da protagonista, esta obra fíxonos lembrar *Usoa, hegan etorritako neskatoa*, de Patxi Zubizarreta, na que as ilustracións de Asun Balzola mostran, esta vez si, moitos primeiros planos do rostro dunha nena negra adoptada que se interroga por súa nai biolóxica, con reflexións similares ás de Zangozikin:

> Zure bigarren amari hemengo ama esaten diozu. Eta maite duzu, eta ez dá ipuinetako amaorde horiek bezalakoa, gaiztoa eta bihozgabea. Baina zure lehenengo ama ere, hangoa, oso ona dá eta oso maite duzu. Eta ez dá kukua bezalakoa. Edo beharbada bai. Baina bere arrazoiak izango zituen egin zuena egiteko
> [Á túa segunda nai chámala a nai de aquí. E quérela, non é como esas madrastas malas e crueis dos contos. Pero á túa primeira nai, a de alí, é moi boa e tamén a queres moito. E non é como o cuco. Ou talvez si. Pero tería as súas razóns para facer o que fixo] (Zubizarreta, 1999: 18).

Con todo, parece ser que o autor pretendía facer algo diferente, menos politicamente correcto, a xulgar polas palabras pronunciadas nun acto de presentación do libro:

> Immigrazioari buruzko ipuina dá, baina edozein idealizaziotik urrun dagoena. Ouso literatura pedagogikoa dago indartua: gurasoak bananduak daudela, drogak direla, zaharren egoerak? oso pedagogizatua dago, eta horrek testua bera eta istorioa bera askotan baldintzatu egiten du. Heroiak positiboa izan behar du beti, konflikto berezirik ere ez dá onartzen? Horrelakoa izango ez litzatekeen zerbait egiteko asmoa neukan?
> [É un conto sobre a inmigración, pero afastado de calquera idealización. Predomina unha literatura moi pedagóxica: que se os pais están separados, que se as drogas, a situación dos anciáns… está moi pedagoxizada, e iso moitas veces condiciona tanto o texto coma a historia. O heroe sempre ten que ser positivo, determinados conflitos non son aceptábeis? Eu tentaba facer algo distinto diso] (Agiriano, 2009: 54).

A propia Asun Agiriano cre que o autor conseguiu o seu obxectivo: "Integrazioaz hitz egiteko aukera emango digu ouso modu gordi-

nean, adibidez, protagonista beltza izanik "Zangozikin" gaitzizenez deitzea krudela egiten zait" [De forma crúa ofrécenos a oportunidade de falar da integración; por exemplo, sendo a protagonista negra, a min resúltame cruel o alcume de "Zangozikin"] (ibidem).

Nós, pola contra, pensamos que é unha obra típica da xa citada corrente do realismo crítico, escrita e ilustrada buscando a complexidade interpretativa, á que talvez se lle poida pór o reparo de que a profundidade dalgunhas das reflexións de Zangozikin non parecen corresponderse coa súa idade. Este problema, xunto coa xa citada necesidade de xustificar a imposibilidade de que a nena entendese tantas e tan distintas linguas, podía ser facilmente evitado mediante a utilización dunha narración externa en terceira persoa focalizada na protagonista.

Como conclusión, podemos afirmar que nos atopamos ante unha obra nova en varios aspectos: a colaboración entre dous autores moi importantes do panorama cultural vasco, a implicación dunha editorial como Igela na publicación de álbums infantís e o complexo tratamento dun tema psicosocial de actualidade. Ademais, todo iso coincide co impulso que o álbum infantil de produción propia está a recibir en Euskal Herría por medio de iniciativas periféricas (neste caso, todas navarras) como a xa citada participación de Igela nesta industria, a consolidación do premio de álbum infantil Etxepare ou as recentemente iniciadas coedicións das editoriais Pamiela e Kalandraka.

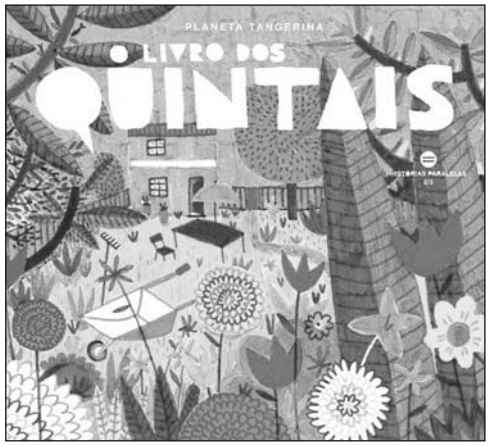
## Bibliografía

**Agiriano**, Asun (2009), "Bizitza puskak", en *Behinola*, nº 20, pp. 53-54.

**Izaguirre**, Koldo (1991), *Metxa esaten dioten agirretar baten ibili herrenak*, Donosti: Elkar.

— (1997), *Malandanzas de un Aguirre llamado Mecha*, Donosti: Hiru.

**Zubizarreta**, Patxi (1999), *Usoa, hegan etorritako neskatoa*, Donosti: Erein.




## 6.9. Un álbum, várias histórias, múltiplas leituras: o caso de *O Livro dos Quintais*[50], de Isabel Martins e Bernardo Carvalho

Ana Margarida Ramos
(Universidade de Aveiro)
José António Gomes
(ESE-Instituto Politécnico de Porto)
Sara Reis da Silva
(Universidade do Minho)

**Resumo:** Pretende-se, neste estudo, proceder a uma leitura do álbum *O Livro dos Quintais*, de Isabel Martins e Bernardo Carvalho, tendo em conta a sua temática e organização narrativa, em particular a relação especial que se estabelece entre texto e imagens. Enquanto volume de uma trilogia intitulada "Histórias Paralelas", o álbum distingue-se pela forma como narra várias histórias simultâneas, com recurso a uma técnica narrativa e focalização singular, onde a ilustração também desempenha um papel relevante.

50. Carcavelos: Planeta Tangerina, 2010.

**Palavras-chave:** álbum, ilustração, narrativas paralelas.

**Abstract:** It's our purpose to analyze the Portuguese picture book *O Livro dos Quintais [Backyard's Book]*, by Isabel Martins and Bernardo Carvalho, in order to identify the thematic elements as well as the narrative organization, in particular the special relationship between text and illustrations. As part of a trilogy called "Parallel Stories", this particular picture book tells several stories simultaneously, using a singular focus and a particular narrative technique, where the illustration also plays an important role.

**Keywords:** illustrations, parallel narratives, picture book.

Segundo volume da colecção "Histórias Paralelas", iniciada com a publicação de *As Duas Estradas* (2009) e encerrada com *Trocoscópio* (2010), este álbum confirma o talento e a mestria narrativa da dupla constituída por Isabel Martins e Bernardo Carvalho, responsável, sob a chancela da Editora Planeta Tangerina, pela publicação de um conjunto muito significativo de originais álbuns narrativos, alguns deles já editados no estrangeiro e alvo de diferentes prémios e distinções nacionais e internacionais. A parceria iniciou-se em 2004, com a publicação *Um Livro para Todos os Dias*, uma espécie de alternativo e original manual de vida que combina uma dimensão filosófica com outra profundamente humorística, e prolongou-se com as edições de *Pê de Pai* (2006), um dos maiores sucessos da editora, *Obrigado a Todos!* (2006), *A Grande Invasão* (2007), *O Mundo num Segundo* (2008), *Coração de Mãe* (2008), *És mesmo tu?* (2008), *Depressa, Devagar* (2009), Prémio Nacional de Ilustração, para além dos outros volumes da trilogia já mencionada. Afirmando-se, nos últimos anos, como uma das mais originais vozes da literatura portuguesa para a infância, Isabel Martins conta já com mais de duas dezenas de livros editados, continuando a surpreender pela forma inovadora, às vezes muito próxima da perspectiva infantil, como recria realidades

próximas e significativas, doseando humor e afecto, e pontuando as narrativas com o toque certo de lirismo. As relações familiares, a descoberta do mundo e dos outros, as pequenas contradições e surpresas do mundo dos adultos servem de mote a textos que, com o acompanhamento das imagens (sobretudo as de Bernardo Carvalho e Madalena Matoso), estimulam a ligação dos leitores à realidade, suscitando a atenção, a reflexão e o questionamento. De destinatário alargado, incluindo muitas vezes o mediador adulto, quando não a família completa, os álbuns possibilitam e promovem vários níveis de leitura de acordo com a competência leitora e a enciclopédia de experiências de vida dos pequenos e grandes leitores, como acontece com o volume seleccionado.

Seguindo o mote da colecção, são várias as histórias paralelas que o álbum em questão integra. Desde logo, as histórias, individuais e comuns, de um grupo de vizinhos com quintais contíguos e, depois, a história de um gato que se move livremente por aqueles espaços exteriores. Esta sugestão é, aliás, indiciada desde os elementos paratextuais da publicação, como explica o texto da contracapa, uma espécie de manifesto de intenções do volume: "Neste livro não entramos em casa de ninguém. Ficamo-nos pelas histórias que se passam cá fora, à beira de limoeiros e nespereiras, hortas e estendais, tanques ou mini-piscinas. Os quintais são pequenos, é verdade. Mas, com algum esforço, neles podem caber grandes sonhos e as maiores aventuras."

Lidas em conjunto, capa e contracapa sublinham o relevo do espaço exterior, onde a Natureza surge em lugar de destaque, uma espécie de microcosmos natural, quase edénico, resgatado. A ilustração da capa prolonga-se parcialmente para a contracapa, onde a imagem surge parcialmente inacabada ou em processo de finalização. A mesma sugestão de paralelismo é ainda sublinhada pela leitura das guardas do volume. Completamente distintas, identificam os protagonistas dos dois principais fios coesivos da narrativa que o texto, graficamente, com recurso a dois tipos de letra distintos, diferenciará. A guarda inicial apresenta o gato, recorrendo apenas a uma

representação do seu perfil a negro, indício que, ao longo do livro, vai permitir identificá-lo nas imagens. A guarda final identifica todas as personagens e as respectivas localizações no espaço dos quintais, funcionando como uma espécie de síntese da narrativa. Só com recurso ao contorno colorido, a imagem consegue sugerir a vida e o dinamismo das personagens e as suas diferentes personalidades, também patentes na forma como usam o espaço exterior que têm disponível. Destaque-se, no que aos elementos paratextuais diz respeito, a opção pela publicação em papel mate e o recurso a uma técnica de ilustração que parece utilizar materiais próximos dos usados pelas crianças, como é o caso dos marcadores de feltro, permitindo, pelo traço e pela técnica escolhida, uma identificação imediata por parte dos leitores preferenciais.

A narrativa, perspectivada sempre a partir dos quintais, segue o fio cronológico da passagem do tempo, uma vez que cada dupla página ilustra um mês diferente e a forma como ele é vivenciado por algumas das pessoas que partilham o espaço exterior das suas casas.

A natureza, no seu ciclo contínuo, serve de pano de fundo aos encontros e desencontros das personagens e de um gato misterioso que se passeia pelas páginas (e pelos vários quintais), chegando mesmo a fornecer indícios e a protagonizar algumas cenas relevantes. É o que acontece na aproximação afectiva dos vizinhos com quintais contíguos, o Sr. Catarino e a D. Otília, onde as plantas de ambos e o gosto particular pela Natureza e pelas espécies vegetais servem de mote às conversas e ao encontro amoroso. A dinâmica das relações pessoais vai-se alterando ao longo do tempo, motivada por factores internos e externos ao grupo, como acontece com o aparecimento de vizinhos novos, com a ocupação de uma das casas por Luísa, a vizinha que pratica ioga. Além de se aproximar das meninas Lopes, a nova vizinha vai ser escolhida pelo gato como dona, uma espécie de curiosa e original inversão dos papéis tradicionais, uma vez que, neste caso, é o gato que escolhe o dono e não o contrário. Aliás, a relação do homem com a Natureza conhece, neste e noutros volumes desta edi-

tora, um tratamento especial, funcionando como pares iguais numa relação que se quer cada vez mais equilibrada e co-dependente.

As doze duplas páginas que constituem o álbum funcionam, assim, como uma espécie de calendário onde surgem registadas datas marcantes e rotinas habituais, mas também acontecimentos surpreendentes ou inesperados capazes de mudar as vidas individuais e as da pequena comunidade que protagoniza o álbum. O frio do mês de Janeiro, o Carnaval em Fevereiro, a Primavera em Março, as limpezas gerais em Maio, as festas dos Santos Populares em Junho, as férias em Julho e em Agosto são algumas das datas-chave que servem de eixo coesivo ao volume, ritmando o desenrolar das acções específicas, como a ocupação de uma casa desabitada, a opção por murar o quintal, a escolha de uma dona para o gato ou o casamento que encerra o livro.

A composição das páginas, nomeadamente no que diz respeito à relação entre texto e imagem, varia ao longo do livro. Contudo, a mancha gráfica ocupa preferencialmente a página par, surgindo sobre o fundo branco das páginas, em lugar mais periférico. As frases simples e breves, maioritariamente declarativas, descrevem acções e situações, quase sem recurso a conectores discursivos, incluindo segmentos de discurso directo das personagens a confirmar as afirmações feitas. Ao leitor cabe um papel decisivo na descoberta dos nexos lógicos entre as várias cenas e casos, avançando hipóteses interpretativas e fazendo as necessárias inferências.

As ilustrações exploram a página dupla como unidade de sentido, tirando partido das possibilidades expressivas do uso da cor (muito abundante e variada), da perspectiva e do ponto de vista (variando significativamente a cada virar de página, jogando com planos mais abertos e outros mais fechados), e com a representação de imagens muito pormenorizadas, onde é possível ler muitas histórias para além das que o texto refere. A cuidada paginação e composição permitem a exploração do encadeamento entre as páginas e a percepção de continuidades entre elas –ao nível do espaço recriado– e de mudanças ou rupturas –a passagem do tempo e as alterações das estações e do clima sobre os quintais e as pessoas. Deste modo, reveste-se de especial interesse e significado o momento do "virar de página", transformado em metáfora da passagem do tempo, sem deixar de estar revestido de surpresas que decorrem, sobretudo, das opções do ilustrador na expressão das noções de espaço e de tempo[51], coordenadas decisivas para a leitura do álbum.

As imagens, aliás, actuam de forma decisiva na construção da mensagem, identificando as personagens referidas no texto e colocando-as em situações de interacção, mas ilustrando igualmente os vizinhos e as suas acções, familiarizando os leitores com o grupo. São, ainda, decisivas para a identificação e descoberta do "gatuno", o protagonista de uma das narrativas, a mais breve, funcionando como solução para as pistas que o texto apresenta. No caso desta narrativa, é clara a sua funcionalidade lúdica, complemento da narrativa principal, uma espécie de jogo que, além de tudo o mais, orienta a criança leitora na observação demorada e atenta das imagens, realizada por etapas, começando pelos grandes planos e descendo aos pormenores e capaz de interrogar as opções do ilustrador em termos de cores, formas, técnicas, estilo, perspectivas, enquadramentos, símbolos, códigos culturais, etc. Acrescente-se que estas ilustrações

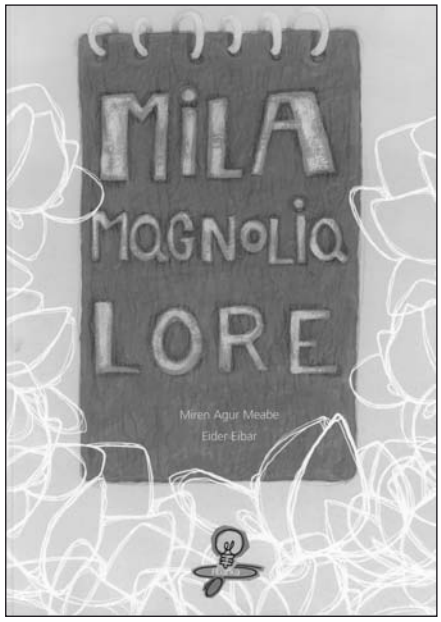
51. Veja-se como, numa mesma ilustração, se recriam acções que decorrem em simultâneo, mas também como são expressas, visualmente, a sucessão, a continuidade ou se cristalizam instantes.

de Bernardo Carvalho foram seleccionadas pelo júri da Feira do Livro de Bolonha em 2011.

Procurando aproximar-se de uma representação de tipo realista, mas integrando elementos oriundos de outros registos, as imagens necessitam de ser lidas em articulação com o texto, procurando, além da denotativa, outras relações que estabelecem com o texto, nomeadamente metafóricas e simbólicas, algumas só desvendadas no final do livro.

Enquanto metonímias ou sinédoques dos seus "donos", ou seus prolongamentos naturais, os quintais esclarecem as distintas personalidades das personagens, dando conta dos seus gostos, actividades preferidas, relação com a Natureza e com os outros. Aliás, as próprias casas e a respectiva arquitectura exprimem a variedade das personagens e as suas diferenças, deixando clara a preferência pelas flores ou pelos legumes, pela terra ou pelo betão, por fontes ou por piscinas, por muros altos ou pelo derrube desses muros. A relação entre vizinhos, pautada por uma aparente cordialidade, não deixa de ser posta à prova em vários momentos, oscilando entre alguma tensão e a confraternização final, o que configura uma representação realista e desassombrada deste tipo de universos. As relações humanas em contexto social, individual e familiar transformam-se no tema central de um álbum que as perspectiva de forma original e interrogativa, fazendo pensar.

Construído como um jogo, onde é preciso ler, de forma complementar o texto e as imagens, descobrindo pormenores, antecipando hipóteses e confirmando expectativas, o álbum põe à prova a atenção e a perspicácia dos leitores, convidando-os a fazer e a refazer a leitura. Ideal para uma leitura partilhada, em família ou na escola, este livro ilustra, mais uma vez, a excepcional energia criativa desta dupla de autores e do álbum como modalidade editorial particularmente propícia à articulação de diferentes dimensões e funcionalidades do livro infantil.




## 6.10. Miren Agur Meabe eta Eider Eibarren *Mila magnolia lore*[52]: testu polifoniaren eta ikuspuntu gurutzaketaren arteko bat egitea[53]

Mikel Ayerbe
(Euskal Herriko Unibertsitatea)

**Laburpena:** Miren Agur Meabe eta Eider Eibarren obren aurkezpenaren ondoren, *Mila magnolia lore* lanak eskaintzen dituen testu polifoniak eta ikuspuntu gurutzaketak duten garrantzia nabarmenduko da. Gainera, album ilustratuak bilduriko hainbat plano narratibo eta sekuentzialek aurkezten dituzten askotariko irakurketa aukerak ere azpimarratuko dira.

**Giltza-hitzak:** album ilustratua, haur eta gazte literatura, literatur kritika.

52. Bilbao: Gero, 2010.

53. Lan hau Euskal Herriko Unibertsitateak lagunduriko EHU10/11 Ikerketa Proiektuan kokatzen da.

**Abstract:** After introducing Miren Agur Meabe and Eider Eibar's output, two writers of illustrative albums, the importance of the textual polyphony and the visual interaction that the album *Mila magnolia lore* offers are analyzed. Besides, the multiple reading suggestions this album offers by means of the different narrative and sequential planes are stressed.

**Keywords:** album, children and young adults' literature, literary criticism.

## Miren Agur Meabe eta Eider Eibar: ongi moldaturiko tandemaren gurutzaketa

Miren Agur Meabek (Lekeitio, Bizkaia, 1962) poesiaren eta haur eta gazte literaturaren alorrean eman ditu literatura uzta arrakastatsuenak, nahiz eta letren eremuan 1986. urtean egin zuen agerraldia *Uneka... gaba* ipuin bildumarekin. 1990.ean poesiara jauzi egin eta Lasarte-Oria udaleko saria jaso zuen *Oi, hondarrezko emakaitz!* poemategiarekin (*Idatz & Mintz* aldizkariak argitaratu zuen, 1999an). 1997an Imajina ezazu Euskadi saria eman zioten *Ohar orokorrak* poesia liburuagatik. Aipaturiko bi lan horietako poema esanguratsuenak berreskuratu eta *Azalaren kodea* (Susa, 2000) poema bilduma laudatua eman zuen argitara (Susa, 2000). Urtebete beranduago Kritika saria jaso zuen *Azalaren kodea* poemategiagatik. Egilearen hitzak hona bilduz: "liburuan zehar, adieraztea nahikoa ez dela azpimarratzen da etengabe… komunikazio absolutua ez da posible". Horregatik, agian, komunikazio kode berri baten bilaketa eta aldarria eskaintzen du bere poemetan (Askoren artean, 2005).

Iaz kaleraturiko *Bitsa eskuetan* da poesiaren generoan eginiko azken urratsa. Hamar urte iragan dira *Azalaren kodea* liburutik eta egileak liburu aurkezpenean erabilitako hitzak hona ekarriz, oraingoan beste "leku-denbora" eta beste "bizi-parametro batzuetatik"

abiaturiko emaitza poetikoa eskaintzen da, adierazmolde diferente bat "ni"-an oinarrituriko "poesia sentsitiboaren" garapenean.

Miren Agur Meabek Irakasle Eskolan ikasi zuen Giza Zientzietan espezializatuz, eta Euskal Filologia egin zuen ondoren. Bilboko ikastola batean irakasle gisa aritu ostean, 1990 urteaz geroztik oraintsura arte, argitalpen zuzendaritzan eta kudeaketan lan egiten du Giltza-Edebé argitaletxean. Hasiera batean, Meabe lan arrazoiengatik hurbildu bazen ere haur eta gazte literaturaren eremura, berehala beste urrats bat eman eta arlo horretan ere bide interesgarria urratu eta ale nabarmenak burutu ditu. Gazte literaturan egindako estrainaldiarekin 2002an Haur eta Gazte Literaturako Euskadi saria irabazi zuen neska gaztea den protagonistaren ahotsa nabarmentzen den *Itsaslabarreko etxea* (Aizkorri, 2001) liburuarekin. Era berean, gerra zibilaren inguruko gertaerei heldu zion mutil gazte baten ahotsean barneratuz *Urte bete itsasargian* (Elkar, 2006) lanean, zeinarekin ere sari bera eskuratu zuen 2007an. Gazte literaturaren baitan ahotsen eta bestelako formatuen esperimentazioaren bidetik *Zer da, ba, maitasuna?* (Elkar, 2008) kaleratu zuen eta baita haur literaturaren alorrean bestelako lanak argitaratu ere. Besteak beste, *Nola zuzendu andereño gaizto bat* (Giltza, 2003), *Etxe bitan bizi naiz, eta zer?* (Elkarlanean, 2003), *Olatu guztien gainetik* (Ibaizabal, 2009), eta oraingoz azken argitalpena osatzen duen *Errepidea* (Erein, 2010). Horien artean, Eider Eibar ilustratzailearekin elkarlanean hiru lan plazaratu ditu: *Supositorioak otsoarentzat* (Giltza, 2006), *Izar bat zopan* (Giltza, 2008) eta *Mila magnolia lore* (Gero-Mensajero, 2010).

Eider Eibar (Zornotza, Bizkaia, 1980) Arte Ederretan lizentziatua da Euskal Herriko Unibertsitatean eta animazio ikasketak eginak ditu Bartzelonako Pompeu Fabra unibertsitatean. 2000. urtean hasi zen literatura liburuak ilustratzen eta harrez gero hogeita hamar literatur liburu baino gehiago ilustratu ditu. Horien artean, *Egizu lo* (askoren artean, Elkar, 2005), *Kea airean bezala* (Imanol Azkue, Elkar, 2006), *Klara zirimola* (Braulio Llamero, Erein, 2008) eta *Anekdotak* (Ruben Ruiz, Pamiela, 2008), batzuk aipatzearren. Azken lan horretako irudiekin 2009. urtean Euskadi Ilustrazio sarian finalista izan

zen, baina azkenean testuaren egile Ruben Ruizek soilik eskuratu zuen 2009ko Haur eta Gazte Literaturako Euskadi saria. Egun, Eider Eibarrek, Larraitz Zuazorekin batera, *Dirudi* diseinu eta animazio tailerra sortu berri du.

Aurrez aipaturiko *Supositorioak otsoarentzat* lana da Meabe eta Eibarren artean eginiko lehen album ilustratua. Umetxo bat gaixorik dago eta supositorioa hartzea edo ez hartzea dira bere aukerak. Hortik aurrera, aukera binarioen arteko kontakizuna harilkatzen da, beti ere aukera bakoitzak dakarren ondorio kontrajarriak agerian utziz. Kausa-ondorio jolas horretan, haur literatur tradizioko otsoaren edo etxerako bidea galtzearen iruditegiak ere bere garrantzia du. Albumerako eginiko Eibarren irudiak zinez dira aipagarriak, ilustratzaileak ohi duen bezala, testuak eskaintzen duen irakurketa hertsitik haratago, hitzen interpretazioa irekian oinarrituriko irudiak eskaini eta testuan ez dauden xehetasunak eransten dituelako bere ilustrazioetan.

Meabe-Eibar tandemaren beste emaitza bat *Izar bat zopan* deituriko liburu ilustratua dugu. Oro har, neskato protagonistak gidatzen duen testua nagusitzen bada ere, jadanik Meabek testuaren baitan bi plano bereiziko ditu, kapitulu bakoitzaren amaieran ahozkotasunera edo herri poesiara hurbiltzen diren aleak gehituko dituelako. *Supositorioak otsoarentzat* albumaren ostean, aztergai dugun *Mila magnolia lore* da elkarrekin kaleratu duten album ilustratua.

## *Mila magnolia lore:* itzulerarik gabeko bidaia edo bitakora-kaiera testamentu gisa

Neskato bat ospitaleko ohean datza eta aita du uneoro aldamenean. Protagonistak gaixotasun larri bat du eta nahiz eta ospitalean ingresaturik dagoen aurreneko aldia ez izan, tamalez hau izango da bere azkenengo aldia[54]. Bitartean, ezinegona arintzeko, koaderno go-

54. Gaixotasuna edo heriotza bezalako gaiak jorratzen diren albumez aritzeko, ikus Javier García Sobrinoren(2006): "En una investigación que realicé hace seis años, titulada *Los valores en los libros infantiles desde 1975 a 1999*, comprobé que la

rria besterik ez du poemak idatzi eta marrazkiak egiteko. Leihotik magnolia zuhaitz bat ikusten da eta zuhaitza eta aita izango dira neskatoaren amaiera gazi-gozoaren testigu.

Kontaketa aurkezteko erabilitako alderdi formalari begiratuz, liburuak eskema errepikakor bati jarraitzen dio: ospitaleko eszena bakoitzaren ilustrazioek orrialde bikoitza bereganatzen dute. Ezkerreko orrialdean narratzaileak gertakariak azaltzen dituen bitartean, eskuineko orrialdean neskatoren koadernoko orrialde bat biltzen da, orrialde bakoitzean poema bat bere marrazkiekin.

Istorio gogor eta tragikoaren kontaketari heldu diote Meabek eta Eibarrek *Mila magnolia lore* albumean eta horrelako kontakizun batek interesgarri izateko beharrezkoa duen bezala, kontamolde bereziaz baliatu dira errazkeria eta erosotasuna saihestuz. Album ilustratuen definizioei jarraituz (Duran, 2009: 202), testuaren eta irudien arteko ezkontzatik sortzen da *Mila magnolia lore* liburuaren aberastasuna ere. Baina era berean, *Mila magnolia lore* albumeko bi planoetako bakoitza biderkatu egiten dela jabetuko gara. Izan ere, testua edo hitzak bi modutara biltzen dira liburuan, eta berdina gertatzen da ilustrazioei dagokionez ere.

## Testu polifonia

Miren Agur Meabek argitaratu berri duen *Bitsa eskuetan* poesia liburua "Definizioa" poemak zabaltzen du eta lehen bertso-lerroan "Emakume kaierduna naiz" diosku poetak. Deklarazio autopoetikoa inondik ere, egile honen ibilbide literarioa aintzat hartzen badugu behintzat. *Mila magnolia lore* liburuan ere neskato protagonistak koadernoa bat du bertan idatzitako poema eta marrazkien

enfermedad estaba prácticamente ausente de los álbumes que se habían publicado en nuestro país en ese tiempo. Hoy la situación está más o menos igual". Era berea, interesgarria litzateke artikuluan aipatzen diren lanen eta *Mila magnolia lore* lanaren arteko azterketa konparatua egitea, komunean aurkezten dituzten ezaugarriak abiapuntu hartuz.

bidez ospitalean bizitakoari buruz bere testigantza biltzeko. Beraz, testuaren azterketa koadernoz kanpokoak eta barnekoak mugatuko du.

Koadernoz kanpoko testuaren lehen plano orokorrean, neskatoaren ospitaleko egunerokotasunaren errealitate gordina kontatzen digu narratzaileak, bigarren pertsona singular apostrofikoan, neskatori zuzenean hitz eginez. "Ospitalean zaude. Buruko mina eta sukar itzela zenituen bart. Horregatik ekarri zaitu aitak" esaldiek irekitzen dute narrazioa. Apostrofea entzulearen nahiz irakurlearen parte hartze emotiboa bultzatzeko erabiltzen da hizkuntzaren funtzio konatiboa eragiten duten elementuez baliatuz eta hartzailea testuan zuzenki barneratuz. Ahots narratibo honen jarduna apaindura gabekoa eta zuzena da, "erretorika gabekoa", liburuaren aurkezpeneko egilearen hitzak baliatuz. Dena den, ospitaleko eszena narratibo bakoitzaren amaieran gogoetara gonbidatzen duen galdera erretoriko-metafisiko bat gelditukо da airean, aurreneko orriko "Zenbat egun behar ote dituzu sendatzeko?" galderarekin hasi eta ondoren etorriko diren beste guztiekin batera: "Zer dela eta jasan behar duzu mina? Zertarako?" (8), "Nora zoaz orain?" azken galdera errebelatzailera arte.

Zehazki, neskatoari sortzen zaizkion galdera horiek, bi testu planoetan errepikatzen diren bestelako hitz klabe batzuekin batera, zubi-lana egingo dute koaderno gorriaren barruan aurkituko ditugun poema eta irudiekin. Ahots narratiboaren estilo zurrunari kontrajarriz, koadernoan ahots liriko, barnerakoi eta intimista gailentzen da, itxura batera poemek aurkezten duten xalotasunarekin batera. Horrela, aurreneko orriko galderaren nolabaiteko erantzuna koadernoaren baitako "Sukarra" poeman aurkituko dugu: "Ihintzak kox-kox lorearen orrian / Euriak taup-taup zuhaitzaren sustraian / Zirimiria ari du nire bekokian" (4). Eskema narratibo hau orrialde bikoitz guztietan errepikatuko da, ezkerrean bigarren pertsonan zuzentzen den ahots narratiboa, beti ere galdera batekin amaituz; eta eskuinean, galderaren hariari tira eginez sorturiko poema lirikoak: "Tristura", "Bidea", "Beldurra" eta neskatoaren bestelako poema in-

timoak, azkenengo "Agurra" poemara arte: "Mila magnolia lore / mara-mara ari ziren bare. / Gero, mila malko naro. / Eta mila ele more." (35).

Modu horretan, aipaturiko polifonia testualak hainbat irakurketa aukera irekitzen dizkio irakurleari: albumaren plano guztiak aintzat hartuz irakurketa osatua egin daiteke batetik; koadernoko poemak bata bestearen atzetik autonomoki irakur daitezke, istorio nagusia albo batean utziz; edo era berean, irakurleak poemak bazter utziz ahots narratiboaren kontakizunari soilik hel diezaioke.

Liburu berean prosa eta poesia batera aurkeztearena Miren Agur Meabek bere ibilbidean maiz erabili duen estrategia literarioa da. Aurrez aipaturiko *Izar bat zopan* lanean egin bezala, gazteei zuzenduriko *Zer da, ba, maitasuna?* liburuan are nabariagoa da mekanismo narratibo hau. Liburuan neska eta mutil baten arteko lehen maitasun istorioa kontatzen da, modu zatikatuan, protagonista bakoitzak istorioaren bere ikuspegia aurkeztuko baitu kontaketaren norabidearen arabera. Horrela, liburua bi noranzkotan irakurtzean da, baina era berean, kontakizun bakoitzaren baitan prosa eta poesia nahastuko dira: neskatoak poesia idatziko zaletasuna duelako eta mutikoak, aldiz, musika talde baterako abestiak idatziko dituelako. Hain zuzen, aurrerago aipaturiko "Definizioa" poemak liburu honetan du bere ernamuina, neskaren kontakizunean eskaintzen diren "Emakume kaierduna" eta "Ni ez naiz Wendy" poemen bat egitetik sortzen delako *Bitsa eskuetan* liburuko "Definizioa" poeman. Era berean, poemategiko horretako "Barazteko deia" poema ere aurrez *Zer da, ba, maitasuna?* horretan argitaratu zen.

Esan bezala, narrazioak aurkezturiko errealitateko gertaera objektiboekin batera, protagonista bakoitzak bere ikuspegi subjektiboa adierazten du koadernoan idatzitako poemen bidez, eta baliabide hau berrerabiltzen du aztergai dugun *Mila magnolia lore*n ere. Pertsonaia kaierdunak oro. Kasu honetan, gainera, neskatoaren testigantza poetikoa biltzen duen koaderno gorria testamentu bihurtuko da, istorioaren amaieran neskatoa hil egiten den heinean.

## Ikuspuntu gurutzaketa

Ilustrazioei dagokienez, era berean, koadernoz kanpoko irudiak eta kaiera gorri barrukoak bereizi, eta ezinbestean bi planoen artean harrigarriki sortzen diren interakzio ariketak azpimarratu behar dira. Izan ere, bi orrialdeak bereganatzen dituzten ilustrazioek, testuaren plano nagusian gertatu bezala, ospitaleko egonaldiko eszenak biltzen dituzte eta bestetik, koaderno barruko poemen inguruetan umearen eskuz eginiko marrazkiak ditugu. Dena den, hainbat elementu koadernotik eszena nagusira atera edo alderantziz, eszena nagusitik koadernora sartzen dira, aurrez testuko hainbat elementurekin gertatu bezala. Adibidez, "Sukarra" poemako ihintzak eszena nagusiko magnolia ere bustiko du, "Krispetak" poemako koadernoko krispetak eszena nagusian barreiatuko dira, "Arima"-ko kaiola bezala, eta "Poza I" eta "Poza II"-ko koadernoko pospoloaren argiak koadernoz kanpoko eszena iluna argituko du.

Eibarren estiloari jarraiki, ilustrazioak testuak eskainitako interpretaziotik abiatu eta irudi aberatsen bidez bestelako irakurketa aukera

bat eskaintzen dute, testuak dioena bere horretan irudikatzeari uko egin eta kontakizunari testuan zehazten ez diren xehetasunak irudietan txertatuz[55]. Horrela, txoriek zeresan handia duten pasarteetan kasu, umearen ileak zozo beltzekin bat egingo du eta beranduagoko orrialdeko ilustrazioan, aldiz, txoriek ospa egin dutenean, umearen ileak ihes egindako txoriak gogora ekartzen dituen lumak bihurtuko dira. Esanguratsua da azken aurreko eszena nagusiko ilustrazioa ere, testuak ez baitu esplizituki umea hil dela argi eta garbi esaten, baina ilustrazio nagusia ongi behatuz gero, ohartzen gara leihora hurbildu den neskatoaren eskuak leihoko beira zeharkatzen duela magnoliaren lorea ukitzeko. Nolabait, ekintza irreal horrekin hurrengo orrialdean datorrena aurreratuz.

Bestalde, nabarmendu behar da aitaren eta bereziki umearen errepresentazio irudiak aldatu egiten direla orrialdez orrialde[56]. Horrela, eskanerraren pasartean umearen errepresentazioak heldu bat gogorarazten badu ere, orrialde batzuk beranduago hiru urteko umetxo gisa agertuko zaigu, aitarekin jolasean ari den pasartean. Hein batean, baliabide honekin neskatoaren barne sentipenen adierazpidea hitzez egin beharrean irudien bidez islatzen da.

Amaitzeko, garrantzitsua da aipaturiko testu polifoniaren eta ikuspuntu gurutzaketaren hartu-emanaz gain, bestelako elementuak bat egitetik eratorriko direla album ilustratu batek izan behar duen batasun kontzeptua zein *ahots narratibo* edo *albumaren fokalizazioa* (Zaparaín & González, 2010: 88). Batetik, gaiaren aukeraketa bera, gaixotasun sendakaitza duen neskatoaren bizitzako azken astearen kontakizuna; hainbat sinbolok albumean duten garrantzia ere aintzat hartu behar da, hala nola, magnoliak, txoriak eta orratzak kasu,

55. Silva-Díaz (2006): "Una de las características de los buenos álbumes infantiles es que texto e imagen se reparten la tarea de contar y se mantiene a salvo de peligros de redundancia".

56. Colomer (2002, 30): "En los cuentos populares y la mayoría de libros infantiles, los personajes son de una determinada manera a lo largo de toda la historia. Pero en otros casos su caracterización se complica porque cambian durante el relato. La ilustración se hace cargo, también, de hacer notar al lector que el personaje no es estático, sino que evoluciona en el transcurso de la narración".

umearen egoera animikoa islatzeko bestelako baliabide gisa; ahots narratibo zurrunari kontrajartzen zaizkion ilustrazio xamur eta hunkigarriak... Elementu guzti hauei obraren beraren ezaugarri formalen nolakotasuna gehitu behar zaie –tipografia, azala eta kontrazala zein bestelako xehetasunak–, azken batean, "liburuaren ulermenerako berebiziko esanahia baitu batasun integral horren baitan sekuentzia gisa elkarreragiten duten zati guztien bat egiteak" (Marantz, 1995). Baliabide hauek guztiak bat eginda album ilustratuan eskaintzeak haur eta gazte literaturaren mugak gainditzera darama *Mila magnolia lore*, edozein irakurlerentzat interesgarria den irakurketa proposamen gisa.

## Aipaturiko bibliografia

**Askoren artean** (2005), *Poetikak & Poemak*, Donostia: Erein.

**Colomer**, Teresa (dir.) *et al*. (2002), *Siete llaves para valorar las historias infantiles*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

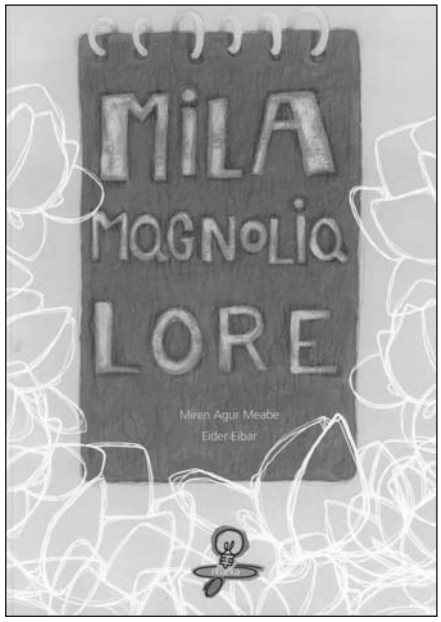
**Duran**, Teresa (2009), *Álbumes y otras lecturas. Ánalisis de los libros infantiles*, Barcelona: Octaedro.

**García Sobrino**, Javier (2006), "Todos los cuentos" en "El arte y el Álbum ilustrado" [monográfico], *Peonza*, nº 75/76, abril.

**Marantz**, Kenneth (1999), "Con estas luces" en *El libro-álbum. Invención y evolución de un género para niños*, Venezuela: Para-para-clave /Banco del libro.

**Silva-Diaz**, Cecilia (2006), "La función de la imagen en el albúm" en "El arte y el Álbum ilustrado" [monográfico], *Peonza*, nº 75/76, abril.

**Zaparaín**, Fernando & Luis Daniel **González** (2010), *Cruces de caminos. Álbumes ilustrados: construción y lectura*, Valladolid: Universidad de Valladolid.




# Polifonía textual e interacción visual en *Mila magnolia lore*[57], de Miren Agur Meabe e Eider Eibar[58]

Mikel Ayerbe
(Euskal Herriko Unibertsitatea — Universidade do País Vasco)

**Resumo:** Tras unha introdución ás obras das autoras deste álbum ilustrado, Miren Agur Meabe e Eider Eibar, analízase a importancia da polifonía textual e a interacción visual que ofrece *Mila magnolia lore*. Resáltanse, ademais, as múltiples propostas de lectura que sustenta esta obra mediante os diversos planos narrativos e secuenciais.

**Palabras chave:** álbum ilustrado, crítica literaria, literatura infantil e xuvenil.

57. Bilbao: Gero, 2010.

58. Este traballo inscríbese no marco do Proxecto de Investigación EHU10/11 apoiado pola Universidade do País Vasco. Tradución de Isabel Soto a partir do orixinal castelán facilitado polo autor do artigo.

**Abstract:** After introducing Miren Agur Meabe and Eider Eibar's output, two writers of illustrative albums, the importance of the textual polyphony and the visual interaction that the album *Mila magnolia lore* offers are analyzed. Besides, the multiple reading suggestions this album offers by means of the different narrative and sequential planes are stressed.

**Keywords:** album, children and young adults' literature, literary criticism.

## Miren Agur Meabe e Eider Eibar: cruzamento de camiños dun tándem ben avido

Miren Agur Meabe (Lekeitio, Biscaia, 1962) deu os seus froitos literarios máis exitosos dentro do xénero da poesía e tamén no marco da literatura infantil e xuvenil, aínda que a súa opera prima titulada *Uneka…gaba* [Por momentos... a noite] (Labayru, 1986) é unha colección de relatos. En 1990 completa o poemario *Oi, hondarrezko emakaitz!* [Oi, muller de area!], publicado a modo de separata pola revista *Idatz & Mintz* en 1999 e gaña o premio do Concello de Lasarte-Oria. En 1997 concédenlle o premio "Imagínate Euskadi" polo libro de poesía *Ohar orokorrak (Notas).* Recuperando os poemas máis significativos de ambos os traballos publica o recoñecido poemario *Azalaren kodea* (Susa, 2000; *Código de la piel*, Bassarai, 2002). A obra recibe un ano máis tarde o Premio da Crítica. Segundo as palabras da propia autora, "ao longo do libro sublíñase unha e outra vez a necesidade de expresarse, pero a comunicación absoluta é imposíbel" (VV. AA., 2005). Esta é a causa, quizais, para lanzarse á procura dun novo código de comunicación mediante os seus poemas.

Dez anos despois de *Código de la piel*, publica en 2009 *Bitsa eskuetan* [Espuma nas mans] (Susa). Retomando as palabras que pronunciou a autora na presentación do libro, nesta ocasión ofrécese un resultado poético que xorde doutro "espazo-tempo" e outros "pará-

metros de vida", unha interpretación diferente no desenvolvemento dunha "poesía sensitiva" baseada no "eu".

Miren Agur Meabe realizou estudos de Maxisterio especializándose en Ciencias Sociais e, máis tarde, de Filoloxía Vasca. Tras un período como profesora nunha ikastola de Bilbao, traballou desde 1990 e, até hai ben pouco, na editorial Giltza-Edebé en xestión e dirección de publicacións. Aínda que nun principio Meabe se achegou por razóns laborais á literatura infantil e xuvenil, pronto dá un paso máis iniciando un camiño interesante que producirá destacados resultados. Gaña con *Itsaslabarreko etxea*, (Aizkorri, 2001; *La casa del acantilado*, Edebé, 2004), a súa estrea na literatura xuvenil, o Premio Euskadi de Literatura Infantil e Xuvenil en 2002. En 2007 recibe o mesmo galardón con *Urtebete itsasargian* (Elkar, 2006; *Un año en el faro*, Lóguez, 2008). Nesta obra relátanse sucesos ambientados nun pobo costeiro durante a Guerra Civil narrados polo novo protagonista.

Con *Zer da, ba, maitasuna?* (Elkar, 2008; *¿Qué es el amor, sino...*?, Lóguez, 2011) afonda na súa experimentación sobre as voces e perspectivas narrativas no marco da literatura xuvenil á vez que publica outros traballos no ámbito da literatura infantil. Entre outros, *Nola zuzendu andereño gaizto bat* (Giltza, 2003; *Cómo corregir a una maestra malvada*, Edebé, 2003), *Etxe bitan bizi naiz, eta zer?* (Elkarlanean, 2003; *Vivo en dos casas*, Editores asociados, 2003), *Olatu guztien gainetik* [Por riba de todas as ondas] (Ibaizabal, 2009), e a que por agora é a súa última publicación, *Errepidea* [A estrada] (Erein, 2010). Ao longo da súa traxectoria na LIX presentou tres traballos en colaboración coa ilustradora Eider Eibar: *Supositorioak otsoarentzat* (Giltza, 2006; *Supositorios para el lobo*, Edebé, 2006), *Izar bat zopan* (Giltza, 2008; *Una estrella en la sopa*, Edebé, 2008) y *Mila magnolia lore* [Mil flores de magnolia] (Gero-Mensajero, 2010).

Eider Eibar (Zornotza, Biscaia, 1980) é licenciada en Belas Artes pola Universidade do País Vasco e cursou estudos de Animación na Universidade Pompeu Fabra de Barcelona. Comeza no ano 2000 a ilustrar libros literarios publicando dende entón máis de trinta obras. Entre os seus traballos cabe destacar *Egizu lo* [Durme] (Elkar, 2005),

*Kea airean bezala* [Coma fume no aire] (Imanol Azkue, Elkar, 2006), *Klara zirimola* (Braulio Llamero, Erein, 2008; *Clara non para*, Baía Edicions, 2008) e *Anekdotak* [Anécdotas] (Ruben Ruiz, Pamiela, 2008). É finalista do Premio Euskadi de Ilustración 2009 coas ilustracións deste último, pero finalmente será unicamente o autor do texto Rubén Ruiz quen gaña o premio Euskadi de Literatura Infantil e Xuvenil. Hoxe en día, Eider Eibar acaba de pór en marcha o taller de deseño e animación Dirudi xunto a Larraitz Zuazo.

*Supositorioak otsoarentzat* (*Supositorios para el lobo*) é o primeiro álbum ilustrado realizado conxuntamente por Meabe e Eibar. No referente ao argumento, un neno está enfermo e debe elixir entre poñer un supositorio ou non facelo. De aí en diante, fíase unha narración de opcións binarias, salientando sempre os efectos contrapostos de cada posibilidade. Nese xogo de causa-efecto cobran importancia temas propios da literatura infantil como son a figura do lobo ou a perda do camiño á casa. As imaxes creadas por Eibar son claramente destacábeis; como adoito, cos seus debuxos achega detalles que non se achan no texto, interpretando as palabras de forma aberta, ampliando a pechada lectura do texto.

O libro ilustrado *Una estrella en la sopa* é o seguinte resultado do tándem Meabe-Eibar. Predomina na obra o texto narrado pola moza protagonista, aínda que a autora diferencia dous planos textuais inserindo ao final de cada capítulo extractos que nos achegarán á oralidade e á poesía popular. Tras *Supositorioak otsoarentzat* será *Mila magnolia lore*, obxecto da nosa análise, o último álbum ilustrado que de momento publicaron conxuntamente.

## *Mila magnolia lore*: unha viaxe sen retorno ou o caderno de bitácora como testamento

Unha nena xace na cama do hospital, e ao seu lado, coidándoa, atópase seu pai. Sofre unha grave enfermidade e aínda que non sexa a primeira vez que está ingresada no hospital, por desgraza será a

última[59]. Mentres, só ten un caderno vermello onde debuxa e escribe poemas para aliviar a súa dor. Pola xanela asoma un magnolio, que xunto co pai, será testemuña do agridoce final.

Centrándonos na perspectiva formal da narración, observamos que o libro segue un esquema repetitivo. As ilustracións correspondentes ás escenas do hospital acaparan dobre páxina: na páxina da esquerda a voz narradora expón os sucesos e na dereita, recóllese unha páxina do caderno vermello da nena, cun poema e o seu debuxo.

Meabe e Eibar afrontan a narración dunha historia dura e tráxica valéndose dunha forma peculiar e intelixente de contar, evitando caer así no sentimentalismo. Partindo da definición dos álbums ilustrados (Duran, 2009: 202), a riqueza de *Mila magnolia lore* xorde da relación entre o texto e as imaxes. Esta riqueza vese acentuada pola multiplicidade de cada un dos planos.

## Polifonía textual

O poemario *Bitsa eskuetan* comeza co poema "Definizioa" [Definición] e no seu primeiro verso o eu poético preséntase: "Emakume kaierduna naiz" [Son unha muller con caderno]. Unha declaración autopoética en toda regra. En *Mila magnolia lore* a nena protagonista tamén ten un caderno que utiliza para dar fe do vivido no hospital.

Nun primeiro plano xeral, no texto externo ao caderno, a voz narradora cóntanos cruamente a realidade da hospitalización da nena, en segunda persoa do singular, apelando directamente á nena. Abren a narración as frases: "Ospitalean zaude. Buruko mina eta sukar it-

59. Para analizar os álbums onde se afonda en temas tales como a enfermidade e a morte aconséllase consultar o artigo de Javier García Sobrino (2006): "Nunha investigación que realicei hai seis anos, titulada *Os valores nos libros infantís desde 1975 a 1999*, comprobei que a enfermidade estaba practicamente ausente dos álbums que se publicaron no noso país nese tempo. Hoxe a situación está máis ou menos igual". Sería interesante, ademais, facer unha investigación comparada de *Mila magnolia lore* cos álbums que se citan nese apartado, xa que amosan certos elementos en común.

zela zenituen bart. Horregatik ekarri zaitu aitak" [Estás no hospital. Onte á noite tiveches dor de cabeza e febre alta. Por iso te trouxo papá]. O modo apostrófico é utilizado para involucrar a participación emotiva da persoa oínte ou lectora, aplicando elementos que activan a función conativa da linguaxe. O discurso da devandita voz é directo e sen floreos, "sen retórica" parafraseando as palabras da autora na presentación do libro. Ademais, para concluír cada escena de hospital, engade unha pregunta retórico-metafísica que convida á reflexión. Exemplos: "Zenbat egun behar ote dituzu sendatzeko?" [¿Cantos días vas precisar para sandar?], na primeira páxina, e máis adiante "Zer dela eta jasan behar duzu mina? Zertarako?" (p. 8) [¿Por que tes que sufrir? ¿Para que?], para concluír cunha última cuestión, "Nora zoaz orain?" [¿A onde te dirixes agora?].

Esas preguntas que lle xorden á nena, xunto con outras palabras claves que se repiten en ambos os planos textuais, estabelecen un nexo de unión con aqueles poemas e imaxes que se atopan no caderno vermello. É alí onde se sobrepón unha voz lírica, introvertida e intimista, contraposta ao ríxido estilo da voz narradora. Así, a resposta á pregunta exposta na primeira páxina resólvese no poema "Sukarra" [Febre]: "Ihintzak kox-kox lorearen orrian / Euriak tauptaup zuhaitzaren sustraian / Zirimiria ari du nire bekokian" (p. 4) [Toca o orballo toc-toc no pétalo da flor / Cae a chuvia cas-cas nas raíces da árbore / Vivo en dúas casas]. Este esquema narrativo repítese en cada dobre páxina: á esquerda a voz narradora que se dirixe en segunda persoa acaba sempre cunha pregunta; e á dereita, poemas líricos escritos pola nena, xurdidos ao fío das cuestións expostas como "Tristura", "Bidea" [Camiño], "Beldurra" [Medo] e outros poemas íntimos. Até acabar con "Agurra" [A despedida]: "Mila magnolia lore / mara-mara ari ziren bare. / Gero, mila malko naro. / Eta mila ele more." (p. 35) [Mil flores de magnolia / caen paseniño coma folerpas de neve / Despois, mil bágoas copiosas / E outras tantas palabras púrpuras].

É así como a polifonía textual lle proporciona á persoa lectora diferentes opcións de lectura: por unha banda, unha lectura integral

de todos os planos do álbum; por outra, a lectura dos poemas do caderno de forma autónoma deixando ao carón a historia principal; ou como outra posibilidade aferrándose unicamente á historia da voz narradora.

A utilización da poesía e da prosa conxuntamente o mesmo libro compón unha estratexia literaria a miúdo utilizada por Miren Agur Meabe na súa traxectoria. Tal e como experimentou na xa mencionada *Una estrella en la sopa* e remarcou en *Zer da, ba, maitasuna?* Neste último nárrase a historia do primeiro amor entre unha moza e un mozo, vista desde ambas as perspectivas segundo a dirección da lectura. O libro lese en dous sentidos e en cada lectura mestúranse poesía e prosa: a moza ten afección por escribir poesía e á súa vez, o mozo escribe letras de cancións para un grupo de música. A modo de anécdota, engadir que o citado poema "Definizioa" [Definición] do libro *Bitsa eskuetan* ten o seu xerme nese libro, xorde da fusión dos poemas "Emakume kaierduna" [Muller con caderno] e "Nin ez naiz Wendy" [Eu non son Wendy]. Así como o poema "Baratzeko deia" [A chamada do horto] fora publicado previamente en *Zer dá, ba, maitasuna?*

Xunto aos acontecementos obxectivos presentados en todas as narracións, a autora aposta por protagonistas que expoñen o seu punto de vista subxectivo a través dos poemas escritos en cadernos. Ademais, no caso de *Mila magnolia lore*, o caderno vermello que recolle a crónica poética da nena converterase no seu testamento, ao morrer esta ao final da historia.

## Interacción visual

Respecto ao marco ilustrador é necesario subliñar os exercicios de interacción que asombrosamente xorden entre o plano visual pertencente ao caderno e o externo ao mesmo. De feito, as ilustracións que abarcan ambas as páxinas, do mesmo xeito que ocorre no plano textual, recollen as escenas correspondentes ao cuarto e doutra ban-

da, subxacen no caderno os debuxos feitos pola nena ao redor dos poemas. Con todo, algúns trazos saen do caderno á escena principal ou ao contrario, entran da escena principal ao caderno, como anteriormente ocorrera con varios elementos do texto. Por exemplo, o orballo do poema "Sukarra" [Febre] molla tamén o magnolio da escena principal, os flocos de millo do poema homónimo espállanse pola dobre páxina (como a gaiola do episodio "Arima" [Alma]; ou a luz do misto ilumina a escura escena exterior en "Poza I"[Felicidade I] e "Poza II" [Felicidade II]).

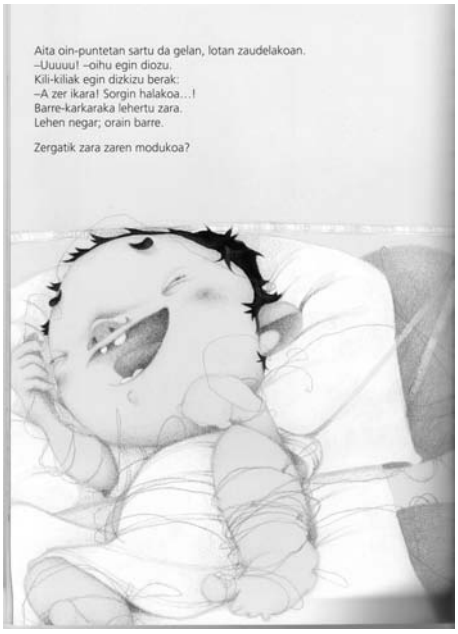
Fiel ao seu estilo, Eibar ofrece outra dimensión de lectura mediante suxestivas imaxes que parten de interpretacións ofrecidas no texto pero ampliando a narración con pormenores plásticos non detallados[60]. Así, por exemplo, nas escenas en que os paxaros adquiren importancia, o pelo da nena fúndese coas aves e cando os paxaros foxen, o pelo da nena transfórmase en plumas. Especialmente significativa é á súa vez a ilustración da penúltima escena, xa que aínda que o texto non explicita a morte da nena, a ilustración anticipa ese feito, ao mostrarnos a man da nena que se achega á xanela e traspasa o vidro para tocar a flor da magnolia.

Doutra banda, hai que destacar que as imaxes representativas da nena cambian no transcurso da narración[61]. A figura da nena lembra unha persoa adulta no episodio do escáner pero, con todo, algunhas páxinas despois, aseméllase a unha cativa de tres anos xogando con seu pai. Con estes recursos visuais reflíctense os seus sentimentos máis íntimos non explicitados no texto.

A modo de conclusión, recalcar que da unión das mencionadas polifonía textual e interacción visual xunto con outros elementos

60. Silva-Díaz (2006): "Una de las características de los buenos álbumes infantiles es que texto e imagen se reparten la tarea de contar y se mantiene a salvo de peligros de redundancia".

61. Colomer (2002: 30): "En los cuentos populares y la mayoría de libros infantiles, los personajes son de una determinada manera a lo largo de toda la historia. Pero en otros casos su caracterización se complica porque cambian durante el relato. La ilustración se hace cargo, también, de hacer notar al lector que el personaje no es estático, sino que evoluciona en el transcurso de la narración".




específicos –tales como a propia elección do tema; a importancia que adquiren diversos símbolos neste álbum; o contraste entre as tenras e emotivas ilustracións fronte á ríxida voz narradora–, devén o concepto da *voz narrativa* ou a *focalización do álbum* (Zaparaín e González, 2010: 88). A esa noción de unidade caben engadir outros elementos formais significativos propios do libro-álbum como son a tipografía, cuberta e contracuberta e demais compoñentes que "conforman una totalidad integrada por todas y cada una de sus partes diseñadas como secuencia cuyas relaciones internas son cruciales para la comprensión de libro" (Marantz, 1995). Ao ofrecer todos estes recursos conxuntamente nun mesmo álbum ilustrado supéranse en *Mila magnolia lore* os límites estabelecidos na literatura infantil e xuvenil, converténdoo nunha proposta máis que interesante para calquera.

## Bibliografía

**Colomer**, Teresa (dir. et *al.*) (2002), *Siete llaves para valorar las historias infantiles*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

**Duran**, Teresa (2009), *Álbumes y otras lecturas. Ánalisis de los libros infantiles*, Barcelona: Octaedro.

**García Sobrino**, Javier (2006), "Todos los cuentos", en "El arte y el Álbum ilustrado", *Peonza*, nº 75/76, abril.

**Marantz**, Kenneth (1999), "Con estas luces", en *El libro-álbum. Invención y evolución de un género para niños*, Venezuela: Para-para-clave / Banco del Libro.

**Silva-Díaz**, Cecilia (2006), "La función de la imagen en el albúm", en "El arte y el Álbum ilustrado", *Peonza*, nº 75/76, abril.

**Zaparaín**, Fernando e Luis Daniel **González** (2010), *Cruces de caminos. Álbumes ilustrados: construcción y lectura*, Valladolid: Universidad de Valladolid.

**VV.AA** (2005), *Poetikak & Poemak*, Erein: Donostia.

## 6.11. El naixement d'un àlbum d'aparent senzillesa: *Dues rodones idèntiques?*[62], de Neus Moscada

Emma Bosch
(Universitat de Barcelona)

**Resum:** Teresa Duran (2010) afirma que aquest àlbum és "un encert conceptual i minimalista a l'hora d'exposar gràficament i dialogadament la qüestió de la identitat" i Pascal Humbert (2010) el considera "un petit tresor d'humor minimalista". Entrevistem l'autora de *Dues rodones idèntiques?* per conèixer com va néixer la idea i preguntar-li sobre el procés de creació d'aquesta obra d'aparent senzillesa.

**Paraules clau:** àlbum, identitat, sintaxi gràfica.

**Abstract:** Teresa Duran (2010) assures that this album is "a good conceptual and minimalist choice thanks to the appropriate graphic and open to dialog portrayal of the identity theme". Pascal Humbert (2010) considers it to be a "small treasure of minimalist humour".

62. Barcelona: Sd·edicions, 2009.

They interview the author of *Dues rodones idèntiques?* to know how the idea has come to her mind and to ask her about the creative process of this work that at the beginning seems to be simple.

**Keywords:** album, graphic syntax, identity.

Dues rodones aparentment idèntiques contradiuen les observacions d'un personatge desconegut (el lector) que contínuament assenyala la similitud de les dues protagonistes. Malgrat que elles accepten totes aquestes consideracions objectives, insisteixen en la seva diferència.

La maqueta de *Dues rodones idèntiques?* és ben diferent al llibre que finalment ha editat Sd Edicions. Es tractava d'un llibre de format apaïsat de petites dimensions, imprès a una sola tinta negra, amb un encuny rodó que foradava totes les planes i deixava veure dos gomets vermells, un enganxat a la contracoberta anterior i l'altre a la posterior. Poques vegades tenim accés a conèixer el procés de gestació d'un àlbum. Aprofito aquest espai per entrevistar l'autora del llibre i saber quin va ser l'origen d'aquesta primera maqueta.

*Com va néixer* Dues rodones idèntiques*?*

–Aquest llibre neix en una assignatura del doctorat "Art, Comunicació, Educació" de la Universitat de Barcelona. Es tractava de

reflexionar sobre el procés creatiu a partir d'un exercici concret: realitzar un collage sobre el tema dels contraris.

*Per què un àlbum?*

–Vaig pensar que era una bona ocasió per fer un nou llibre il·lustrat. Aquest és un territori on l'experimentació i la innovació poden desenvolupar-se plenament. Existeixen molts llibres il·lustrats realitzats amb collage i també n'hi ha molts sobre contraris. Realitzar un àlbum amb aquestes restriccions era un repte molt interessant. Quina podria ser la meva aportació?

*Parla'ns del procés de treball...*

–Primer de tot havia de conèixer quins llibres hi havia al mercat sobre els contraris. *Els contraris* de Pittau i Gervais (2003) em va donar la idea per al meu llibre. Cada doble plana presenta una parella d'elefants de característiques oposades. Es poden trobar les típiques parelles de contraris (gran-petit, davant-darrere, alt-baix..), però d'altres ben curioses (un elefant tancat i un altre obert, un visible i un altre invisible...). Però la parella que fou el desencadenant del meu àlbum va ser la doble plana que mostrava dos elefants idèntics amb l'epígraf intel·ligent-babau. "Però, si són iguals" comenta tot aquell que analitza la imatge. Es tractava d'un problema de forma i contingut. Sóc dissenyadora gràfica i la lògica professional em fa interpretar la imatge i el contingut dins d'uns patrons coincidents. Però, en aquella imatge el plantejament era radicalment diferent, els dos elements no havien de convergir, fins i tot podien ser totalment divergents. Havia trobat el quid del meu treball. El coeficient intel·lectual dels elefants no es manifesta externament, ni el dels elefants, ni per descomptat, el de les persones. No sempre la cara és el mirall de l'ànima. Em va semblar molt interessant jugar amb els termes d'igualtat i de diferència en l'àmbit formal relacionant-lo amb la individualitat intrínseca dels éssers.

*Crec que vas estar indecisa amb el final de la història…*

–El llibre es va desenvolupar de manera molt àgil. El diàleg entre l'observador extern, que reiteradament constata la similitud de les rodones per la seva forma, mida, color, material, textura i olor;

i les dues rodones, que s'aferren en defensar la seva diferència, va sorgir amb molta facilitat. Hi havia, però, moltes possibilitats per acabar la història, unes més tècniques, altres més infantils, altres més còmiques… Primer vaig repassar les definicions que existien al voltant de la figura rodona. Termes del camp de la geometria que sovint s'utilitzen erròniament: cercle, circumferència, punt, esfera. Depenent de quina paraula s'utilitzés aconseguíem personatges ben diferents. Els cercles, subjectes madurs, seriosos, amb contingut, de riquesa interior. Les circumferències, personatges més superficials, lleugeres. Els punts, individus simples, comuns, vulgars. Les esferes, figures tridimensionals, amb cos, complexes, completes. Utilitzar cada un d'aquests termes connotava significats diversos. Però no només els substantius eren importants, s'havia d'escollir un verb. Era molt diferent encapçalar la frase amb un "m'agrada", "em sento" o "sóc". El verb "agradar" comportava que els personatges tenien predileccions diferents. Els gustos són personals, subjectius. Si un diu "m'agraden els cercles" o "m'encanten les circumferències", amb aquestes afirmacions es fa patent la varietat d'inclinacions. I si atenem al gènere femení o masculí de les paraules, també podia connotar diversitat en la inclinació sexual. Si s'utilitzava el verb sentir, s'insistia en els sentiments intrínsecs dels personatges. Independentment de l'aparença externa, ells es senten diferents. Aquesta subjectivitat s'imposava sobre qualsevol objectivitat categoritzable. I amb el verb ésser s'aconseguia contundència en el missatge.

*Quins eren aquests altres finals dels que parlaves?*

–Hi havia moltes possibilitats... Les formes circulars podien ser objectes reals naturals o artificials (la taca d'una marieta o el llum d'un semàfor), finals que podien rememorar llibres com *El globito rojo* de Iela Mari (1967), o *Das runde Rot* de Katja Kamm (2003), que també treballen amb la rodona. Un altre final que faria referència a l'espai podria ser afirmacions "jo estic de front… i jo estic d'esquena". Fins i tot vaig tantejar amb la possibilitat de que la darrera frase del llibre fos "sóc el punt de la i de la paraula fi", una final amb un marcat caràcter hipertextual. Finalment em vaig decantar

per la solució primera: "sóc un punt... i jo, un cercle". A vegades s'han de donar moltes voltes per tornar al lloc de partida.

*Aquest seria un llibre ideal per regalar a uns bessons…*

–Sí. Igual que aquell parell d'elefants, independentment de una aparença externa idèntica, els germans bessons són persones diferents. Se'ls sol tractar com una duplicació. En última instància, si un individu –en el nostre cas un adhesiu rodó– se sent diferent i reivindica la seva unicitat, l'hem de respectar.

*Sorprèn la síntesi gràfica, no respon al teu estil gràfic.*

–No sóc una artista. Sóc una comunicadora gràfica. La meva formació com a dissenyadora impregna tots els meus treballs com a il·lustradora. No tinc un estil definit perquè m'adapto als objectius, als materials, als clients… La síntesi minimalista de *Dues rodones idèntiques?* es deu a la idiosincràsia del projecte. La presentació havia de ser neta i senzilla per a no ocasionar sorolls gràfics. Per a no desviar l'atenció del lector, només havien d'aparèixer les dues rodones protagonistes de la història i un text discret sobre un fons neutre.

*Aquesta síntesis gràfica és una novetat, però el joc de paraules i l'ús de fórmules reiteratives sí que es pot trobar en la majoria dels teus treballs.*

–M'agrada jugar amb les paraules i els seus significats. Les fórmules de narrar reiteratives evidencien una estructura rígida, una graella que recorda la plantilla de la maquetació gràfica. El tractament que dono a les paraules i als elements gràfics és similar. Lletres, paraules, formes, colors, formats… són elements d'igual rellevància. Vaig començar fent còmic i sempre m'ha interessat interrelacionar els llenguatges visual i textual.

*Enganxar dos gomets a les contracobertes és fer un collage?*

–Ja he dit que aquest llibre és el resultat d'un exercici de classe, i la investigació sobre el tema (els contraris) i la tècnica (el collage) eren prioritaris. En el procés de creació es fusionaven forma i contingut, i aquests s'anaven materialitzant al mateix temps. Jo també em vaig fer aquesta pregunta. Si les rodones estaven enganxades, seria un collage? Efectivament. Seria la mínima expressió d'un collage. Un

paper enganxat sobre un altre ja conforma un collage, encara que aquest sigui minimalista.

*És curiós que hagis utilitzat gomets per a la realització del teu treball…*

–Sí. A mi també em sorprèn. Com a professora de didàctica de l'educació visual i plàstica tinc una lluita oberta contra els gomets. Millor dit, contra l'ús indiscriminat que es fa del gomet a l'escola. Potser aquest àlbum fa patent una opció vàlida d'ús d'aquest material. No tindria sentit dibuixar i retallar unes rodones perfectes de paper xarol per després enganxar-les, si existeixen en el mercat unes etiquetes autoadhesives amb aquesta forma. Els materials i les eines s'han d'utilitzar de manera coherent i pràctica.

*Molts llibres que tracten el tema dels contraris són encunyats. En el teu cas, un encuny encariria el llibre.*

–Estic en contra dels encunys gratuïts que són merament decoratius, o pitjor encara, els que no tenen cap raó de ser. L'encuny ha de descobrir allò amagat i sorprendre el lector quan apareix una nova imatge. Alguns dels llibres sobre contraris que l'utilitzen són magnífics exemples d'un ús intel·ligent de l'encuny. A *Dues rodones idèntiques?* l'encuny exerceix una funció completament diferent als exemples que conec. En aquest cas l'encuny no descobreix una imatge, no genera sorpresa. El forat rodó em serveix per reforçar la idea d'unicitat dels protagonistes. No parlen les reproduccions de les rodones en les diferents pàgines, sinó elles mateixes; no parlen diferents gomets vermells, sinó ells mateixos. L'encuny permet visualitzar en tot moment les figures originals i constata que són úniques.

Els canvis de format, número de pàgines, tintes… van ser consensuats amb l'editora, Maria Luisa Samaranch, i tot i que s'allunyen d'aquella primera maqueta encunyada amb gomets enganxats no ha perdut l'essència del llibre original. Però de tots aquests canvis, potser en parlarem en una altra ocasió.

## Referències bibliogràfiques

**Duran**, Teresa (2010), "L'àlbum i l'edició catalana, ara com ara: panorama del bienni 2008-2009", en *Anuari de l'Observatori de Biblioteques, Llibres i Lectures*, Barcelona: Universitat de Barcelona, Facultat de Biblioteconomia i Documentació.

**Humbert**, Pascal (2010), *Le livre jeunesse en Catalogne. Portrait kaléidoscopique*, Hors Cadre[s], Observatoire de l'album et des littérature graphique, 6, pp. 36-37.

**Kamm**, Katja (2003), *Das runde Rot*, Zürich: Bajazzo.

**Mari**, Iela (2006) [1967], *El globito rojo*, Sevilla: Kalandraka Editora.

## Altres llibres de contraris

**Banyai**, Istvan (2005), *El otro lado*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

**Bourcier**, Noël (2005), *Fotos de contrarios*, Madrid: SM.

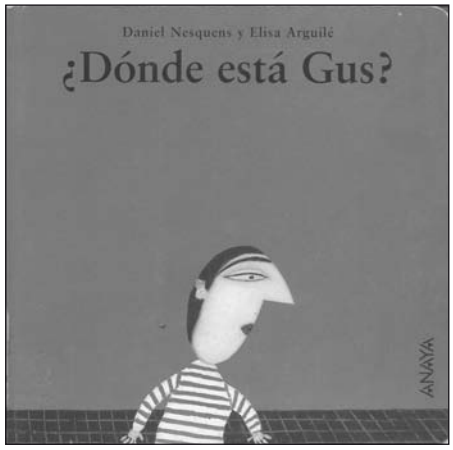
**Godon**, Ingrid (2000), *Nel i Gus. Dins, fora i altres contraris,* Barcelona: La Galera.

**Got**, Yves (2000), *Los contrarios de Dodó*, Barcelona: Destino.

**Jung-Hyun**, Yoon (1997), *Contraris. Ep! Obre, estira i troba contraris*, Barcelona: Cruïlla.

**Pittau**, Francesco e Bernadette **Gervais** (2003), *Els contraris*, Barcelona: Blume.

**Tullet**, Hervé (2000), *El día y la noche*, Barcelona: Destino.




## 6.12. Vuelta de tuerca al álbum para los más pequeños: *¿Dónde está Gus?*[63], de Nesquens y Arguilé

Jesús Díaz Armas
Vanessa Rodríguez
(Universidad de La Laguna)

**Resumen:** Tras señalar brevemente algunas de las características en los libros para prelectores, se examina la propuesta de Nesquens y Arguilé desde la perspectiva de la subversión de algunos de los elementos y estructuras habituales en tales publicaciones. Se analiza también, con especial atención, la decisiva colaboración entre texto e ilustración en la construcción de una historia paródica sobre un subgénero establecido.

**Palabras clave:** álbum, libros para prelectores, parodia.

**Abstract:** After a brief summary of some of the characteristics of pre-reading books, the proposal of Nesquens and Arguile is examined, focusing on the subversion of some of the usual elements and

63. Madrid: Anaya, 2005.

structures of these publications. Special attention is paid to the decisive collaboration between text and illustration in the construction of this parody of an established sub-genre.

**Keywords:** parody, picture book, pre-reading books.

En los últimos tiempos, varias editoriales han generalizado un tipo de publicación destinada a los lectores menos avezados que es reconocible inmediatamente por las características de su edición: se trata de ciertos libros destinados a los prelectores más pequeños que reúnen unos rasgos comunes: formato cuadrado, escaso tamaño (unos 15 centímetros), breve número de páginas (unas 18), reducción de los paratextos a los elementos esenciales (ausencia de guardas y de portada, razón por la que la narración empieza directamente tras la cubierta y por la que los títulos de créditos y otra información editorial se reserva para la contracubierta), hojas gruesas en cartoné, cantos redondeados.

También es de esperar que en este tipo de libros, pensados para niños con una atención muy precaria y escasas posibilidades de seguir una historia, el texto lingüístico sea muy simple y el papel de la ilustración especialmente importante, aunque no necesariamente tengamos que hablar de álbum para definirlos. A menudo, las palabras que las acompañan son tan sólo adverbios o interjecciones, especialmente en los que llamamos *libros de búsqueda* ("¡Oh, aquí no!" o "¡Aquí!"). También, lógicamente, la estructura narrativa suele ser muy sencilla, como las de los cuentos seriados de origen popular, por lo que pueden aplicárseles las observaciones de Carmen García Surrallés (1992) sobre este tipo de cuentos: se trata de una yuxtaposición de episodios que, por ser intercambiables (ya que no llegan a la estructura de engarce de los cuentos acumulativos o encadenados), se parece a la de los seriados de *secuencia simple* (A, B, C, D... N), respondiendo este esquema al de una historia basada en una carencia muy simple que un héroe buscador intenta solucionar con un pequeño viaje.

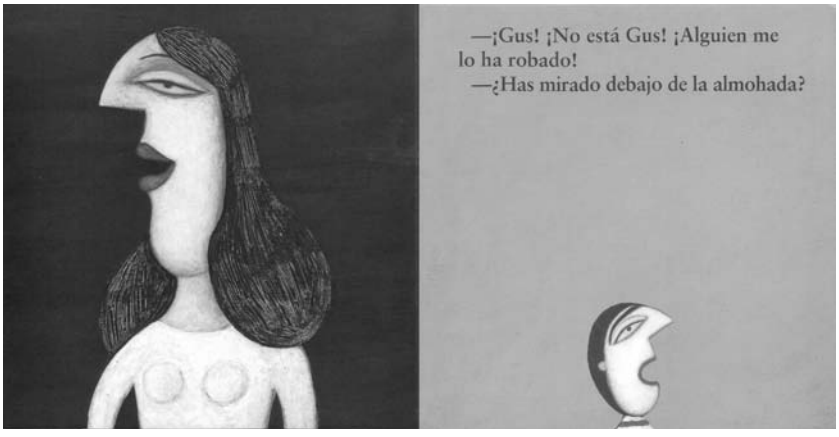
Esta historia del dúo Nesquens y Arguilé no es tan sencilla, como no lo son nunca sus inusitadas propuestas para estas edades, que siempre llevan un poco más allá lo esperable, jugando con las expectativas de lectores infantiles y adultos, como podríamos decir también respecto a su imaginativo catálogo *¿Y tú cómo te llamas?* o a la estructura abierta de su narración encadenada *Una nube*, publicadas todas en esta misma colección de la editorial Anaya.

El juego ya comienza en la cubierta, que nos puede hacer imaginar, por su título y por la ilustración, que allí se nos muestra al protagonista, como efectivamente ocurre, y que este, por cierto aire de preocupación que parece tener, y por estarse moviendo de izquierda a derecha, está en el momento de iniciar una peripecia común en el argumento de estos libros para prelectores: la búsqueda de un objeto perdido. Nos presenta, pues, además de otros datos menos importantes, los siguientes: identificación del protagonista (edad, sexo, rasgos físicos), motivo que desencadena la acción (carencia) y posible subgénero, ya que estamos acostumbrados a este tipo de libro, muy común entre los que se dirigen a este tramo de edad (incluso en la misma colección en la que este se ha publicado), y esperamos, por tanto (especialmente por el título) un típico libro de búsqueda, y lo mismo pensamos durante toda la lectura hasta llegar justo al inesperado final, que no solo rompe todas las expectivas que ha creado (en parte, gracias a la recurrencia de un esquema archiconocido), sino que además genera interrogantes que obligan al lector a poner mucho de su parte para poder interpretarlos. Una propuesta que no podría contarse sin la colaboración de las imágenes de Elisa Arguilé.

El texto literario, como los habituales en los libros para estas edades, se ha adelgazado mucho para dejar paso a la ilustración. El contar con la imagen permite, por ejemplo, olvidarse de los verbos introductorios del diálogo, o de indicar quién habla, pues la ilustración ya lo dice (excepto en algún caso, las palabras solo podrían provenir de la única persona representada en la página), o no tener que describir a los personajes o los espacios.

La ilustración narra por sí misma partes cruciales de la historia de las que se ha descargado a la palabra, como, por ejemplo, el hecho de que el niño siga en la cama mientras que los demás personajes se encaminan hacia otras habitaciones. Las determinaciones espaciales, siempre de gran importancia en los libros para los más pequeños, aquí se han marcado gracias a la disposición en la página, los movimientos y también el color (página izquierda y colores más fríos para las paredes de la habitación del niño; página derecha y colores cálidos para las de la cocina; movimientos consecuentes, de izquierda a derecha o de derecha a izquierda para marcar las posiciones), aunque con alguna variación que rompe la norma establecida. La ilustración presenta, además, otros indicios que solo pueden interpretarse teniendo en cuenta los datos proporcionados por el texto y los dados por la imagen: así, ha de ser interpretado lo ocurrido entre la primera y la segunda doble página (paso de la oscuridad a la luz; de la cortina cerrada a la cortina abierta; orden en que se levantan primero el padre y, luego, la madre).

Por otro lado, la propuesta estética es similar a la que Elisa Arguilé ha desplegado en otros textos, y puede reconocerse claramente la cercanía con otros de sus trabajos y, especialmente, con la mencionada *La nube*, en la que aparece algún elemento de autorreferencia intertextual (el edificio de ladrillos, el gato, la mujer) y similares recursos, muy adecuados para los más pequeños: tonos saturados, bidemensionalidad, extensas superficies monocromas y grandes es-



pacios vacíos y desnudos sobre los que se mueven unas figuras empequeñecidas, tratamiento esquemático y expresionista en las figuras, con una fuerte estética primitivista y ecos del cubismo y del expresionismo: Picasso, Chagall.

Por su parte, la narración, en primera persona y en boca de un niño, nos relata cómo, al despertar, el protagonista echa de menos a Gus. Quién sea ese Gus, si un juguete o un animal, no puede saberlo el lector de este álbum, pero es probable que suponga que Gus es el gato, ya que el juego de miradas establecido en la ilustración desperdiga numerosas pistas falsas: en el momento en que el gato abandona la habitación, siguiendo a la madre del protagonista, el niño mira hacia el techo; cuando se incorpora, el gato ya no está allí, sino en la cocina; cuando la madre acude a ayudar al niño en su búsqueda, el gato ya ha salido hacia el lugar de donde provienen los gritos de alarma del niño y donde se produce la búsqueda, pero aún no ha llegado. Y, finalmente, retorna a la habitación en el momento en que el niño encuentra a Gus... para hallarnos ante la sorpresa de que Gus tiene que ser otra cosa, probablemente un juguete, ya que el niño acaba de encontrarlo debajo de la almohada.

Se trata de pistas falsas que impiden la formulación de expectativas, constantemente presentadas ante nuestros ojos, pero diseminadas para poner a prueba nuestra atención, ya que justo antes de darse cuenta de la desaparición de Gus, el texto nos ha dejado otro indicio: "Yo soy el último en levantarme. Abro un ojo, el otro. Y miro a ver si todos mis juguetes están en su sitio". Justo después, en las siguientes páginas, el protagonista comunica la desaparición. Puestos todos los elementos en su sitio, podemos pensar, cuando llegamos al final del relato, que en realidad nunca pudo ser el gato el objeto de la búsqueda, ya que el animal estaba en todo momento con la madre, que ayuda al niño a buscarlo, aunque la ilustración, muy esquematizada y situando a los personajes en espacios vacíos, puede confundir al espectador. Sin embargo, cuando se cierra la historia, aún queda otro espacio para la interpretación: podemos dar respuesta, por fin, al título (*dónde* está Gus), pero seguimos sin saber *qué* es Gus.

También sabemos que el gato no sólo no es Gus, sino el mismísimo Mac Guffin, si utilizamos el famoso concepto utilizado en el cine de suspense, es decir, una pista falsa o indicio desplegado por el director para que el espectador saque una conclusión errónea, como confesaba Alfred Hitchcock a François Trufaut (1998: 127):

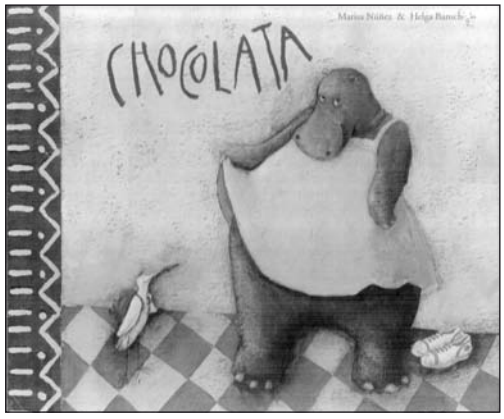
> A.H. La famosa cláusula secreta, era nuestro "Mac Guffin". ¡Tenemos que hablar del "Mac Guffin"!
> F.T. El "Mac Guffin" es el pretexto, ¿no?
> A.H. Es un rodeo, un truco, una complicidad, lo que se llama un "gimmick" [...]. Y ahora, conviene preguntarse de dónde viene el "Mac Guffin". Evoca un nombre escocés y es posible imaginarse una conversación entre dos hombres que viajan en un tren. Uno le dice al otro: "Qué es ese paquete que ha colocado en la red?". Y el otro contesta: "Oh, es un "Mac Guffin". Entonces el primero vuelve a preguntar: "¿Qué es un "Mac Guffin"?". Y el otro: "Pues un aparato para atrapar a los leones en las montañas Adirondaks". El primero exclama entonces: "¡Pero si no hay leones en las Adirondaks!". A lo que contesta el segundo: "En ese caso, no es un "Mac Guffin". Esta anécdota demuestra el vacío del "Mac Guffin", la nada del "Mac Guffin".

Estamos, pues, ante una estructura en realidad sencilla, pero no repetitiva o paralelística (como es común en los cuentos populares seriados y en los libros para prelectores, especialmente en los libros de búsqueda), y ante una perfecta simbiosis de texto e imagen que ha permitido construir una parodia de un subgénero claramente establecido y fuertemente encasillado en sus estructuras y recursos, un juego literario hilarante que pone a prueba las destrezas del lector para interpretar los datos que se le proporcionan y obrar en contra de su experiencia receptiva.

## Bibliografía

**García Surrallés**, Carmen (1992), *Era Posivé... Cuentos tradicionales gaditanos*, Cádiz: Universidad.

**Truffaut**, François (1998), *El cine según Hitchcock*, trad. Ramón G. Redondo, Madrid: Alianza.




## 6.13. A reivindicación do propio: *Chocolata*[64], de Marisa Núñez e Helga Bansch

Eulalia Agrelo Costas
(Universidade de Santiago de Compostela)

**Resumo:** Comentario do álbum *Chocolata*, do que se analizan a proposta textual e ilustrativa que o compoñen, destacándose as interrelacións e diverxencias que se estabelecen entre ambas as dúas, así como as ideas e valores que transmiten.

**Palabras chave:** aceptación persoal, álbum, literatura infantil e xuvenil, valoración do propio.

**Abstract:** Commentary of the album *Chocolata* in which the textual and illustrative levels that compose it are analyzed. It is also stressed the interrelations and differences established between both levels, apart from the ideas and values transmitted.

**Keywords:** album, children and young adults' literature, own valuation, personal acceptance.

64. Pontevedra: OQO Editora, 2006.

Seguindo a estela do fenómeno Kalandraka, moitas empresas editoriais apostaron por refrescar e optimizar as súas propostas no ámbito do álbum infantil e incluso xurdiron outras que se especializaron neste tipo de produtos culturais, caso de OQO Editora. Esta firma pontevedresa constituíuse no ano 2005 co obxectivo de crear un espazo habitado por obras innovadoras que convidan a reflexionar, a soñar e a degustar palabras e imaxes, a partir da recuperación de contos e lendas procedentes de distintas culturas. O sumo coidado que lles presta aos textos, ás ilustracións e á edición dos seus diferentes álbums foi recoñecido tanto polo sector da crítica como polos galardóns nacionais e internacionais que recibiron.

Entre os seus álbums, cabe destacar *Chocolata*, no que conflúen o magnífico exercicio plástico de Helga Bansch (Leoben, Austria, 1957) e o sinxelo, pero extraordinario, texto literario de Marisa Núñez (Sarria, Lugo, 1961), que foi merecente do Primeiro Premio Internacional do Libro Infantil da Fondation Espace Enfants (FEE) de Suíza, que por vez primeira recaeu nunha obra editada en España. Esta institución, que se dedica á investigación na área da psicoloxía infantil e se enmarca dentro das liñas de Piaget, seleccionou a historia de Núñez entre 150 obras pola súa calidade textual e editorial e pola profunda mensaxe que transmite de aceptación persoal, así como pola harmonía que transloce entre o seu texto e as súas imaxes e a autenticidade da cultura que representa.

A partir da catalogación que propón Ana Margarida Ramos no estudo sobre o álbum contemporáneo nas páxinas introdutorias deste monográfico, *Chocolata* inclúese dentro dos álbums narrativos por acoller unha intriga ben cohesionada e estruturada, cos seus personaxes, localizada nun espazo e tempo determinados e perspectivada por unha voz narrativa. Un narrador omnisciente en terceira persoa é o responsábel de conducir e mesmo comentar certos aspectos desta historia protagonizada por Chocolata que, tras ser informada por Teófilo de que na cidade había unha estupenda casa de baños, decidiu ir probala. Ao decatarse de que tiña unha imaxe un tanto salvaxe, pasou por unha tenda de roupa e unha zapatería, onde

comprou unhas pezas de vestir e calzado bastante curiosos para un animal das súas características, pero necesarios para facer o que tiña pensado na cidade: un chándal con cremalleiras, un camisón cor de rosa, un bikini de talla súper e uns tenis con luciñas. Despois pasou por un restaurante vexetariano e servíronlle vinte pratos de herba da sabana en salsa verde e once litros de auga mineral, para logo ir á casa de baños, onde o baño non foi moi pracenteiro, aínda que pasou a tarde charlando en fabulosa compañía. Máis tarde entrou nunha librería para comprarlle un agasallo a Teófilo e pola noite durmiu nun hotel de tres estrelas, até que pola mañá puxo o chándal e os tenis e encamiñou os seus pasos cara á selva. Teófilo anunciou a chegada de Chocolata e ás amigas, que foron recibila, relatoulles a súa viaxe. Todas xuntas mergulláronse na auga e refregáronse no barro: "Era o mellor baño do mundo" [p. 30]. Pola noitiña, Teófilo contoulles un conto da selva africana e quedaron durmidas contemplando as estrelas.

A través desta fugaz incursión de Chocolata polos modos e hábitos de vida tópicos dunha cidade, reflíctese a necesidade dos máis pequenos de descubrir e explorar novos espazos e, ao facelo por medio dun animal que padece un proceso antropomórfico, esta experiencia penetra con maior intensidade nos lectores en idade infantil por ser acorde coa visión animista que posúen do mundo. Esta viaxe iniciática que realiza Chocolata é un pretexto moi valioso para coñecer e aproximarse a outras realidades e culturas e, sobre todo, para valorizar o propio. Chocolata vai a unha cidade na que, malia a ambientación africana que lle imprimen as ilustracións, ela realiza accións e visita locais propios de calquera urbe, un signo máis da forte globalización e uniformidade que padecen estes espazos. Aínda que a súa procedencia selvática podería albergar un pensamento pouco aperturista e un comportamento un tanto rudo, Chocolata sabe adecuarse ao medio e o primeiro que fai é fornecerse dun avituallamento axeitado aos lugares que visita, polo que compra o necesario para ir á casa de baños e pasar a noite nun hotel. Así mesmo, o seu carácter libre de prexuízos, a aceptación de si mesma e o seu ánimo compracente alén-

tana a conformarse e gozar de todo aquilo que lle ofrece a cidade, pese a non ser do seu total agrado. O mobiliario do restaurante, da casa de baños e do hotel non se adapta ás súas proporcións e necesidades, o que non a priva de comer até fartar, de gozar da conversa daqueles que a acompañan e de pasar unha noite formidábel. É tamén Chocolata un claro expoñente doutros valores que é preciso transmitir entre os máis pequenos, especialmente nunha sociedade inmersa nun feroz consumismo, atenuado pola crise, e un tépedo respecto cara ao medio natural, pois a hipopótama protagonista na zapatería só quere "mercar uns zapatos elegantes e baratos" [p. 15] e cando lle mostraron uns de pel de crocodilo "case cae de cu" [p. 15], con seguridade, por tratarse dun animal do seu mesmo hábitat. Por outra parte, na historia de Chocolata está presente outra das prácticas que é conveniente inculcar no seu potencial lectorado, a lectura, imprescindíbel para a súa educación literaria e portadora de múltiples ensinanzas e valores. Así, Chocolata entra nunha librería para comprarlle un agasallo a Teófilo, a quen lle gustaba sobre todo facer monadas e relatar contos, e, nunha alusión metaliteraria coa propia obra, adquire un conto da selva africana que o mono lle lerá á manda de hipopótamas.

A atraente lectura desta preciosa historia arrastra o lector con rapidez polas súas diferentes páxinas até chegar ao final, deixando un agradábel gusto no padal. Pese á súa aparente sinxeleza, o breve texto de *Chocolata* susténtase nun esquema narrativo ben articulado, no que os feitos fundamentais están introducidos por unha mesma indicación temporal, xa que Teófilo sabe da existencia da casa de baños, Chocolata entra neste estabelecemento e anúnciase o seu regreso á selva, sempre ás cinco da tarde. Por outra parte, este texto descritivo das andanzas de Chocolata vese fracturado polas expresivas intervencións de parte dos seus personaxes, á vez que a repetición de estruturas sintácticas similares lle confire un ritmo máis marcado. Todo isto, xunto á ausencia de oracións complexas e a presenza dunha linguaxe afastada de barroquismos, pero non simplista, fai que *Chocolata* nos obsequie cunha lectura atractiva, suxestiva e portadora de múltiples significados.

A historia desta entrañábel hipopótama desborda tenrura a cachón e mantén a hilaridade dunha forma continua por medio do xogo de oposicións, xa que resulta verdadeiramente gracioso presenciar todas as peripecias vividas por Chocolata, cando tenta acomodar o seu voluminoso corpo ao mobiliario destinado ao uso humano. A comicidade tamén se acentúa co recurso á esaxeración, pois Chocolata come no restaurante vinte pratos de herba da sabana en salsa verde e once litros de auga mineral, así como a través da recreación de escenas insólitas, como a que nos amosa unha hipopótama vestida cun chándal e tenis de luciñas que acendían e apagaban ao andar.

Polo anotado até o momento, pode percibirse que a proposta ilustrativa de Bansch non representa en *Chocolata* un mero ornamento, senón que complementa a historia en cuestións substanciais. Chocolata é unha hipopótama, Teófilo identifícase cun mono e a cidade está marcada por fortes trazos culturais africanos porque as ilustracións así o indican, mais de lerse o texto sen o soporte das imaxes, a historia protagonizada por Chocolata sería obxecto de múltiples e dispares interpretacións. A relevancia do labor ilustrativo de Bansch tamén se aprecia no seu atrevemento por amplificar os contidos expresos na parte textual, tal e como manifesta a inclusión dunha pequena ave que, a imitación de moitas producións fílmicas de Walt Disney, acompaña a hipopótama na súa aventura e mimetiza todas as súas accións, acentuando a simpatía e o afecto que aquela desprende. Nesta ocasión, a intervención desta ave adquire mesmo a súa propia autonomía por medio da recorrencia á figura retórica coñecida como *mise en abyme*, porque este compañeiro de viaxe de Chocolata introduce unha pequena historia dentro da xeral, de modo que por medio das ilustracións presenciamos como pola noite sae cunhas chaves e unha escada para rescatar a alguén. A quen? A unha femia da súa mesma especie que vira engaiolada e da que se namora e que desexa levar á selva, un lugar no que vivir o seu amor en plena liberdade.

Tamén é de salientar a habilidade da ilustradora austríaca por afondar noutras cuestións tratadas na parte textual, como é o caso da autorreferencialidade. Cando Chocolata decide, en sinal de ami-

zade, afagar a Teófilo cun conto sobre a selva africana, Bansch identifícao co mesmo álbum que o lector ten entre as súas mans, aínda que co título de *Xocolatta*, o que acentúa as relacións entre o aparato textual e ilustrativo. Este xogo de referencias chega inclusive á propia editora, xa que, se reparamos nos outros volumes expostos na xanela da librería, recoñecemos máis títulos publicados por OQO: *A princesa que bocexaba a todas horas* (2005), *A cabra boba* (2006) e *Cocorico* (2006). Parece tratarse dun xesto de gratitude de Bansch con respecto ao selo pontevedrés por introducila no mercado editorial galego, á vez que supón un magnífico escaparate para as súas publicacións e un apetecíbel convite para que o lector se achegue a elas.

A idoneidade e compenetración da proposta estética de Bansch en relación ao texto tamén transloce na intensificación doutros aspectos que nel se recollen, especialmente, aqueles relativos ao humor. Se a narración xa desprende de por si grandes doses de comicidade ao describir as peripecias de Chocolata na cidade, vese potenciada polas imaxes nas que a protagonista está a probar divertidas pezas de roupa, que resultan aínda máis sorprendentes nun animal das súas

dimensións, ou naqueloutras que capturan a graciosa escena de cando está nunha bañeira sen capacidade para poder somerxer o seu gran corpo. Así mesmo, as diferentes ilustracións confirman o carácter e actitude que o texto lle confiren a esta simpática e tenra hipopótama, que en todas as súas representacións visuais amosa unha cara alegre e portadora de moita tenrura.

A técnica que toma como referencia Bansch é a pintura, se ben en boa parte do aparato ilustrativo emprega papeis que se funden na armazón das imaxes, obtendo texturas verdadeiramente suxestivas. A partir de tonalidades cálidas e alegres, confecciona con gran mestría os diferentes personaxes animais e humanos cun estilo figurativo, que sobresaen pola súa expresividade, cor e alegría. A disposición da ilustracións non é homoxénea e tanto pode estenderse a través de dúas páxinas coma adoptar o esquema do cómic e representar en viñetas narrativas as accións a destacar. Esta variedade tamén se aprecia nos múltiples planos que se ofrecen, polo que os personaxes son enfocados dende diferentes encadramentos en función do que se desexe transmitir, ademais de pórense en práctica outros recursos que lles outorgan ás figuras de formas redondeadas unha gran mobilidade e expresión corporal, o que orixina que, ao pasarmos as diferentes páxinas deste volume, teñamos a sensación de estar presenciando un filme.

O resultado da combinación entre o relato de Núñez e as ilustracións de Bansch, que o complementan e o amplifican con gran solvencia, preséntase nun álbum de formato rectangular cunhas tapas duras que recollen entre a cuberta e contracuberta o título temático, motivos africanos e os elementos máis substanciais da diéxese narrativa e aos que as ilustracións lles deron corporeidade (Chocolata e a bañeira), así como aqueloutros cos que foi enriquecida (a ave que acompaña a hipopótama na súa aventura pola cidade). As gardas tamén reproducen diferentes compoñentes da narración con esa mesma liña africana e tanto o texto como as imaxes deste álbum non ocupan sempre a mesma posición nas páxinas interiores, de modo que o texto tanto pode aparecer na parte superior e inferior de cal-

quera das páxinas coma inmiscirse na mesma ilustración, o que, xunto a ese movemento e vivacidade que transmiten as imaxes, lle dan ao conxunto da obra unha maior riqueza e dinamismo. É de sinalar que a diferente grafía do texto contribúe a discernir as voces que interveñen no relato: o fío mantedor da historia apóiase nunha letra bastante común e xeneralizada, mentres que os comentarios do narrador se reproducen en cursiva e a intervención de Teófilo e Chocolata, en negriña e maiúscula, respectivamente. Estes cambios gráficos en relación ás voces que conforman a narrativa, a selección dun tipo de letra de doado recoñecemento e a colocación do texto sobre fondos claros favorecen en gran medida a lectura, afastándose da dificultade que entrañan moitos textos neste sentido.

Alén disto, hai que recoñecer que a lectura deste texto pode variar significativamente en función da idade do lector e a forma de enfrontalo, dado que o texto e a ilustración poden saborearse por separado ou en conxunto. Estas diverxencias son en parte esvaecidas por outros trazos comúns que comparten o código lingüístico e o iconográfico, tal e como se percibe na simpatía, amabilidade, tenrura… que caracterizan os personaxes ideados tanto por Núñez coma por Bansch, ademais de seren portadores dunha serie de valores relacionados coa descuberta de novos mundos, a estimación do propio, a aceptación persoal, a amizade…

A extraordinaria calidade deste produto artístico, que é froito do traballo de dúas mulleres relacionadas coa institución escolar e con probada experiencia no ámbito do álbum, xustifican que *Chocolata* xa fose traducido ao castelán, catalán, portugués, inglés, francés, italiano, turco e coreano. Todo un éxito para un produto editorial que parte dun sistema literario situado na periferia, pero que está a ocupar un espazo central na edición de álbums, debido ás excelencias de títulos como *Chocolata*, que naceu dunha experiencia de Marisa Núñez durante unha viaxe e que, de seguro, ha de contribuír a que os máis novos entendan mellor o mundo e saiban valorar o propio con humor e tenrura.

## 6.14. Unha viaxe na busca da identidade: *Titiritesa*[65], de Xerardo Quintiá e Maurizio A. C. Quarello

Marta Neira Rodríguez
(Escola Universitaria de Maxisterio San Pablo CEU de Vigo / Universidade de Santiago de Compostela)

**Resumo:** Achega a *Titiritesa*, un álbum innovador que desmontou sutilmente os tópicos dos contos de princesas educadas para seren doces e pacientes e agardar a chegada dun lanzal príncipe. Destácanse os trazos cos que se define a protagonista, a transformación e reescritura das coordenadas do conto popular, o simbolismo dalgúns elementos e o sorprendente desenlace.

**Palabras chave:** artexto, busca da identidade, homosexualidade, ilustración, lesbianismo, relacións familiares.

**Abstract:** This paper is about *Titiritesa*, an innovative album that subtly dismantled the hackneyed subject of princess tales, that is to say, they are educated to be sweet, patient and to wait for the arrival of a slender prince. The defining characteristics of the main

65. Pontevedra: OQO Editora, 2007.

character are stressed, as well as the transformation and rewriting of popular tales features, the symbolism of some elements and the surprising ending.

**Keywords:** 'artext', family relationships, homosexuality, illustration, lesbianism, search for identity.

Xerardo Quintiá (Friol, Lugo, 1970) e Maurizio A.C. Quarello (Torino, Italia, 1974) son respectivamente os autores do texto e as ilustracións de *Titiritesa*, un relato de protagonismo feminino publicado para os máis novos por OQO Editora, editorial que pretende ser "un lugar de encontro de historias onde distintas sensibilidades plásticas e literarias nos propoñen novas formas de mirar e de mirarnos" (OQO, sd). Trátase do primeiro traballo conxunto destes autores, malia para ningún deles constituír a primeira achega á literatura infantil e xuvenil galega. Así, o autor lugués xa se dirixira a este público con obras como *Finísimo po nas ás* (Editorial Galaxia, 1997, 2006), *A verdadeira historia do burro Feldespato* (Editorial Galaxia, 2002) ou a obra finalista do Premio Raíña Lupa 2006 *Ke-Tumba Ke-Tamba* (Editorial Galaxia, 2007). Pola súa banda, o autor italiano, afincado na República Checa, xa tiña ilustrado antes de 2007 para a propia OQO Editora títulos como *A bruxa regañadentes* (2005) e *Míster corvo* (2006), entre outros.

Seguindo a liña mantida por esta editorial pontevedresa dende a súa creación en 2005 no que á forma de edición respecta, *Titiritesa* apareceu nos andeis das librerías con elementos que caracterizan o álbum como modalidade editorial, de xeito que na súa presentación, ademais das pastas duras, o formato grande e cadrado e a presenza abondosa de ilustracións que se estenden á dobre páxina[66],

66. A extensión a dúas páxinas da ilustración xa se pode intuír nas capas deste volume, concretamente na franxa de cor clara que se estende dende a contracuberta á cuberta e na que aparecen tanto o logo da editora e da colección (contracuberta) como o título da obra (cuberta).

destaca o especial coidado no deseño gráfico. Neste senso, convén salientar a acertada escolla da cor vermella como cor de fondo das capas, símbolo do sentimento do amor por excelencia e que axuda a enmarcar a temática tratada; a posición contraposta das imaxes das dúas princesas protagonistas, Titiritesa e Wendolina, que aparecen na cuberta de xeito que Wendolina semella mirar a Titiritesa[67] cunha ollada que evidencia a importancia da linguaxe visual e da comunicación non verbal en moitos contextos (caso do álbum e do libro ilustrado, por exemplo), así como a presenza doutros personaxes relevantes da narración, como son o monstro Paposete Dumbocado e o burro Bufaldino, na contracuberta.

Tamén destaca a inserción nas gardas dunha folla de árbore en forma de corazón, que anuncia unha vez máis unha historia de amor, e, moi especialmente, na portada, a imaxe dun baúl do que sae o título do libro e, por extensión, o nome da protagonista, ilustración que se pode relacionar coa expresión "saír do armario" empregada, como é sabido, para referirse ao feito dunha persoa declarar de maneira voluntaria ou pública a súa homosexualidade.

Finalmente, na liña do comentado, cabe subliñar a presenza en varias ocasións nos debuxos interiores das iniciais M.A.C.Q., que se revelan na portada como pertencentes ao autor das ilustracións, quizais unha chiscadela de Quarello ao lectorado agardado para reivindicar o importante labor do ilustrador nos libros para os máis novos, en moitas ocasións supeditado ao recoñecemento do autor do texto.

Se se atende aos modelos narrativos de achegamento á infancia da tradición oral practicado por OQO Editora, verase que *Titiritesa* é un deses "contos de autor que reescriben os contos populares, realizando un exercicio de intertextualidade coa tradición, pero cunha finalidade referencial, lúdica, ideolóxica ou humanizadora" (Ferreira Boo, 2010: 49), xa que lle ofrece ao lectorado agardado, por medio das ilustracións, dun narrador omnisciente e da voz dos personaxes,

67. A efixie de Titiritesa sitúase na esquina superior dereita e a de Wendolina na esquina inferior esquerda.

a historia dunha princesa, a que lle dá título ao libro, pero que, como se verá a continuación, non presenta as características atribuídas tradicionalmente nos contos de transmisión oral a estas representantes da realeza.

A narración textual, que se acompaña de imaxes figurativas realizadas con pintura (nas cores predominan os matices dourados e avermellados), sitúa o lectorado agardado, ao igual que acontece en moitos contos clásicos, nun lugar afastado temporalmente, o reino de Trasantonte, e nun castelo que, ademais de "catro chemineas" (p.[3]) e "unha ducia de alamedas" (p.[3]), signo da súa distinción, presenta "un foso ateigado de crocodilos famentos e relambidos" (p. [3]), anunciadores, á súa vez, das características dos seus donos, o rei Tartufo e a raíña Mandolina, pertencentes a unha clase social alta.

A esa familia, de comportamento modélico, pertence a princesa Titiritesa, mais os seus gustos e inquietudes non teñen nada que ver cos dos seus proxenitores, especialmente cos da raíña Mandolina, xa que a moza, ademais de gustarlle "papar terróns de azucre" e "enlamarse nas pozas"(p. [3]) (feitos, sobre todo o primeiro, que adoitan ser comúns entre a rapazada máis nova á que vai dirixido este título e que poden axudar á empatía coa protagonista), quere explorar o mundo nun cabalo, mentres que súa nai "rabiaba" (p. [3]), "soñaba con ver a filla casada" (p. [4]) e pretende que veña "unha institutriz para aprenderlle maneiras" (p. [5]), pois unha princesa ten que comportase como tal.

A protagonista, que graficamente aparece representada en varias ocasións coas mans na cintura, postura que na linguaxe corporal se asocia co desafío e a agresividade (como se ve, nada que ver coa delicadeza tópica atribuída ás princesas), rompe as normas de conduta social da clase á que pertence e quere explorar mundo, mais non na compaña dun príncipe azul como podería ser o esperábel, senón na dun cabalo da mesma cor, substitución que amosa a pouca importancia concedida ao xénero masculino nesta ocasión pola protagonista. O dito, unido á presión da figura materna, que responde aos estereotipos estabelecidos para a súa clase social e para moitos

contos, provoca que Titiritesa fuxa de Trasantonte e comece unha viaxe iniciática que a axudará a descubrir a propia identidade. Así, a súa determinación mostra a personalidade dunha princesa atípica que decide o seu propio destino e asume o papel tradicionalmente reservado aos príncipes homes.

Na fronteira do que até o momento fora o seu reino, o lectorado agardado observa a protagonista a carón dun burro e dun sinal que marca o límite de Trasantonte. O animal será o substituto do cabalo soñado[68] e, co nome de Bufaldino co que a princesa o agasallará, acompañará a esta no seu periplo. Pola súa banda, o sinal anuncia visualmente, a quen o observa con atención, o futuro da protagonista pois nel, na metade esquerda do que se podería considerar un corazón, aparecen dous corazóns pequenos que se cadra simbolizan os proxenitores de Titiritesa, mentres que na metade dereita, a que está de lado, máis próxima, do burro e da princesa (en dirección a onde se dirixen os protagonistas), descóbrense as seis cores da bandeira da liberdade, símbolo do orgullo gai e lésbico. Nese camiño, no da liberdade, é por onde continúa Titiritesa, na compaña de Bufaldino, feliz e asubiando, actividade esta última atribuída tamén aos homes e mal vista nas mulleres, como ten deixado patente o refraneiro popular galego en ditos como "A muller que de noite asubía, polo demo pía".

A chegada de Titiritesa e Bufaldino ao reino de Pasadomañá evocará novamente outro período temporal, neste caso futuro, onde as fragas e un xardín de bolboretas reciben o visitante dun xeito moito máis acolledor que en Trasantonte. Neste novo lugar, burro e princesa coñecerán polo rei Godofredo (curiosamente neste novo reino a figura feminina da raíña non existe) que súa filla, a princesa Wendolina, foi raptada polo monstro Paposete Dumbocado ao que lle gustan "os pícaros gordiños; aínda que, chegado o caso, tamén os papa fraquiños" (p. [12]). Seguindo a estrutura dos contos,

68. A substitución dun príncipe por un cabalo e deste por un burro axuda a abordar humoristicamente a importancia outorgada nos contos tradicionais á figura do príncipe.

igual que se dun príncipe se tratase, Titiritesa decidirá enfrontarse ao monstro e rescatar a dama en apuros, asumindo deste xeito o rol masculino.

Malia a suposta agresividade e maldade do monstro, manifestada na narración textual tanto no propio nome ("Paposete Dumbocado" ou o que é o mesmo "Papo sete dun bocado") coma no seu modo de vida solitario e insociábel ("Vive nunha cova, na montaña", p. [12]), na súa indumentaria ("sempre leva un xersei azul, sucio e rachado", p. [12]) e na súa descrición física (ao igual que o personaxe arquetípico da bruxa dos contos ten un gran no nariz que se pon encarnado en función da fame que teña), Paposete Dumbocado móstrase como un ser vivo máis que precisa alimentarse para vivir ("se non papo nenos, morrerei de fame!", p. [14]) ao tempo que como un ser dialogante, posto que rapidamente acepta a proposta de Titiritesa. É un monstro humanizado que, nalgúns aspectos, pode lembrar a outros máis recentes pero que xa forman parte do imaxinario infantil[69], e que aparece representado conforme a forma máis común de amosar os sátiros e os faunos[70], criaturas mitolóxicas con frecuencia relacionados co apetito sexual.

Pola súa banda, a orixinal princesa resolve o conflito ao que se enfronta con astucia e sen recorrer en ningún momento á violencia (esta é usual, por outra parte, en moitos contos clásicos) ao se comprometer a ensinarlle a Paposete Dumbocado a tocar ben a frauta e a agasallarlle un xersei novo a cambio de que deixe de comer nenos e libere a princesa Wendolina pois, como Titiritesa lle propón:"Podes facerte vexetariano, como meu tío Feliciano", p. [12])[71].

69. Caso de Shrek, o protagonista da película de animación homónima presentada por primeira vez ao público no ano 2000.

70. A confusión na representación destas dúas criaturas, diferentes na súa orixe, vén dada dende a época romana e aínda perdura nas obras de arte contemporáneas.

71. O texto está cheo de rimas coma esta e que son moi do gusto do lectorado ao que vai dirixida a obra.

Tras o acordo e "despois das presentacións" Titiritesa, Bufaldino, Paposete Dumbocado[72] e Wendolina comezan a viaxe de regreso ao reino de Pasadomañá, un camiño que supón para as princesas o descubrimento do Outro. Trátase dunha descuberta que xorde ben a través da palabra, que reflicte ideas asociadas ao corpo marcadas polo espertar das sensacións ("Que ben cheiras…! –murmurou Titiritesa. –É colonia de azucre! –dixo Wendolina", p. [19]), ben a través da imaxe, moi especialmente pola conseguida mirada das protagonistas.

A presenza dun "airiño trangalleiro" (pp.[19], [20] e [28]), aparentemente livián e que quere divertirse, non obstante remove o pensamento das princesas (mesmo move graficamente as follas, especialmente aquelas en forma de corazón que se presentaban nas gardas do volume) e provoca en Titiritesa e Wendolina a pregunta "Que será…?" (p. [20]), cuxa resposta atoparán no soño que ambas teñen en común e no que xuntas, montadas no lombo dun Bufaldino ao que lle medraron as ás, "viaxaban polo país onde todo voaba…" (p. [25]).

É no mundo onírico e, polo tanto, onde todo é posíbel, o lugar escolleito polos autores para presentar sutilmente a relación amorosa entre as princesas. Concretamente no Soño Azul[73], "que estaba

72. É curioso que Paposete Dumbocado, igual que Shrek nas súas aventuras, sexa acompañado por un burro.

73. Repárese na reiterada presenza da cor azul ao longo do relato, usada xeralmente para simbolizar o neno e que na xerga dalgúns países significa homosexual: cabalo/burro azul, xersei azul, soño azul, baúl azul.

dentro dun baúl" (p. [28]) e ao que chegaron despois do Soño de Trampitán no que vive Xan Dacova[74], onde os autores presentan con delicadeza a relación entre as princesas, unha relación amorosa na que manifestarán a súa atracción sexual e emocional até que a "realidade" as esperte. Trátase dunha achega á homosexualidade feminina que, para algúns mediadores, fai de *Titiritesa* un libro "non educativo" por considerar que a nenez á que está destinado este relato non está preparada para entender a homosexualidade como algo natural. Para outros, pola contra, é un libro imprescindíbel se se aspira a construír unha sociedade na que homes e mulleres poidan convivir en igualdade e sen discriminacións.

O acontecido no Soño Azul fai que as princesas non saiban se foi "verdade verdadeira ou mentira mentireira" (p. [31]) o que sentiron, mais a palabra "Trukulutrú", inventada por Xan Dacova para chamar pola risa no Soño de Trampitán, revelaralles a verdade: a descuberta do Eu e da Outra, que coincide coa chegada ao reino de Pasadomañá e coa estación da primavera, tempo asociado co inicio da vida e, nalgúns casos, coma neste, vinculado co inicio do amor.

A felicidade e o desconcerto serán os estados de ánimo que envolvan o rei Godofredo cando as princesas lle anuncien que queren casar, mais o rei dun lugar cuxo nome fai referencia a un tempo futuro (reino de Pasadomañá) e, por extensión, a unha sociedade máis moderna, aceptará a súa decisión e mandará comezar cos preparativos da voda. Pola súa banda, os representantes do pasado, dunha sociedade patriarcal como pode ser a representada polo rei Tartufo e a raíña Mandolina, amosaranse contrarios a tal decisión e reaccionarán negativamente, especialmente Mandolina, a quen lle deu "un tantarantán e caeu escarranchada" (p. [37]) e "un tintirintín e enfociñou" (p. [37]). Malia os contratempos, este conto moderno rematará coas princesas casadas e iniciando a súa nova vida, como lle aconte-

74. Personaxe da sociedade ourensá decimonónica, inventor de palabras, de linguaxes e de artefactos, a quen se homenaxea nesta parte da historia como xa teñen feito outros escritores galegos tales como Carlos Casares (Ourense, 1941-Vigo, 2002).

ceu a moitas e moitos españois a partir de xuño de 2005, momento no que foi aprobada a lei que posibilitaba en España o matrimonio entre persoas do mesmo sexo e os dereitos que levaba consigo.

*Titiritesa* é, en definitiva, un conto que favorece a reflexión sobre moitos estereotipos instalados na sociedade e que, pola relación que presenta entre o texto literario e o icónico, se pode cualificar de "ar-texto" (Agra e Roig, 2007: 441-442). Un relato textual e visual que segue as principais funcións sinaladas por Vladimir Propp ("Conflito familiar", "Prohibición", "Afastamento", "Viaxe de ida", "Axudante", "Proba", "Retorno", "Recoñecemento" e "Matrimonio"), pero no que se subverte o papel outorgado á muller nos contos tradicionais e que aínda innova máis ao presentar o tema da homosexualidade, concretamente as relacións lésbicas, nunca antes abordado na LIX galega nun libro para un lectorado de partida situado nas franxas de tan curta idade (a partir dos cinco anos). Un produto cultural que nos permite reflexionar sobre as lecturas que unha comunidade realiza de si mesma e que aborda con naturalidade e escolla dunha opción sexual.

## Referencias bibliográficas


**Agra Pardiñas**, María Jesús e Blanca-Ana **Roig Rechou** (2007), "Artextos: los álbumes infantiles", en Fernando **Azevedo** et al. (coords.), *Imaginário, identidades e margens. Estudos em torno da Literatura Infanto-Juvenil,* Gaia: Eduções Gailivro, pp. 439-447.

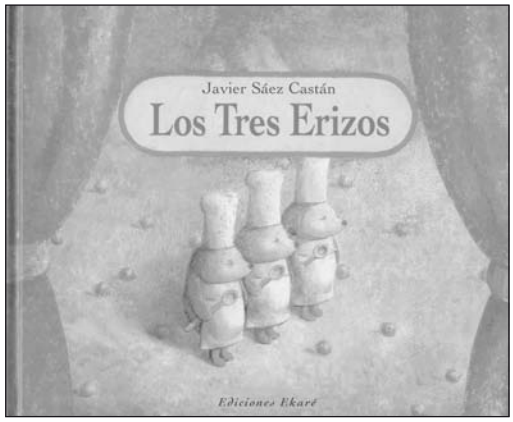
**Ferreira**, Camen (2010), "A colección «O. Contos a pedir de boca», de OQO Editora", *Malasartes*, n.º 19, pp. 48-50.

**OQO Editora** (sd), "Sobre OQO". Consultada o 17 de maio de 2011 (http://www.oqo.es/editora/gl/content/sobre-oqo).

**Roig Rechou**, Blanca-Ana (1996-2009) (coord.), Informe de literatura, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/Centro Ramón Piñeiro para a investigación en Humanidades. (Pode consultarse en http://www.cirp.es/ (apartado "Recursos").

—e Carmen **Ferreira Boo** (2010), "O conto de transmisión oral na LIX galega", en Blanca-Ana Roig Rechou, Isabel Soto López e Marta Neira Rodríguez (coords.), *Reescrituras do conto popular (2000-2009)*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 83-105.

**Said**, Edward W. (2002), *Orientalismo*, Madrid: Debate.




## 6.15. Las varias lecturas de un álbum con aristas: *Los tres erizos*[75], de Sáez Castán

Victoria Sotomayor Sáez
(Universidad Autónoma de Madrid)
Jesús Díaz Armas
(Universidad de La Laguna)

**Resumen:** En este álbum, texto e imagen se refuerzan mutuamente para elaborar un discurso con fuerte carga simbólica y en el que se funden una gran variedad de géneros y lenguajes. Se mencionan en este artículo las aportaciones más relevantes de cada uno de estos códigos, examinando con detenimiento el complejo diálogo entre el texto y las ilustraciones y, dentro de este, otros aspectos como la estructura métrica, el planteamiento teatral, las referencias intertextuales o el homenaje a los géneros de la heráldica y la emblemática.

**Palabras clave:** álbum, emblemática, intertextualidad.

**Abstract:** In this picture book, text and illustrations reinforce each other to construct a discourse of strong symbolism in which

75. Caracas: Ekaré, 2003.

a great variety of genres and languages are melded together. In this article the most relevant contributions of each of these codes are mentioned, examining in detail the complex dialogue between text and illustrations. Other aspects of this work are also analysed, such as its metrics, its play-like structure, its inter-textual references or the homage it pays to heraldry and emblem books.

**Keywords:** emblematic, intertextuality, picture book.

Este álbum de Sáez Castán es perfecta, inclasificable y feliz muestra de la mezcla de géneros y lenguajes que caracteriza a la literatura y el arte modernos: se trata de una narración en realidad muy simple que, sin embargo, echa mano de una rica multiplicidad de códigos y discursos (poesía, teatro, pintura, emblemática, heráldica), algunos incluso alejados de la experiencia receptiva de un niño.

El argumento es muy sencillo y se corresponde con el de una forma simple (lineal, con un narrador en tercera y omnisciente, aunque con alguna sorpresa no habitual en una narración como esta): tres erizos salen de su casa buscando qué comer. Encuentran manzanas en el huerto. Se las llevan ensartándolas con sus púas, se las comen y se sumergen en el largo sueño invernal. Una corneja los acusa y los vecinos del pueblo buscan al ladrón de las manzanas, pero ante la llegada del invierno aplazan su búsqueda hasta la primavera. Encuentran a los erizos cuando estos salen de su letargo y a punto están de castigarlos con la pena máxima. Pero las pepitas arrojadas tras la merienda han hecho florecer otro manzano, que toma la palabra y cuenta lo ocurrido. Los vecinos recapacitan y premian a los erizos. Fiesta de celebración y nueva merienda en otoño (a base de manzanas) preparadas por los erizos para todo el pueblo (menos para la corneja) y así se repite y celebra el constante ciclo de la vida.

Esta sencilla historia está montada sobre un esquema estructural de causa-efecto. Todo acto tiene una consecuencia: la acción de los erizos (comerse las manzanas) se encamina hacia un efecto (el cas-

tigo), porque las han robado, pero termina en otro bien diverso (el premio) porque han hecho nacer un nuevo manzano. Los momentos de la historia están claramente marcados y apoyados en motivos y símbolos de gran fuerza expresiva: el número tres (los erizos, los vecinos perseguidores, su espejeo en la propia estructuración del relato), la corneja acusadora (una negra presencia amenazante), el ciclo de las estaciones (el ciclo de la vida), la flor de lis o lirio (símbolo de pureza y de inocencia), la manzana (objeto de deseo, causa de discordia, como en el juicio de Paris, y, a la vez, símbolo de la naturaleza y emblema de una sociedad rural). Todos estos símbolos se expresan tanto en el discurso narrativo-verbal como en el plástico-visual, en un proceso de reforzamiento recíproco.

El texto literario está compuesto, además, por un nuevo artilugio que obliga a contemplar otro género más para su descripción (la lírica): las palabras, en *Los tres erizos*, constituyen un romance con la misma rima en *-e* (salvo algunas ocasiones) que, para mayor coherencia de la estrecha relación establecida entre palabra e imagen, hace coincidir una ilustración en cada página con una estrofa de dos versos de arte mayor divididos en dos hemistiquios cada uno, por lo cual la estructura métrica es la propia de los cuartetos del Romancero Nuevo: la del romancillo de arte menor, casi siempre con acentos rítmicos muy marcados en las primera y quinta sílabas de cada hemistiquio. Por otro lado, la relación entre imagen y estrofa la más característica de los romances de ciego y aleluyas de los pliegos de cordel, lo cual aumenta la sensación de que estamos ante un texto ejemplarizante. Que la estructuración métrica no coincide exactamente con la disposición en renglones puede comprobarse en la página en que se describe lo que cuenta el manzano: dos líneas que parecen un pareado, el doble de largas que las anteriores, y compuestas en realidad de ocho cláusulas rítmicas de romancillo, es decir, dos cuartetas con rima alterna que necesitaron esta vez de cuatro escenas distintas que la ilustraran, en una perfecta coordinación entre estructura rítmica y unidad icónica.

Y lo dicho hasta ahora no agota la vocación totalizadora de esta obra, que parte de un planteamiento teatral ya explicitado en la ilus-

tración de cubierta y en el subtítulo (*Pantomima en dos actos con colofón*), y en el que se insiste en otros paratextos: la relación de los *dramatis personae* y la indicación del espacio dramático donde transcurre la acción –"una finca en la campiña francesa"–, los títulos de las partes que componen la obra ("Acto I. El robo. Otoño"; "Acto II. El juicio. Primavera"; "Colofón. La merienda. El otoño siguiente"), que parecen funcionar, en parte, como didascalias.

Las ilustraciones contribuyen a construir este supuesto teatral en varias ocasiones, o en el texto todo: en la cubierta, presentando el telón abierto de un escenario, en el cual aparecen los tres erizos al final de la representación, tal y como los encontraremos en las últimas páginas del álbum (vestidos de cocineros, con sus cucharas de madera en la mano); en la contracubierta, mostrando el momento inmediatamente posterior a este, donde los erizos se han transformado en actores que saludan al término de la representación; o también en la decoración que sirve de marco al título de los actos, que es la habitual en los telones cerrados a la boca del escenario; o en la sensación de telón de fondo que dan las ilustraciones en todo momento.

Pero, una vez construida la situación teatral y establecidos los componentes esenciales del código, la historia se desarrolla con un discurso inequívocamente narrativo: el diálogo es mínimo, la voz de un narrador omnisciente en tercera persona se va desgranando con un lenguaje sintético, de ritmo muy marcado y homogéneo, con frases simples y constantes yuxtaposición, paralelismos y exclamaciones.

En realidad, y por esto estamos claramente ante un álbum, la imagen, lejos de acompañar o servir de apoyo al lector actualizando el texto, es la responsable de gran parte de la complicación y de las sugerentes aportaciones de Sáez Castán. Podemos encontrar en las imágenes esos característicos recursos que apoyan al texto, permitiendo a un lector que acceda a la obra a través de la ilustración conocer lo esencial de la narración sin recurrir a la palabra, y con elementos que marcan la secuencia temporal imprescindible en el discurso narrativo. En parte, porque anticipan constantemente aspectos que el texto

lingüístico aún no ha presentado: ya desde la cubierta, la propuesta estética que relaciona la obra con la representación teatral más la presentación de los personajes (que, se nos avisa, no tendrán ningún rasgo que los singularice, sino que funcionarán como un solo personaje desdoblado en tres) más un motivo fundamental (las manzanas) que aparecerá repetido luego, como falso elemento ornamental, en las guardas y en la portada.

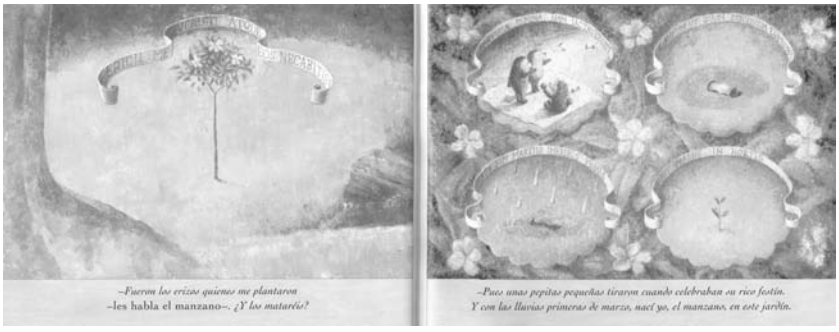
La ilustración, además, refuerza lo narrado. La esquematización en la descripción de los personajes por la que Sáez Castán ha optado en esta ocasión (y no en otros trabajos suyos) resulta muy adecuada para una narración que casi tiene la textura de la fábula, permitiendo hablar sobre tipos universales y rasgos fundamentales de la especie humana. La imagen raramente nos deja percibir los estados de ánimo en los rostros de los personajes, pero los adivinamos a través de otros signos, los de la postura corporal y la gestualidad, como ocurre, por ejemplo, con las espaldas abatidas de quienes, frustrados, deben abandonar la persecución hasta que llegue la primavera, al final del acto II.

Y el recurso refleja a la perfección la indefinición característica del cuento popular y de la fábula en cuanto a tiempo, espacio y personajes, como vemos en el tratamiento indiferenciado de los tres erizos, como si fueran un único individuo (entre los *dramatis personae* figuran tan sólo como Erizo 1, Erizo 2 y Erizo 3), sin caracterización psicológica individual. Sus adversarios, los tres humanos que van en su busca, reciben un tratamiento similar en todas sus apariciones, pudiendo diferenciarse tan sólo por sus oficios o su estatus: cocinero, agricultor, amo de la finca. En otras ocasiones, han quedado reducidos a un simple signo metonímico: un dedo acusador que sostiene el irónico letrero, en francés, "culpables de culpabilidad", reconvertido luego en una mano tendida, con la palabra "paix" sobreimpresa; los extremos de las armas que esgrimen. Podemos considerar como otros recursos de apoyo o consonantes con el texto el que las imágenes muestren, en general, lo mismo que ya el texto precisa, o el marcar los viajes de ida y vuelta con movimientos de izquierda a derecha

y, luego, de derecha a izquierda, ayudando a situar al espectador ante dos espacios bien definidos: el ordenado y laberíntico jardín de los humanos; la madriguera de los erizos.

Estamos ante un texto lingüístico que no ha dejado nada al azar, añadiendo incluso los verbos introductorios a un diálogo que ya vemos perfectamente narrado a través de la imagen ("-¡Ay de mis manzanas! Me las han robado –lejos, en el huerto, grita una mujer"), pero la ilustración aporta nuevos datos y nuevos estímulos, una de las mejores razones por las cuales estamos ante un buen álbum que ha mantenido también la tensión literaria en la palabra. Percibimos, vagamente, la sensación de paso del tiempo en algunos detalles: el crecimiento del cerdo que acompaña a los perseguidores al final del otoño y, después, en la primavera. Y la representación a través de la imagen de los momentos fundamentales de la narración va más allá de un ser un simple apoyo al texto, amplificándolo y narrando junto a él, reforzando el tono a través de las tonalidades o el encuadre: como, por ejemplo, en el plano detalle de las armas y los animales hostiles contra unos erizos que se encuentran en el centro de la composición.

Hay, también, claros ejemplos de colaboración entre imagen y palabra en determinados lugares, como en dos páginas consecutivas del primer acto en las que el texto nos indica algunas de las acciones realizadas por los erizos y la corneja, pero es la imagen la que muestra que han utilizado las púas para ensartar las manzanas y poder llevárselas con comodidad:



Se hacen una bola y ruedan por el suelo.
Pinchan las manzanas. Son para comer.
//
-Roban con descaro -chilla una corneja
al verlos salir sin prisa a los tres.

Es la imagen la responsable, por último, de presentar nuevos datos que enriquecen y añaden otras dimensiones al texto, dirigidas probablemente a un lector más competente, quizá al adulto dispuesto a disfrutar también de un buen álbum: así, por ejemplo, las numerosas referencias intertextuales (architextuales, generalmente), que incluyen claros homenajes (bien trenzados con un propósito claramente irónico) a la tradición de la emblemática, la heráldica y la pintura religiosa, como el uso de los lemas latinos o de los motivos heráldicos que, parodiados (en una hilarante mezcla de motivos clásicos pasados por el tamiz de los naipes de la baraja española), encontramos en los pendones, banderines, pórticos y túmulos conmemorativos, o de las filacterias que sugieren una intervención providencial (que evitaremos llamar divina, ya que se trata de motivos convenientemente desacralizados), o del simbolismo de los elementos que encontramos en el libro de la naturaleza: flor de lis, manzano. Finalmente, para agotar casi todas las posibilidades de relación palabra-imagen, la tercera de las partes en las que se estructura la obra (el colofón) ha sido descrita, directamente, a través de la ilustración, prescindiendo del texto lingüístico que la ha acompañado y jugado con ella.

A la mezcla de géneros debemos añadir, también, la vocación plurilingüe del texto, en el que no hay correspondencias exactas entre imagen y palabra, como si el texto lingüístico fuera obra de un narrador omnisciente que ha traducido a nuestra lengua lo que ve, mientras que la imagen, correspondiente a un narrador objetivo, nos muestra los sucesos tal y como son, lo cual incluye una serie de rótulos en latín, francés y chino (convenientemente explicados luego en un glosario final). Ello nos hace intuir que los personajes se expresan en distintas lenguas: los habitantes del pueblo, como es lógico, en francés; los erizos, quizá, en chino (o al menos es una

hipótesis interesante); el manzano, en latín (en esa lengua están las frases incluidas en las filacterias que coronan la imagen del árbol, mientras que, en el texto bajo la imagen, encontramos su traducción en las únicas frases que aparecen en letra cursiva en todo el texto).

Las inscripciones en francés, chino y latín merecen explicación más detallada, ya que tienen una funcionalidad muy peculiar, poco frecuente en la ilustración infantil. El latín se usa aquí como lengua universal, pero sugiere además algún tipo de intervención sobrenatural: el lenguaje del libro del mundo; la lengua perenne y, también, la expresión de un "mensaje ejemplar" dirigido a modificar la conducta de los humanos, que se usa aquí, en un evidente homenaje a los géneros plásticos más ejemplares y didácticos (emblemática, pintura religiosa) y como recurso para señalar la "verdad" que triunfa sobre la calumnia, en esas irónicas filacterias que flotan sobre los objetos como si fueran puestos allí por intervención divina. De hecho, la filacteria sobre el manzano, con el lema latino "Ericii me severunt atque eos necabitis?", podría pasar por un emblema (el que corresponde, entre otros, al lema latino *Pondere pressa meo*, de las *Empresas espirituales y morales* de Juan Francisco de Villava, Baeza, 1613) o por un detalle de una representación de los atributos de la Virgen, como en los cuadros de la Inmaculada Concepción, en los que figuran el olivo o la palmera, rodeados a veces de rótulos con las frases de la Vulgata: "sicut palma multiplicabo dies", "sicut oliva frondosa".

La presentación de un manzano con su filacteria indica, precisamente, que estamos ante un mensaje moral que la naturaleza despliega ante los humanos. Es el clásico motivo del *liber mundi* o libro de la naturaleza, que se refuerza precisamente por el sentido simbólico que asocia nuestra tradición al árbol y a su fruto. La omnipresencia del motivo de las manzanas en cubierta, guardas y portada-pórtico del álbum puede ser "leída", también, desde la perspectiva iconográfica que nos lega la tradición pictórica occidental: símbolos del amor (atributo de Venus, de las Tres Gracias, representación del pecado) pero también de la discordia (juicio de Paris) y de la avaricia (atributo de las Arpías), mientras que el árbol del manzano es trasunto

y símbolo del amor (emblema 190 de Alciato). La fábula, pues, está apuntalada más en la "realidad" literaria y simbólica que en la fenomenológica, como ocurre también con otro de los motivos: la creencia, que encontramos ya en Plinio y, luego, en los bestiarios medievales, de que los erizos (símbolos de la avaricia y la gula) ensartan manzanas y otras frutas con sus púas.

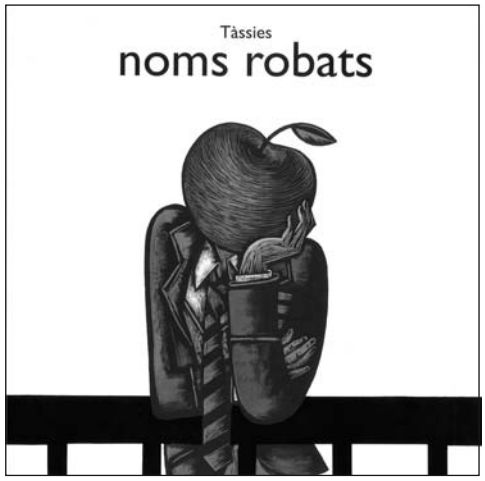
Abundando en estas sugerencias, las palabras pronunciadas por el árbol aparecen representadas en cuatro escenas, como dijimos, rodeadas de filacterias que semejan muros, lo cual viene a sugerir el surgimiento de un jardín cerrado, perenne y verdadero (el del edén) frente a ese otro jardín (el de la avaricia de los humanos) del que se robaron las manzanas: deshecho el conflicto, y ganada la concordia para todos, la celebración se hará en el primero de ellos.

Vayamos con los tratamientos paródicos: los irónicos pendones heráldicos (mudos o acompañados de un lema: "Tout pour la pomme") que portan los enfurecidos humanos que, bien armados, van en busca de los erizos, o el podio erigido para recompensar a los erizos, donde aparecen los cuatro palos de la baraja española, en la clásica representación de la firma Heraclio Fournier: bastos, espadas, copas (el triunfo que espera a los erizos) y oros (pues los festones a la puerta de la cueva de los erizos están basados, con alguna leve modificación, en la representación del as de oros). El propio garrote que ostenta el amo de la finca es, claramente, el tricolor con rótulo mudo que representa en la baraja al as de bastos y que, en una ocasión, lleva escrito a su alrededor esa broma típica de bar de otras épocas: "Quita penas". Las flores de lis que surgen, oportunamente, ante la cueva de los erizos justo en el momento en que aparecen sus airados perseguidores (el lirio, asociado al país donde se desarrolla la historia, es antiguo símbolo de pureza e inocencia) parecen, también, tomadas de la baraja.

Significación a significación, capa a capa, el álbum de Sáez Castán ofrece numerosas lecturas para un receptor acostumbrado a los álbumes: a lo que parece ser un texto ejemplarizante sobre la necesidad de la concordia y de compartir se añade una irónica mirada intertex-

tual sobre la emblemática y la heráldica, y todo ello en un contexto de representación teatral con aire farsesco. De ahí la "degradación" de las armas en naipes o en juguetes (como las escopetas con proyectil de corcho) o las manzanas arrojadas sobre el tablado del escenario, en la cubierta, o el subtítulo "pantomima" o, finalmente, el que la perspectiva adoptada sea, en todas las ilustraciones, la del contrapicado, como si mirásemos, distanciadamente, una representación de teatro de títeres que roza las estrategias de la metaficción.

De manera que, por su estructura formal externa, por el simbolismo de los elementos que caracteriza a personajes y situaciones y por la claridad con que texto e imágenes expresan la acción, la obra puede ser representada como "acción dialogada"; leída y comprendida a partir del texto, como un relato que se puede contar o leer en voz alta; y leída y comprendida a partir de las imágenes, como relato visual de gran expresividad. Pero, si se consideran conjuntamente todos estos lenguajes y géneros, el significado se enriquece con muchos más matices y valores; el "pacto narrativo" y el "pacto dramático" se funden en un "pacto de ficción" que permite construir el mundo alternativo de esta historia a través de lenguajes distintos y complementarios.




## 6.16. Un àlbum de qualitat concentrada: *Noms robats*[76], de Tàssies.

Emma Bosch
(Universitat de Barcelona)

**Resum:** El text concís i l'expressivitat de les imatges es combinen en aquest àlbum de "qualitat concentrada" per a commoure el lector. Una història colpidora sobre un tema que, malauradament, tots hem viscut en primera persona, ja sigui com a víctimes, maltractadors o testimonis. Es tracta de l'assetjament escolar. Les fosques imatges de traços punyents, però, acabaran per transmetre un missatge esperançador.

**Paraules clau:** àlbum, assetjament escolar, relació text i imatge.

**Abstract:** A concise text and expressive images were combined to get an album of "concentrated quality" in order to move the reader. It is an amazing story about a topic that unfortunately everybody has

76. Barcelona: Cruïlla, 2010.

witnessed as a victim, criminal or witness. It is about bullying. The dark images and sharp strokes will transmit an encouraging message.

**Keywords:** album, bullying, text-image connection.

Quan a Tàssies li pregunten a *Revista de literatura* (2008) quina és la part més complexa del procés d'il·lustrar, contesta "Conseguir una concentración de calidad. Descartar lo que sobra".

*Noms robats* és un magnífic treball de qualitat concentrada on no hi falta ni hi sobra res. Comprovem-ho.

Tàssies. *Noms robats*. Sobre fons blanc un personatge vestit amb uniforme escolar recolzat a la barana espera, rumia. Aquesta és la inquietant imatge de la sobrecoberta, el cap del personatge és una poma.

"Víctima, assetjador, espectador: què ets tu?" ens pregunta la solapa. Una pregunta també inquietant, difícil de respondre. Tot i que ben segur que no volem ser ni víctimes ni assetjadors.

Baranes, baranes i més baranes a les guardes, a la portada i a la portadella. Baranes des d'on podem observar aquesta història. És que potser som espectadors?

De nou un fons blanc descontextualitzador. El personatge de cap de poma camina cap a nosaltres. El text, disposat en forma de triangle invertit el senyala. Un text que ens explica la diferència entre els vint-i-cinc nois i noies de la classe i el protagonista. Ells tenen noms propis. Vint-i-cinc noms que comencen amb vint-i-cinc lletres diferents i estan ordenats alfabèticament. El text ens informa que cada matí, totes les coses bones només són per a ells i elles, i no per al noi del cap de poma.

"Perquè jo no tinc nom" ens diu el noi protagonista quan passem pàgina. La mateixa imatge de la plana anterior, en el mateix lloc, però ara el noi està d'esquena. "Me'l van robar" ens explica. I concreta "a l'escola". L'edifici és a l'extrem dret de la plana, una tanca l'envolta. Les paraules "a l'escola" també estan tancades dins del recinte.

Dins la classe són pocs els que atenen la mestra. Això no és cap sorpresa. El que pot desconcertar el lector és que tots tenen cap de poma. Això, però, no és cap impediment per identificar què fan i com són. Els gests, l'expressió corporal ens hi ajuden. Tampoc no hi ha cap obstacle per reconèixer el noi sense nom. "Allà" "em diuen" "setciències". Tres cops de veu sobre el blanc del paper, sota tres arcs. Paraules que no poden passar-nos desapercebudes. El llibre ens mostra l'espectacle. Ens recorda que el nostre paper és el d'espectador. Voleu saber perquè l'insulten? La raó la trobem a la base de la pàgina, a prop del noi protagonista que seu a la primera fila. "perquè estudio". Dues paraules que són al costat d'una boleta de paper que li acaben de llençar. I perquè estudia, el molesten bombardejant-lo amb boletes de paper. La mestra, sense adonar-se'n de res, de cara a la pissarra, explica la lliçó.

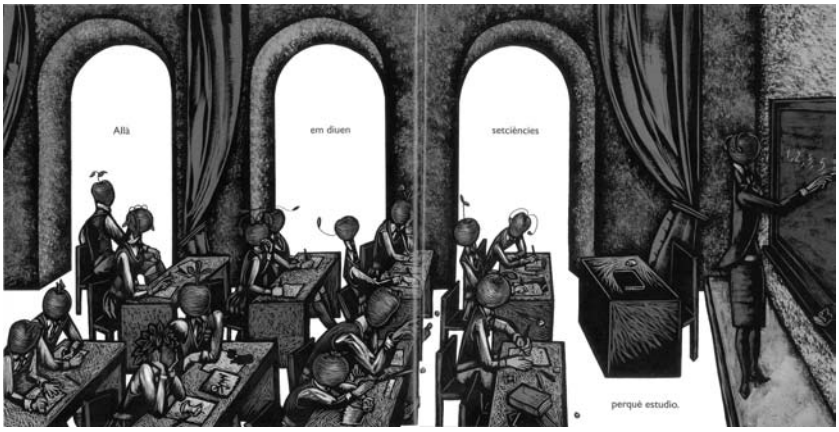
A les pàgines següents, al noi sense nom li fan la traveta. "Allà em diuen cagat" "perquè no pego". I quan al pati, una noia intenta apropar-se a ell per ajudar-lo, els assetjadors ho impedeixen.

Setciències en comptes d'estudiós. Cagat en lloc de pacífic. El noi sense nom no té nom perquè té molts malnoms.

Ara entenem la pregunta de la solapa. Què som? Víctima, com el noi sense nom propi? Assetjador, com els tres pinxos que l'insulten i el maltracten? Espectador, com la resta dels alumnes que es limiten a mirar?

El pati de l'escola sembla el pati d'una presó. S'hi passeja un conserge que porta penjat un gran clauer i amb una campaneta per cridar l'atenció dels alumnes. El text ens corrobora la lectura d'imatge. "El meu col·legi, la meva presó. Cada curs, una condemna."

I de sobte, una doble plana en la que podem veure les cares dels nois. Al vestuari el noi protagonista no s'atreveix a sortir de la dutxa. A fora l'esperen els tres pinxos. Mirades de terror del noi i dels companys que presencien l'escena. Mirades burletes i somriures maliciosos dels assetjadors. Ep, tu, espectador, que això va de debò. No ens trobem al país de les pomes humanitzades. Són persones. Són humans. Humans?




Per no ferir la sensibilitat de l'espectador serà millor seguir l'espectacle amb les màscares de poma. Costa dissimular, o escapolir-se d'una escena tan brutal, tan inhumana. És dur presenciar com prenen la roba a algú i el deixen despullat.

Fugir de pressa i amagar-se fins que tots se'n van és el que fa cada tarda el noi sense nom. El vell escombraire té feina a recollir les fulles seques dels plataners caigudes per la tardor i no s'adona que entre els arbres s'amaga el noi anònim. I tu, espectador. L'has trobat? Pateixes per a que no el descobreixin?

Tu acabes de conèixer la història del noi sense nom. Però, quan temps fa que ell la pateix? "Aquesta tarda, quan he arribat a casa i m'he vist al mirall de l'ascensor; he decidit pujar per les escales". La imatge ens mostra què ha vist el noi sense nom. Si la primera imatge de la sobrecoberta ens havia inquietat, un cap de poma, ara ho fa el cap de pera que reflecteix el mirall. Un cap de pera! El noi sense nom es veu diferent. És diferent perquè els altres així ho han decidit.

Un picat d'un celobert. No hi ha ningú. Les parets del pati interior són fosques. El patiblanc que es veu el trepitja el text. "Al darrer pis m'he abocat a la barana. No he tingut vertigen". S'ha abocat a la barana? La barana de la sobrecoberta, de les guardes, de la portada i la portadeta?

Què?
NO!
Què fas? Només els ocells poden volar!
(...)
Què dius?
No em donis les gràcies.
Em dic .....

El noi sense nom s'ha adonat de la nostra presència, del nostre interès. Ens agraeix el nostre crit, el nostre espant, el nostre consell, i ens pregunta el nostre nom. Preguntar-nos el nom vol dir individualitzar-nos, distingir-nos, humanitzar-nos. Nosaltres no som només lectors, ni tampoc espectadors passius. Som persones amb nom i cap de persona. Com el nen que, recolzat a la barana, ens mira amb ulls enormes i ens somriu. Ni pera, ni poma, amb cap de persona.

I tu, com et dius? Segur que el teu nom comença per ve baixa...

Ni víctima, ni assetjador, ni espectador. Malauradament el fenomen de l'assetjament escolar (*bullying*) és força actual. Cap nen no hauria d'afirmar que els col·legis són presons i els cursos, condemnes. És evident que aquest àlbum no impedirà que continuïn havent-hi assetjadors i víctimes. Però la seva lectura no deixarà indiferent el lector. El lector s'hi posiciona, reacciona i interacciona amb el noi sense nom amb cap de poma. L'empatia, la compassió i simpatia que sent el lector pel protagonista és decisiva. Potser, després d'aquesta lectura, el lector-espectador s'hi posicionarà, reaccionarà i interaccionarà amb els nois sense noms del món real.

"És millor no amagar la realitat en què vivim, ni les parts més crues ni tampoc aspectes que poden ser contradictoris o que ens poden sotmetre a contradiccions. Crec que no és bo pintar un món massa edulcorat perquè mostraria als infants una cosa que no existeix" va dir l'autor en una entrevista d'Arantxa Bea (2010: 11) quan va rebre el Grand Prix de la Biennal d'Il·lustracions de Bratislava 2009 per *El nen perdut*.

No podem acabar aquest comentari sense fer esment de l'estil gràfic del llibre que, segons explica l'autor en l'entrevista realitzada per l'equip de la revista *Peonza* (2010: 34), "demanda una planifica-

ción minuciosa del boceto, un calco contornual preciso y una ejecución final limpia y decidida". Es tracta d'unes imatges punyents que, tot i que poden recordar les tècniques del linogravat o del grattage, estan realitzades amb pinzellades curtes i rítmiques sobre unes siluetes negres. Amb aquest procediment Tàssies aconsegueix "una intensa impresión volumétrica a través del doble contraste simultáneo: el oscuro de las siluetas contra el claro del fondo y el claro de la pintura que ilumina las figuras contra el oscuro de las siluetas" (ibídem).

*Noms robats* és un llibre dur, però infon tendresa i amor. Un àlbum amb el text i les imatges precises. On no hi sobra res i tampoc res no hi falta. És qualitat concentrada.

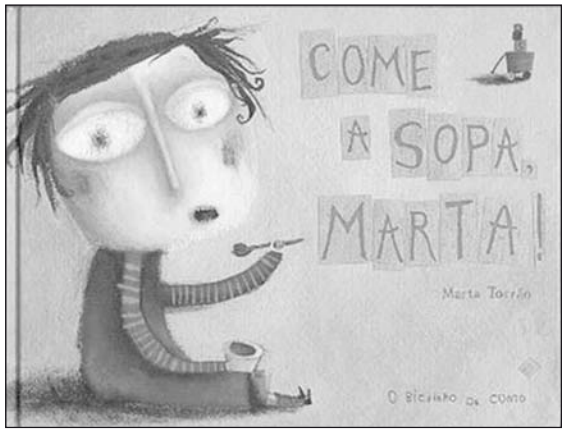
## Referències bibliogràfiques

**Bea**, Arantxa (2010), "Entrevista. Josep Antoni Tàssies", *Faristol*, nº 66, pp. 10-13.

**Equip de redacció Revista de Literatura** (2008), "Entrevista a Josep Antoni Tàssies, ganador del Premio Internacional de Ilustración", *Revista de Literatura,* nº 234, pp. 47-50.

**Equip de redacció Revista *Peonza*** (2010), "Entrevistamos a Tàssies", *Peonza,* nº 95, pp. 31-38.

**Tàssies** (2008), *El nen perdut*, Barcelona/Madrid: Cruïlla/SM.




## 6.17. A magia do diálogo: o verbo e a imagem em *Come a sopa, Marta!*[77], de Marta Torrão

Maria Madalena Marcos Carlos Teixeira da Silva
(Universidade dos Açores (DLLM)

**Resumo:** Os álbuns narrativos constituem uma forma criativa de relacionar texto verbal e ilustração, num processo caracterizado pelo mútuo enriquecimento. Passando para além de uma relação de complementaridade, o livro de Marta Torrão parte, na sua génese, desse diálogo gerador de significados, onde cada uma das vertentes criadoras constitui parte essencial da construção do sentido.

**Palavras-chave:** album narrativo, complementaridade texto verbal e ilustração.

**Abstract:** Picture Books are a creative way of interconnecting verbal text and illustration, in a process by which both of them get enriched. The book by Marta Torrão, in its genesis, goes beyond a relationship of complementarity, since its starting point is this dialogue

77. Óbidos: O Bichinho de Conto, 2006 [1.ª ed. 2004].

which generates meaning, where each one of the creative aspects becomes a crucial part of the construction of meaning.

**Keywords:** album, illustration-verbal text complementation.

*Come a sopa, Marta!* é um álbum narrativo, publicado pela primeira vez em 2004 e vencedor do prémio Nacional de Ilustração 2004, tendo obtido também a distinção White Ravens 2006 da Biblioteca Internacional de Munique.

Escrito e ilustrado por Marta Torrão, cujo currículo é já significativo nesta área, o álbum centra-se em torno de um dos mais generalizados 'dramas' da infância –comer a sopa. Adoptando um ponto de vista que procura reproduzir o olhar infantil, a construção narrativa gerada pelo diálogo expansivo entre texto verbal e ilustração sugere o envolvimento de uma componente autobiográfica, que se revela logo no título, pela coincidência entre o nome da autora e o da protagonista. Nele também ecoa o motivo da canção infantil "Come a papa, Joana, come a papa". Esta fusão entre o particular e o (quase) universal estabelece a ligação entre a capa e a contracapa (ou é nelas estabelecida), dado que ao título, que destaca a experiência individual, se alia a indicação de leitura da contracapa, onde, em torno da imagem de uma tigela de sopa, se inscreve a frase "Uma história para meninas e meninos que não gostam de sopa".

A capa contém ainda outros elementos que se referem aos significados gerados em torno do motivo central, a sopa, e que remetem para a representação de um ambiente de intimidade doméstica, mas também para o desequilíbrio da relação entre adultos e crianças. Assim, o lado esquerdo da ilustração é preenchido pela figura de Marta sentada a comer a sopa, em formas e proporções que indicam a opção por uma representação próxima do desenho infantil. No lado direito destaca-se o título e, no topo direito, um pequeno carrinho de brincar com cubos precariamente empilhados, simbolizando a ideia de desequilíbrio, que se repetirá no corpo do

texto. Os tons da capa, o grafismo do título e a técnica de colagem que apresenta cada letra em rectângulos toscamente recortados são outros tantos elementos que anunciam as linhas fundamentais de composição da obra. Nas guardas, onde predomina o verde-claro, reaparece a técnica da colagem, sobrepondo materiais variados, com diferentes texturas e relevos, e pequenas manchas de pintura e desenho. A cor repete-se na folha de rosto, num fundo de dupla página, pontuado por pormenores dispersos de desenho sobre colagem (uma panela de sopa debaixo do título, e esboços confusos de animais e os números 1, 2 e 3 em pequenos círculos). No lado esquerdo encontra-se a ficha técnica. Desta constam as informações usuais relativas à obra, incluindo a revisão de texto de Isabel Castelão e Mafalda Milhões, a edição de Miguel de Sousa e a interessante nota relacionada com a sua produção "por artes mágicas em Março de 2004". Tratando-se da segunda edição (2006), está incluída também informação sobre o prémio e distinção entretanto atribuídos ao livro.

Apresentando as usuais características de um álbum –capa dura, papel de qualidade superior, atractiva exploração da paleta cromática, num acabamento ligeiramente brilhante, o livro tem um formato mais alongado em comprimento do que em altura (24,5 x 18,5). Este formato dá lugar a diferentes efeitos conseguidos pela ilustração, quase sempre em dupla página, ora concentrando o foco da perspectiva em grandes planos que destacam apenas partes do corpo ou da cara (a boca, os olhos) das personagens, ora recorrendo à perspectiva em *plongée* e *contre-plongée*, ou ainda à sobreposição de planos dentro da dupla página. As ilustrações ocupam a página inteira, sem recortes de margem e assentam a sua coesão no recurso a uma gama cromática não muito diversificada e na redundância de motivos relacionados com a construção de uma narrativa essencialmente simples. Assim, as páginas sucedem-se alternando perspectivas de um universo bastante despojado, num seguimento que acompanha a história ou as divagações, por vezes deslizando para o fantástico, da protagonista.

O texto verbal utiliza, de acordo com a ficha técnica, caracteres BdC Papagueno, havendo uma clara distinção entre o texto que se refere ao discurso do narrador e o das personagens. O primeiro segue uma disposição mais regular, embora, por vezes, siga as linhas da representação dos objectos e se verifique ainda, em algumas páginas, alterações de tamanho e de cor, em função do fundo sobre o qual se inscrevem. Já as falas das personagens seguem uma tipologia mais próxima da escrita manual —tal como o título— irregular na forma, no tamanho e na disposição, particularmente quando é a mãe que fala com Marta, disposição que reforça a posição de superioridade daquela em face da protagonista.

As cores dominantes são o verde, o vermelho e o azul. O verde surge, naturalmente associado à sopa, preenchendo também objectos próximos, por exemplo a toalha que cobre a mesa. Simbolicamente associado à natureza e ao crescimento, à descoberta do mistério, ele representa também a cor do que é estranho, eventualmente perigoso. No álbum, particularmente no fundo das imagens, o verde alterna com outra cor fria, o azul, que, podendo ter um valor simbólico positivo, aqui sugere significados associados à noite, ocasião em que a protagonista tem de comer a sopa, ao sono e à incompreensão. Todos estes significados são corroborados quer pelo conteúdo do texto verbal, que situa a acção no tempo e reforça o carácter iterativo do problema que constitui o cerne da narrativa através da repetição da expressão "todas as noites", quer pela expressão de impotência, perplexidade e desânimo que caracteriza a representação do rosto de Marta.

O vermelho e, pontualmente, o amarelo, são cores quentes, associadas a emoções positivas. A primeira destas cores é usada nas ilustrações das personagens, com claras conotações de afectividade. Os tons de vermelho e rosado figuram em todos os rostos, embora as formas e a mistura de outras cores introduzam nuances consideráveis. Assim, Marta é representada predominantemente através de formas arredondadas em tons de vermelho. Já no que concerne a mãe, o pai e a irmã mais pequenina, os tons de vermelho mantêm-se,

mas são introduzidas outras cores –o verde e o azul, e formas rectilíneas que traduzem a incompreensão, a estranheza e a autoridade que dominam as relações familiares de Marta. O vermelho reaparece nos animais que entram no sonho de Marta, alternando com o branco, que denuncia a neutralidade destas personagens. O vermelho destaca os pedacinhos de cenoura que as mosquinhas transportam, enquanto as ovelhas, que trazem ervilhas verdes na boca, têm chapéus vermelhos de forma cónica (em plano triangular), o que marca a estranheza do seu carácter onírico e traduz uma conotação impositiva. Também o animal que a protagonista imagina poder estar dentro do prato especial é totalmente representado em tons de vermelho, mas a sua ilustração, recorrendo à técnica da colagem, é preenchida predominantemente por formas rectilíneas (à excepção dos dentes, em pequenos círculos, e da forma arredondada dos olhos). Esta combinação reforça a natureza fantástica da personagem, produto da imaginação viva da criança, nela se projectando as suas emoções.

O amarelo surge em alguns pormenores da ilustração e domina apenas a página simples que ilustra o momento da descoberta da imagem do Chico no fundo do prato, realçando um momento positivo de surpresa. Todavia, segue-se, de imediato, uma mudança de tom, denunciada, na página da direita, pelo regresso do verde-escuro, corroborado pela conjunção adversativa "Mas..." com que se inicia o texto verbal. Estes recursos introduzem um desenlace aberto, marcando a persistência do dilema da personagem (cuja resposta é humoristicamente, quase poderíamos dizer ironicamente, sugerida na ilustração de página dupla que se segue, já fora do contexto narrativo, onde se apresenta, em colagem, uma diversidade de pratos com fundos variados).

O gato, que figura numa imagem de pormenor e numa ilustração de dupla página, tem a cor branca, com alguns detalhes em castanho e amarelo. A escolha desta cor constitui uma forma redundante, em relação ao texto, de introduzir uma personagem afectivamente neutra em relação ao contexto narrativo, traduzida pela sua completa indiferença em face do universo de Marta.

No diálogo que se estabelece entre texto verbal e texto icónico, a estratégia de maior relevo é a conjugação de duas perspectivas, a do narrador verbal, que é omnisciente e cujo tom é essencialmente objectivo, e a opção pelo ponto de vista infantil que condiciona as ilustrações e pressupõe a presença de uma categoria narrativa alternativa –a do narrador visual. Usando como fio uma sintagmática narrativa caracterizada pela sobriedade e despojamento, o texto verbal desenvolve-se em torno do tema central e da protagonista. O discurso do narrador vai dando conta da sucessão dos momentos, alternando frequentemente com o recurso ao discurso directo que permite ao leitor aceder aos pensamentos da personagem (esta tem uma única intervenção verbalizada –o vocativo "Mãe...") e, de resto, marca a forte presença da mãe, que a manda comer a sopa, ou a incompreensível intervenção de Rita. É a relação do texto verbal com a ilustração que alarga o universo ficcional, introduzindo emoções, caracterizando relações e sugerindo valores sociais e culturais. E essa expansão de significados constrói-se de um ponto de vista que procura reproduzir o olhar infantil e concede ao contexto assim recriado uma atmosfera de autenticidade, que, em parte, resulta da evocação do vivido.

A multiplicidade de técnicas usadas contribui claramente para a composição de um ambiente que, apesar de minimalista na selecção dos seus motivos, se aprofunda em termos de conotações emocionais e afectivas. A combinação das técnicas da pintura, do desenho (bastante menos significativo), da colagem, da sugestão de relevos

e texturas é significativa, desde logo, da complexidade subjacente à representação do universo infantil. A própria oscilação de perspectiva, alternando ou sobrepondo (por vezes na própria ilustração de dupla página) grandes planos, com outros mais distanciados, onde o fundo é preenchido pelo verde e o azul, ora claros ora escuros, vai dando conta das diferentes emoções associadas à progressão narrativa. A esta alternância correspode, também, a irregularidade da representação temporal, onde se alinham momentos compósitos, com alguma duração, e outros que correspondem a situações pontuais.

Neste contexto, os caracteres do texto gráfico não ficam alheios a esta expansão de sentido, pois variam em cor e tamanho, ora inscrevendo-se ordenadamente no fundo da página, ora participando na dinâmica nela instaurada, contornando objectos, fundindo-se neles, ou ainda contribuindo para a delineação de planos inclinados.

A acção decorre no espaço familiar da casa de Marta, inteiramente localizado e caracterizado através da ilustração, dado que o texto verbal não contém nenhuma indicação descritiva. A representação do espaço é feita de forma minimalista: a mesa, onde Marta come a sopa, marca o espaço de refeições, quase exclusivamente preenchido por ela; o seu tamanho aparentemente infinito, já que o campo da representação nunca mostra as duas pontas da mesa, sugere a dimensão de um problema inultrapassável e eternamente repetido. Sobre esta mesa surgem alguns elementos associados à refeição –o prato da sopa, que é o motivo mais recorrente, um copo, a panela a fumegar. O espaço onírico é preenchido apenas com as personagens do sonho, com uma sugestão da presença da natureza, naquilo que parecem ser algumas folhas, erva, pequenas plantas, sugestão que se vai perdendo, para terminar na imagem de uma tijela de sopa. Outros espaços representados, também de uma forma pouco precisa, são os espaços dedicados às crianças: Marta aparece debruçada sobre uma mesa de formato semelhante às antigas carteiras escolares, numa ilustração onde reaparece, no canto superior direito, a imagem, que também figura na capa, de uma carrinho onde se empilham cubos; Rita também está rodeada de brinquedos, e de móveis, sendo que a reduzida

dimensão destes últimos permite enquadrá-los também na categoria dos primeiros. Quase no final, é apresentado um espaço que podemos identificar como a cozinha, onde a mãe, com uma folha verde na mão, se inclina sobre algo que se encontra fora de plano, mas que podemos calcular ser o fogão. O resto do espaço é preenchido por pequenos objectos que se espera encontrar numa cozinha. Curiosamente, ou não, porque confirmando a ideia da evocação autobiográfica, quase todos os objectos que constam nas ilustrações transmitem a ideia de um tempo já recuado –não há brinquedos electrónicos nem electrodomésticos visíveis em nenhum espaço. Além disso, essa ausência retoma certamente apenas os elementos mais significativos de toda a infância, aqueles que valorizam a ideia de intimidade, da interacção humana, da concentração em torno do meramente indispensável.

E desta representação do espaço passamos naturalmente para as personagens que nele se enquadram, ou, melhor dizendo, para a forma como a sua caracterização se associa a eles. Marta é a personagem cuja perspectiva acompanhamos e que nos conduz através dos diferentes espaços: assim, a mesa, cuja toalha é ilustrada pela técnica de colagem em tons de verde, aparece como uma figuração extensiva (metonímica) da "imensa papa verde". É o sonho de Marta que vemos representado nas páginas seguintes (no episódio do sonho, o prato de sopa começa a ganhar relevo e dimensão aos olhos de Marta, representados em conjunto em grande plano). A partir daí, sucedem-se imagens que conduzem a um regresso à imagem da sopa, sequência abruptamente terminada na mudança para a página seguinte, num regresso à 'realidade' provocado pelo chamamento da mãe. É ainda Marta que se desloca ao quarto da irmã e à cozinha, embora, curiosamente, ela não figure nessa ilustração de página dupla (apenas a sua interpelação da mãe). A cozinha surge então como o lugar exclusivo da mãe, que, aliás, ao contrário do pai, reaparece noutros espaços, redundantemente associada ao seu papel de mãe e dona de casa. A única ilustração relativa ao pai é também muito significativa, já que este aparece sozinho, num espaço indefinido,

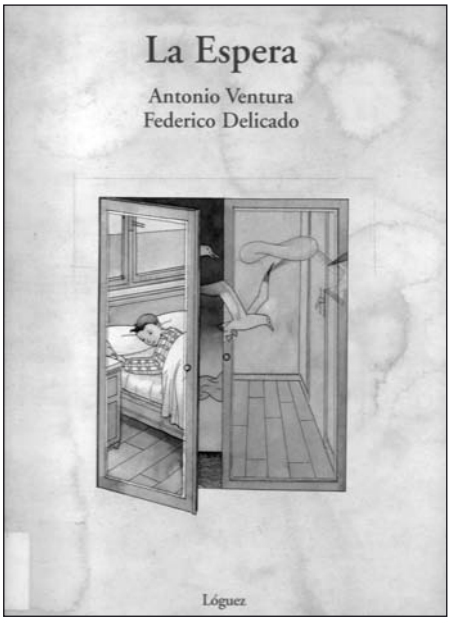
"muito ocupado", como nos diz o texto verbal, a pregar um prego numa parede. A sua figura alonga-se em altura, num plano que atribuímos à pequena Marta, e que sugere autoridade, mas também distanciamento causado pela incomunicabilidade entre as duas dimensões: a do adulto e a da criança. À mãe a ao pai são, portanto, atribuídos papéis tradicionais que voltam a remeter para a ideia de reminiscência pessoal.

As ilustrações das personagens adultas traduzem igualmente um dinamismo que contrasta com a atitude de prostração em que Marta aparece repetidamente. Aliás, a desproporção entre os dois mundos é acentuada pelas opções de perspectiva: quando a mãe ordena a Marta que coma a sopa, a sua cara aparece em grande plano, destacando os olhos e a boca, ou apenas a boca, quando ela começa a perder a paciência, enquanto as suas falas são graficamente representadas numa letra irregular, de desenho infantil, a vermelho, que remetem para a forma como a protagonista, ausente ou representada num plano muito inferior, as recebe; na terceira vez que a mãe incita Marta a comer a sopa, a ilustração de dupla página apresenta a mãe na página direita (apenas a parte de baixo do seu corpo, ocupando quase toda a página), enquanto Marta ocupa novamente apenas um espaço reduzido, no canto inferior direito; a mancha mais escura do fundo, na parte superior da ilustração, e a disposição gráfica do que é dito pela mãe desenham um plano em *plongée,* que destaca a autoridade do adulto; o contrário acontece na ilustração relativa à cozinha: a ausência da protagonista, representada apenas pelo vocativo "Mãe...", na página direita, dá lugar a um plano de *contre-plongée*, mais marcado na página da esquerda que volta a destacar a dominante posição da mãe em relação ao ponto de vista da personagem.

Todavia, Marta não assume uma atitude exclusivamente submissa e passiva. Ela tem uma atitude de revolta, quando atira com a sopa, e de participação activa na resolução do seu problema, quer reflectindo, quer agindo (tenta comer sem sentir o cheiro); ela descreve um movimento no espaço (onírico, imaginativo e físico), particularmente a partir da peripécia da introdução de um prato novo, que faz "toc...

toc", em busca de respostas que não encontra, se não no momento em que decide agir –comer a sopa toda. Todavia, nada se resolve em definitivo: em aberto fica ainda o problema da incomunicabilidade entre mundos que se reflecte, do ponto de vista da implacável lógica infantil, na questão final com que termina o texto verbal, denunciado a precariedade da solução encontrada.

Este é, no meu entender, um excelente exemplo de um álbum narrativo, que trata, numa perspectiva que se acerca naturalmente, pela memória recuperada e pela capacidade de análise, do universo infantil, conjugando um sóbrio fio narrativo com ilustrações de grande qualidade plástica e estética. Estas, sem abandonarem essa sobriedade, colaboram na construção de sentido, expandindo-o pelo preenchimento das categorias em que aquele é omisso: o espaço, o ambiente, a caracterização das personagens e dos seus papéis, a específica interioridade da protagonista e os valores culturais subjacentes à definição deste universo plurifacetado.




## 6.18. Cuando la imagen irrumpe y se desborda por el espacio literario: *La espera*[78], de Ventura y Delicado

Jesús Díaz Armas
Adelaida Ríos Cruz
(Universidad de La Laguna)

**Resumen:** Se analiza en este texto la obra de Ventura y Delicado, subrayando aquellos aspectos por los que, a pesar de tratarse de un texto literario que no necesitaba de la imagen para su comprensión, podría llegar a considerarse un álbum dirigido a lectores experimentados, y ahondando en la compleja relación palabra-imagen que se sucede del reto que supone ilustrar una propuesta literaria explícita, densa y desarrollada. Se muestran, a continuación, algunos de los recursos empleados por el ilustrador para lograr aportar su propia mirada a esta bella historia de tintes oníricos.

**Palabras clave:** álbum, imaginación, simbolismo.

78. Salamanca: Lóguez, 2004.

**Abstract:** In this text the work of Ventura and Delicado is analised, highlighting the aspects by which it could be considered to be aimed at experienced readers, despite not requiring -as the literary text it is- illustrations in order to understand it, and studying the complex word-image relationship that is required to illustrate this explicit, dense and developed proposal. Finally, some of the resources used by the illustrator in order to express his own point of view in this somewhat oneiric, beautiful story are shown.

**Keywords:** imagination, picture book, symbolism.

De dos interesantes y solventes creadores vinculados a la literatura infantil es este álbum, al que han aportado las dos piezas de texto literario e ilustración narrativa que lo componen y que, como dos pequeñas obras maestras, pueden disfrutarse por separado y puede también apreciarse cómo, al unísono, se complementan y superponen, interpretando una misma y sugerente melodía.

Como es habitual ante una obra en la que participe Antonio Ventura, estamos ante un texto denso, con una textura muy literaria ("La tarde pasa y la oscuridad, poco a poco, va tiñendo la habitación de sombras"), muy descriptivo y nada escueto. Todo un reto para el ilustrador, que puede verse en la difícil tesitura de intentar aportar algo nuevo a la muy desarrollada propuesta literaria y que, en este caso, se lleva felizmente a cabo.

El texto de Antonio Ventura es una narración realizada en presente, desde fuera de la historia, por un narrador omnisciente en tercera persona focalizado, sin embargo, en el protagonista, ya que ve a través de sus ojos: "Uno de los globos atraviesa su habitación casi rozando el techo, un hombre diminuto se asoma a la barquilla y saluda a Juan". La narración en un estricto presente proporciona al texto sensaciones de provisionalidad y de inmediatez: el lector va descubriendo la historia al mismo tiempo que el narrador, que observa lo que ocurre y lo que discurre el protagonista, y lo hace al

mismo tiempo que este último, quien va experimentando al unísono las sensaciones que describe aquel.

La narración es detallada en cuanto a las imaginaciones que asaltan a Juan, el protagonista, y en cuanto a los mínimos hechos que suceden en torno al niño que está postrado en su cama por la enfermedad: dos gorriones que se posan en la cuerda de tender la ropa, las entradas en la habitación de su madre o del médico, las actividades de Juan que lee o se adormece.

Estamos ante una narración de ritmo detenido (al fin y al cabo, alberga solo lo que ocurre a lo largo de un día), con escasa peripecia y centrada en pequeños detalles, sobre todo los relacionados con la experiencia perceptiva, extraordinariamente rica, como es lógico en una narración focalizada sobre un niño enfermo y afiebrado: los ruidos que se escuchan desde la habitación y que provienen desde otros cuartos de la casa o desde la calle o el cercano puerto, los fragmentos de la ciudad que Juan puede ver desde su cama, los cambios de la luz que avisan del lento paso del tiempo, la presencia de una niña en la ventana de otro apartamento. Y, paralelamente, suscitada por estas percepciones de la realidad, la palabra se detiene morosa en la descripción de las imaginaciones del niño, asociadas a sus recuerdos y a sus lecturas.

La narración, no obstante, es elíptica, dando ocasión al lector de recomponer las piezas de cuanto se describe. No solo no sabemos mucho sobre Juan, sino que no llegamos a enterarnos de qué es lo que lo tiene postrado en la cama, y es solo a partir de nuestra suposición de que se encuentra con fiebre como podemos dar sentido a sus vuelos imaginativos. Por otro lado, el narrador ha conseguido meterse de tal manera en la mente del niño enfermo que nos hace percibir su propio desconcierto con su estilo casi objetivo:

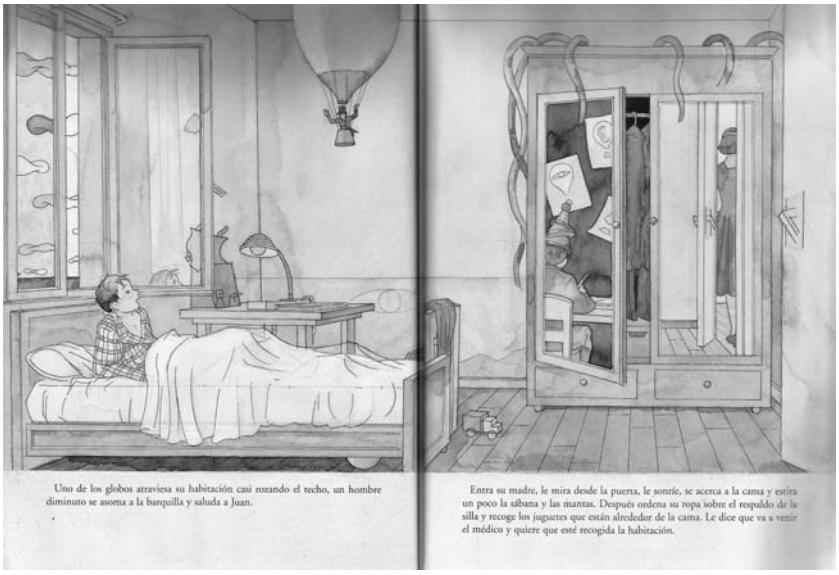
> Hoy ha comido un poco más. La bandeja reposa en el suelo junto a su camión de madera. Un leve sueño le hace cerrar los ojos. Juan se ve sobre un alambre con una gran barra de equilibrio en las manos, como un funambulista atravesando su cuarto, que se encuentra a mucha profundidad; siente vértigo, da un traspiés y está a punto de perder el equilibrio. Se despierta sobresaltado en la cama. Mira al suelo, la bandeja ya no está, el camión de madera permanece sobre los cuentos en la mesilla de noche.

El final, casi abrupto (aunque no cerrado), concuerda con una narración que no lo dice todo: leves signos nos hablan de la recuperación del niño; llega la noche y Juan, a punto de dormirse, intuye el final de la postración. Una frase resume el sentimiento de esperanza: "Esa noche brillan más las estrellas", y sugiere al lector que el motivo de la narración concluirá al día siguiente, en que el niño se levantará, por fin, de la cama.

Se trata de un texto muy explícito, es cierto, y con algunas posibilidades para la amplificación, pero no tanto para la complementación de ambos códigos. Sin embargo, las aportaciones de Delicado van más allá de la actualización de los rasgos no descritos en el texto (en una tendencia que caracteriza a la narración contemporánea, poco amiga de las descripciones detalladas): presta una fisionomía al protagonista, le da una edad, una posición social a su familia, un tipo de relación con sus progenitores (su madre) y sus profesores y compañeros de la escuela, un lugar para vivir (la ciudad), unas costumbres (las que se deducen de los objetos desperdigados por el cuarto, de sus aficiones, de los libros que lee), unos rasgos físicos, un carácter psicológico (timidez, ensimismamiento).

El ilustrador va más allá porque les da densidad a las imaginaciones del niño, como percibió el autor y dejó patente en la dedicatoria final al ilustrador ("A Federico Delicado por ilustrar mis sueños"), que puebla la página-el dormitorio del niño de curiosos personajes extraídos de los libros que ha leído y de su mente excitada por la fiebre.

El reto de construir un álbum a partir de un texto ya muy explícito tiene algo de equilibrismo, amplificando sin llegar al punto de convertir el resultado final en otra cosa, y buscando la forma de añadir algo nuevo-viejo, que ya estuviera en el texto y pudiese ser intensificado. Delicado lo encontró en la vulneración de la realidad, que nos da la sensación de un espacio desbordado y caótico que ha surgido en la habitación (pero que va disminuyendo a medida que progresa la historia y a medida que van desapareciendo, suponemos, los síntomas de la enfermedad): gaviotas-juguetes móviles, nubes y ríos que surgen del armario entreabierto, barcos que fondean en el




cuarto, suelos de madera que ondean al ritmo del mar, hierba que crece a través de las sábanas y las páginas de los libros, algas que asoman sobre el armario, nubes de formas imposibles, espejos que reflejan un personaje desdoblado o una realidad paralela, sombras de los juguetes que hacen señas al protagonista, personajes evanescentes que se asoman a las ventanas del patio.

La perspectiva adoptada acompaña a las intenciones del autor del texto literario: en la ilustración que acompaña a la primeras frases del texto, el espectador mira en la dirección en la que lo hace el niño y vemos, en el encuadre, lo que contempla (los gorriones sobre el tendedero) y a quien mira. Un aviso claro de que texto e ilustración irán a la par en su perspectiva narrativa focalizada sobre el protagonista.

En una narración que transcurre, fundamentalmente, en una habitación, era también previsible que el texto literario nombrara algunos de los objetos que en ella se encuentran: el camión de juguete, los libros ilustrados, la cama, la puerta de entrada al cuarto, la silla, la ventana (eje por el que escapa la mirada, que quiere huir de allí, y por donde entran los sonidos y la luz del mundo y por donde salen, también, los personajes extraordinarios), el armario.

Lo que añade el ilustrador tiene mucho que ver con la dimensión simbólica de algunos de estos elementos, relacionados, desde una perspectiva bachelardiana, con la imaginación (desván, armario, espejo): es Delicado quien sitúa la casa en un piso alto, quizá el último del edificio, a la altura del campanario de la iglesia; es el ilustrador quien otorga protagonismo a un armario entreabierto que derrama todo el mar en la habitación o que absorbe el humo de los barcos que navegan en ella o las constelaciones nocturnas, o quien señala con la palabra "almario" al mueble, quizá en un guiño intertextual que recuerda a los versos de Nicolás Guillén ("Guardo mi alma en el almario. / Guardo mi pena en el penario").

La presencia del armario está subrayada, aparte de por el tratamiento imaginativo que presenta, en el hecho de que sea el objeto omnipresente. De las diez ilustraciones a doble página que muestran la habitación (a veces solo atisbada desde el pasillo o desde fuera de la casa), tan solo en una no vemos al omnipresente mueble. Es por eso, también, por lo que el armario alcanza lugar predominante en los paratextos iniciales: cubierta y portada (y en ambas aparece, como pórtico anunciador de que lo que nos encontraremos, como lugares que albergan mundos imposibles).

Otro de los elementos con alta carga simbólica relacionada con los instrumentos de la ensoñación, en este caso un añadido del ilustrador, es el espejo, pero ello tiene que ver con otro elemento ya apuntado en la narración de Antonio Ventura: el desdoblamiento. Con la sensación de salir fuera de sí mismo juguetea el escritor en el pasaje que citamos más arriba, cuando se ve a sí mismo como un funambulista que hace su función en el cuarto. Y es Federico Delicado quien profundiza en esta idea, haciendo ver, gracias a un artificioso picado de 90 grados, a ambos Juanes: al que yace en la cama y se contempla a sí mismo sobre el alambre y al equilibrista que camina sobre aquél.

Y es el ilustrador el que insiste, esta vez con independencia del texto literario, en la idea del desdoblamiento, con otros dos Juanes, nuevamente, muy distintos: el que yace postrado en la cama, como en la vez anterior, y otro Juan bien distinto que, reflejado en el es-

pejo, pinta o escribe en su mesa, viviendo una realidad paralela y extraña, como atestiguan el estrambótico sombrero que lleva y los dibujos de estética surrealista que cuelgan de la pared (en otro color diverso) de otra habitación en ese otro mundo que existe al otro lado del espejo.

También se detiene Delicado en añadir otros estímulos sugerentes, como las coincidencias visuales que quizá el niño está creando con su imaginación: el caballo-pinza que recoge el moño de Inés, la niña que le gusta (y que tiene que ver con el homenaje intertextual más continuado y subrayado de la obra -en el texto y en la imagen: *La historia de Valek, el caballo*, de Janosch); o el globo que está en la cubierta de uno de sus libros, que se parece a la lámpara de la escuela y que se presenta en su habitación, con su navegante diminuto, o que se espejea en los extraños dibujos que cuelgan al otro lado del espejo y los múltiples detalles. Indicios para un lector acostumbrado a la lectura de la imagen, que puede fijarse en que la madre se ha calzado los zapatos para recibir al médico, o que puede contemplar el paso del tiempo en los reflejos de la luz natural o artificial en la habitación, y su desesperante tardanza en el caracol o el reloj desarmado que se encuentran sobre su cama-césped, o que puede, finalmente, intentar recrearse en el reconocimiento de otros ecos intertextuales que pueblan sus páginas: Popeye, o el retrato de la escuela, con ese famoso payaso vestido de militar, ¿o era un militar vestido de payaso?

## 6.19. El drama de passar la pàgina: *En Faiquè*[79], de Ruth Vilar i Arnal Ballester

Emma Bosch
(Universitat de Barcelona)

**Resum:** Una tira de text que travessa tot el llibre, sense que l'afecti que la pàgina el talli, ens explica tot allò que li passa al carter Faiquè a la estranya República de Postàlia. La història està construïda a partir d'una tirallonga de numerals ascendents que arriben fins al número trenta-tres i que després descendeixen fins el número u. Com en els bons àlbums, la imatge reforça el text, el complementa, el contextualitza i l'expandeix.

**Paraules clau:** àlbum, història acumulativa, joc gràfic.

**Abstract:** There is a text strip that goes through the whole book, no matter if the pages cut it, explaining everything that happens to the postman Faiquè in the strange Republic of Postàlia. The story comes from a whole series of rising numbers which end in number thirty one, and after that they go down till number one. As in

79. Barcelona: La Galera, 2009.

good albums the image reinforces, complements, contextualizes and expands the text.

**Keywords:** album, cumulative story, graphic play.

"En Faiquè és carter. Porta una sabata, dos parells d'ulleres, tres rellotges de butxaca i quatre sacs de pell on carrega cinc feixos de postals, sis lligalls de cartes, set telegrames i vuit paquets urgents. Amb la". Així comença aquest llibre, escrit per l'actriu i escriptora Ruth Vilar (Saragossa, 1978), guardonat amb el Premi Hospital Sant Joan de Déu 2009. I així segueix el text en la següent doble plana: "seva bicicleta de nou rodes s'encarrega de repartir el correu de deu pobles. Treballa onze hores al dia, dotze dies a la setmana, tretze mesos l'any. A canvi rep catorze monedes, quinzenalment. Fa tot just setze dies".

En una sola línea a la base de la pàgina, el text es talla quan s'acaba la pàgina dreta, per continuar després de passar la pàgina, com si res no hagués passat. Una història acumulativa en forma de tirallonga de 775 centímetres de paraules connectades amb numerals, ascendents primer i després descendents, que expliquen l'estranya feina (o és un somni?) d'un carter, en Faiquè, a la República de Postàlia (Postalia Republik). A la tercera doble plana podem llegir: "que el van admetre al Dissetè Cos Nacional de Carters a Pedals. Li van donar l'uniforme preceptiu (de divuit botons), dinou mapes detallats de la zona i vint instruccions oficials. La més important de totes era que..."

Aquesta disposició del text obliga el lector a llegir sense pausa. Imposa una lectura àgil, ràpida, que roba temps per a llegir les imatges. De fet, en una primera lectura, el lector està més interessat a saber què li passa al protagonista que a veure'l en acció. De seguida s'entén el joc acumulatiu i apressa saber com s'enllacen els números amb la quotidianitat d'aquest estrambòtic carter. És la composició tipogràfica la que imprimirà a la història un ritme trepidant. Els autors, i entre ells comptem els dissenyadors, han utilitzat amb mol-

ta habilitat els recursos compositius gràfics editorials per marcar el ritme narratiu. Una característica particular en la confecció i lectura de l'àlbum és l'anomenat "drama de passar la pàgina". A l'àlbum, la pàgina (ja sigui senzilla o doble) és la unitat narrativa. Tan important és el que hi apareix a la pàgina com el que no hi apareix. El temps i espai que separa les pàgines i els mecanismes que fan que el lector vulgui passar a la pàgina següent per avançar en la lectura és primordial en la confecció d'un àlbum. En paraules de Salisbury (2005) "para crear un álbum ilustrado se requiere una compresión perspicaz de la secuencia visual, la cadencia, el ritmo y el "drama" del paso de la página". L'equivalent en còmic seria la separació de les vinyetes, que Scott McCloud anomena clausura. "La clausura nos permite conectar esos momentos y construir mentalmente una realidad continua y unificada" (McCloud, 2005: 69). *En Faiquè* és un magnífic exemple de l'ús estratègic d'una mínima clausura per promoure la urgència del pas de pàgina: "cada vint-i-un minuts ha de baixar de la bicicleta, fer vint-i-dues reverències i tocar amb el xiulet l'himne del país. Vint-i-tres vilatans s'aplegaran al seu voltant i entonaran les vint-i-quatre estrofes en fervor."

Un relat on hi apareixen tants objectes, tants personatges és impossible d'il·lustrar-lo amb fidelitat. Impossible i, per descomptat, del tot innecessari. És cert que aquest és un text que demana comptar i comprovar quants elements dels que diu el text s'han dibuixat. I aquestes comprovacions seran pròpies d'una segona lectura. Si hi diu que hi ha vint-i-tres vilatans, perquè només hi aparèixen setze? Quants s'ha deixat el dibuixant per il·lustrar? Set? Són els set vilatans de la següent pàgina? Gràcies a les relacions entre text i imatge aquest llibre narratiu es pot convertir en un llibre-joc: "patriòtic, dansant amb vint-i-cinc piruletes i rematant la seva actuació amb vint-i-sis forts aplaudiments. L'última indicació deia: "Si es perd vint-i-set cops al llarg de la seva ruta és imprescindible que retrobi el."

Arnal Ballester (Barcelona, 1955) va rebre el Premio Nacional de Ilustración del Ministerio de Cultura l'any 2008. El seu estil és inconfusible. En aquesta ocasió, utilitza una reduïda gamma cromàtica

on hi destaquen el vermell, el blau i el groc (els colors de la bandera de la República de Postàlia). Ballester es centra en la confecció dels personatges i dels objectes amb línies de colors i superfícies planes sobre fons blanc. L'escenografia és absent. Potser, d'aquesta manera hi tenen cabuda més elements...

"Camí vint-i-vuit vegades, com a mínim" Els vint-i-nou carters de la comarca estan convocats a l'oficina central trenta segons abans de començar el seu torn. Es desitgen sort, coses com ara: "Que només et mullin".

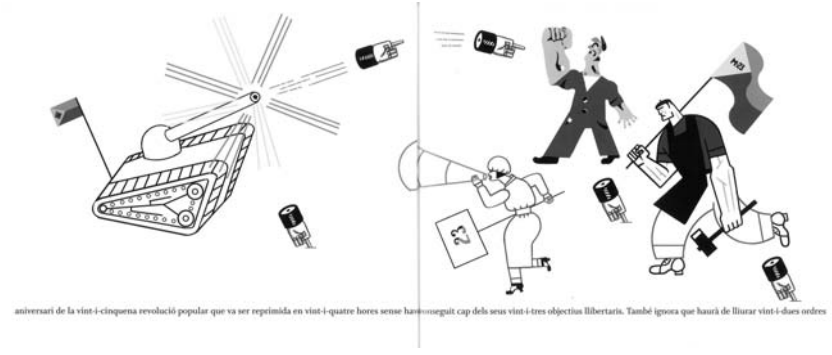
Aquesta descontextualització afavoreix la creació d'un espai imaginari on són permeses les imatges simbòliques. De fet, aquesta delirant història potser no és més que el somni d'un carter.

"Trenta-un litres de pluja", o bé: "Que com a màxim et bordin trenta-dos gossos rabiosos." Aleshores, fan junts els senyal convingut, trenta-tres tocs de xiulet, i es dispersen pedalant en trenta-dues direccions diferents".

Trenta-tres tocs de xiulet! Xiulets estridents que marquen el punt d'inflexió. A partir d'aquest moment comença el compte enrere.

"Trenta-una de les rodes grinyolen, tot sonant com música: la de trenta trompetes, vint-i-nou tubes i vint-i-vuit platerets. En Faiquè no sap que demà haurà de repartir vint-i-set postals de condol amb motiu del vint-i-sisè".

El so de trenta-una rodes grinyolant, trenta trompetes tocant amb estridència, vint-i-tantes tubes i altres platerets... El compte enrere




aniversari de la vint-i-cinquena revolució popular que va ser reprimida en vint-i-quatre hores sense haver aconseguit cap dels seus vint-i-tres objectius llibertaris. També ignora que haurà de lliurar vint-i-dues ordres

s'anuncia de manera apoteòsica. És important destacar que som a la meitat de la narració.

"Aniversari de la vint-i-cinquena revolució popular que va ser reprimida en vint-i-quatre hores sense haver aconseguit cap dels seus vint-i-tres objectius llibertaris. També ignora que haurà de lliurar vint-i-dues ordes".

Després de les dues primeres lectures, recordem, la primera per conèixer l'anècdota i la segona per comptar, la tercera lectura ens servirà per descobrir tot allò que l'il·lustrador hi ha afegit. És usual que els autors d'àlbum hi facin referències i homenatges gràfics. En aquesta doble plana, per exemple, identifiquem a un dels personatges de la revolució popular com el soldat republicà de la campanya per a recaptar fons per a l'Espanya republicana "Aidez l'Espagne" realitzada per Joan Miró al 1937. Un referent que segurament passarà inadvertit a aquells lectors que, o bé no llegeixen les imatges o bé no disposen del bagatge cultural necessari.

"De desnonament a vint-i-una famílies resignades després d'haver presentat vint recursos inútils a la Justícia. No s'imagina que dinou noietes de divuit anys, amb disset llaços de color rosa, es deliren impacients per".

Així com els escriptors juguen amb el llenguatge, als àlbums també s'hi poden trobar jocs gràfics. Sovint, els autors d'àlbum hi incorporen jocs per potenciar l'observació i la lectura detinguda de la imatge. Dibuixar dinou noietes amb disset llaços de color rosa és una ocasió fantàstica per convertir la imatge en un repte. Són totes les noies diferents? I els pentinats? I els vestits? I els llaços? I, és clar, quines són les dues noies que no duen llaç?

"Llegir les setge cartes dels seus quinze enamorats que es van embarcar fa catorze dies. Tampoc s'espera la reclamació curiosa que li presentaran tretze pastissers que no acaben de rebre els dotze sacs de sucre roig".

Picades d'ullet gràfiques, jocs d'observació, metàfores visuals... El canal gràfic pot utilitzar els mecanismes de què disposa per atorgar a la imatge diferents nivells de lectura. I a la Postalia Republik, o

al món dels somnis, tot és possible. Sinó, com és que trobem en alta mar un vaixell de paper fet amb un sobre postal amb el disseny característic per ser enviat "by air mail"? Ep! T'hi has fixat que a l'adhesiu hi diu "by ship"?

"De canya encarregats onze setmanes enrere. El pitjor serà, sens dubte, el neguit de deu ratolins a l'inexplicable desaparició de les nou vaques que proveïen de formatge! Els portarà vuit cartes anònimes".

No tenim intenció de desvetllar tots els missatges que ens ofereix el canal visual. Com hem pogut veure, la imatge complementa i amplia el canal textual. Així que, tranquils ratolins, la desaparició de les vaques no és inexplicable. Mireu, ens l'explica la imatge...

"que exigiran set rescats, i els deixarà acompanyats de sis policies que investigaran els segrests. Tot això li passarà demà? Bé, li passaria si en Faiquè no s'hagués adormit tan profundament, si no estigués somiant".

I la imatge, en aquesta doble plana, ja ens anticipa que potser tot plegat no és més que un somni. O si no, fixeu-vos en els pantalons i el sobre que porta en Faiquè...

"Que cinc núvols tendres se l'enduen a quatre regnes llunyans on tres princeses belles, sàvies, riques i màgiques li concediran dos desitjos: ell s'acontenta a demanar UN MÓN FELIÇ".

I a nosaltres ens acontenta que es publiquin llibres com *En Faiquè*, llibres bells, savis, rics i màgics, que exigeixen múltiples relectures. Gràcies a Teresa Colomer, Sabel Gabaldón, Rosa Mut, Maria Palau i Joma, membres del jurat d'aquest premi, per oferir la possibilitat a Ruth Vilar i Arnal Ballester de construir aquest llibre interminable.

## Referències bibliogràfiques

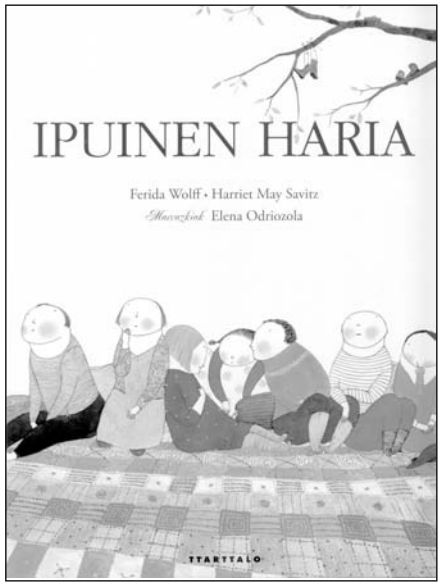
**Joma** (2000), "Arnal Ballester i la vivència d'il·lustrar", *Faristol*, nº 36, pp. 14-17.

**McCloud**, Scott (2005), *Entender el cómic. El arte invisible,* Bilbao: Astiberri.

**Salisbury**, Martin (2005), *Ilustración de libros infantiles*, Barcelona: Editorial Acanto.

**Schulevitz**, Uri (2007), *Imágenes que cuentan. Nueva ilustración de libros infantiles*, Barcelona: Gustavo Gili.

**Squilloni**, Arianna (2009), "Arnal Ballester: fuera de campo", *CLIJ*, nº 222, pp. 7-20.




## 6.20. Adiskidetasuna errebindikatzen: *Ipuinen Haria* Ferida Wolffek eta Harriet May Savitzek Idatzia eta Elena Odriozolak ilustratua[80]

Xabier Etxaniz
(Euskal Herriko Unibertsitatea)

**Laburpena**: Album honek elurraz inguraturiko herri txiki batean jazotako istorioa kontatzen du. Babba Zarrah, herriko haurrei ipuinak kontatzen dizkien amona goxoa dugu liburu honetako protagonista nagusia, eta istorioak badu misterio ukitu txiki bat, baina batez ere maitasun eta adiskidetasun sentimenduak. Liburua osatzen duten testu egokiak eta irudi lortuek gozaraziko digute istorio eder honekin.

**Hitz gakoak**: adiskidetasuna, elkartasuna, misterioa.

---

80. Lan hau EHU/UPV GIC 10/100 eta Eusko Jaurlaritzaren TIT 495/10 ikerketa barnean kokatzen da.

**Abstract:** This album is about a fond story which takes place in a small village with lack of communications because of the snow. Babba Zarrah, an old lady who uses to tell tales to the neighboring children, is the main character of this story characterized by a slight touch of mystery and lots of love and friendship.

**Keywords:** friendship, mystery, solidarity.

"Egun batean, Nikolairen zapata zulatuta zegoela ikusi zuen Babba Zarrah-k." Honela hastean da Ferida Wolff eta Harriet May Savitz idazle ingelesek idatzi eta Elena Odriozolak ilustraturiko liburu hau. Babba Zarrah amona ipuin kontalariak Nikolairi galtzerdi berri batzuk egitea pentsatzen du baina "neguan elurra egin zuen goian-behean, milioika elur maluta jaitsi ziren zerutik, eta inork ezin izan zuen herrixkara artiletik eraman." Nola konpondu orduan arazo hori? Nola eskuratu galtzerdi horiek egiteko artilea? Babba Zarrah-k dioen bezala ez dago erantzunik gabeko galderarik eta emakume zaharrak aurkitu zion konponbidea arazoari.

Abiapuntu honetatik eramaten gaituzte liburu eder hau egin duten hiru egileek. Ipuin kontalariak tapaki baten gainean daudela kontatu ohi dizkie haurrei istorioak eta, hain zuzen, tapaki hori izango da artilea eskuratzeko bidea. Tapakiari zatitxo bat kendu eta horrekin lorturiko artileaz galtzerdiak egingo dizkio Nikolairi, baina baita bufanda luze eta beroa postariari ere, eskularru parea maisuari, mantal berria Ivanov andreari... eta horrela, inork jakin gabe nondik agertzen ziren opari zehatz eta beharrezko horiek, herriko biztanleen bizitza apur bat gozatzen ari da negu gogorrean eta, era berean, "herritarren jakin-mina haziz zihoan mendian behera doan elur bolaren antzera" eta "aztoramenduak gora egin zuen jostunaren katu zorritsua, urrumaka eta harro, katu-beroki estu baten barruan agertu zenena. Herritarrek misterioa argitzen laguntzen eskatu zioten alkateari".

Ipuinean zehar tentsioa gero eta handiagoa da; irakurleak ikusten du ipuinen tapakia gero eta txikiagoa dela, haurrek gero eta estuago egon behar dutela ipuin kontalariaren etxean, baina baita, horrekin batera, eskuzabaltasuna eta adiskidantzaren konplizeak gara, biztanleek jasotako opariak ikustean; eta baita herritarren artean zabaltzen ari den jakin-min gero eta handiagoren lekukoak ere. Egileek misterio baten partaide egiten gaituzte, badakigu Babba Zarrah-k egiten duena, eta herritarrengan sortarazten duen jakin nahi gero eta handiagoa; baina era berean, gu geu ere jakin-min sentimendu batek harrapatzen gaitu, izan ere ez dakigu zer gertatuko den ipuin kontalariarekin, nola argituko den misterioa herrian, zein izango den herritarren jokabidea misterioa argitzean. Kontakizunaren erritmoa helburu horren atzetik eginikoa dugu, eta kontakizun horretan, irudi liburu onetan ageri behar den bezala, hitzek eta irudiek dute garrantzia.

Azkenean ume batek argitzen du misterioa postaria bufandarekin, Ivanov andrea mantalarekin, maisua eskularruekin, Olga haurtxoa bere tapaki leun berriarekin eta dendaria xal dotorearekin ikustean: "Babba Zarrah-ren ipuinetako tapakia dirudi honek!", eta orduan herritarrak konturatu dira ipuin kontalariak tapakia sakrifikatu duela beraien artean banaturiko opariak egin ahal izateko.

Hortik aurrera herritarrek harturiko erabakiak eta ipuinaren amaiera irekiak (hasierara itzultzen gaituen amaiera esan beharko genuke) irakurlearengan adiskidantza eta laguntasunaren baloreak indartzen dituzte ipuinari amaiera oso lortua emanez.

Elena Odriozolaren irudiek ederki aberasten dute idazleen lana. Irudiek, gehienetan, orri biak betetzen dituzte, baina paisaian, zuriuneetan, zeruetan… uzten dute testuarentzako tokia, biek, irudiak eta testuak elkar osatuz eta, eragotzi gabe, informazioa helaraz diezaguten. Eta irudietan Elena Odriozolaren ohiko aurpegi ia arrastorik gabekoak ageri zaizkigu, bi puntu, sudur txiki bat eta ahoaren marra txikiaz osaturiko aurpegi sinple baina guztiz adierazgarriak era berean. Horrela, haur ipuin entzuleak ikusi ahal izango ditugu jolasean eta hizketan beraien artean, baina baita estu eta adi ere tapakirik gabe geratzen ari direnean.

Kolore biziak dira nagusi istorioan, Babba Zarrah-k ipuina entzun ditzaten haurrei jartzen dien tapakia osatzen duten harien kolore biziak deigarriak zaizkigu hasieran, eta kolore horiek barreiatuko dira liburuan zehar paisaia eta giro guztiz zuri batean, "Herrixka batean, elurrak estalitako mendien artean galduta" gertatzen baita istorio hau. Eta, arestian esan bezala, kolore horien bidez eginiko opariek, galtzerdiek, bufandek, tapaki txikiek eta abarrek, bizitasuna, maitasuna eta gure arreta barreiatzen dute orrietan zehar. Horretarako ilustratzaileak plano orokorrak eta lehen planoak tartekatzen ditu orrietan, lehenak ikuspegi zabala izateko, informazio orokor bat, bigarrenak irakurlearen arreta erakartzeko irudiaren kontu zehatz batean; Zaparaín eta Gonzálezek (2010: 181) dioten bezala: "(el primer plano) acentúa la presencia de una parte. Se comporta como un inciso que aumenta la información sobre un aspecto determinante. La psicología infantil a menudo necesita centrarse en lo parcial y lo inmediato".

Eta irakurleak tapakiaren bidez eginiko amantalean edo tapaki txikian arrera handiagoa jar dezan, hor ditugu lehen plano horiek;

amantala airean mugitzen, edo haur txikia eserita eta urrutian, txiki-txiki, etxea.

Ekintza eta geldiuneez osaturiko obra dugu liburu hau. Ipuin kontalariak entzuleak gelditu dituen bezala, edo bere gogoeta egiteko patxada hartzen duen bezala, mugimendua, mamu baten ibilera arina ere behar du herri elurtuan zehar bere opari misteriotsuak zabaltzeko. Odriozolak, horretan ere, ederki asmatu du umeak eserita eta tapaki gainean irudikatzean, esaterako, geldiune horiek islatzeko eta, aldiz, haizeak mugitzen duen mantala edo elurretan ikusten diren Babba Zarrah amonaren oin urratsak mugimenduaren berri emateko. Teresa Duranek (2009: 107) dioenaren arabera: "la adquisición narrativa de lo que representa la ilustración es lenta y gradual, especialmente en lo que representa la acción, el movimiento", eta haurraren harrera hori, "la recepción infantil de la ilustración" ikerlari katalanaren hitzetan, oso lortua da Elena Odriozolaren irudien bidez. Narrazioaren erritmoak hala eskatuta, geldiuneak dira nagusi; herria inkomunikaturik dago, ez da ezer gertatzen (edo ia ezer ez) eta zerbait hori gertatzen denean, misteriozko xal, tapaki, galtzerdi eta abarrak agertzen direnean, herritarrek ez dakite nork ez zergatik egin duen; geldi daude, zalantzaz beterik, ez dakitelarik zer egin. Babba Zarrah bera, opariak banatzen ez dagoen bitartean etxean dago, eserita jostorratzarekin edo ipuinak kontatzen (nahiz eta honelakoetan, ez zaigun bere irudia ageri berak ikusten duena baizik, protagonistarekin identifikazioa areagotuz).

Liburuaren erritmo motel honek, baina, ez du amaierarik. Liburuak berak ez baitu amaierarik. Testuan adierazten zaigu herriko neskatila batek, Alexandrak, zulo bat duela jertsean:

> Opari bat josi nahi zion Alexandrari, baina mendiek zuri jarraitzen zuten, eta herrian ezin zen artilerik aurkitu. Baina Babba Zarrah-k bazekien ez zegoela erantzunik gabeko galderarik. Ipuinen tapaki berriari begiratu eta irribarre egin zuen.

Hitz horiekin amaitzen da liburuko testua, irakurleari, ordea, beste irudi bat gehiago falta zaio irakurtzeko, azken orrietan age-

ri den Babba Zarrah jertse bat egiten, irudiaren ezkerraldean, lasai, eseritan; eskuinean, aldiz, pareta zuri batek –eskegita dagoen koadro txikia kenduta- orri guztia betetzen du, zabaltasun sentsazioa areagotuz; liburuko hainbat iruditan bezala, espazio zabalari bidea emanez. Eta berriro, zuritasuna, hutsunea, isilunea; eta horrek guztiak iradokitzen digun ipuinaren hasierarako buelta.

T. Duranek (2009: 231) hitzak kontuan hartuz:

> resultaría obligatorio analizar a fondo la confluencia de los lenguajes narrativos que tienen lugar en un álbum, el visual y el textual (en caso de que exista), para que constituyan una nueva manera de exponer un relato posible, o una manera posible e ingeniosa de relatar que multiplica tanto la inteligibilidad del signo como la inteligencia del lector.

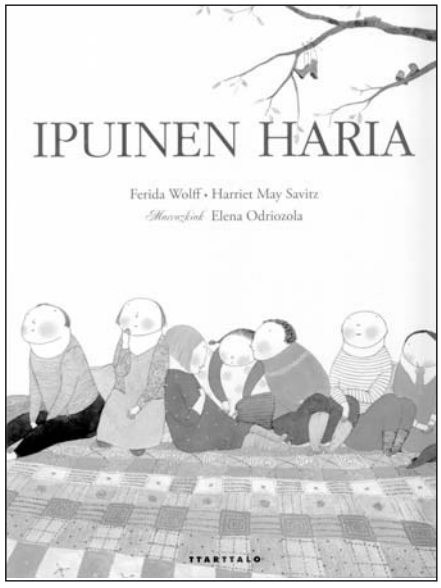
liburu honek, arestian aipaturiko arrazoi ezberdinengatik argi eta garbi lortzen du irakurlearen harrera eta honen irakurketa aberastea, osatzea, sortzea.

*The Story Blanket* hau Londonen eta Euskal Herrian plazaraturiko obra bitxia dugu; euskal ilustratzailearen kalitatearen beste lan bat izanik oraingo honek ez du ohiko merkatu biderik egin eta nazioartean eta etxean plazaratu da inguruko hizkuntzen gainetik.

## Bibliografía

**Duran**, Teresa (2009), *Álbumes y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles*, Barcelona: Octaedro.

**Zaparaín**, Fernando e Luis Daniel **González** (2010), *Cruces de caminos. Álbumes ilustrados: construcción y lectura*, Salamanca: Universidad de Valladolid e Universidad de Castilla-La Mancha.




# Reivindicando a amizade: *Ipuinen Haria* de Ferida Wolff e Harriet May Savitz, ilustrado por Elena Odriozola[81]

Xabier Etxaniz
(Euskal Herriko Univertsitatea — Universidad do País Vasco)

**Resumo**: Este álbum narra unha entrañábel historia que sucede nunha pequena vila incomunicada pola neve. Babba Zarrah, unha muller maior que lles conta contos aos nenos do pobo, é a protagonista principal desta historia que ten un pequeno toque de misterio e moito de amor e amizade. O acertado texto e as ricas ilustracións que compoñen o libro farannos gozar aínda máis con esta fermosa historia.

**Palabras chave**: amizade, misterio, solidaridade.

---

81. Este traballo insírese no proxecto de investigación EHU/UPV 10/100 e Goberno Vasco TIT 495/10. Tradución de Marta Neira a partir do orixinal en castelán facilitado polo autor do artigo.

**Abstract:** This album is about a fond story which takes place in a small village with lack of communications because of the snow. Babba Zarrah, an old lady who uses to tell tales to the neighboring children, is the main character of this story characterized by a slight touch of mystery and lots of love and friendship.

**Keywords:** friendship, mystery, solidarity.

"Egun batean, Nikolairen zapata zulatuta zegoela ikusi zuen Babba Zarrah-k" [Un día, Babba Zarrah viu que o zapato de Nikolai tiña un buraco]. Así comeza este libro escrito polas escritoras inglesas Ferida Wolff e Harriet May Savitz e que foi ilustrado por Elena Odriozola. Babba Zarrah, a anciá contacontos, decide facerlle uns calcetíns novos a Nikolai, pero "neguan elurra egin zuen goian-behean, milioika elur maluta jaitsi ziren zerutik, eta inork ezin izan zuen herrixkara artiletik eraman" [nevara arreo e caeran milleiros de folerpas de neve dende o ceo polo que ninguén podía levar ningunha madeixa de fío até a vila]. Como podería, polo tanto, solucionar o problema? Como conseguir la para facer os calcetíns? Como di Babba Zarrah non hai preguntas sen resposta e a anciá encontrou unha solución adecuada para o seu problema.

Dende este punto de partida introdúcennos na historia as tres autoras deste libro. Babba Zarrah adoita narrarlles historias aos nenos do pobo mentras estes están sobre unha manta e esa manta será a que utilice a velliña contacontos para conseguir o fío que necesita. Así, reducindo un pouco o espazo da manta consegue a la necesaria para facer os calcetíns de Nikolai, pero tamén a que utiliza para a bufanda longa e quente do carteiro, as luvas do mestre, a bata nova da señora Ivanov…, e así, sen que ninguén saiba de onde proceden eses regalos concretos e necesarios, a vida dos habitantes da vila vaise alegrando un pouco durante o duro inverno, ao mesmo tempo que "herritarren jakin-mina haziz zihoan mendian behera doan elur bolaren antzera" [a curiosidade dos habitantes ía medrando coma unha bóla de neve

monte abaixo] "aztoramenduak gora egin zuen jostunaren katu zorritsua, urrumaka eta harro, katu-beroki estu baten barruan agertu zenena. Herritarrek misterioa argitzen laguntzen eskatu zioten alkateari" [a excitación foi maior cando o gato piolloso da costureira, rosmando e fachendoso, apareceu dentro dun abrigo estreito para gatos. Os habitantes da vila pedíronlle axuda ao alcalde para aclarar o misterio.]

Ao longo do conto a tensión é cada vez maior; o lector ve como se vai reducindo a manta sobre a que escoitan os contos os nenos, estes deben de amorearse cada vez máis na casa da anciá contacontos, pero ao mesmo tempo, os lectores somos cómplices das accións de xenerosidade e amizade ao ver os regalos que van recibindo os habitantes da vila; e testemuñas, tamén, da curiosidade, a intriga que se está apoderando destes. As autoras fannos partícipes do misterio, sabemos o que fai Babba Zarrah e o desexo, cada vez maior, de coñecer o que está sucedendo por parte dos habitantes; pero, ao mesmo tempo, nós tamén sentimos a necesidade de coñecer o que sucederá coa contacontos, como se descubrirá o misterio na vila, cal será a actitude das persoas que viven nesa vila ao descubrir o que sucedeu. O ritmo da narración busca todo iso e, como en todos os libros de calidade, tanto o texto como a imaxe contribúen.

Finalmente será un neno quen aclare o misterio ao ver xuntos o carteiro coa súa bufanda, a señora Ivanov coa súa bata, o mestre coas súas luvas, a pequena Olga coa súa nova manta suave e a tendeira co seu chal elegante: "Babba Zarrah-ren ipuinetako tapakia dirudi honek!" [Isto parece a manta dos contos de Babba Zarrah!], e é grazas a ese comentario como os habitantes da vila descobren que a anciá contacontos sacrificou a súa manta para facer os regalos que repartiu entre eles.

A partir dese descubrimento, as decisións tomadas polos habitantes e o final do conto (un final que nos volve colocar no comezo da historia) inciden en recalcar valores como a amizade e a axuda logrando un final moi conseguido.

As ilustracións de Elena Odriozola logran enriquecer o labor das escritoras do conto. As imaxes, a maioría delas, ocupan ambas as

páxinas pero nas paixases, nos espazos en branco, nos ceos… hai espazo para que o texto non rompa con elas, para que texto e imaxe se complementen sen se molestar, dándonos unha maior información. E nesas imaxes móstranse as típicas expresións faciais de Elena Odriozola, dous puntos, un trazo para o nariz e outro pequeno para a boca completando unha imaxe da cara, simple pero expresiva ao mesmo tempo. Así poderemos apreciar as caras dos nenos cando escoitan os contos da anciá e cando falan entre eles, pero tamén apreciaremos esas mesmas persoas amoreadas e atentas cando van quedando sen espazo na manta.

As cores vivas predominan na historia; dende un principio chámannos a atención as vivas cores da manta na que Babba Zarrah senta os nenos cando lles conta os contos e esas mesmas cores espallaranse ao longo das páxinas do libro nas paisaxes e ambientes esbrancuxados, porque a historia sucede "herrixka batean, elurrak estalitako mendien artean galduta" [nunha vila perdida entre montes brancos pola neve]. Ademais, como indicamos anteriormente, os regalos realizados con esas cores, os calcetíns, as bufandas, as mantas

e outros regalos atraen a nosa atención ao tempo que amosan a calor da vida e o cariño ao longo das páxinas. Para iso, a ilustradora intercala planos xerais con primeiros planos, aqueles para nos amosar unha visión xeral da situación, para darnos unha información máis xeral, os primeiros planos, en cambio, para fixar a nosa atención nun punto concreto, tal e como indican Zaparaín e González (2010: 181): "(el primer plano) acentúa la presencia de una parte. Se comporta como un inciso que aumenta la información sobre un aspecto determinante. La psicología infantil a menudo necesita centrarse en lo parcial y lo inmediato".

E para que o lector preste máis atención á bata ou á manta pequena realizadas cos fíos da manta, amósansenos eses primeiros planos; a bata movéndose no aire, ou o neno pequeno sentado e alá, ao lonxe, a casa pequena.

Estamos ante unha obra que ten ás veces un ritmo moi vivo e outras un gran sosego, como cando a contacontos lles narra as historias aos nenos ou cando colle un respiro para pensar en como solucionar os problemas; outras veces, en cambio, trasládase como unha pantasma pola vila nevada repartindo os seus regalos. Odriozola, tamén neste aspecto, realizou un excelente traballo ao representar a quietude dos nenos sobre a manta ou os movementos da manta que abanea ao vento ou os pasos que vai deixando Babba Zarrah sobre a neve nos seus desprazamentos. Tal e como indica Teresa Duran (2009: 107): "la adquisición narrativa de lo que representa la ilustración es lenta y gradual, especialmente en lo que representa la acción, el movimiento", e esa recepción, "la recepción infantil de la ilustración" en palabras da investigadora catalá, está moi ben lograda nas ilustracións de Elena Odriozola. As pausas son frecuentes, pola esixencia do ritmo da narración, a vila encóntrase incomunicada, non parece que suceda nada (ou case nada) e cando sucede algo, cando aparecen os misteriosos chales, mantas, calcetíns e demais pezas, os habitantes non saben quen é o responsábel, non saben por que o fai e, por iso, aparecen quietos, dubitativos, sen saber que facer. A mesma Babba Zarrah, cando non está repartindo os regalos, aparece representada

na súa casa, sentada cosendo ou contando os contos (aínda que neste último caso non aparece a súa imaxe, senón a que ela ve, para lograr así unha maior identificación co personaxe).

Este ritmo tranquilo e sosegado non ten final. O libro mesmo tampouco non o ten, xa que cando parece que vai rematar, indícannos que unha nena, Alexandra, ten un pequeno burato no xersei:

> Opari bat josi nahi zion Alexandrari, baina mendiek zuri jarraitzen zuten, eta herrian ezin zen artilerik aurkitu. Baina Babba Zarrah-k bazekien ez zegoela erantzunik gabeko galderarik. Ipuinen tapaki berriari begiratu eta irribarre egin zuen.
> [Queríalle facer ese regalo a Alexandra, pero os montes seguían nevados e na vila non había máis la. Pero Babba Zarrah sabía que non hai preguntas sen resposta. Mirou a nova manta dos contos e sorriu].

Con esas palabras remata o texto do libro, deixando unha última imaxe, posterior, para o lector. A última imaxe do libro preséntanos a Babba Zarrah, na parte da esquerda, facendo un novo xersei, tranquila, sentada; na parte da dereita, en cambio aparece unha parede totalmente branca (agás un pequeno cadro colgado) que nos dá unha sensación de amplitude, de espazo baleiro. E esa brancura, ese baleiro, ese silencio recórdanos e remonta ao principio da historia.

Tal e como indica Duran (2009: 231):

> resultaría obligatorio analizar a fondo la confluencia de los lenguajes narrativos que tienen lugar en un álbum, el visual y el textual (en caso de que exista), para que constituyan una nueva manera de exponer un relato posible, o una manera posible e ingeniosa de relatar que multiplica tanto la inteligibilidad del signo como la inteligencia del lector.

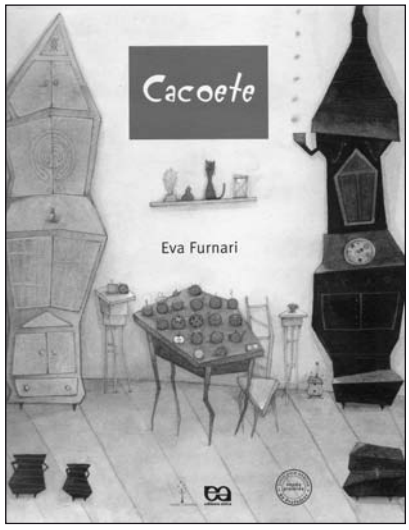
e este libro, por todas as razóns anteriormente indicadas, logra a recepción do lector e que este obteña unha lectura máis rica, completa e creativa.

Este libro, *The Story Blanket*, publicado en Londres e no País Vasco é unha pequena xoia, unha mostra da calidade da ilustradora vasca que viu como a súa obra, rompendo fronteiras, ten un gran recoñecemento.

## Bibliografía

**Duran**, Teresa (2009), *Álbumes y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles*, Barcelona: Octaedro.

**Zaparaín**, Fernando e Luis Daniel **González** (2010), *Cruces de caminos. Álbumes ilustrados: construcción y lectura*, Salamanca: Universidad de Valladolid e Universidad de Castilla-La Mancha.




# ÁMBITO IBEROAMERICANO

## 6.21. *Cacoete*, de Eva Furnari: elementos do cômico no álbum narrativo

Alice Áurea Penteado Martha
(Universidade Estadual de Maringá)

**Resumo:** O artigo propõe a leitura de aspectos que configuram *Cacoete*, de Eva Furnari, como álbum narrativo em prosa, cuja estrutura –verbal e não-verbal– utiliza-se de recursos do cômico. A partir desse enfoque, valoriza-se a coerência do projeto gráfico-editorial; enfatiza-se o caráter híbrido da linguagem narrativa, responsável pelo diálogo entre imagem e texto e, considerando-se a organização do mundo narrado, destacam-se elementos como narrador, personagens e ambientação.

**Palavras-chave:** álbum narrativo, cacoete, cômico, Eva Furnari.

**Abstract:** This article proposes the reading of several aspects that constitute *Cacoete*, by Eva Furnari, as a prose narrative album which verbal and non verbal structure employs comic resources. From this point of view, the coherence of the graphic-editorial project is assessed; the hybrid aspect of the narrative line is emphasized, the one which is res-

ponsible for the dialogue between image and text, and some elements like the narrator, the characters or the contextualization are stressed, mainly taking into account how the narrative sphere is organized.

**Keywords:** Cacoete, comic, Eva Furnari, narrative album.

*Cacoete*[82], álbum narrativo, em prosa, com texto e imagens de Eva Furnari (1948), recebeu o Prêmio Jabuti na categoria "Melhor Ilustração de Livro Infantil ou Juvenil", em 2006. A narrativa relata, com recursos do cômico, como a Bruxa Núrcia mudou atitudes e comportamentos repetitivos de toda uma cidade e seus habitantes, depois que o garoto Frido tentou sem sucesso comprar uma maçã para homenagear a professora no dia dos mestres, um dos rituais da população, e, equivocadamente, foi buscá-la na casa da bruxa.

O "modo especial de organização" da cidade é objeto de crítica bem humorada do narrador desde as primeiras linhas do texto. Ao descrevê-la, enfatiza aspectos repetitivos relativos ao espaço urbano e aos habitantes que justificam nome: "cacoete" significa a repetição de movimentos ou contrações, o que indica, preliminar e alegoricamente, a ausência de diferenças, pressuposto fundamental da criatividade, inexistente na cidade Cacoete. A repetição de situações, ou a combinação de circunstâncias que se repetem seguidamente, provoca a sensação de rigidez, em contraste com a mobilidade da vida e revela uma imperfeição individual ou coletiva que exige imediata correção. Segundo Henri Bergson[83], o riso, gesto social que ressalta e reprime desvios especiais dos homens e dos acontecimentos, funciona como correção dessa situação enrijecida (p. 50). É com o intuito de desmonte do estabelecido, pelo riso, que o narrador apresenta a cidade e seus habitantes:

82. São Paulo: Ática, 2005.

83. *O riso. Ensaio sobre a significação do cômico*, trad. Nathanael C. Caixeiro, Rio de Janeiro: 1983, 2ª ed.

> Cacoete era uma cidade pequena. Tinha 187 habitantes. Todos eram muito, muito organizados. Mas sua organização tinha um jeito diferente, especial. Um jeito que só existia lá em Cacoete. Os nomes das ruas da cidade eram alinhados em ordem alfabética. Rua dos Alfinetes, das Berinjelas, dos Calcanhares e assim por diante. Os moradores também eram ordenados desse mesmo modo. O Frido, por exemplo, morava antes da Griselda e depois da Euzinete (p. 3).

Só em Joanete, cidade vizinha, Frido consegue a maçã, mas a fruta se estraga no espaço de quinze dias de espera pela comemoração do dia dos professores. Com a indicação de que havia uma senhora, Dona Lúrcia, que fazia tortas de maçã, o garoto chega até Núrcia, a bruxa. Compra a fruta, mas não se contém e a devora. Ao retornar à casa da estranha velha, ele "faz sua própria mágica", transformando o que tinha em mãos em diferentes e esquisitas maçãs. Mas esse contato com a diferença irrita o menino que, para se acalmar, organiza a casa de Núrcia, acabando com a desordem reinante: "[...] Frido foi arrumando a bagunça da sala. É que, como bom cacoeteco que era, ele se acalmava arrumando coisas" (p. 16). Consegue finalmente transformar um nariz de palhaço na fruta perfeita. A partir de então, forças antagônicas inerentes à vida –tensão e elasticidade (Bergson, 1983)– responsabilizam-se pela desautomatização comportamental de toda Cacoete, empreendida pelas ações de Frido e da Bruxa, instaurando o riso na estrutura narrativa. A inversão de situações estabelece o *quiprocó*, provoca o efeito cômico e o conseqüente riso, deslocando o pólo do previsível para o inusitado. Cada uma das personagens participa de acontecimentos inerentes a sua caracterização ficcional –Frido organiza e a Bruxa desorganiza–, a partir da qual atua no mundo narrado. As séries de ações de cada personagem são independentes, mas, em alguns momentos, misturam-se, provocando o erro e a confusão. Frido não é bruxo, seu comportamento é descrito como de um garoto comum; Núrcia, ao contrário, caracteriza-se como bruxa. Ao se defrontarem na trama narrativa, Frido passa a fazer mágicas confusas e atrapalhadas, enfeitiçando a bruxa: "O Frido nem sabia, mas a maçã, usada daquele jeito, tinha poderes mágicos e transformou a Núrcia numa mistura raríssima de bruxa e palhaço!" (p. 24).

A arrumação da casa provoca a ira da bruxa que persegue o garoto e, ele, desnorteado, retorna à casa mal assombrada, onde é enfeitiçado por Núrcia: "ficou num estado lamentável. Brotaram flores nos dedos das mãos e ele falava pelo pé. Ou seria pelo sapato. Era efeito dos raios desorganizadores" (p. 21). Frido, então, "todo bagunçado", para reverter a situação, provoca o orgulho da bruxa, dizendo-lhe que "desorganizar era fácil. O que eu quero ver é a senhora organizar!" (p. 22) Ferida em seus brios, ela o rearranja, exceto por um detalhe: os cabelos continuam eriçados com a descarga elétrica dos raios. Ele atira a maçã bem no nariz da bruxa, enfeitiçando-a e ela, divertidamente enfeitiçada, vai transformando tudo pelo caminho:

> Alguns dias depois eles perceberam que o ensino escolar também tinha sido afetado pelas magias. A matemática ficou cheia de problemas. Em vez de multiplicar e dividir, agora se desmultiplicava e duvidava. Os números não eram mais inteiros, eram despedaçados (p. 28).

Após o inesperado acontecimento, as mulheres que só usavam vestidos de bolinhas e os homens que trajavam apenas camisas brancas e calças xadrez passam a se vestir de modo diferenciado; o ensino escolar se altera e os objetos perdem suas habituais funções, a panela de pressão passa a tocar música e a escova de cabelos despenteia: "A pequena cidade de Caoete já não era mais a mesma. Suas ruas, agora, se alinhavam numa tortuosa ordem desalfabética" (p. 30).

O conteúdo da obra tem como invólucro um projeto gráfico-editorial rico e coerente. A capa em papel cartão em tons verde, traz imagem da cozinha da bruxa que também aparece no miolo da obra em dois momentos (pp. 15 e 17), com significativa diferença: na página 15, a cozinha reflete a casa –"escura, confusa, esquisita, bagunçada..."; na capa (e na ilustração da página 17), móveis e utensílios, organizados por Frido, mostram-se em íntima conexão com o título, disposto em pequeno quadro vermelho, no alto. Na contracapa, em papel vermelho, em um quadro verde claro, pequena vinhetas com diversas formas de maçã testadas por Frido, ilustram texto com algumas informações que instigam a leitura– "Todos vi-

viam bem, até que um dia, porém algo inesperado aconteceu. Frido, um menino da cidade, foi comprar uma maçã para presentear sua professora, e coisas estranhas começaram a acontecer... coisas que mudariam a cidade para sempre..." (Contracapa) –e algumas linhas que sublinham os prêmios recebidos por Eva Furnari.

A folha de rosto, em fundo claro, repete no alto o título do livro, agora em letras negras e tem no centro pequena e engraçada imagem de uma professora, objetos e móveis de uma sala de aula –quadro negro, cadeira e mesa– sobre um tablado, em cores bastante "apagadas", antecipando o tom inicial da narrativa. No verso, além dos agradecimentos da autora a vários colaboradores, a ficha técnica apresenta correta e adequadamente todos os responsáveis pela editoração, revisão, projeto gráfico e arte, bem como os dados de Catalogação-na-fonte, pelo Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ. Por fim, nota interessante alerta para os prejuízos da cópia ilegal de obras: "Ela gera desemprego, prejudica a difusão da cultura e encarece os livros que você compra" (p. 2).

Com formato retangular (22,5 x 28) e 32 páginas, o álbum é composto por páginas simples, com manchas gráficas dispostas inicialmente de modo organizado e repetitivo em função do caráter mecânico das ações, atitudes e hábitos dos habiantes de Cacoete, antes do *quiprocó* envolvendo Frido e a Bruxa; depois, as manchas gráficas –texto e imagem– refletem a desorganização imposta ao garoto pela Bruxa, desfazendo o caráter assimétrico inicial. As ilustrações ocupam por vezes páginas inteiras, por vezes, uma mesma página traz várias ilustrações, como pequenos quadros. As letras apresentam tamanho, tipo e cor adequadas ao público leitor e compõem harmoniosamente o conjunto gráfico da obra.

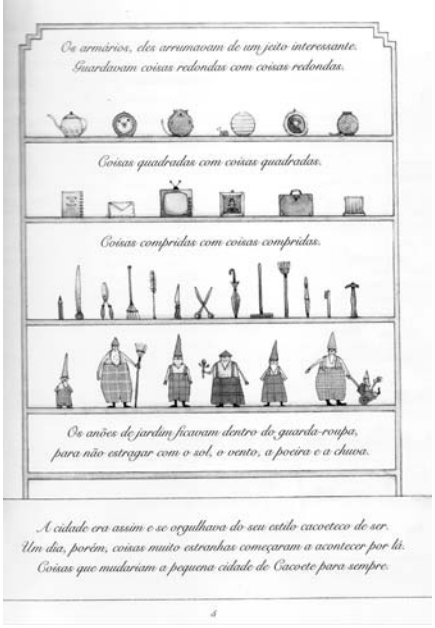
Na primeira parte da narrativa, anterior à desautomatização dos hábitos e atitudes, as cores predominantes são claras, tristes e frias, em íntima conexão com o ar de "mesmice" da cidade e seus habitantes: "Para se vestir, os cacoetecos tinham regras simples. As mulheres usavam vestidos de bolinha, sempre da mesma cor. Os homens usavam camisas brancas e calças xadrez" (p. 4). Organizadas, as ima-

gens dispõem-se em espaços delimitados por linhas, espécie de armários, quadrinizando-se em alguns momentos (pp. 6, 7 e 10) e os pequenos textos tranformam-se em legendas, enfatizando o espírito de repetição, desejado pela ilustração:

> Os armários eles arrumavam de um jeito interessante.
> Guardavam coisas redondas com coisas redondas.
> Coisas quadradas com coisas quadradas.
> Coisas compridas com coisas compridas (p. 5).

Após a desautomatização imposta pela Bruxa, os tons claros de fundo das páginas são substituídos pela intensidade cromática (vermelho, verde), como se pode ver no momento em que a tensão do encontro entre o garoto e a feiticeira quebra a monotonia da narrativa: com fundo vermelho, os pequenos textos –a fala do narrador e o diálogo entre a Bruxa e Frido– são numerados para que o leitor, também desorganizado, possa acompanhar o desenrolar dos fatos (p. 13). A partir desse ponto, configura-se a oposição entre tensão e elasticidade, anteriormente mencionada, também na elaboração das imagens: quando as ações são de Frido (tensão), as ilustrações são organizadas; quando os atos são da Bruxa (elasticidade) mostram-se caóticas, culminando na total desorganização, inclusive, com a ocupação de ambas as páginas pela ilustração (pp. 24-25), fato que se repete apenas mais uma vez às páginas 30 e 31, configurando-se a total transformação de Cacoete, que "se espalha" de modo desordenado e ocupa, concretamente, o espaço da página contígua. Esses aspectos configuram o caráter híbrido da linguagem narrativa, com o diálogo explícito entre elementos verbais e não-verbais, entre texto e imagem.

No que se refere às imagens, o trabalho de Furnari é impecável: delicado, sem deixar de valorizar o bom humor dos traços, mostra-se em sintonia com a qualidade da linguagem verbal. A composição da narrativa alterna-se, valendo-se de recursos diferentes o tempo todo: ora se configura como textos em quadrinhos, com balões para os diálogos, ora como textos verbais simplesmente. O trabalho com




a ilustração, primoroso, mostra-se compatível com o projeto gráfico do livro e com a qualidade do texto, revelando a presença de Eva Furnari em todos os detalhes. A riqueza da construção do texto não-verbal, em *Cacoete*, pode ser constatada pelo emprego de recursos que evocam meios multimodais da contemporaneidade, componentes da cultura de leitores dessa modalidade narrativa, como a quadrinização e os balões dos HQ, e a mobilidade estética dos viodeoclipes, observada na mistura de imagens e linguagens, ressaltando-se elementos como montagem, ritmo, efeitos visuais e sonoros, iconografia e grafismos, aspectos observados à página 22, por exemplo.

As imagens, em *Cacoete*, desempenham diferentes funções, sem qualquer traço hierárquico, o que revela complexidade de interação entre verbal e o não-verbal. Dentre a tipologia arrolada por Luís Camargo[84], observa-se a ocorrência de três funções desempenhadas pelas imagens, embora outras pudessem ser apontadas:

84. "Para que serve um livro com ilustrações?", in Sissa Jacoby, *A criança e a produção cultural. Do brinquedo à literatura*, Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

- *Narrativa*, uma vez que as ilustrações representam as transformações sofridas pelas personagens, Frido e Núrcia, bem como suas ações, com marcas da passagem do tempo;

- *Estética*, tanto do tipo "sintático" como "semântico". No primeiro caso, as imagens valorizam, a partir do emprego de repetição, alternâncias, contrastes e simetrias, seus elementos visuais, tais como linhas, cores, espaço, luz, entre outros; quanto ao tipo semântico, aponta-se especialmente a hipérbole, recurso adequado ao exagero cômico, utilizado enfaticamente tanto no texto verbal como no imagético.

- *Lúdica*, percebida na ênfase concedida ao caráter de jogo bem humorado, promovido pela representação de situações cômicas e caricatas.

O texto verbal, não menos rico, adequa-se à comicidade da linguagem imagética, com frases condensadas, períodos curtos e falas, cujo traço cômico ocorre com a repetição de vocábulos, com funções diferentes na morfologia frasal: "Seu menino *ridiculamente ridículo*!!! Eu posso fazer tudo o que quero!!! Sou uma bruxa *poderosamente poderosa*, entendeu?" (p. 22, grifou-se). As manchas textuais ocupam espaços diferenciados nas páginas ilustradas. Ora funcionam como legendas, ordenadas, em íntima conexão com a organização das imagens; ora podem ser consideradas molduras para as ilustrações de página toda; ora surgem dispersas em pontos diversos da imagem que ocupa todo o espaço, como se observa às páginas 24 e 25, tomadas por ilustração única.

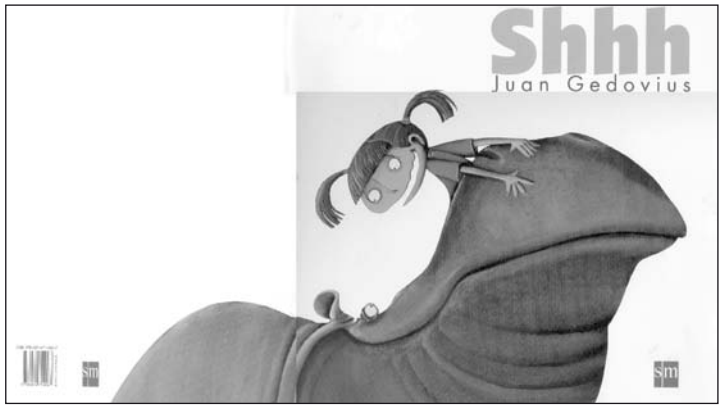
A voz narrativa, responsável pela estrutura e organização do mundo narrado, apresenta-se, em *Cacoete,* predominantemente em terceira pessoa, fora do relato, portanto, o que poderia causar certo distanciamento entre o narrador e os fatos, dificultando a recepção do texto pelo leitor mais jovem. Entretanto, em vários momentos, as vozes do narrador e da personagem apresentam-se de tal modo entrelaçadas que é quase impossível distinguir entre uma e outra, recurso que encurta a distância entre ambas e, consequentemente, aproxima o receptor das emoções experimentadas no mundo na-

rrado. No momento em que Frido chega à casa de Núrcia, a bruxa, e não de Dona Lúrcia, a vendedora de maçãs, o discurso narrativo promove a junção das vozes e perspectivas do narrador e da personagem, valorizando a percepção do leitor:

> Espiou pela janela e viu uma mulher descabelada colocando uma batata num forno antigo. Ué, o que ela estava fazendo? Cozinhando? E cadê a maçã? E ele? Esperava? Ia embora? Reparando bem, aquele chapéu pontudo era estranho e o lugar parecia ser a casa de uma bruxa... Nossa, será que Dona Lúrcia era uma bruxa?! Cruz-credo!!!. Ai que medo... (p. 13).

A ambientação narrativa oscila entre o real e o imaginário. De um lado, a organização da cidade, espaço urbano presente no cotidiano de leitores de qualquer época e lugar; de outro, espaço e tempo do mundo dos contos maravilhosos, eivados de elementos mágicos que permitem transformações e passagens, tópicos recorrentes no imaginário infantil e assimilados com naturalidade pelas crianças, como as interferências da bruxa, representante do maravilhoso, em Cacoete, construída com elementos da realidade. Os sentimentos do garoto são descritos em escala descendente, até atingir o efeito desejado, o caráter cômico da situação: "Quando Frido viu as mudanças que Núrcia fazia pela cidade, achou tudo *espantoso, assustador, revoltante, surpreendente, interessante e engraçado.* Ele estava confuso. Como se classificava aquilo na ordem cacoeteca?" (p. 26 – grifamos).

Em síntese, *Cacoete* revela "retórica específica", ao combinar vários níveis em sua composição. Os elementos estruturadores da narrativa, tanto no plano textual como no imagético, sintetizam o contraste gerador do conflito entre organização e desorganização, entre real e maravilhoso, observado em todas as instâncias do texto, promovendo, por fim, a interação entre dois mundos.




## 6.22. Un gran secreto que genera felicidad, *Shhh*[85], de Juan Gedovius

Laura Guerrero Guadarrama
(Universidad Iberoamericana Ciudad de México)

**Resumen:** Juan Gedovius, autor emblemático del libro álbum en México, en este texto nos narra la historia de Emilia, una niña pequeña que tiene un secreto: ella tiene un hipopótamo escondido en la mochila. Con este ser imaginario la niña vive y disfruta aventuras simples y bellas de la vida cotidiana, come, juega, dibuja, nada y, al final, se duerme. Las ilustraciones muestran una tierna contradicción entre el enorme tamaño del animal y lo pequeña y débil que es la niña, un humor sensible y fino.

**Palabras clave**: amistad entrañable, humor, imaginación creativa.

**Abstract:** Juan Gedovius, emblematic writer of albums in Mexico, narrates in this work the story of Emilia, a little girl who has a secret: she has a hippo hidden in her bag. With this imaginary creature the kid lives and enjoys simple and wonderful adventures of daily

85. México: Editorial SM, 2004.

life like eating, playing, drawing, swimming and, at the end, falling asleep. The illustrations portray a tender contradiction between the huge animal and the little tiny girl transmitting a kind of really sensitive and subtle humour.

**Keywords:** close friendship, creative imagination, humour.

## Historia

El libro comienza su relato desde la portada y contraportada donde una niña pequeña despierta y alegre está con un hipopótamo enorme y simpático; se miran a los ojos y sonríen como buenos cómplices sobre un fondo blanco que los hace resaltar. Ella está trepada en él y parece decirle algo, quizá lo está invitando a acompañarla. En la siguiente página, antes de los créditos reglamentarios, aparece una sinécdoque visual que nos muestra las piernas de la niña en la parte alta de la página sobre un fondo verde, sus pasos la dirigen hacia el interior del álbum; al pasar la página está otra sinécdoque, muestra un poco más del primer plano de la protagonista quien carga una mochila, está ahora en la parte baja, del lado izquierdo, el rostro se eleva y mira hacia arriba el título *Shhh*, escrito en caracteres grandes y verdes, del mismo tono que el fondo de la página anterior y que el título de la portada. Hay un intercambio de tonalidades del verde al blanco que se cerrará al final del libro cuando el blanco dé paso al azul de la noche. El verde es el activo, el movimiento que da inicio, el blanco es neutro, permite que la mirada se centre en los personajes y sus acciones. Shh es el sonido que se utiliza para solicitar silencio o pedir guardar un secreto.

El único texto escrito que nos aguarda después de la entrada oficial al volumen, cuando hemos pasado los datos bibliográficos, es un párrafo con caracteres enormes que se achican hacia el final; dice lo siguiente:

Aquel día
Emilia estaba muy sospechosa,
me dijo que había recogido algo
en el jardín de la escuela,
pero no me dejó mirar
dentro de su mochila…
… era un secreto (p. 1)

Frente a él se ve a Emilia saliendo del espacio con la mochila en la espalda y con el gesto universal que hacen todos los niños y niñas cuando quieren ocultar algo.

En la siguiente pagina ese algo es el hipopótamo a quien ella jala con total decisión y obstinación por la cola, solo vemos la mitad posterior del animal que no se mueve, ni siquiera un poco; la siguiente hoja está en blanco, son esos blancos los que aportan un plus de silencio al volumen, solo está lo esencial ajeno a escenarios o lugares; así en un no lugar una pequeña juega con un entrañable hipopótamo que aguanta todo de manera estoica y divertida, porque ella lo jalonea, lo observa, le cuenta, lo imita, lo usa de sillón cuando hay que comer, por supuesto, tambén lo regaña cuando no hace lo que ella quiere, juegan al sube y baja, leen libros divertidos, ella lo tapa con una manta (o casi lo tapa porque ¡él es tan grande!), lo pinta en un graffiti personalísimo de diferentes colores, nada en un estanque con él, duerme a su lado y en la última página los vemos de noche, ya cansados, mientras ella nos guiña un ojo cómplice.

## Texturas visuales

Como ya hemos mencionado, el texto escrito es breve y nos da la pauta para entrar al juego del álbum, con una narración lineal, sencilla, directa, llena de humor y alusiones al lector; la obra se desarrolla con un ritmo ágil y divertido. Está compuesta de páginas dobles en donde apenas hay lugar para el hipopótamo y la niña quienes despliegan acciones cotidianas que se desarrollan a lo largo de un día de intensa actividad infantil.

Existe un juego de contrastes o contrarios: los tonos cálidos de la blusa y de los zapatos de la niña contra el gris del hipopótamo; el tamaño enorme del animal y el pequeño de Emilia. La decisión y total dominio de ella frente a la docilidad del otro se hace evidente a través de los gestos y la mímica que cobran especial relevancia en el diseño del personaje infantil, las muecas que hace con la boca: de alegría, de enojo, de placidez, de entusiasmo. Las manos que actúan y señalan con firmeza, que cargan el libro, escriben, nadan, acarician o jalan, son manos que se divierten, aunque a veces se vuelven regañonas. Él aparece más pasivo, de pie, despatarrado sobre el suelo, sentado y acostado, está ahí, grande, silencioso y gentil. Estos contrastes promueven el humor y la risa. No obstante, en el fondo hay una similitud básica, las miradas son semejantes. Ambos van por las páginas y la vida con los ojos muy grandes, con las emociones abiertas, lo que los convierte en amigos entrañables.

Como ya señalamos, no hay ningún desperdicio en el libro, todo cuenta, la elipsis es fundamental, solo vemos los momentos claves de la interacción, con una gran economía visual el artista subraya lo importante y no crea distracciones. Si como comentamos, la primera página doble con fondo en verde representa el inicio de la acción la última hoja doble en azul está representando la noche que nos despide como lectores pero nos mantiene como amigos, porque la

textura visual apela al lector empírico como parte fundamental del entramado, somos nosotros los testigos de las acciones diurnas, de su emotividad, de todo lo que hacen esos amigos tan diferentes y tan parecidos.

## Más allá del libro álbum

Juan Gedovius es un narrador mexicano autodidacta que se caracteriza por preferir las imágenes por encima de las palabras; deja que sus personajes se desplacen libremente por el espacio del libro álbum, van y vienen en planos enteros o en pequeñas partes, porque ellos son lúdicos y contestatarios, sus relatos están pletóricos de ritmo y de humor. Ha publicado más de cuarenta títulos que circulan por el mundo sin ningún problema, porque tienen un lenguaje universal. En 1998 y 2002 obtuvo una mención especial en el catálogo *White Ravens*, selección de la Biblioteca Internacional Infantil y Juvenil de Munich que tiene un enorme prestigio. Con el cuento *Desde la enredadera* recibió el Premio Caniem 2002 al Arte Editorial en el género de Libros de Literatura. En el año 2004 el IBBY lo puso en la Lista de Honor. Algunas de sus publicaciones son: *El más gigante*, *Ríbit*, *Animalisos*, *El Tintodonte (un domingo sin desayuno), Morado al cubo*, *Insomniópteros* (en colaboración con Antonio Granados) y *Trucas*.

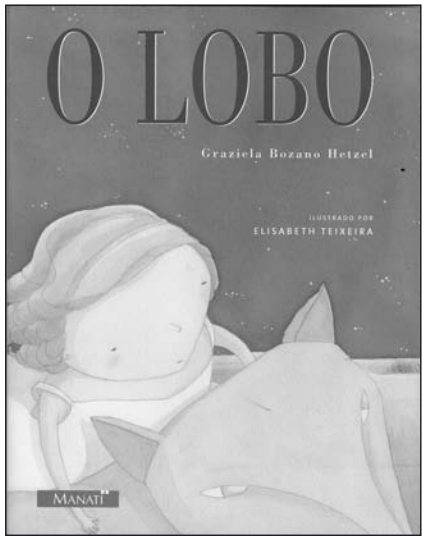
En una entrevista que le realizaron en México habló así de su libro *Shhh*:

> Cada historia toma un camino muy azaroso que, al final, se concentra en la misma forma: el libro. *Shhh* es un libro muy personal, pues ahí cuento lo que me ocurre todos los días con mis hijos. De alguna manera yo soy ese hipopótamo y la niña, Emilia, es mi hija, quien me imita, me mueve de donde estoy, juega conmigo, lee a mi lado, me echa una manta encima y hasta termina pintándome[86].

86. Juan José Flores, "Los gigantes y los silencios de Juan Gedovius. La diferencia entre adultos y niños es que éstos sí son libres", *El Financiero*, "Cultura", 29/04/2008, p. 48.

En esta metáfora mágica que es toda la literatura, las cosas adquieren nuevos contornos por similitudes con el mundo que vivimos, figuraciones que el artista intuye y plasma en su obra. Así, este hipopótamos puede ser la representación del padre pero no se queda ahí, este dato no agota lo que la obra es o transmite a sus múltiples lectores. Como Gedovius señala, su trabajo creativo es una exploración y un acto de libertad, sus historias nos sorprenden y enredan en la estrategia narrativa llena de blancos o vacíos que el lector debe completar. El estilo especial que lo distingue o caracteriza es la imagen no verista o realita sino fantástica o divertidas; a veces delinea figuraciones que aportan nuevos seres a los bestiarios conocidos; las niñas son muy semejantes a nuestra protagonista, bajitas con coletas y ropa deportiva; los seres monstruosos o hiperbólicos que idea son hilarantes o flaquitos pequeños, pero simpáticos y dinámicos.

Como bien señala el autor en otra entrevista, la ilustración todavía no es una tradición en México, pero cada vez hay más y mejores artistas.




## 6.23. *O lobo*[87], de Graziela Hetzel e Elisabeth Teixeira: a magia da leitura

Vera Teixeira de Aguiar
(Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul)
Thiago Alves Valente
(Universidade Estadual do Norte do Paraná)

**Resumo:** *O lobo*, com projeto gráfico-editorial expressivo, desdobra-se em dois planos, o do pai que conta história e a história que ele conta. A primeira trata do relacionamento afetivo e do papel da literatura para o desenvolvimento emocional da criança. A segunda dá margem à fantasia, evocando o universo simbólico dos contos clássicos. Através da leitura da palavra e da imagem as duas histórias se completam.

**Palavras-chave:** fantasia, leitura, relações familiares.

**Abstract:** *O lobo*, as an expressive graphic-editorial project, is split in two different planes, the one of the father who tells the story, and the

87. São Paulo: Manati, 2009.

one of the story which is told by him. The first one is about affective relationships and the role of literature in the emotional development of children. The second one covers fantasy as well as it evokes the symbolic universe of classic tales. The two stories are complemented by the reading and the images.

**Keywords**: family relationships, fantasy, reading.

Em *O lobo*, de Graziela Hetzel e Elisabeth Teixeira, há uma narrativa em dois planos: o da vida de Lília, para quem o pai lê histórias nas noites de verão, e o da história lida para Lília, que nela espera encontrar respostas para sua própria vida. As guardas, como prolongamentos da capa externa, anunciam a relação entre os dois planos da narrativa. Ao deixar o colorido da ilustração da primeira capa, o leitor encontra a guarda recheada de pequenas árvores em fundo de tom amarelado, a mesma cor da segunda capa, que abre a brochura em papel couché fosco, onde está a história de Lília. Daí em diante, todos os jogos de cores e imagens relacionam os dois níveis narrativos, que se entrelaçam para a constituição dos sentidos possíveis.

Para cada página de texto, há uma de ilustração, a qual surge ora ocupando toda a página (pp. 11, 16, 22, 27, 34, 39), ora emoldurando com cor avermelhada, quando se trata de cena do livro que Lília está lendo (pp. 6, 9, 33, 37); ou cor de tom amarelo claro, quando a imagem retrata cenas da vida "real" da protagonista (pp. 12, 15, 18, 21, 24, 29, 30). A expressividade dos rostos é manifestada pelos pequenos traços de olhos, nariz e boca nas cabeças grandes e desproporcionais aos membros dos corpos, uma representação que procura se aproximar das sensações que o pequeno leitor tem de seu corpo e dos outros corpos. Saliente-se que o uso de elementos de fundo e de perspectiva permite-lhe perceber cenas concomitantes, criando o efeito de simultaneidade entre o foco principal e aquilo que acontece fora do universo de problemas e hesitações enfrentados pela

menina. Quando está no colo do pai, por exemplo (p. 11), o leitor assiste, em primeiro plano, às reações de Lília, que ouve atentamente a narrativa; ao fundo, porém, surge o quarto ocupando a maior parte da ilustração, no qual estão detalhes que ambientam o enredo, aproximando o leitor infantil das dimensões do espaço ocupado pela criança e pelos adultos da história. A porta entreaberta permite que se note a continuidade da casa, e a claraboia à direita mostra o céu noturno. Há vida além do quarto e da história contada pelo pai.

Na mesma cena pode-se notar um quadro pendurado na parede. Nele está um cavalo em um campo aberto. Mais tarde, quando Lília sonhar com o pai de rosto pálido e um pouco ensanguentado, tomará a imagem como ponto de concentração para seu olhar:

> Gritos e sussurros invadem seu sonho, um enorme lobo prateado passa ventando, com seu pai na garupa, um pai de rosto pálido, por onde escorre um fio de sangue.
> Abre os olhos, assustada.
> A casa está em silêncio.
> Na pouca claridade do quarto, seu olhar se prende à gravura de um potrinho (p. 14).

O quadro, como motivo narrativo, é extensão do pai que, ausente de casa, continua presente como representação das coisas que constituem a felicidade: "Era do pai quando menino e ele dera o presente junto com uma promessa: levá-la para conhecer a estância onde nascera. A estância onde morava o potrinho" (p. 14).

Para compreender a angústia da garota, é preciso começar do "começo". E o início da história é o início de outra história, contada pelo pai: "Na noite quieta, o menino desliza, só de meias, pela casa às escuras" (p. 7). O texto continua trazendo o relato de um menino que sai ao quintal para encontrar um lobo cor de prata que o convida a cavalgar pelos campos.

Como recurso para diferenciar os planos narrativos, emprega-se negrito para os relatos do livro lido pela figura paterna. É o texto ficcional lido no interior da ficção que abre a obra, levando o leitor a se encontrar com o plano narrativo central somente após quatro

páginas, das quais duas são ilustrações. O pai e a menina ocupam o primeiro plano da imagem, que dialoga com o relato seguinte:

> Fechando o livro, o pai sorri para a menina aninhada em seu colo.
> Ela ergue para ele os olhos castanhos, onde um brilho de curiosidade se mistura a uma ponta de medo.
> - Acabou? –pergunta.
> O pai ri.
> - Não. Amanhã eu conto mais. –Levanta-se e coloca-a na cama (p. 10).

O conflito, porém, não tarda a chegar. Ao virar a página, surge a mãe beijando a testa da menina, deitada para dormir. Algo está mudado, pois por onde andaria o pai protetor, contador de histórias nas "noites quentes de mal dormir"? A mãe é seu contraponto. Com ela vêm a realidade e seus problemas. Mais tarde, quando arruma Lília em atitude trivial das tarefas domésticas de uma mãe, a ilustração (p. 17) revela que a personagem não deixa de compor um quadro em que fantasia e realidade se misturam na compreensão infantil. De frente para um espelho grande, a menina se vê junto com a mãe e parte da casa. A realidade está ali, refletida no outro cômodo e na janela que deixa ver as casas, a rua e uma árvore perdendo as folhas. A vida continua, apesar da ausência do pai. Entretanto, a imagem foge à realidade imediata, pois o vestido é especial: "O vestido de lã azul com bolinhas brancas bordadas. Que o avô deu e é o seu favorito" (p. 16).

A mãe, ajoelhada, lembra uma criada que veste a princesa para uma ocasião especial. De modo sugestivo, os sapatos estão colocados ao lado de Lília e as meias brancas, sobre uma das pernas da mãe. Vestida como uma princesa, seu claustro é uma fatalidade imposta pela vida, como na história da Bela Adormecida ou nos contos de fadas em que, transformada em pássaro ou outro bicho, a protagonista encerra-se sobre um silêncio sepulcral, aguardando um justiceiro que lhe devolva a felicidade:

> A mãe ajuda a menina a calçar as meias e afivela seus sapatos. Ao terminar, abraça-a.

> Mas Lília não emite um som.
> Desde que o pai viajou está assim. Calada feito passarinho na muda.
> Soltando-se dos braços da mãe, tira os sapatos e sai deslizando pela casa. Não se faz barulho no castelo da Bela Adormecida (p. 16).

A demora vem com a aflição da princesa que se pergunta, ou o narrador pergunta por ela, por meio do emprego do discurso indireto livre: "Mas onde está esse príncipe que não chega nunca?" (p. 16) Como no quadro de Velázquez (1599-1660), *As meninas* (1656-1657), o observador tem na ilustração um jogo de imagens. Vê os rostos de mãe e filha refletidos no espelho, pelo qual também sabe que existe algo atrás delas –os cômodos da casa– que compõe um *continuum* revelador da simultaneidade do tempo e do espaço em conjunto com o quadro exterior revelado pela janela. Para a menina, porém, há apenas o tempo congelado em sua face triste no espelho mudo, silencioso diante da princesa sem palavras.

Lília não aceita que a mãe continue lendo a história, afinal, quem lhe fizera a promessa de finalizar a narrativa fora o pai. Dentro de seu castelo congelado no tempo, a Bela Adormecida não consegue entender como o mundo pode continuar, se o dela parou. Como nos contos de fadas tradicionais, o tempo cronológico marca as etapas da vida. No verão, o pai contava histórias. No inverno, quando o "sol custa a romper a neblina da manhã e as noites são frias" (p. 16), o protetor está ausente. Mas, na vida real, as estações continuam mesmo que para ela só existam verão e inverno. Como passarinho "na muda" (p. 16), isto é, pássaro jovem que muda de plumagem para alçar voo, a menina está amadurecendo com o tempo, ainda que se sinta congelada dentro de seu mundo. Para isso, conta com a companhia do lobo, elemento imaginário que impregna sua vida com a memória paterna.

A conversa constante de Lília com o livro leva-a ao sonho, onde ressignifica os fatos da vida real. Logo depois de descobrir por acaso que seu pai estava preso, desmaia "virando boneca de pano jogada no chão" (p. 20). É no sonho que pode encontrar o lobo e procurar seu pai: "Muitas noites vêm e vão, mas Lília e o lobo não se cansam"

(p. 22); quando encontra o objeto de seu desejo, ele está longe, fora de seu alcance: "Às vezes ela entrevê o pai. Ele passa a galope num cavalo tordilho, tem as roupas rasgadas, o cabelo crescido e um trapo sujo de sangue amarrado na cabeça. Não vê Lília e nem atende ao seu chamado" (p. 22). Na ilustração, o leitor percebe que Lília estica o braço e tenta chamá-lo, mas ela e seu lobo são insuficientes para alcançar o pai, transmutado num ser distante e fugidio.

A relação com a palavra escrita, então, é decisiva para que a garota compreenda seu mundo. Sua conversa com o lobo aparece numa imagem (p. 24) em que o leitor vê, numa perspectiva "de cima para baixo", Lília lendo o livro, justamente na página em que aparece a figura do animal que conversa com ela. O livro dentro do livro vai revelando a relação entre ficção e realidade, num jogo em que essas duas dimensões da existência se entrecruzam e se explicam uma à outra.

Sua situação de total incapacidade para resolver o problema não a impede, contudo, de buscar respostas. E a chave para isso, como a ilustração mostra, é a própria palavra que o tempo lhe permite dominar: "Lília folheia o livro. Lá está a história do lobo. Seus dedos acariciam a ilustração e, sem que ela perceba, começam a passear pelas letras que agora já sabe ler" (p. 31).

O domínio da palavra escrita é seu reencontro com a narrativa cortada pelo desaparecimento do pai cuja palavra fora empenhada e, portanto, terá de voltar para cumpri-la. Com efeito, de posse da capacidade de ler, a personagem retoma a leitura por si mesma, reencontrando-se com o lobo e com os acontecimentos passados. Incorporando essa retomada, a página em branco recebe, quase ao fim, o registro da iniciativa de Lília de se redescobrir: "Foi ali que o pai parou a leitura.//A menina prende a respiração, indecisa. Afinal continua:" (p. 35). Ao ler o texto, esse também se transforma, fundindo a imagem do menino protagonista da outra história com a do pai ausente: "Deslizando de volta para o quarto, o menino tem os olhos brilhantes e um fio de sangue desce dos seus cabelos' (p. 36).

O leitor não fica sabendo do motivo da prisão. Nem quem é o homem que conversa com a mãe sobre o caso, pois o que está em

primeiro plano é a relação de Lília com a perda e o reencontro de seu pai, não com os motivos adultos que poderiam ser apreendidos da narrativa. Lília, de posse da leitura, percebe que realidade e ficção estão se confundindo. De volta ao passado, a menina emancipa-se internamente e tem a possibilidade de reencontrar o pai. Não por acaso, a imagem do livro, no centro da página (p. 40), é o elo de ligação entre eles.

Como se nota desde o início da obra, o nível de complexidade das ilustrações permite leituras mais ricas, abertas à compreensão do conflito de Lília, bem como de questões de caráter universal, como a relação entre os conflitos subjetivos e o mundo ao redor. O cuidado com os detalhes faz com que diversos elementos se tornem motivos narrativos, funcionando como indícios dos sentimentos da personagem e dos fatos vindouros.

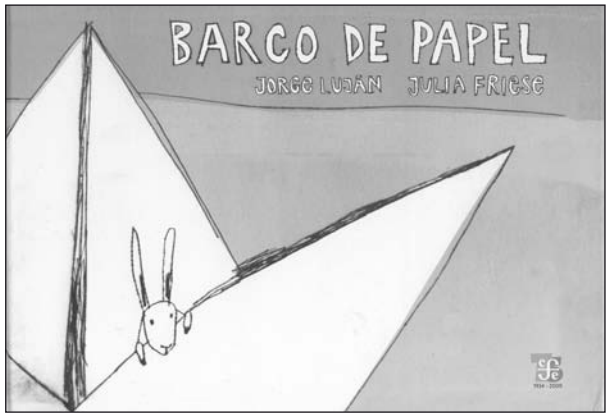
À complexidade das imagens, responde um texto acessível ao leitor mais novo, embora não descuidado nas fórmulas verbais que utiliza. O vocabulário não subestima a criança, em nenhum dos dois planos da narrativa: o que o pai lê e o que Lília lê sozinha. O livro,

pois, não considera o leitor real incapaz, na medida em que o representa na história como uma menina leitora.

Companheiro dos sonhos da personagem, o lobo dá título ao livro. Frustrando a expectativa de que seja o desencadeador do conflito –como em *Chapeuzinho Vermelho*, por exemplo– o animal onírico é sedutor, mas não mau caráter. O estereótipo também é rompido na relação com a mãe, a qual surge como mantenedora, mas não protetora ou amiga. O elemento mágico também não é uma varinha de condão ou uma poção, mas o domínio da leitura. Essa capacidade é que permite a Lília retomar a história interrompida, a qual se tornara assustadora pela interpenetração dos fatos da vida real. O lenço ensangüentado que o pai traz na cabeça, como mostra a ilustração da página 22, é o início dessa fusão entre os dois mundos. A violência e o medo da vida real transformam sua aventura numa jornada perigosa entre o sonhado e o vivido, o que aparece no virar das páginas: a proteção do colo do pai (p. 11) cede ao beijo distraído da mãe (p. 12); a realidade e fantasia do castelo da Bela Adormecida (p. 17), enquanto é vestida pela mãe, é contraposta pela imagem de Lília vendo o lobo no livro do pai (p. 18), mostrando ao leitor que o lobo é só a personagem de uma história fantástica; a cavalgada pelos campos no sonho (p. 23) novamente é contraposta à imagem de Lília conversando com o lobo ilustrado no livro do pai; mais uma vez o sonho com o lobo (p. 29) recebe, na página seguinte (p. 30), a imagem de um livro aberto, no qual se vê o animal como personagem e as iniciais das frases do trecho lido para Lília.

Os contrapontos são desfeitos a partir do momento em que a protagonista se encontra no domínio da palavra escrita. Aí a fantasia emoldurada do menino com o lobo (p. 32) recebe como resposta a próxima página inteira ocupada pelo menino acariciando o lobo (p. 34). Da mesma forma, ao final da história, a cena da mãe contando para a filha que irão encontrar o pai (p. 39), repleta de detalhes da sala e da rua, tem a outra face da mesma folha preenchida por uma ilustração com o rosto do menino abraçado ao rosto do lobo. Na imagem de fundo, atrás da moldura, está escrito O LOBO –a

ilustração, que vinha operando como metalinguagem, fecha seu circuito, possibilitando ao leitor, mesmo que incipiente na leitura de textos verbais, a compreensão de que o título da obra faz referência ao título do livro que o pai de Lília estava lendo. A partir daí pode-se entrever um efeito de *mise en abyme,* pelo qual uma história carrega indícios da outra, repetindo personagens, espaços, temporalidades. O recurso contribui satisfatoriamente para o diálogo com o leitor iniciante, numa obra que, sem ceder ao discurso fácil da perda e da reparação, dialoga com a criança em meio a conflitos para os quais a ficção colabora para o amadurecimento diante da vida.




## 6.24. *Barco de papel*[88], de Jorge Luján y Julia Friese

Christina Soto van der Plas
(Universidad Iberoamericana)

**Resumen:** Una niña entra a la bañera y a su lado se encuentra una serie de objetos que serán resignificados a lo largo de la obra. En primer lugar, el elemento más importante, el barco de papel, en el que la niña y un conejo se montan y zarpan para irse a navegar en busca de un puerto diferente, un sueño posible de la imaginación. El final del libro acaba sintomáticamente cuando acaba el baño en la tina, y a la niña la salva un niño, con un salvavidas.

**Palabras clave:** barco de papel, imaginación, lírico, navegar, sueño.

**Abtract:** A girl enters the bath and just next to her finds a series of objects which will be again signified along the work. Firstly the most important element, which is the paper boat where the girl and a rabbit rode on and then set sail to go sailing in search of a different harbor, a possible dream of the imagination. The book is symptoma-

88. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

tically ended when the bath is finished in a kind of tub and the girl rescues a boy with a life jacket.

**Keywords:** dream, imagination, lyric, paper boat, sailing.

## Historia

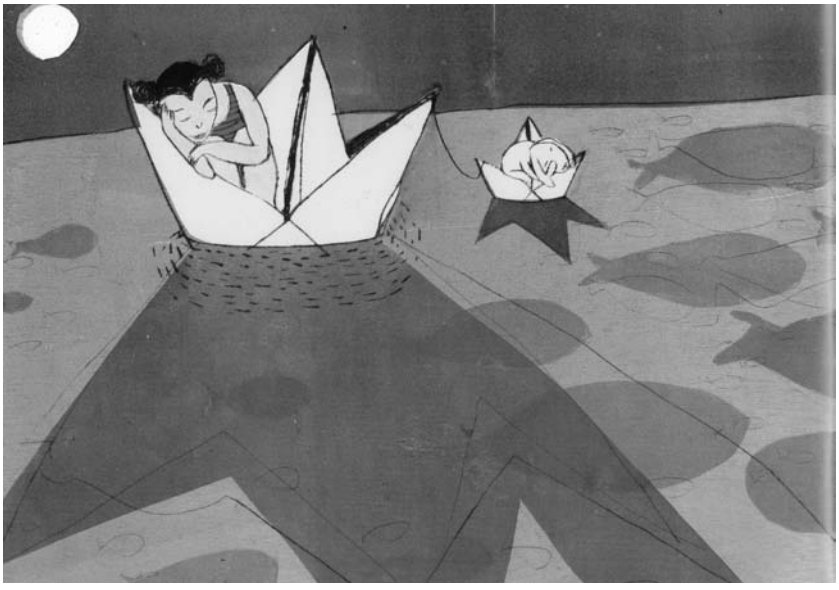
Un barquito de papel es acaso lo más común que hay, como dice el libro "lo hace cualquiera". Sin embargo, hay un mundo entero por navegar si tomamos en serio lo que significa "subirse a él y zarpar". Todo sucede en el breve momento de un baño en tina: un viaje con contrariedades y encuentros, cambios de perspectiva e invenciones. Una niña arma un barquito de papel y de pronto se ve inmersa en un viaje de imaginación. En su viaje, la niña y el conejo luchan contra el agua, la lluvia, viajan por las alcantarillas y se detienen en un muelle. Con los binoculares se asoman a mirar, duermen bajo la obscuridad, mientras las ballenas pasan debajo de ellos, se multiplican mientras avanzan contra el viento y se mojan "hasta empaparse". Finalmente, llegan al muelle, donde un niño les lanza un salvavidas, ya que el barquito de papel se moja y se desdobla, al tiempo que la historia acaba con la niña abrazando al niño y una invitación a volver a imaginar, a crear de nuevo una aventura, después de que el baño se acaba.

## Perspectivas

Cada nueva página de *Barco de papel* ofrece una nueva perspectiva. Me refiero aquí a perspectiva en su acepción espacial pura, es decir, el barco crece, la niña se vuelve pequeña o gigante, se multiplican las figuras como si fueran fantasmáticas o el conejo brinca de un lado a otro de la hoja. Los elementos que en una imagen son marginales en la siguiente ganan protagonismo y hay un juego en el que cada uno de ellos es parte fundamental de la historia. Las ilustraciones

de Friese, dentro de su sencillez aparente, muestran de manera adecuada lo que va sucediendo en la historia. Los "rayones", los juegos de sombra y las líneas bien marcadas son algunos de los elementos que juegan, así como el contraste de los colores azul, blanco y verde contra el rojo del traje de la niña. Ya sea debajo del agua o sobre ella, el barco de papel siempre se muestra como un anclaje simbólico que paulatinamente se va desdibujando bajo el agua. La perspectiva cambiante provoca también un desajuste del ojo al cambiar de imagen, un cortocircuito productivo que permite imaginar cómo es que de pronto crece un barco de papel o cómo el juego de lo imaginario permite redondear una fantasía. En este caso, una fantasía que apenas dura temporalmente lo que dura un baño de tina, pero donde subjetivamente transcurrieron varios días. Esta elipsis o condensación del tiempo es también un cambio de perspectiva que provoca en el lector sorpresa en tanto la mirada de quien narra se acerca y se aleja, enfocando o desenfocando los acontecimientos.

Los elementos que aparecen desde la primera página, un conejo, un barco, un salvavidas, una botella, una cuerda, un embudo, una gaviota, unos binoculares, unos lentes para ver bajo el agua y hasta



un popote, se irán utilizando en cada lámina, lo que permite resignificarlos y jugar con los contextos, de manera metafórica y simbólica.

## Lírico

El lirismo del texto de este libro-álbum sorprende desde un principio. No es común que en este tipo de obras, que privilegian el balance entre la imagen y el texto, el texto sea una poesía y esté cargado de metáforas e imágenes poéticas ya desde el mismo texto. En este caso, el tono es melancólico, es decir, está en busca de un objeto perdido por el que navegará contra viento y marea. Ese objeto perdido acaso es el amor, el afecto, el cariño, objeto que se encuentra en las páginas de *Barco de papel*, que nace de una intención creadora, de un desdoblamiento constante, del agua para imaginar y que culmina con un abrazo tan esperado.

El formato del libro permite, también jugar con este aspecto lírico casi melancólico, ya que es horizontal y alargado, con una sola imagen por cada dos hojas. Así, podemos hablar de una especie de imagen panorámica de los acontecimientos, donde la tipografía cambia de lugar en cada lámina.

Anoto a continuación el texto entero del libro pero sin cortes, para que el lector pueda notar que en realidad hablamos de un poema:

Un barquito de papel lo hace cualquiera.
Subirse a él y zarpar, es otra cosa.
Tomarlo un día de lluvia,
bajar por los rápidos de las alcantarillas,
escurrirse entre montículos de piedra,
esquivar los icebergs de vidrios rotos,
detenerme en el muelle de tu casa, anunciarme con la sirena
y mirarte con los ojos más redondos que planetas,
con la boca más abierta que una puerta,
con un cariño que crece más rápido que yo,
que avanza con viento a favor o viento en contra,
que navega hacia ti en la borrasca,
que se moja hasta empaparse.
Sí, un barquito de papel que se moja y lentamente se desdobla…

hoja en blanco… tina de agua… gotas que hablan:
*¡Léeme! ¡Invéntame otra vez!*

Es crucial notar que el texto está escrito en primera persona pero claramente con un narratario o interlocutor al que se interpela directamente, lo que también implica que el lector se involucre a otro nivel. El encabalgamiento de los elementos metafóricos así como las figuras que sintetizan en el texto son necesarios para involucrar una serie de elementos que, finalmente, invitan a abrir la imaginación, a fantasear en el buen sentido de la palabra.

## Más allá del libro-álbum

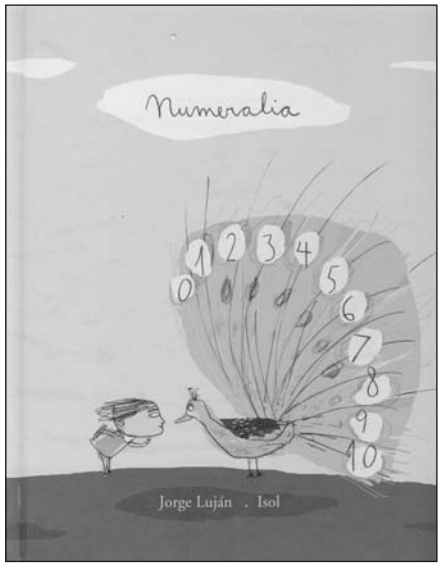
Durante el presente año, Jorge Luján, quien previamente ya había organizado actividades y talleres infantiles, estuvo organizando un espectáculo en el Museo Universitario del Chopo en la Ciudad de México. El espectáculo lleva el nombre de *Barco de papel*, y reúne la danza, la poesía y la música con el objeto de promover la imaginación de los niños, para que "emprendan viajes a remotas tierras en las que encontrarán a divertidos personajes como duendes, magos y animales con los que vivirán divertida aventuras"[89]. Se presentan poemas escenificados con danza moderna, breves escenas teatrales y canciones con ritmos diferentes. Así, me parece que el espectáculo dirigido por Jorge Luján llega a completar en una dimensión más performativa y "práctica" lo que ya planteaba en su libro-álbum. Así, en palabras de Luján, se puede atribuir lo que dice acerca de su espectáculo a su libro-álbum, ya que su objetivo es el mismo:

89. "Recorrido por la imaginación infantil en *Barco de papel*", en *Cultura UNAM: Secretaría de comunicación, Sala de prensa,* 2 de febrero de 2011. Consultado el 7 de Marzo del 2011. http://www.difusioncultural.unam.mx/saladeprensa/index.php?option=com_content&view=article&id=584:recorrido-por-la-imaginacion-infantil-en-barco-de-papel-&catid=18:museo-del-chopo&Itemid=22.

> activar en los niños la imaginación que ellos tienen; promover su creatividad; alentarlos a que ejerzan su libertad frente a la vida, la libertad que implica ser uno mismo y no comportarse solamente de acuerdo a lo establecido sino re-crear la vida como lo hace la naturaleza a través del ritmo de las estaciones, del día y la noche, ya que todos esos cambios requieren de nosotros una actitud despierta y atenta[90].

El espectáculo que desarrolla Luján viene a desafiar una vez más nuestra lectura, que puede parecer unidimensional, de este tipo de literatura que se produce hoy en día y que, definitivamente, ya no se confina al papel ni a las palabras.

90. Alejandra Mendoza, "Todos a bordo del *Barco de papel*", en *Cultura UNAM: diario digital,* 25 de enero 2011. Consultado el 7 de marzo de 2011. http://www.cultura.unam.mx/index.html?tp=articulo&id=2169&ac=mostrar&Itemid=103&ct=323.




## 6.25. *Numeralia*[91], de Jorge Luján e Isol

Christina Soto van der Plas
(Universidad Iberoamericana)

**Resumen**: Se analiza la importancia de los números en *Numeralia* y se destaca la presencia del creacionismo en este libro álbum lírico que dialoga con los cuentos de transmisión oral. Así mismo, se hace hincapié en las cualidades lúdicas y cómicas que posee y que lindan con el absurdo, sobre todo a causa de las ilustraciones.

**Palabras clave**: absurdo, álbum lírico, creacionismo, números.

**Abstract:** The importance of numbers in *Numeralia* is carefully thought of, and the presence of Creationism in this lyric album which establishes a dialogue between oral tales is stressed. Likewise, the ludic and comic qualities of this book which border on absurd mainly because of the illustrations are treated in detail.

**Keywords:** absurd, creationism, lyric album, numbers.

91. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

## Historia

Aparentemente no hay una narración lineal, no hay personajes, no hay acciones que sigan una trama. Sin embargo, hay una cadena de relaciones sencillas que más bien siguen la lógica de un encadenamiento de la imaginación: los números. Cada número es relacionado con una acción o suceso, lo que se ilustra de manera visual y a nivel metafórico. Los números tienen una función literal, figurativa o que implica un desafío mayor de razonamiento, el número es *para*, tiene un uso literalmente o su figura recuerda otro elemento que a su vez tiene una utilidad. En las páginas de *Numeralia* aparecen desde los Tres Mosqueteros, Blanca Nieves y los enanos, hormigas, gatos, el Patito Feo, niños, entre otros elementos.

Por otro lado, está el aspecto didáctico que no deja de ser lúdico. A través de juegos metafóricos o metonímicos el autor y la ilustradora presentan una manera muy interesante de esquematizar los números, que pueden resultar un dolor de cabeza para tantos niños a cierta edad, debido al abordaje que se les da en la educación básica. Así, *Numeralia* presenta una especie de escenas creadas en el cuaderno de matemáticas de cualquier niño, juega gráficamente con los números y el modo de trazarlos a lápiz o a pluma. El carácter de las ilustraciones tiene una conjunción adecuada con el texto lírico y con el contexto, ya que están trazadas con múltiples líneas, como cuando un niño intenta dibujar pero tiene que corregir sobre la marcha lo que hace.

## Creacionismo

El texto del libro álbum es evidentemente lírico, como no es común en este tipo de libros, pero sí para la obra del autor argentino Jorge Luján. A continuación anoto el texto completo con el propósito de analizar las figuras que se forman, que ciertamente solo logran su totalidad junto con la imagen.

El 0 para aprender cómo se para un huevo.
El 1 para la bandera más pequeña del mundo.
El 2 para recordar que el Patito no siempre fue feo.
El 3 para los besos de las buenas noches.
El 4 para una silla sentada al revés.
El 5 para los habitantes secretos de los guantes.
El 6 para los Tres Mosqueteros mirándose al espejo.
El 7 para que juegue Blanca Nieves.
El 8 para que se deslice la arena de las horas.
El 9 para un globo que se va llevando el viento.
El 10 para los alumnos distraídos… y soñadores.

En primer lugar destaca que el uso de los números para crear figuras es gráfico. Es decir, el cuatro es una silla al revés porque al trazarlo es la figura que forma, con un poco de imaginación. La referencia de este tipo de figuras metonímicas en la poesía es claramente el creacionismo, que Huidobro[92] definía en la cualidad del poema, que

> es algo que no puede existir sino en la cabeza del poeta. Y no es hermoso porque recuerde algo, no es hermoso porque nos recuerde cosas vistas, a su vez hermosas, ni porque describa hermosas cosas que podamos llegar a ver. Es hermoso en sí y no admite términos de comparación. Y tampoco puede concebírselo fuera del libro. Nada se le parece en el mundo externo; hace real lo que no existe, es decir, se hace realidad a sí mismo. Crea lo maravilloso y le da vida propia. Crea situaciones extraordinarias que jamás podrán existir en el mundo objetivo, por lo que habrán de existir en el poema para que existan en alguna parte (p. 307).

Así, es notable cómo *Numeralia* logra crear mundos y situaciones extraordinarias en su propio terreno del libro álbum. Pero, ¿cómo lo hace? A través de nombrar metonímicamente. Por ejemplo, el 6 que es para los 3 mosqueteros mirándose al espejo, implica ya un juego lógico complejo: dos veces tres es seis, el espejo replica exactamente las figuras… de pronto hay 6 mosqueteros. En la imagen se puede observara los curiosos mosqueteros regordetes que se reflejan en un lago, donde sus figuras se distorsionan o se completan de otro modo con las criaturas que viven en el agua: un pescado forma el bigote de uno, unas ho-

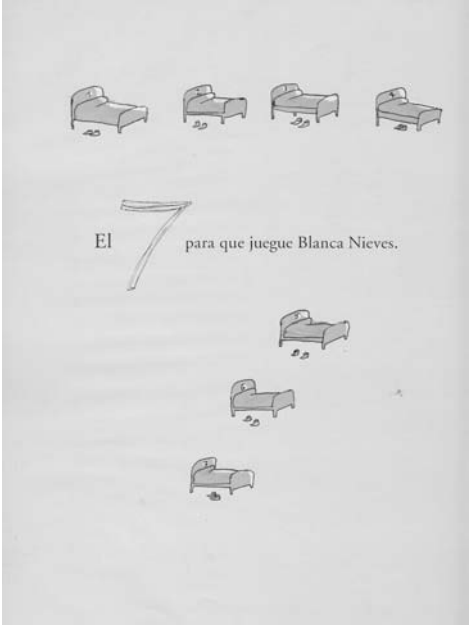
92. *Obra selecta*, Luis Navarrete Orta (coord.), Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989.

jas y una rana el sombrero de otro y una libélula el desaliñado bigote del último. Así, al igual que en la poesía creacionista, este libro álbum "hace cambiar de vida a las cosas de la Naturaleza, saca con su red todo aquello que se mueve en el caos de lo innombrado, tiende hilos eléctricos entre las palabras y alumbra de repente rincones desconocidos, y todo ese mundo estalla en fantasmas inesperados" (Huidobro, 1989: 294). Ese hilo eléctrico entre las palabras es lo fundamental: arma relaciones posibles entre las palabras y las imágenes que están ahí pero que no son evidentes, crea un nuevo elemento a partir de lo ya existente sin dejar de resguardar las cualidades específicas de las palabras u objetos originales, como en el caso de los números.

La gran síntesis es, claramente, el número 10, que es para los alumnos distraídos y soñadores porque acaso la imaginación y la sensibilidad son cualidades esenciales del aprendizaje.

## Figuras cómicas, el absurdo

*Numeralia* posee una cualidad lúdica y cómica que linda con el absurdo sobre todo debido a las ilustraciones de Isol, que dan otra dimensión a un texto de por sí polisémico. El poema de Luján está abierto a una gran cantidad de posibilidades y situaciones para dibujar. Las imágenes que lo acompañan ciertamente dan vuelo posterior a la imaginación, parecen bocetos, como si el libro mismo fuese el cuaderno de un niño con sus operaciones elementales y garabatos que se hacen a un lado cuando la clase es aburrida. Lo cómico del libro reside en ciertas imágenes que resultan absurdas o inverosímiles pero que dan rienda suelta a la imaginación. Por ejemplo, el 7 para que juegue Blanca Nieves, donde se le observa del lado derecho jugando con los enanos. Tentadoramente atrae a un enanito con una manzana (¿venenosa?) mientras los demás se sientan en círculo observando. Del lado izquierdo se ven las 7 camas, en forma del número mismo pero con un detalle encantador: los siete pares de zapatos minúsculos acompañan las camas.




Esos detalles curiosos resultan al mismo tiempo interesantes, siniestros, absurdos y cómicos. Así, la ambientación del libro álbum se consolida creando una totalidad complementaria que va sumando elementos a la figuración imaginativa.

## 6.26. Itinerários de um viajante atípico: uma leitura de *Viagens para lugares que eu nunca fui*[93], de Arthur Nestrovski e Andrés Sandoval

João Luís Ceccantini
(Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho")
Vanessa Ferreira da Silva
(Universidade de Santiago de Compostela)

**Resumo**: Esta análise debruça-se sobre um título da literatura infantil brasileira contemporânea lançado em 2008, *Viagens para lugares que eu nunca fui*, de Arthur Nestrovski, com ilustrações de Andrés Sandoval. Procura-se explorar a dupla dimensão que configura a obra –a do texto verbal e a das imagens–, considerando-se a complexidade das múltiplas relações que se estabelecem entre esses dois níveis e que, no conjunto, desembocam na constituição de uma obra criativa, experimental e de sofisticado resultado estético.

**Palavras-chave**: álbum, Andrés Sandoval, Arthur Nestrovski, ficção brasileira contemporânea, literatura infantil, livro ilustrado.

93. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2008.

**Abstract:** This paper is about a work of contemporary Brazilian children and young adults' literature which was published in 2008, *Viagens para lugares que eu nunca fui*, by Arthur Nestrovski, with illustrations by Andrés Sandoval. The double dimensions that shape the work are examined, the one of the verbal text and the one of the images. It is taken into account the complexity of the multiple relationships established between these two levels and that, in all, they lead into the constitution of a creative, experimental work with an aesthetically sophisticated result.

**Keywords:** album, Andrés Sandoval, Arthur Nestrovski, children's literature, contemporary Brazilian fiction, picture book.

A recepção crítica da literatura infantil e juvenil distingue três fases no desenvolvimento do álbum desde seu surgimento até os dias atuais (Ramos, 2011): século XIX, período em que algumas obras já conferiam um destaque considerável à imagem, como, por exemplo, em *Struwwelpeter* (1845), de Heinrich Hoffmann; início do século XX, momento em que a preocupação em oferecer novos materiais de leitura impulsiona a criação de formas inovadoras de configuração textual, como o projeto de Paul Faucher com os *Albums du Père Castor*; e a última etapa, a partir de 1960, período em que "a influência do desenvolvimento das artes gráficas [...] e do progresso ao nível da composição combinada do texto e da imagem" (Ramos, 2011: 1) tem impulsionado a circulação do álbum narrativo no mercado editorial.

Diante dessa trajetória, seja por motivos composicionais, sociais ou tecnológicos, o álbum tem sido sistematizado como um objeto inovador cujo principal lema é o estabelecimento de novas formas de integração e envolvimento entre a linguagem verbal e visual. Esse paradigma vem se aprofundado na contemporaneidade e criando novos estilos de configuração estética:

> […] El álbum acaba con la dicotomía académica de la oposición del texto y la ilustración. El álbum es heterodoxo, no sólo por lo que dice y a quien lo dice. El álbum rompe inercias tanto en la práctica editorial como en la práctica lectora. Un buen álbum no deja indiferente al lector. Su mente no sólo ha entrado en contacto con un relato posible sino, además, con una manera posible de hacer un relato, de forma que los signos han hecho inteligible el relato, pero también el relato ha hecho inteligible el signo, y ambas inteligibilidades han otorgado inteligencia al lector, porque realmente eran fruto de la inteligencia exquisita o, dicho de otra manera, del ingenio […] (Duran, 2009: 213)[94].

Como aponta Teresa Duran, na busca pela integração entre linguagens distintas, o álbum contemporâneo tem impulsionado uma sintaxe narrativa inovadora, na qual o rompimento de fronteiras entre os campos artísticos –tanto de gêneros como de estilos– tem repercutido numa grande ousadia estética, ou seja, nessa fase temos uma ampla visualização do conceito de *intermedialidade*[95], arriscando criativamente um certo *experimentalismo* representado em sua composição formal.

Publicado pela editora Companhia das Letrinhas em 2008 e reconhecido pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) com o selo "Altamente Recomendável", *Viagens para lugares que eu nunca fui* é um álbum infantojuvenil de dupla autoria: texto de Arthur Nestrovski (1959) e ilustração de Andrés Sandoval (1973).

O responsável pela criação do texto verbal é uma personalidade que tem atuado sobretudo em duas frentes do campo artístico –no âmbito musical, como celebrado compositor, violonista e ensaísta; no literário, como escritor e crítico. No que toca à literatura para o público infantil e juvenil, sua produção inicia-se em 1998 com *Histórias de Avô e Avó* –título também reconhecido como leitura "Altamente Recomendável" pela FNLJ–, e, até o momento, é composta por nove títulos, com destaque especial para *Bichos que existem e bichos que não existem* (2002), livro vencedor do Prêmio Jabuti em 2003, em duas categorias, Livro do Ano –Ficção e Melhor Livro

94. *Álbumes y outras lecturas. Análisis de los libros infantiles*, Barcelona: Ediciones Octaedro.

95. O termo é explicado por Ana Margarida Ramos no capítulo teórico deste livro.

Infantil/Juvenil. Embora a recente incursão do escritor nesse ramo não permita ainda uma sistematização plena de sua produção, pode-se observar que suas obras frequentemente recorrem à ideia de um mundo imaginário, como nos títulos *Coisas que eu queria ser* (2003) e *Agora eu era* (2009), como é o caso também da obra em discussão e do título premiado com os Jabutis.

Diferente de Nestrovski, Andrés Sandoval não tem se dedicado tão regularmente à produção para crianças e jovens. Formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, ele atua como ilustrador e artista plástico em diferentes suportes que requerem a configuração ilustrativa: revistas, livros, catálogos de propaganda e do mundo da moda, entre outros.

Para nosso estudo, interessa destacar que o perfil interdisciplinar dos autores interfere na estruturação da obra, nela visualizamos uma composição interdisciplinar e aberta a diferentes linguagens artísticas, como, musicais, literárias e plástica. Tal fator, de alguma forma, nos leva a considerar que se trata de um álbum que permite uma abrangência de leitores muito ampla, entre o infantil e o adulto, ou seja, um caso de *crossover,* característica comum dos álbuns mais recentes, como aponta Ramos (2011).

Com base em uma idéia narrativa simples –um personagem cujo maior desejo é escrever um caderno de viagens–, a peculiaridade da história encontra-se tanto na caracterização do protagonista, que nunca viaja e também não gosta de se deslocar, quanto no modo de concretização dessa aspiração, o plano imaginário.

Como o próprio título da obra já sugere, trata-se de uma situação imaginária cujo motivo é um relato de viagens, realizado por um viajante que não se desloca geograficamente. A representação dessa situação é estruturada por uma sintaxe narrativa dupla e complementar, na qual o plano verbal anuncia dados informativos dos lugares "visitados" e o plano visual sugere a imaginação do personagem sobre os ambientes percorridos, ou seja, para nossa análise consideramos que a parte textual compõe as informações referentes ao mundo empírico e a ilustrativa a fabulação do personagem, sendo

assim, a relação da ilustração com o texto é de caráter metafórico e associativa, assumindo uma função que não se restringe somente à representação do que se diz, mas também uma narração paralela ao discurso verbal. Essa composição estética concretiza a temática do álbum –uma viagem dentro da imaginação cujos recursos são o processo de leitura e a própria criatividade do personagem, como a composição de poemas, músicas e desenhos.

A narração é feita por um narrador autodiegético, cujo nome não é revelado, e é organizada pelos três momentos que compõe uma viagem: a preparação, o desenvolvimento e o fim. O início da narrativa é visual e com indícios misteriosos. Nela o leitor vê a representação de um personagem com características peculiares: a roupa é constituída por mapas e a cabeça por textos, com exceção do olho esquerdo que é configurado por um mapa. Essa configuração misteriosa é reforçada pela ação executada pelo personagem: o preparo de uma mesa que recebe como forro uma toalha confeccionada por mapas. Na sequência, com a mesa já posta e com um ovo em cima, este também vestido de mapa, vem o personagem em movimentação com outro ovo na mão. Nessa sua nova aparição, seu rosto já é desvelado, mantendo só o olho esquerdo com o mapa. Nas páginas seguintes, o personagem aparece sorrindo e elaborando alguma coisa ainda não identificada. Somente após essa sequência de imagens, aparece esta primeira enunciação textual:

Tem gente que viaja para outros lugares

e depois escreve para contar.
Lugares bonitos.
Ou nem tão bonitos, mas interessantes.
Diferentes.

Eu também queria escrever um livro de viagem.
Acontece que viajo muito pouco.
Na verdade, quase nunca.
Gosto mesmo de ficar no meu canto.
O jeito é escrever de viagens para lugares que eu nunca fui[96].

96. As citações referentes ao álbum formam retiradas da primeira edição. Cabe destacar também que optamos por manter a estruturação textual como aparece no livro, ou seja, por estrofes e lado a lado, já que é essa sua configuração estética.

A configuração visual, por sua vez, marca a relação opositiva desse relato de viagem: a página da esquerda registra o "modo comum" de se fazer um caderno de viagem; a página da direita concentra-se na maneira especial de ser desse viajante.

Se voltamos à narração visual que dá início ao livro (descrita anteriormente), podemos afirmar que se trata de uma sequência visual onde se anuncia o ato preparativo para a viagem do protagonista: a passagem é o ovo, o meio de transporte é a mesa e as roupas e os acessórios são constituídos por livros e mapas. Além disso, se consideramos a definição[97] de álbum dada por Maurice Sendak, a junção desse momento visual com a primeira enunciação do texto verbal compõe uma unidade significativa da temática do álbum, ou seja, mais que uma ação preparativa de uma viagem, nessa composição tem-se à essência desse relato de viagem, ou seja, o uso da liberdade de criação, pois quem organiza, realiza e concretiza a viagem é o protagonista. Desse modo, o leitor pode realizar essa viagem com a mediação da criatividade desse viajante, que, permite, com seus desenhos, que se visualizem os elementos simbólicos de cada região. Dito de outra maneira, trata-se de um álbum metalinguístico, de ação simultânea: nele, simula-se a elaboração do livro de viagem pelo personagem e a leitura do leitor desse objeto.

Para compor esse livro, o personagem recorre a um estilo composicional duplo: o plano textual é elaborado de forma condensada, valendo-se de uma linguagem oralizada e muitas vezes ritmada; já o plano ilustrativo é configurado por uma mescla de desenhos e objetos representativos, num estilo muito próximo à concepção artística da *colagem*. Com base nesses recursos, toda a trama narrativa é articulada de modo a representar o desenvolvimento da viagem.

Por uma questão de espaço, vamos nos restringir a utilizar apenas dois exemplos da narrativa: a viagem às cidades de Bessarábia e Darjeeling.

97. "Poema visual" ou "uma complicada forma poética". Ver Ana Margarida Ramos.

Para relatar sua viagem à Bessarábia, o protagonista recorre a uma relação compartimentada e associativa entre o texto e a imagem –tanto no conteúdo quanto da visão que quer registrar do local:

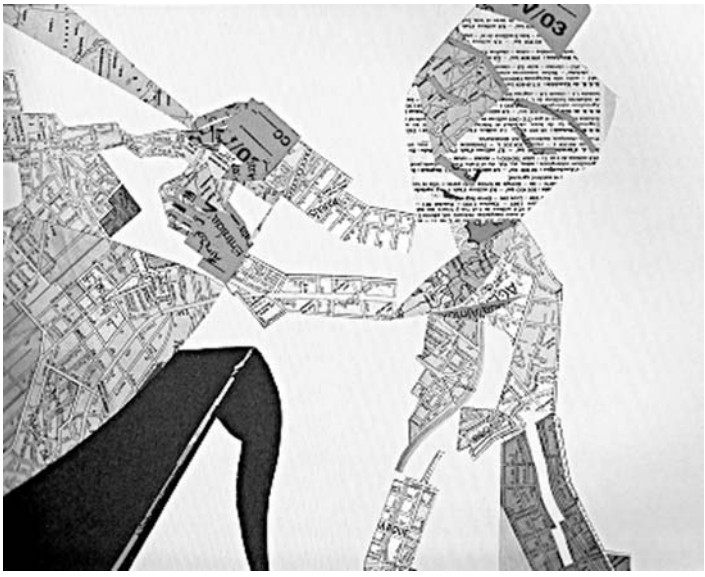
Ninguém na família sabe direito o nome
da cidade onde nasceu minha bisavó.
Mas foi na Bessarábia,
que fazia parte do grande Império Russo.
Hoje fica na Moldova
(que até pouco era a Moldávia),
entre a Romênia e a Ucrânia,
bem embaixo e à direita no mapa da Europa.

Após essas informações históricas e geográficas, o narrador apresenta a sua visão do lugar:

| | |
|---|---|
| Bessarábia: | Moldava: |
| casas simples | prédio baixos |
| ruas de terra | ruas de asfalto |
| bichos | motocicletas |
| vendinhas | lanchonetes |
| sinagogas | cinemas |
| plantações | fábricas |
| | |
| e o rio Dniester. | e o rio Dniester. |

Nota-se que há uma descrição opositiva de ambientação: quando diz respeito à Bessarábia, há uma descrição ruralizada do local e o rio no meio; já quando se trata da Moldova, há uma descrição moderna, mas o rio Dniester continua ocupando o seu espaço. Ou seja, no relato do protagonista do lugar, seja campesino ou urbano, o destaque é o rio Dniester. No plano ilustrativo essa visão também é simulada: no caso da Bessarábia tem-se a representação de objetos antigos: carro, selos e uma sinagoga de estilo gótico; no caso da Mondova têm-se imagens de elementos contemporâneos: prédios, representados por caixas de fósforos, e um carro moderno.

No plano ilustrativo é mantido o mesmo paralelismo criado no plano do texto verbal, por meio da frase "e o rio Dniester": nos dois



momentos descritivos, a disposição dos objetos é representada em cima da mesa com a mesma disposição: um objeto na esquerda e outro na direita, os dois separados pelo rio, que é representado por um mapa, ocupando a maior parte da mesa. Ou seja, para reforçar a presença do rio, recorre-se a uma relação compartimentada entre texto e imagem.

A viagem a Darjeeling é relatada, com recursos similares:

E de todos os lugares onde se planta chá em
Bengala,
nenhum é mais bonito que Darjeeling,
no sopé das montanhas nevadas do Himalaia.
São jardins e mais jardins de chá,
descendo encosta abaixo.
Tudo verde, cheiroso, bem cuidado.

Para ir a Darjeeling,
pega-se um trenzinho antigo,
que sobe as montanhas devagar.
Ali perto fica um monastério budista.
No zoológico, moram leopardos e pandas.
(E os famosos tigres.)

Chá pra dois
e dois pro chá:
programa melhor
não há
nem precisa
ir até lá
na encosta do Himalaia.

Mas se por acaso
alguém
viajar pra lá
também,
queira Deus
que sejam dois
na encosta do Himalaia.

Partindo de uma representação mais poética e musical, Darjeeling é apresentada pelo protagonista como o paraíso do chá. Para a construção dessa idéia, a relação entre o texto e a imagem é associativa e metafórica –no plano textual parte-se de elementos melódicos e rítmicos, como os versos da canção do chá, e a imagem é composta por seis canecas de chá, onde cada uma é configurada com os símbolos da região, tais como *tigre*, *montanhas de neves* etc. Curiosamente, se se levar em consideração que Darjeeling é internacionalmente reconhecida por sua fábrica de chá, essa representação, apesar de mais poética, não deixa de registrar dados concretos da região.

Esses recursos são seguidos nas viagens seguintes: no plano verbal há informações verídicas, quer estas sejam históricas, geográficas ou culturais, e no plano visual reforça-se a ideia particular de cada região, revelada pelos olhos do viajante.

O relato de viagem termina quando o protagonista apresenta "Mais dois lugares/ (aonde eu sempre vou)" –Higienópolis e Santa Cecília, bairros de São Paulo, a megalópole brasileira. Essas regiões são apresentadas como o espaço do escritor e do ilustrador desse livro. E então, no plano ilustrativo, as imagens acompanham o desmascaramento desse processo criativo: violão, CDs, mapa, pincéis, réguas.

Com base nessa leitura, mas sem pretender fechar o assunto, consideramos que a obra pode ser vista como uma espécie de um *álbum portefólio*[98] cuja intenção inclui o oferecimento de algumas informações sobre as regiões abordadas no relato, mas onde não se abre mão de um projeto estético criativo e provocador, que também

98. Ver explicação do termo no artigo de Ana Margarida Ramos.

estimule a imaginação do leitor e toque sua sensibilidade. Essa idéia se complementa quando chegamos à última página:

> Para a gente viajar
> não precisa de muito:
> só a vontade,
> só um pouco de tempo.
> Basta abrir os olhos,
> basta fechar os olhos.
> Basta abrir um livro,
> depois fechar.

Na parte visual da obra, tem-se uma mesa: em cima dela três ovos e embaixo os dados gerais sobre o livro, tais como a autoria e outros dados gerais sobre a impressão. Ou seja, o livro termina com o desmascaramento do processo de leitura e acena com a ideia de que a leitura proporciona uma grande viagem.

## 6.27. *Un gran sueño*[99], de Felipe Ugalde

Christina Soto van der Plas
(Universidad Iberoamericana)

**Resumen:** Una obra lírica que nos remite al sueño imposible, un pequeño cocodrilo está ansioso por crecer y ser alguien. Página a página, vemos su desarrollo, su apetito es simbólico e hiperbólico, de su cuerpo surge una nueva constelación. Se come literalmente el mundo entero, el sol, toda una serie de elementos varios. La composición visual es cómplice absoluta de la palabra.

**Palabras clave:** , cocodrilo, constelación, imágenes, sueño, Ugalde.

**Abstract:** A lyric play takes us to an impossible dream, a small crocodile is eager to grow up and to become somebody. Page after page we can see his development, his appetite is symbolic and hyperbolic, from his body emerges a new constellation. He literally conquers the whole world, the sun and a series of different elements. The visual composition is an absolute accomplice to the written text.

99. Pontevedra: Editorial Kalakandra, 2009.

**Keywords:** constellation, crocodile, dream, images, Ugalde.

## La historia

A primera vista todo cuadra. Hay un relato completo que se presenta desde la palabra y la imagen, que se narra de manera lineal y clara. Inicia como un misterio, como cualquier otra historia: en la portada interior se asoman dos ojos amarillos de "algo", sobre el agua, como si fueran dos grandes canicas amarillas y verdes. Comienza el libro, nace un cocodrilo, se le ve saliendo del huevo, rompiendo sus primeras ataduras físicas. Es pequeño, quiere crecer, tiene grandes sueños, ansía, desea. Desea ser visto, desea literalmente, "comerse al mundo" y finalmente lo logra, con tal perfección que se vuelve parte del mundo que devoró. Si a primera vista todo cuadra es porque hay algo que no cuadra en realidad. Hay un exceso que permite que el pequeño cocodrilo desarrolle su trayectoria, tal como la mosca al inicio del libro, gira, da vueltas, intenta y es devorada por quien finalmente será desmembrado por su propio deseo. *Un gran sueño* del mexicano Felipe Ugalde, ganador del segundo Premio Internacional Compostela de Libro Álbum, presenta una narrativa sencilla pero llena de juegos complejos tanto en la imagen como en el texto. A continuación analizaré algunos de los elementos más llamativos de la obra.

## Texturas visuales

Lo primero que podría llamar la atención de un lector, más allá de lo que se narra, es la composición de las imágenes y de los colores tan llamativos que se usan. Entro en detalle. Acaso uno de los elementos que más me llama la atención en *Un gran sueño* es la textura de las imágenes, en las que se puede notar claramente las pinceladas, las huellas del pincel sobre la pintura. Ese rastro de un trazo tiene

también que ver con la forma en construcción que ya mencioné antes, ese ir creciendo con el relato mismo hasta explotar, ser devorados tras devorar. La textura visual de las imágenes también provee textura narrativa a la historia. Los colores fuertes, como por ejemplo en las primeras páginas el contraste entre el verde, el amarillo y el naranja o en las páginas posteriores los juegos de sombra/luz del espacio, provocan una manera diferente de leer en consonancia con el contenido. Tomo un ejemplo concreto. En las páginas 1 y 2 se puede observar del lado izquierdo una mosca que vuela hacia arriba, que deja marcada su trayectoria, haciendo un pequeño círculo para luego continuar hacia arriba. Del lado derecho está el pequeño cocodrilo, apenas saliendo del huevo. El texto dice: "Era un pequeño". Las siguientes dos páginas continúan encadenando la historia de modo sugerente. Con los mismo colores de fondo, el verde, el naranja y el amarillo, se observa del lado derecho la trayectoria de la mosca, esta vez hacia abajo, con el mismo círculo, pero el insecto se observa ahora casi dentro de la boca del cocodrilo, que ya aparece más grande con todo y su huevo y con la boca abierta de par en par. El texto del lado derecho dice, continuando la primera frase: "con grandes sueños". Este tipo de encabalgamiento está presenta a lo largo de todo el libro no solo en las frases que se quedan pendientes en el punto más álgido, donde puede cambiar su sentido, sino en las imágenes, donde el cocodrilo siempre está por realizar una acción.

## Narrativa (simbólica e hiperbólica)

Las páginas del libro-álbum usan ambas hojas, el texto se puede leer siempre del lado izquierdo. La tipografía crece a medida que crece el cocodrilo, inclusive la palabra "crecer" crece en sí misma, aumenta el tamaño de cada letra. Parece que el lenguaje también devorara su propia historia a cada página que se voltea y se deja atrás.

Otro de los puntos esenciales es la perfecta consonancia entre lo visual y lo verbal en el libro álbum, lo que lo hace paradigmático en

el género. *Un gran sueño* marca la "contaminación de dos artes, de dos maneras de 'hacer ver': el exceso literario, el exceso de aquello que las palabras proyectan sobre lo que designan" (Rancière, 2010: 120) y el exceso en las imágenes que sobredeterminan lo literario. Me refiero a "contaminación" y a "exceso" en un sentido de mera positividad, como aquello que se mezcla de manera heterogénea sin dejar de ser singular. La narrativa es claramente hiperbólica, tanto literalmente como en su aspecto simbólico, como demostraré más tarde.

## Deseo, "comerse al mundo"

El deseo fundamental del cocodrilo es lo que maneja la narrativa, el impulso tanto de las imágenes como de su consonancia con el texto. Pero, ¿qué desea el cocodrilo? No pasar inadvertido. ¿Cómo lo logrará? Literalmente, "comiéndose al mundo". En las páginas 7 y 8 es notable la metáfora y la síntesis de los elementos. Del lado derecho se puede ver al cocodrilo comiéndose a un pez naranja, mientras que el lado izquierdo muestra flores abiertas del mismo color naranja, que parecen ser devoradas por las hojas, verdes como el cocodrilo, que con su abertura las tienen en sus fauces. La comparación de las flores y la hojas con el cocodrilo sugiere la equivalencia de ambos elementos: así como sucede en la naturaleza, sucede con todos sus integrantes.

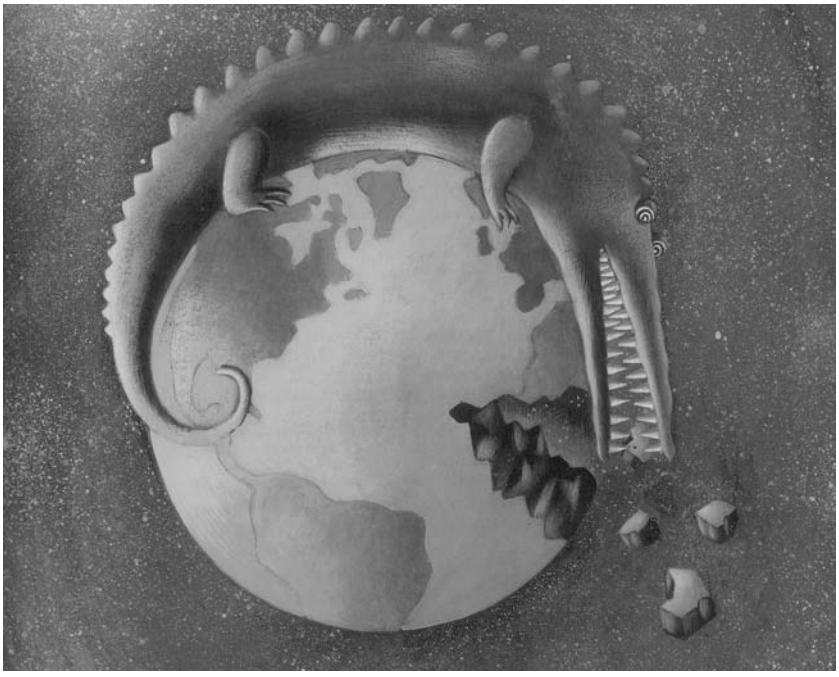
Los elementos que el cocodrilo devora paulatinamente van claramente en aumento de tamaño, con lo que también se alimenta el hambre del animal. El pequeño cocodrilo en su huevo empieza por devorar una mosca, luego peces pequeños, peces grandes, otro cocodrilo, árboles, infinidad de artículos, un pedazo del planeta Tierra, cometas y planetas, hasta que llega al Sol. Lo que come, sin embargo, no se digiere, sino que se puede ver en su estómago tras cada fase. Acaso lo que puede resultar más interesante para el lector infantil es la gran cantidad de elementos que se muestran en la página 14, que van desde el Big Ben, unos lentes, Godzilla en un edificio, el Arco del Triunfo, una computadora, una dinosaurio, una ballena, un piano, un cubo, un nopal, una

carabela, entre otros elementos, que pueden entretener un rato, ya que resulta extraño que tantos elementos disímiles se encuentren juntos. El Sol, sin embargo, será lo que colme el deseo del cocodrilo, porque tras devorarlo parece sufrir una indigestión. Se puede ver en su estómago la forma del sol, con todo y sus rayos en forma de picos. En tal página no hay casi luz que ilumine la imagen y los colores que se observan son el azul obscuro y el negro, a esto se le llama la "desventura". Sin embargo, a continuación, de modo casi irónico el cocodrilo explota en mil pedazos, junto con todo lo que se comió anteriormente y la luz que brota de nuevo. La última lámina conclusiva remata con un redoblamiento: el cocodrilo logró ser percibido, dejar una huella en el universo al convertirse en una constelación formada por estrellas, "¡lo consiguió!". Su deseo fue satisfecho a costa de su propia vida, sin embargo esto no puede leerse como una tragedia, sino como una pulsión de muerte creadora, con vistas a una sublimación determinada.

## Mitología, simbolismos

Puede haber múltiples interpretaciones simbólicas o mitológicas de *Un gran sueño*, empezando por el protagonista, el cocodrilo y el papel que tal figura ha jugado en la mitología, específicamente en la mitología maya. Este elemento no es vano ni trata de justificar la elección de una figura, sino que, me parece, espera aportar una mayor riqueza a la polisemia del libro álbum. Hay que recordar que el cocodrilo, en tanto es un elemento del ecosistema en Tabasco y Campeche, se hizo parte de la cosmovisión de diversos grupos mayas. La concepción de los mayas y de otros grupos es que "el mundo descansaba sobre el tórax de un enorme caimán o lagarto y que este a su vez, flotaba sobre una vasta laguna" (Thompson, 2000: 269). Esto corresponde con la visión de Ugalde plasmada en *Un gran sueño*, en tanto el cocodrilo, se come, literalmente, al mundo entero y luego al Sol.

Ahora bien, una indagación posterior en la mitología maya revela, acerca de los cocodrilos, que "los mitos de creación que sobre esto se



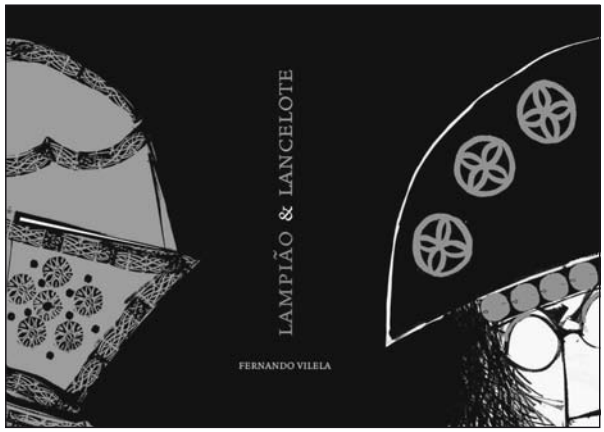
conocen más ampliamente provienen de la región central de México, en los que se menciona que un monstruo o cocodrilo *Cipactli*, que recibe el nombre de *Tlaltecuhtli* ("señor de la tierra"), fue desmembrado o decapitado, y con las partes de su cuerpo se creó la tierra y el cielo, lo femenino y lo masculino" (Arias, 2011: 104). Así, la consonancia de esta mitología es casi textual con el desmembramiento del cocodrilo tras comerse al Sol en *Un gran sueño*. Ciertamente, el deseo del cocodrilo puede equipararse a Ícaro y su vuelo tan alto que sus alas fueron derretidas por el Sol o a Eróstrato, quien incendia el templo de Diana con el objeto de ser famoso y recordado, a toda costa y sin importar las consecuencias. La alegoría que plantea *Un gran sueño* está, pues, ligada a elementos míticos, lo que muestra una lectura universal y de trascendencia para los lectores. Sin embargo, esto es el trasfondo que se plasma de manera concisa y con una textura visual ejemplar en el libro álbum.

## Obras citadas

**Arias Ortiz**, Teri Erandeni (2011), "El cocodrilo en la región maya *Yokot'an*", en *Itinerarios*, vol. 6, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia. 5 de marzo <http://iberystyka.uw.edu.pl/pdf/Itinerarios/vol-6/05_Arias-Ortiz.pdf>.

**Rancière**, Jacques (2010), *El espectador emancipado*, trad. Ariel Dilon, Buenos Aires: Manantial.

**Thompson**, Eric S. (2000), *Historia y religión de los mayas*, trad. Félix Blanco, México: Siglo XXI, 2000.




## 6.28. *Lampião & Lancelote*[100], de Fernando Vilela: um encontro inusitado no cangaço

Maria Zaira Turchi (UFG)
Geovana Gentili Santos (UNESP / USC)

**Resumo***:* A fada Morgana lança um feitiço que conduz o cavaleiro Lancelote, da Távola Redonda do Rei Arthur, a uma viagem que o faz, atravessando tempos e espaços, desembarcar no sertão do nordeste brasileiro, onde encontra o Rei do Cangaço, o famoso Lampião. No confronto entre os dois heróis míticos, dá-se um duelo que começa em briga e termina em festa. Tanto no nível do texto verbal quanto do não verbal, misturam-se linguagens e técnicas (sextilhas e setilhas; iluminuras medievais, pinturas renascentistas, xilogravura popular, fotografias; as cores cobre e prata), num resultado de combinações que asseguram a originalidade do livro.

**Palavras-chave:** álbum, Lampião, Lancelote, literatura infanto-juvenil.

100. São Paulo: CosacNaif, 2006.

**Abstract:** The fairy Morgana casts a spell on Lancelot, the Knight of the Round Table, which leads him to a journey that makes him disembark in the north eastern desert of Brazil after going through different times and spaces. In that place he meets the King Cangaço, the popular Lampião. In the confrontation between these two mythical heroes it takes place a duel which starts as a fight but ends as a celebration. In both verbal and non verbal levels of the text, several techniques and languages are mixed (medieval lights, Renaissance paintings, popular xylography, photographs, silver and copper colours), resulting in combinations that assure the originality of the book.

**Keywords:** album, children and young adults' literature, Lampião, Lancelot.

Em *Lampião & Lancelote* (2006), de Fernando Vilela (1973), dois universos se unem e um inusitado encontro se dá em solo tipicamente brasileiro. Evocado da tradição arturiana, Lancelote –o conhecido cavaleiro da Távola Redonda– é apresentado a Lampião –o guerreiro do Cangaço– grande protagonista das páginas dos cordéis.

Obra ganhadora, em 2007, de importantes prêmios em âmbito internacional e nacional –Menção Honrosa, Bologna Ragazzi Award; Prêmio Jabuti de melhor livro infantil e melhor ilustração; Prêmio FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil) de escritor revelação, melhor poesia, melhor ilustração e melhor projeto editorial–, *Lampião & Lancelote* particulariza-se pela forma com que os elementos de duas tradições –a literatura medieval e a literatura de cordel– são conjugados, tanto temática quanto formalmente, salientando seu caráter híbrido.

Adotando a postura similar a de um contador de histórias e com uma linguagem mais próxima da oralidade, recursos caros à tradição popular, o narrador de *Lampião & Lancelote* dirige-se a seu público –"Meu povo peço licença / Para lhes apresentar / O primeiro

personagem / Que vai desfilar aqui"– e, na sequência, caracteriza a Lancelote como um cavaleiro que "Espalha bravura arguta". De modo conciso, elementos e personagens que integram a narrativa dos cavaleiros da Távola Redonda são mencionados em estrofes de sete versos (septilhas), transportando o leitor/ouvinte a um tempo passado, repleto de batalhas, castelos e feiticeiras.

Este grande cavaleiro
Ao Reino serviu leal
Imbatível nas batalhas
Pelo Bem e contra o Mal
Armado de lança e cruz
Lutou para o rei Arthur
Soberano sem igual (p. 4).

Após a apresentação de Lancelote, por meio da menção a elementos-chave de sua história, o narrador invoca o herói para incorporar o seu livro:

De velhos contos e lendas
Lá da Távola Redonda
Invoco aqui este herói
Que venha como onda
E se espraie neste livro
De rosto sereno e altivo
Sem nada que o esconda (p. 7).

De forma semelhante, o narrador põe em cena Lampião –o cangaceiro "Cabra da Peste"– e as personagens que também protagonizam em sua história, ambientada no sertão e carregada de vinganças e rebelião. Para falar deste personagem, o narrador passa a empregar as estrofes de seis versos, também conhecidas como sextilhas, e frequentemente empregadas na literatura de cordel.

Criado nas terras secas
Vaqueiro trabalhador
Cuidava de um ralo-galo
Com coragem e com valor
Seu nome era Virgulino

Mas um dia veio a dor

Ao ver seu pai baleado
Ele partiu pra vingança
À frente dos cangaceiros
Se pôs logo em liderança
Bando de cabras armados
Ao inimigo com ganâncias! (p. 8).

Logo após apresentar os atributos de Lampião e de retomar concisamente a sua história, o narrador evoca-o:

Invoco este personagem
De nosso seco Nordeste
Desça logo neste livro
Venha cá Cabra da Peste
Mostre o que tem de melhor
Vem chegando e desembeste (p. 12).

Como um mago a compor seu feitiço, o narrador chama esses dois heróis de período e de cultura tão distintas para compor a trama do livro. Com essa forma discursiva, que o assemelha a um feiticeiro, o narrador indica ao leitor que a atmosfera mágica permeará toda a história, estabelecendo um pacto ficcional e uma filiação a uma determinada modalidade narrativa, na qual o maravilhoso torna-se um recurso pontual e decisivo.

Passando do verso à prosa –gênero típico das narrativas épicas da cultura medieval– a disposição contínua e expansiva das palavras para narrar a história de Lancelote obriga o leitor a cavalgar por entre as duas páginas que conformam o livro aberto, num movimento constante de idas e vindas, tal como o herói que "através de planícies, serras, campos e florestas [...] galopava em direção ao castelo da corte do Rei Artur" (pp. 14-15). Neste ponto da leitura, o formato do livro em conjunção com as duas linguagens em diálogo –a verbal e a não-verbal– formam um único quadro, esboçando um caminho a ser seguido para a continuidade narrativa.

Da mesma forma que o texto consegue mesclar os ritmos da literatura de cordel e a linguagem da novela de cavalaria, as ilustrações também incidem sobre os dois universos de modo extremamente criativo. Para a construção de Lancelote e seu ambiente, Fernando Vilela busca referências nas iluminuras medievais, nas armas e armaduras dos cavaleiros. Para o universo de Lampião, o autor inspira-se na xilogravura popular e nas fotografias de época para desenvolver as vestimentas e os elementos do cangaço. Outro aspecto importante é o uso das cores cobre e prata. O cobre lembra os adornos em metal usados pelos cangaceiros do bando de Lampião nas armas, bolsas, chapéus, calçados. Já a cor prata está relacionada à armadura, à espada e à lança do cavaleiro medieval. O jogo dessas duas cores e o dinamismo das ilustrações, obtido no uso de matrizes móveis e independentes, produzem um efeito altamente estético e pleno de sentido no diálogo que as ilustrações estabelecem com o texto verbal.

Seguindo por essa trilha, o leitor adentra na história de Lancelote. Novas informações são adicionadas e, em especial, o narrador seleciona o sentimento de ciúme nutrido pela fada Morgana em relação ao cavaleiro e o "feitiço na forma de uma densa e branca bruma" que ela lança sobre ele. Se, na lenda arturiana, as brumas funcionam como um portal para a entrada em Avalon, em *Lampião & Lancelote*, esse mesmo recurso mágico será empregado, entretanto, para conduzir a um novo espaço ficcional.

> [...] Após passar
> pela densa nuvem, Lancelote descobriu-
> se em um lugar nunca visto. O calor

> do sol era tão forte que sua armadura
> branca de prata parecia antecipar-lhe as
> chamas do inferno. Mesmo assustado
> com a paisagem desértica, Lancelote
> continuou calvagando [...] (p. 17).

É, nesse momento da narrativa, que se dá a fusão das duas tradições evocadas. O feitiço e as brumas funcionam como recursos mágicos para estabelecer a ligação temporal e espacial, unindo duas épocas e dois territórios ficcionais muito distintos. É assim que Lancelote, um típico cavaleiro medieval, vai parar nas terras áridas do Sertão Nordestino.

Se, até esse ponto da história, os dois heróis estavam apenas justapostos, tal como evidencia a própria estrutura com que o narrador organiza o seu relato, no qual a menção a cada personagem dá-se de forma intercalada, empregando para cada uma delas estrofe e rima típicas de ambas as tradições literárias das quais são retiradas; nesse instante, processa-se a aglutinação e os dois heróis passam a protagonizar num mesmo bloco narrativo: Lampião, "com seu ouvido astuto, de cabra desconfiado", nota que "alguma coisa estranha acontecia" ali no Sertão; e, ao ver Lancelote e seu cavalo tão resplandecentes cavalgando, o cangaceiro associa-os a uma assombração e, sem medo, antepõe-se e diz:

> Pois pare já eu lhe ordeno
> Ó fantasma de metal
> Encarnação do demônio
> Grande embaixador do Mal
> Logo se vê que fugiu
> De um século medieval (p. 25).

Retomando a métrica tradicional dos cordéis, empregada nas partes dedicadas a Lampião, o narrador dá voz à personagem que, com toda sua valentia, enfrenta a Lancelote. Este, por sua vez, como um bravo cavaleiro, responde a Lampião e inicia-se um duelo verbal, formalizado pelo jogo de troca de falas e de estrofes em septilhas e sextilhas. Nesses versos, os heróis expressam sua força e começam uma

disputa de vantagens, na qual realizam comparações e põem em cena o estranhamento causado pela junção de duas tradições distintas.

A vestimenta, que se constitui como parte fundamental e diferenciadora na caracterização de ambas as personagens, é o primeiro elemento a ser mencionado no duelo. Lampião refere-se a Lancelote como o "donzelinho enfeitado / Todo coberto de ferro" (p.27) e banaliza seu traje, retirando qualquer *status* ou referência de valentia e/ou de heroísmo que esta pudesse representar: "sobre este monte de lata / Cobrindo todo o teu corpo / Que armadura mais barata / Cem tiros eu te transformo / Num ralador de batata" (p. 29). Por sua vez, Lancelote não deixa de pontuar as "estranhezas" percebidas ao ver Lampião, salientando os aspectos mais particulares da figura sertaneja: "Que sujeito doido és tu / Com esse jeito de anão / Essa roupa toda em couro / É de vaca ou de bisão / E o ar de caipira e tacanho / Mais este chapéu estranho / Que lembra Napoleão" (p. 29).

A disputa verbal intensifica-se e os heróis desafiam-se, passando da peleia verbal para o combate físico: "Cavaleiro da Europa / Contra cabras do sertão" (p. 36). A tensão eleva-se e o sertão passa a ser palco de um combate. Os versos perdem a graça da ironia e revestem-se de violência dos duelos:

> Cabeças eram cortadas
> Por muita espada e facão
> Lancelote com sua lança
> Varou uns quatro na mão
> E Lampião pipocava
> Cavaleiros sem perdão (p. 37).

Em plena batalha, a poeira levanta-se no sertão e traz consigo a inversão do trágico para o cômico: "E os gritos foram aos montes / Tornados em gargalhadas" (p. 38). Por meio da intervenção do maravilhoso, a narrativa sofre uma mudança brusca e os heróis vêem-se com as características trocadas: "Estava tudo muito estranho / Lampião numa armadura / Que não tinha o seu tamanho / E Lancelote trajava / Um uniforme tacanho" (p. 38). Essa modificação radical no rumo da narrativa evidencia a vulnerabilidade das personagens aos

acontecimentos maravilhosos. Elas encontram-se à mercê das combinações realizadas para a composição de uma nova história de dois protagonistas-chave de duas tradições literárias. O que vale não são as batalhas, as conquistas, as valentias; mas sim a forma como cada elemento é combinado, como transitam e se mesclam duas culturas e duas épocas distintas, resultando "numa geléia / Da magia européia / Com a ginga brasileira" (p. 46).

Trata-se, portanto, de uma obra extremamente original que mistura estilos, tempos, espaços, artes, culturas, gêneros e técnicas resultando numa nova proposta de leitura. Nesse aspecto, podemos tomar as considerações de Cecilia Almeida Salles, em *Gesto inacabado* (2007), em relação à criação artística: "a originalidade da construção encontra-se na unicidade da transformação: as combinações são singulares. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos" (Salles, 2007: 89)[101]. E, em *Lancelote & Lampião*, esse processo criativo que incide na justaposição e aglutinação de elementos já existentes é posto em evidência, destacando a dinamicidade e a mágica da arte literária.

101. *Gesto inacabado: processo de criação artística*, São Paulo: FAPESP / Annablume, 3ª ed.

## 6.29. Espacios prohibidos y su traducción: *Mummy never told me / The Sprog Owner´s Manual*[102], de Babette Cole y *Scaredy Squirrel*[103], de Mélanie Watt

Lourdes Lorenzo (Universidade de Vigo)

**Resumen:** En el presente trabajo se llevará a cabo un análisis contrastivo desde una perspectiva traductológica de tres álbumes ilustrados (dos de la autoría de Babette Cole y el tercero creado por Mélanie Watt). Pretendemos observar qué estrategias de traducción se utilizaron, si su empleo es coherente y tiene en cuenta la doble vertiente textual y visual del álbum, y si se pueden considerar traducciones de calidad. Para ello seguiremos una metodología descriptiva inspirada en las propuestas de Toury (1995) y en las contribuciones de especialistas en traducción de literatura infantil y juvenil recogidas en Van Coillie y Walter P. Verschueren (2006).

**Palabras clave:** álbum ilustrado, calidad en traducción, estudios descriptivos de traducción.

---

102. London: Jonathan Cape, 2003; London: Jonathan Cape, 2004, respectivamente. Adaptación al español de Marta Ansón, *Mamá no me contó...*, Barcelona: Serres, 2004; traducción de Margarida Trías, *Niños: Manual del Usuario (o cómo funcionan los niños),* Barcelona: Ediciones Destino, 2004.

103. Toronto: Kids Can Press Ltd., 2006. Traducción al español de Alberto Clavería: *La ardilla miedosa*, Madrid: Almadraba Editorial, 2010.

**Abstract:** In the present work it is going to be made a contrastive analysis from the translation perspective of three illustrated albums (two by Babette Cole and the third one by Mélanie Watt). We intend to focus on which translation strategies were employed, if their use was coherent, if they took into account the double textual and visual aspects of this album, and if they can be considered quality translations. For those reasons we will follow the lines of the descriptive methodology inspired by Toury (1995) suggestions and by the contributions made by specialists in children and young adults' literature translation gathered in Van Coillie and Walter P. Verschueren (2006).

**Keywords:** illustrated album, quality translation, translation descriptive studies.

## Introducción

Cuando Babette Cole (Jersey, Inglaterra, 1949) entró pisando fuerte en el ámbito del album ilustrado[104] seguía, en realidad, una estela que contaba con precursores de renombre como Heinrich Hoffman o Beatrix Potter y que compartía con otros autores/ilustradores de la talla de Maurice Sendak, Anthony Browne, Quentin Blake o Leo Lionni. Cole se instalaba así en una tradición de texto híbrido muy atrayente para los pequeños lectores y que en el momento actual también "ganaba" a lectores adultos[105]. Pero, ¿cuál era la clave de su éxito, que le llevó a ser una de las escritoras más vendidas del mundo? La creación de princesas atípicas que desafían las convenciones

104. En la actualidad ha escrito más de 70 álbumes, de los que ha vendido millones de copias, y ha recibido más de una decena de premios (The British Book Trust, Kate Greenaway Medal, BLA Annabell Fargeon Award, etc.).

105. El concepto de "doble receptor", tan fructífero para explicar la LIJ actual (Ruzicka, 1995; CSBL, 1999; Zabalbeascoa, 2000), también es de aplicación al álbum.

(*Princess Smartypants*), de príncipes que asumen roles femeninos (*Prince Cinders*) o de heroínas que ocupan el lugar de figuras clásicas masculinas de la literatura y el cine (*Tarzanna!*); la inclusión de padres y madres atípicos –brujas o inventores estrafalarios– revolucionando la realidad cotidiana (*The Trouble with Dad, The Trouble with Mum*); la presentación de temas bíblicos con un toque de humor, desprovistos de su habitual solemnidad (*The Bible Beasties*); el tratamiento directo, natural, educativo y divertido de temática sexual o escatológica (*Mommy Laid An Egg, Hair in Funny Places, Dr. Dog*, *Mummy Never Told Me*); el manejo ausente de dramatismo de la muerte (*Drop Dead*). En definitiva, la magistral presentación de espacios prohibidos, de historias que ayudarán a los niños a manejar ciertos aspectos de la vida de difícil comprensión para ellos (el descubrimiento de la sexualidad y de la homosexualidad, de la muerte…).

Sin embargo, no debemos quedarnos únicamente con la idea de que tales temas le otorgaron un lugar entre los grandes maestros de la subversión como O. Henry, Saki o Roald Dahl. Lo novedoso de sus obras radica en su habilidad para conjugar textos sencillos con dibujos que aúnan lo impactante con lo humorístico, en la combinación exitosa de imágenes pícaras con textos cargados de razón, didactismo y, en muchas ocasiones, crítica mordaz y desinhibida.

Espacios prohibidos, aunque de otro signo, son a los que también consigue asomarse la pequeña ardilla protagonista de una colección de álbumes que Mélanie Watt (Toronto, 1975) inició en 2006 y cuyas ventas ascienden a medio millón de copias en todo el mundo[106]. Y, al igual que en el caso de Cole, los niños no resisten la tentación y acompañan al animalito −presos del temor y de la curiosidad como ella− en sus reducidas incursiones en el mundo exterior desde su árbol protector (trasunto del seno materno y de la seguridad de lo conocido).

106. Se ha publicado en inglés, español, francés, serbio, croata, japonés, finés, coreano, noruego, chino y catalán. Ha recibido numerosos premios, entre los que destacan el del Consejo Nacional de Profesores de Inglés de Estados Unidos o el de la Asociación Americana de Bibliotecas.

En este trabajo nos interesa observar en qué condiciones han entrado en el sistema literario español tres álbumes o *artextos*[107] originales en lengua inglesa publicados en el período objeto de la presente monografía (2000-2010): los dos primeros de Babette Cole, *Mummy Never Told Me* (*Mamá no me contó*) y *The Sprog Owner´s Manual* (*Niños: Manual del Usuario (o cómo funcionan los niños)*); y el último de Mélanie Watt, *Scaredy Squirrel* (*La ardilla miedosa*). Pretendemos analizar pormenorizada y comparativamente texto origen (TO) y texto meta (TM) para observar si hay decisiones de traducción que alejen ambos polos y, de haberlas, cuáles son los motivos que las explican y para valorar la calidad de las traducciones. El hilo conductor de los tres textos (además de ser originales ingleses con traducciones españolas) es su formato de álbum ilustrado, el medio impreso que, como afirma Orozco (2009), más se asemeja al medio audiovisual, dominante y preferido por los niños en la actualidad.

### *Mummy Never Told Me / Mamá no me contó*

*Mummy Never Told Me* es un álbum tipo lista (Pearson, 2005) en cuanto a su estructura. Se organiza en torno a un inventario de preguntas que se resumen en una, "¿por qué mamá no me contó…?", y avanza hacia un final satisfactorio (lo hará cuando llegue el momento oportuno). En él la relación entre texto e ilustraciones es de clarificación (Rosero, 2010), esto es, las ilustraciones recrean y refuerzan los hilos argumentativos de la narración escrita. Podríamos decir que la narración aquí se enriquece con la poética visual de las imágenes, que componen un hipertexto que funciona en paralelo a las pala-

107. En palabras de Agra Pardiñas y Roig Rechou (2007: 440-441), un *artexto* surge de un "diálogo entre la lectura visual y la lectura textual que forzosamente tiene que existir en el álbum infantil" de tal manera que se produce una conjunción armónica entre textos e imágenes que aportan, en conjunto, un significado global a la obra. Esta conjunción de medios expresivos distintos constituye la especificidad del álbum ilustrado (Sánchez, 1993; Lewis, 1999; Gutiérrez, 2002; Rosero, 2010).

bras. Palabras e imágenes se sitúan, como dice Orozco (2009), en un nivel cooperante: la imagen ilustra lo que dice el texto escrito, como una "copia" gráfica del mismo.

Además de despertar la curiosidad del lector de pocos años que, de la mano del niño protagonista, va "espiando" espacios prohibidos (distintas características sexuales de niños y niñas; calvicies y peluquines; dentaduras postizas; dormitorio de papá y mamá cerrado con llave; etc.), hay secuencias que ciertamente generarán polémica en algunos sectores sociales, como la que contempla con naturalidad la posibilidad de que existan relaciones lésbicas y homosexuales o aquella, muy irreverente, en la que una monja expulsa de un colegio religioso a una jovencita en avanzado estado de gestación y de cuya maleta van cayendo objetos íntimos (medias, un sujetador, una braguita, un liguero) u objetos que apuntan a comportamientos poco recomendables (una botella) (il. 1). Ante este estado de cosas, sería interesante estudiar cuáles y cuántos colegios (y en qué países) tienen este libro como lectura de curso o dentro de la biblioteca escolar.

Il. 1: *Mummy Never Told Me*

Adentrándonos ya en el ámbito de su trasvase al español, cabe detenerse en las siguientes cuestiones:

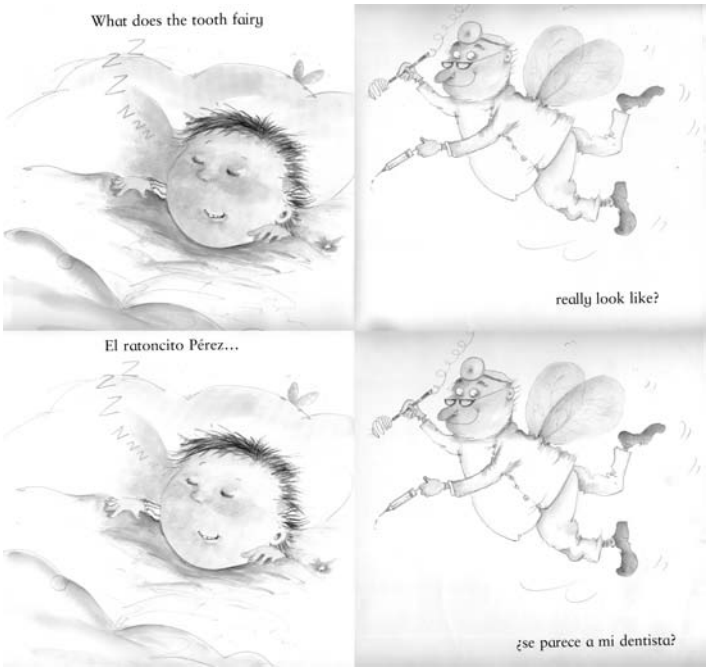
-Como suele ser norma en las traducciones de LIJ al español, la contraportada del TM no recoge ninguna opinión crítica, contrariamente a lo que ocurre en los originales ingleses, que buscan siempre la aprobación de editores o publicaciones prestigiosas como "gancho" para una mayor venta.

-El TM reproduce fielmente las ilustraciones del TO; los únicos cambios que apreciamos tienen que ver con las etiquetas de algunos productos comerciales (pasta de dientes: Dentosoak > Limpiadent), con los nombres y precios en el catálogo de narices (dog nose £300 > nariz de perro 300 €…), con el nombre del colegio de monjas del cual la madre es expulsada por culpa de su embarazo (St Ursula´s Convent School for NICE Young Ladies > Colegio Religioso para jovencitas BUENAS Santa Úrsula) o con lo escrito en las hojas que lee el hombre sentado en el váter (gas bill > factura del gas; vets bill > factura del veterinario; credit card > tarjeta de crédito…). Hemos de mencionar también el diferente tratamiento que reciben las onomatopeyas integradas en los dibujos: mientras que el rico sistema inglés en cuanto a lexicalización de onomatopeyas habilita dos diferentes (para el ruido del golpe que da el osito lanzado por el niño en la cabeza de su madre: bonk; para el ruido que hace el colchón al saltar sobre el los padres en sus juegos sexuales: boing), el sistema español tiene un menor desarrollo en este punto y toma prestado uno de los términos ingleses (boing) para ambos ruidos. En este mismo ámbito, sí que hay que detectar una mala traducción muy evidente: el grito del pato que salta de la bañera de los niños se representa como "quack!" en inglés e, incomprensiblemente, del mismo modo en español (simplemente añadiéndole el signo de exclamación al comienzo: ¡quack!), cuando existe un equivalente con forma española en la mayoría de los diccionarios de uso común (¡cuá!).

-Por lo que respecta a los textos, la gran mayoría se han traducido de forma literal, en un español gramatical e idiomático.

-Lo más interesante desde una perspectiva traductológica y comparativa tiene que ver con un referente cultural no compartido (áreas de conocimiento *overt*, en terminología de Rabadán (1991) o Shuttleworth y Cowie (1997): *the tooth fairy*. Esta criatura, aunque con la globalización ha entrado en España fundamentalmente a través de películas en época reciente como "el hada de los dientes", no forma parte del elenco de los personajes que pueblan el imaginario infantil hispano (el lobo, el coco, el hombre del saco…). El hada de los dientes es un personaje bien conocido por todos los niños de países anglosajones. Su razón de ser la hace equivalente al Ratoncito Pérez en España[108]: ambos recogen los dientes de los niños por la noche (probablemente porque los coleccionan) y, a cambio, les dejan un regalo o algo de dinero. No obstante, su aspecto es bien diferente: ella es una delicada criatura de fantasía con alas de libélula y él se suele representar como un ratón sabio de aspecto bonachón (a veces vestido de hombrecito). Y aquí radica el problema de traducción; el hecho de que las ilustraciones no se hayan alterado más allá de cambios en etiquetas o nombres hace que nos encontremos con una incoherencia grave en el TM español. Mientras que el niño duerme con un diente a su lado, una figura con pequeñas alas espía, semioculta, detrás de la almohada; en la página siguiente vemos la figura de un dentista enarbolando su instrumental y suspendido en el vacío gracias a dos alas de libélula. El mensaje del TO está claro: no existe el hada de los dientes, sino que el profesional encargado de su cuidado es el dentista. Pero, ¿cuál es la lectura del TM, en donde la referencia al hada se sustituyó por la referencia al ratoncito Pérez pero sin cambiar las ilustraciones? Veámoslas en paralelo (il. 2):

108. El ratoncito Pérez es una creación del jesuita español Padre Coloma, quien inventó la historia hacia 1894 para consolar al rey Alfonso XIII (por aquel entonces, de unos 8 años) cuando le cayó un diente. Pronto el mito se extendió a Hispanoamérica y a países cercanos como Francia o Italia.




Il. 2. *Mummy Never Told Me*

La interacción semiótica entre texto e imagen, clave interpretativa del álbum ilustrado, queda suspendida. El ratoncito Pérez no figura por ninguna parte y en cuanto al dentista… su aspecto "mariposón" podría incluso llevar a significados no deseados. En casos como este la traducción se expone impúdicamente como tal, echa por tierra la intencionalidad del autor (autora, en la obra que nos ocupa) y no consigue comunicar con éxito el mensaje del TO a los nuevos receptores de la cultura meta. La solución a tal incongruencia podría haber seguido dos caminos, opuestos pero ambos aceptables si se mantuvieran coherentemente en todo el TM:

a. Una vía domesticadora, sustituyendo al "hada de los dientes" por el ratón Pérez, siempre y cuando la autora/ilustradora fuese informada del problema y aceptase preparar una nueva ilustración en la que el dentista no llevase alas y sí una cola (u orejas), por ejemplo, de roedor.

b. Una vía extranjerizante, recurriendo a una traducción literal de "tooth fairy" por "hada de los dientes", confiando en que la globalización (y, en el caso de los álbumes, las propias imágenes) favoreciese la interpretación del elemento extraño.

### *The Sprog Owner´s Manual / Niños: Manual del Usuario (o cómo funcionan los niños)*

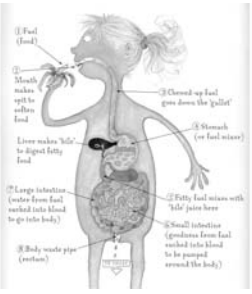
En esta obra las ilustraciones y el texto mantienen lo que Rosero (2010) denomina una relación de simbiosis (o, en terminología de Orozco (2009), de interdependencia texto-ilustración en el nivel operante). Es decir, ambos lenguajes (visual y textual) se necesitan para generar un mensaje completo; las ilustraciones no se limitan a ser meros ornamentos para la lectura, sino parte esencial del libro (Solórzano, 2009). Así, las frecuentes etiquetas anatómicas ("Ankle joints" o "Jaws for chewing"), o descriptivas de tipos humanos ("Nasty grin" o "Horrible pong") y objetos ("Disposal unit (or 'nappy') están unidas intrínsecamente a las ilustraciones correspondientes, casi siempre por medio de flechas, para lograr la transmisión del mensaje en su totalidad.

Estamos ante un álbum narrativo en prosa cuya finalidad principal, humorística, se construye gracias a la presencia en paralelo de lo que parece ser una temática seria (descripción pseudo-científica de los niños buenos y de los niños malos con vistas a servir de manual a futuros padres) con omnipresentes elementos escatológicos y elementos fantásticos (tanto en el texto como en los dibujos) que echan por tierra cualquier pretensión inicial de seriedad (il. 3).

Pero debajo del aspecto festivo del enfoque que Cole da al libro subyace algo sombrío: la sociedad actual avanza inexorablemente hacia la cosificación. Los niños son objetos (¡la comida es combustible!) de deseo unos padres que los consiguen a toda costa (si no los tienen pueden adoptarlos, alquilarlos o pedirlos por correo electrónico a partir de un catálogo). Es más, el propio libro es un manual

para que los padres sepan distinguir entre niños buenos y malos, y de aquí a abrir la posibilidad de escogerlos a la carta solo hay un paso.

Las ilustraciones siguen el patrón habitual de la propia Babette Cole en toda su producción: colores pastel que iluminan dibujos en donde la realidad aparece distorsionada hasta casi el esperpento con niños monstruosos de sobacos peludos y pústulas. Estos niños –en cuya fealdad reside precisamente su atractivo– contrastan con otros infantes angelicales en su aspecto, reflejo de su bondad interior. Algunas ocupan las páginas al completo, al estilo más convencional; otras se presentan como parte de hojas arrancadas de libretas (il. 3); las hay que intentan aparentar esquemas de funcionamiento del cuerpo humano sacados de una enciclopedia (il. 4). Como marca inconfundible de la autora, y conviviendo con ilustraciones de trazos poco precisos, las hay que ofrecen pequeños detalles cuidados con esmero (las líneas de los tatuajes, las arrugas de un calcetín bajado…).



Il. 3. *The Sprog Owner´s Manual*
Il. 4. *The Sprog Owner´s Manual*
Il. 5. *Scaredy Squirrel*

La traducción española del album conserva, en su mayor parte, estas características. A continuación ofrecemos una comparativa de ambos textos, desde elementos paratextuales (portada, contraportada, dedicatoria…) a elementos constitutivos del texto en sí:

-En TM se ha respetado la tipografía infantil de las letras del título, semejantes a las usadas en TO.

-Las pequeñas críticas de la contraportada del TO (*Guardian, Sunday Times*) que apelan al lector como garantía de que tiene un buen libro entre las manos no se reproducen de forma alguna en TM.

-Al final aparece la dedicatoria (For Georgie – a good sprog?), conservada en TM traducida (Para Georgie, ¿un niño bueno?).

-Las etiquetas de ciertos objetos (ej: *tool box*) se han eliminado en español. Tal omisión no conlleva ninguna pérdida importante de información porque el significado se deduce del propio dibujo. En otros casos las etiquetas identificativas inglesas del "combustible" que consumen los niños (*milk* / *lard*…) se redibujan con el texto en español (leche / manteca de cerdo…).

-Como se indicó antes, el libro se organiza a imitación de un género híbrido, mezcla entre manual de instrucciones y pequeño tratado de anatomía. En TO el humor surge tanto de las ilustraciones como de la conjunción entre el vocabulario técnico y pseudo-médico (a, b, c) con léxico común o incluso subestándar (d, e) y se conserva en TM en condiciones similares: (a) Framework and Fiffings > Armazón y accesorios; (b) Disposal unit (or 'nappy') > Unidad de evacuación (o "pañal"); (c) Blown-up cross section of a bad sprog headlight or eye > Ampliación de la sección transversal del faro u ojo de un niño malo; (d) Chewed-up fuel goes down the 'gullet' > El combustible ya masticado baja por el gaznate; (e) Oxygen goes into blood by tiny tubes in lungs > El oxígeno pasa a la sangre a través de unos tubitos que hay en los pulmones.

-Únicamente llaman la atención las traducciones propuestas en los siguientes casos: (f) *Piggy eyes* > Ojo morado; (g) *DO NOT attempt 'Home Mechanics' or brain swapping… because a 'bad' sprog brain in a 'good' sprog can have dreadful side effects!* > NO INTENTÉIS hacer de "mecánicos de andar por casa" ni intercambiéis los cerebros, porque poner un cerebro de niño "malo" en un niño "bueno" puede tener consecuencias terribles. En (f) el traductor se ha dejado llevar por la ilustración en donde, efectivamente, se intenta representar a un niño con un ojo morado y se ha alejado del significado literal del adjetivo "piggy" (con aspecto porcino, ojos "de cerdito"). En (g) resulta curioso

que en español no se recurriese también a una estructura del lenguaje instructivo de recetas médicas, como en el caso del original inglés y se tradujese como era posible (y aconsejable) "…can have dreadful side effects" por "puede tener importantes efectos secundarios".

### *Scaredy Squirrel / La ardilla miedosa*

Al igual que ocurría con *The Sprog Owner´s Manual*, también ilustraciones y texto mantienen en *Scaredy Squirrel* una relación simbiótica o interdependiente, necesitándose ambos lenguajes para completar la historia. Se trata de un álbum de tipo lineal en su estructura (Pearson en Goldman, 2011), en donde la tensión va subiendo desde un punto inicial (hay una ardilla que vive en un árbol donde está muy tranquila pero tiene, por si algún día hay peligro, un kit de supervivencia) hasta un clímax (aparece una abeja, animal muy temido por la ardilla, y desbarata los planes, haciendo que esta, presa del miedo, deje caer el kit) que se resuelve en un final feliz (la ardilla resulta ser de una especie voladora y gracias al inicial imprevisto en sus planes llega al conocimiento de su verdadera naturaleza). Sigue el esquema del "viaje del héroe" (Campbell, 1949), es decir, el personaje principal sale de su mundo conocido a uno inexplorado que le permite crecer, saber más, madurar. Ni que decir tiene que cualquier niño puede ver en ella un modelo al que seguir, conjurando sus miedos a lo desconocido, con la promesa de éxito al asumir ciertos riesgos en la vida.

Sus receptores prototipo son los niños pequeños, aunque también los adultos podemos disfrutar con él y aprender de él. Las ilustraciones, con colores ácidos y una iconicidad conseguida mediante pocos trazos, aparecen prácticamente todas a doble página, lo que según algunos autores (Gutiérrez, 2002: 21) tiene una finalidad expresiva, dotando al contenido de una mayor relevancia.

La presentación de la historia se hace de forma novedosa, configurando la línea argumental sobre enumeraciones muy esquemáticas de los elementos (rutina diaria: levantarse, comerse una nuez, echar

un vistazo…). Dichas enumeraciones están unidas intrínsecamente con las ilustraciones correspondientes y se suelen organizar como tablas siguiendo la técnica de la repetición (il. 5).

Del mismo modo que en uno de los libros de Cole aquí estudiados (*The Sprog Owner´s Manual*), partes de la historia se presentan como listados de instrucciones que apelan a una acción directa y sin titubeos para el plan de evacuación del árbol si fuese necesario. Pero contrariamente al *enfant terrible* con el que la autora inglesa parece, en último término, regocijarse, Watt retrata a una ardilla bastante obsesiva (lleva guantes, mascarilla, teme a los gérmenes), casi con rasgos autistas en su desesperación cuando aparece una abeja con la que su ordenada vida no contaba. Únicamente se redime en el momento en que descubre su capacidad de volar, descubrimiento que hace gracias a la irrupción inesperada del elemento distorsionador (la abeja) en su existencia. La estructura dialogística entre texto e ilustraciones llega aquí a su momento álgido: al descubrir que es una ardilla voladora aparece una solapa que, al ser desplegada, permite una visión triple de la ardilla en pleno salto-vuelo.

En la traducción al español, como era de esperar, no hay cambios estructurales ni de expresiones o de artefactos culturales dignos de mención. Tanto los niños de cultura anglosajona como española comparten (o pueden compartir) sus miedos a aquellas cosas que teme la ardilla: tarántulas, marcianos, tiburones o abejas. También el maletín de primeros auxilios que porta la ardilla como "seguro de vida" es semejante en ambas culturas: maletín blanco con una cruz roja con tiritas, jabón antibacteriano, mascarilla y guantes de goma, casco… Igualmente, los niños de las dos culturas son conocedores de "planes de evacuación" (de colegios, del metro, etc.), que sirven en el libro de base a los divertidos (y fantásticos) planes de la evacuación de la ardilla. Por consiguiente, al poseer un léxico y unas estructuras sencillas, amén de un universo cultural compartido, el trasvase al español se ha realizado de una forma literal y sin mayores problemas, consiguiéndose una traducción funcional (Nord, 1991;1994; 2010) con idéntico fin.

## Conclusiones

Después de analizar estos tres álbumes se pueden extraer una serie de conclusiones tanto a nivel de contenido de los originales como de la transmisión de los mismos a un público de lengua española. En cuanto a contenidos las obras de Babette Cole son el reflejo de una sociedad más abierta y permisiva que se enfrenta al sexo (incluida la homosexualidad), a la muerte o a procesos biológicos del cuerpo humano con naturalidad y humor, pero que corre el peligro de deshumanizarse o de volverse hedonista, únicamente centrada en el placer de conseguir cosas. Una nueva dicotomía surge en el álbum de Mélanie Watt: aún enseñando finalmente la necesidad de superar los miedos y el valor del riesgo para aprender y madurar en la vida, el trastorno obsesivo-compulsivo de la ardilla (horarios estrictos, rutina diaria) apunta a una sociedad bastante neurótica y estructurada en exceso.

Por lo que respecta a las traducciones españolas, reproducen con bastante fidelidad el contenido de los originales y coinciden con estos en que los espacios prohibidos de antaño ya no son tan prohibidos (ni en la cultura anglosajona ni en la hispana). Sin embargo, siguen poniendo en evidencia el escaso cuidado que suele haber en las traducciones del género infantil-juvenil en cuanto al tratamiento conjunto de texto e ilustración, algo que debe ser prioritario en un formato como el álbum ilustrado.

## Bibliografía

**Agra Pardiñas**, Mª J. y B. **Roig Rechou** (2007), "Artextos: los álbumes infantiles", en F. **Azevedo** *et al.* (coord.), *Imaginário, Identidades e Margens*, Gaia: Gailivro, pp. 439-447.

**Campbell**, J. (1949) (2008), *The Hero with a Thousand Faces. (Collected works of Joseph Campbell),* California: Joseph Campbell Foundation.

**Comité de Selección del Banco del Libro** (CSBL) (1999), "Destinos inesperados: libros para niños adoptados por lectores adultos", *Imaginaria*, 10. Consulta en línea: http://www.imaginaria.com.ar/01/0/destinos.htm.

**Gutiérrez García**, F. (2002), "Cómo leer el álbum ilustrado", *CLIJ*, nº 150, pp. 13-21.

**Lewis**, D. (1999), "La constructividad del texto: El libro-álbum y la metaficción", en J. I. Muñoz-Tébar y Mª C. Silva-Díaz (eds.), *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*, Caracas: Banco del Libro, pp. 77-88.

**Nord**, C., "Scopos, Loyalty, and Translational Conventions", *Target*, 3:1, pp. 91-109.

— (1994), "Traduciendo funciones", en A. Hurtado Albir (ed.). *Estudis sobre la traducció*, Castelló: Universitat Jaume I.

— (2010), "Functionalist Approaches", en Y. Gambier y L. Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies*, Amsterdam: John Benjamins, pp. 120-128.

**Orozco López**, Mª T. (2009), "El libro álbum: definición y peculiaridades", *Sincronía, a Journal for the Humanities and Social Sciences* (México). Consulta en línea: http://sincronia.cucsh.udg.mx/orozcofall09.htm.

**Pearson**, S. (2005), "Taller para escritores de álbumes ilustrados (Honesdale, Pennsylvania)", en J. Goldman (2011), "Los cuatro elementos – un acercamiento a la creación del álbum ilustrado", *Literatura infantil y juvenil (revista electrónica dinámica)*: http://literaturainfantilyjuvenil.com.mx/.

**Rabadán**, R. (1991), *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia translémica inglés-español*, León: Universidad de León.

**Rosero**, J. (2010), "Las cinco relaciones dialógicas entre el texto y la imagen dentro del álbum ilustrado". Consulta en línea: http://www.anniemate.com/ilustradorescolombianos/documentos/doc/LAS_CINCO_RELACIONES_DIALOGICAS-JOSE%20ROSERO.pdf.

**Ruzicka**, V. *et al.* (1995), *Evolución de la literatura infantil y juvenil británica y alemana hasta el siglo XX*, Vigo: Cardeñoso.

**Sánchez Miguel**, E. (1993), *Los textos expositivos. Estrategias para mejorar su comprensión*. Madrid: Santillana.

**Shuttleworth**, M. y M. **Cowie** (1997), *Dictionary of Translation Studies*, Manchester: St. Jerome Pub.

**Solórzano**, Diana (2009), "El álbum ilustrado: una pequeña obra de arte", en *Memoria Gráfica*, 2, pp. 18-19.

**Toury**, G. (1995), *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam: John Benjamins Pub.

**Van Coillie**, J. y W.P. **Verschueren** (eds.) (2006), *Children´s Literature in Translation. Challenges and Strategies,* Manchester: St. Jerome Pub.

**Zabalbeascoa**, P. (2000), "Contenidos para adultos en el género infantil: el caso del doblaje de Walt Disney", en V. Ruzicka *et al.* (eds.), *Literatura infantil y juvenil: tendencias actuales en investigación*, Vigo: Universidade de Vigo, pp. 19-30.

## 6.30. Rememoración, homenaxe e esperanza en *Erika's Story*[109], de Ruth Vander Zee e Roberto Innocenti

Ana Fernández Mosquera
Isabel Mociño González
(Universidade de Vigo)

**Resumo:** Neste traballo faise unha proposta de análise dun álbum narrativo que se achega a un feito histórico de gran transcendencia e proxección mediática, como foi o holocausto nazi. Saliéntanse as perspectivas novidosas que se adoptan sobre a temática central e as potencialidades da obra no seu uso como material cara á educación literaria dos máis novos.

**Palabras chave:** álbum, homenaxe, holocausto nazi, identidade.

**Abstract:** In this paper it is presented a suggestion of analysis regarding a narrative album that approaches to a historical fact of great transcendence and of enormous media scope as the Nazi Holocaust was. It is stressed the original perspectives that were adopted regarding the central subject and the work potentials concerning its use as a material directed towards youth's literary education.

109. Mankato: Creative Editions, 2003.

**Keywords:** album, identity, Nazi Holocaust, tribute.

*Erika's Story* (*A historia de Erika*) é un álbum narrativo de Ruth Vander Zee (Chicago, 1944) e Roberto Innocenti (Bagno a Ripoli, Florencia, Italia, 1940), co que se conmemora o cincuentenario da liberación do campo de concentración de Auschwitz, levada a cabo o 27 de maio de 1945. O texto foi traducido a nove idiomas[110] e distribuíuse en once países. Ten recibido excelentes críticas e mereceu importantes galardóns e recoñecementos. Neste sentido é de destacar que en Alemaña foi seleccionado entre os sete mellores libros de 2004 e a revista *Eselsohr*, dedicada ao ámbito da edición infantil e xuvenil, o designou "Libro Destacado". Tamén foi recoñecido como "Mellor Álbum ilustrado de 2004" no Xapón e Gran Bretaña e votado como o mellor libro de non ficción de 2006 na UKLA Children's Book Awards.

O interese desta obra cara á educación literaria dos máis novos asenta no feito de que se trata dun álbum narrativo de gran calidade textual e visual, que propicia diferentes niveis de lectura en función da enciclopedia persoal que teña adquirido o lector. Tamén é relevante neste sentido o enfoque construtivo co que se achega ao lectorado agardado a un feito de gran dramatismo, como é o holocausto nazi, favorecendo o coñecemento da historia recente e desvelando as graves consecuencias dalgúns dos acontecementos históricos, o que axuda ao mediador a fomentar a reflexión sobre a importancia de que non se volvan repetir. Consideramos igualmente significativa a perspectiva esperanzada que domina todo o volume, tanto cara á

110. No marco ibérico traduciuse á lingua castelá como *La historia de Erika*, trad. Pilar Martínez e Xosé M. González, Pontevedra: Kalandraka Editora, 2005; á lingua galega, *A historia de Erika*, trad. Xosé M. González, Pontevedra: Kalandraka Editora, 2005; e á lingua portuguesa, *A História de Erika*, trad. Alexandre Faria, Pontevedra: Kalandraka Editora, 2005. Tamén conta con tradución a outras linguas como o alemán: *Erikas Geschichte*, Düsserdolf: Sauerländer Verlag, 2003; e o francés: *L'étoile d'Erika*, trad. Emmanuelle Pingault, Toulouse: Éditions Milan, 2005.

restitución da dignidade das persoas coma cara a un porvir no que prevaleza a concordia e a convivencia harmónica e respectuosa entre os pobos, facendo conscientes ás xeracións máis novas dos perigos dos totalitarismos e da perda do respecto entre as persoas, un labor no que teñen que estar involucrados todos e cada un dos membros da sociedade actual e futura.

## Reconstrución do pasado colectivo

Dende o punto de vista temático *A historia de Erika* é un relato de carácter autobiográfico, introducido por unha nota autorial que abre o volume. Neste peritexto explícase que foi no ano 1995 cando a autora coñeceu a protagonista, Erika, durante unha viaxe á cidade alemá de Rothenburgo. O momento no que coinciden ambas as mulleres está marcado pola traxedia, debido a que un furacán produciu grandes desperfectos nesta cidade medieval. Este feito propicia a comparación das consecuencias do fenómeno atmosférico cos estragos que padeceu durante a Segunda Guerra Mundial. Unha referencia que vai introducindo o lectorado no contexto do tema central do álbum, o holocausto nazi, do que a protagonista, Erika, é unha sobrevivente. Tamén se alude ao desexo incumprido desta muller de viaxar á cidade santa de Xerusalén e á súa incapacidade para entrar no campo de concentración de Dachau. Unhas referencias que contribúen á creación de expectativas do lector agardado e aproxímano a unha temática de doado recoñecemento, converténdose en eixos vertebradores da historia de Erika, na que sorprende a perspectiva adoptada, a capacidade de suxestión e o poder evocador dun volume no que texto e imaxes ofrecen unha aproximación novidosa, positiva e esperanzada fronte ao dramatismo das consecuencias do holocausto nazi, ben coñecidas na actualidade.

A nota autorial dá paso ao relato en primeira persoa de Erika, asentado na evocación de hipóteses sobre a súa orixe e que marcaron a súa existencia. Estas preguntas que nunca tiveron resposta son

compensadas pola imaxinación e a recreación ficticia dun pasado que lle foi roubado polas circunstancias históricas nas que se viu envolto o pobo xudeu durante a expansión do réxime nazi por Centroeuropa.

O testemuño de Erika arrinca das consecuencias derivadas da súa condición de sobrevivente, como son o descoñecemento do seu verdadeiro nome, de quen foi a súa familia, a data e o lugar de nacemento, é dicir, da carencia e imposibilidade de coñecer a súa verdadeira identidade, debido a que foi lanzada dende un dos "trens da morte" que se dirixían aos campos de concentración nazis cando era un bebé de poucos meses. Esta reconstrución persoal e vital convértese en metáfora dos sufrimentos e as penurias padecidas polo pobo xudeu durante este período, no que moitas familias se viron rotas ao igual cá de Erika, dado que seis millóns de persoas foron asasinadas e cada unha delas representa unha "vida destruída e tamén unha árbore familiar desarraigada" [p. 20].

A achega a unha temática ficcionalizada en múltiples propostas entraña o risco de perder interese, aínda que neste caso os creadores, autora e ilustrador, logran imprimirlle unha dimensión máis fonda. O recurso é empregar a perspectiva que ofrece a distancia temporal e o coñecemento dos pormenores do holocausto como elementos que serven de base para a historia de Erika, sen deterse neles, senón centrándose nos interrogantes sobre os sentimentos, sensacións e angurias que puideron experimentar seus pais durante a viaxe en tren cara a un lugar que lles era descoñecido. Neste sentido a viaxe cara a unha morte segura vese truncada pola decisión dos proxenitores de tirala pola ventá do vagón, amparados nas sospeitas e desconfianzas sobre o seu destino. Unha decisión transcendental para a súa vida que é tamén o momento climático do relato: o lanzamento fóra do tren é a súa salvación e tamén o primeiro feito real do que ten noticia na súa vida, transmitido polas testemuñas presentes no lugar e responsábeis de recollela e entregala á muller que a criou. Un punto de partida ao redor do que xira a reconstrución das circunstancias que a

apartaron para sempre da súa familia e, sobre todo, dos sentimentos que puideron experimentar seus pais nesta traumática experiencia.

Por todo o dito, no relato é de salientar o forte carácter subxectivo e a carga emocional, asentada en boa medida na narración en primeira persoa. Sobrancea tamén a perspectiva humanizadora das vítimas, ao enfocar o feito histórico dende os sentimentos dos que padeceron a persecución e morte, especialmente o medo, anguria e desamparo de homes e mulleres inocentes que foron asasinados. Fronte á humillación tamén se pon de manifesto o afán de supervivencia e a valentía para tentar salvar os seus descendentes ("No seu camiño cara á morte, miña nai lanzoume á vida" [p. 18]), imprimíndolles unha heroicidade que contrasta coa imaxe dócil e sometida dos xudeus perseguidos en moitas das revisitacións do tema ao longo do último terzo do século XX e primeira década do XXI. A loanza faise extensiva tamén a todas as persoas anónimas que puxeron en risco as súas vidas por salvar a moitas das vítimas xudías, neste caso a través da alusión á muller que recolleu, criou e protexeu a Erika, dándolle un fogar no que medrar e unha nova identidade ("Ela arriscou a súa vida por min ... Ela foi boa comigo" [p. 18]), aspecto sobre o que non se detén o relato, precisamente porque, dende o noso punto de vista, é unha das perspectivas que foi máis explotada tanto polo cinema coma pola literatura en xeral.

A estremecedora historia de Erika convértese nun canto de homenaxe a todos os mortos no holocausto, pero tamén nun alegato contra os conflitos bélicos e calquera tipo de confrontación social, asentado en valores positivos e esperanzadores que se tentan transmitir entre os máis novos. É por iso fundamental remarcar a posición construtiva na que Erika basea a súa existencia e a mirada limpa cara ao futuro, superando o desarraigo e aferrándose ao porvir que encarnan os seus fillos e netos, unha familia propia que a fai consciente de que "Hoxe a miña árbore volve ter raíces" [p. 20]. Neste sentido é moi interesante tamén a elisión de referencias aos culpábeis, lonxe de xenreiras e reproches, centrando a atención só nas vítimas, rodeándoas dunha dignidade e humanidade que non precisa de acusacións cara aos ver-

dugos. Aínda así déixase planando a crítica á indiferenza e hipocrisía dunha parte da sociedade, que ignorou conscientemente o drama que estaban a vivir millóns de persoas: "O tren debeu ir de vila en vila pasando por paisaxes idílicas estrañamente alleas ao terror" [p. 12]. Deste modo transmítese a idea de que ante circunstancias tan dramáticas como a descrita o silencio se converte en cumplicidade.

No referido ao estilo do texto narrativo, prima o uso de frases curtas, contundentes, que asentan na contraposición de vectores ideotemáticos como vida/morte, dignidade/humillación, luz/escuridade, pasado/presente, remarcados por veces nos xogos antitéticos. Tamén son de salientar as reiteracións e paralelismos, elementos que lle imprimen unha forte carga poética e que resultan moi efectivos na apelación á conciencia do lector, na carga evocadora e na súa identificación e solidariedade co drama da protagonista e, a través dela, con todas as vítimas das inxustizas e abusos que se produciron ao longo da historia da humanidade, aínda que neste caso moi ligada a un episodio concreto.

## A forza evocativa das imaxes

A contundencia do relato textual ampárase tamén no diálogo cómplice, desafiador e instigador coa linguaxe icónica precisa en todo álbum, como sinala no estudo introdutorio deste volume Ana Margarida Ramos. Neste caso, as ilustracións hiperrealistas de Roberto Innocenti lembran as técnicas de fotorrealidade, a modo de instantáneas en branco e negro do pasado. Inícianse dende a cuberta marcadas polo ton sepia, evocación de vellas estampas que o lectorado identifica co feito histórico ao que fan referencia, moi mediatizado polo cinema, de aí que o álbum se constrúa sobre uns presupostos e experiencia previa do lectorado, principalmente adulto, baseados en imaxes fílmicas, adquiridas ao longo do tempo a través do cinema e da televisión e que facilitan a comprensión do que se le. Pola contra, a cor queda reservada a dúas escenas do presente que abren e

pechan o relato, remarcando o xogo temporal no que se circunscribe a historia.

A interconexión entre o texto e as imaxes é moi forte e ponse ao servizo do reforzamento da circularidade do relato. De feito, o lectorado observa unha secuencia de planos nos que, a modo de sucesión de fotogramas, aparecen personaxes sempre ladeados ou de costas ao espectador, sen amosar a expresión dos seus rostros. Son vítimas e verdugos caracterizados por posturas corporais pero sen caras que os individualicen, unha falta de expresión que deixa lugar á imaxinación do lector para interpretar os sentimentos que predominan entre os personaxes de cada escena e o colectivo ao que pertencen. O elemento vertebrador das escenas é o tren, símbolo da viaxe sen volta dos que desapareceron.

Dende o punto de vista cromático é de salientar a gradación que adquire no conxunto en branco e negro a tonalidade de pequenos elementos simbólicos, que van centrando a atención do lector atento, como son a estrela de David cosida á roupa de moitas das vítimas, un carriño de bebé que fica abandonado na plataforma dunha estación e a saída pola ventá dun bebé envolto nunha manta de cor rosa, despois tirado enriba da herba, que proxecta luz sobre as escenas nas que ten lugar e que coinciden coa constatación de que entre tanta morte presentida a vida e a esperanza se vai abrindo camiño.

Deténdonos en cada un destes elementos, a estrela de David, símbolo do xudaísmo, aparece troquelada na parte central da cuberta[111] e preside todas e cada unha das páxinas da obra, tanto por figurar como elemento de transición entre cada un dos parágrafos do texto coma nas ilustracións. É de salientar tamén a estreita relación entre esta estrela extraíbel e a cor das gardas, totalmente amarelas, que

111. Chama a atención o feito de que a edición orixinal inglesa, a diferenza das traducións que manexamos (galega, española, portuguesa, alemá e francesa) a estrela troquelada da cuberta presenta cinco puntas en lugar das seis que son propias deste símbolo xudeu. Un erro ao noso xuízo que resulta incomprensíbel máis se cabe polo feito de que no interior a estrela presenta as seis puntas como era de agardar.

foi a cor da estrela coa que os nazis identificaron os xudeus entre a poboación. A presenza desta estrela anuncia dende o comezo unha historia que o adulto recoñece e propicia a formulación de expectativas con vista á realización de inferencias esenciais no proceso de comprensión.

A gradación na tonalidade suave do carriño de bebé que fica só na plataforma, símbolo do abandono e a desposesión á que foron sometidas as vítimas, acentúase na cor rosa da manta que protexe o pequeno corpo que sae despedido do tren en marcha e queda tirado na herba mentres o tren se afasta. Un recurso que foi empregado tamén noutras obras ao redor do holocausto[112] e nas que estes trazos de cor centran a atención da imaxe, concentrando toda a forza nese punto coloreado e, neste caso, representan un elo de unión co presente. Erika é ese bebé expulsado do tren para que siga vivindo, o

112. Como é o caso do abrigo vermello dunha nena na longametraxe en branco e negro titulada *A lista de Schindler* (*Schindler's list*), dirixida en 1993 por Steven Spielberg e baseada na novela de Thomas Keneally *Schindler's Ark* (1982).

mesmo que a estrela de David segue brillando en cada un dos xudeus que se manteñen fieis ás súas crenzas.

Hai que destacar tamén o acerto na disposición das ilustracións con respecto ao texto narrativo, no que se observa unha íntima relación da experiencia narrada co visual e a simetría entre o reparto do espazo das imaxes e do texto. Deste modo, a disposición de texto e das imaxes vai dende a páxina completa, pasando pola continuidade e expansión a toda páxina até a convivencia da imaxe na parte superior e o texto na inferior, nunha gradación acorde coa tensión narrativa que os creadores buscan conscientemente.

Por todo o dito, a forza evocativa das imaxes intégrase nunha obra na que o texto ten unha importancia substancial e é preciso para unha mellor comprensión das ilustracións, malia o sentido independente destas, aínda que non se pode negar o enriquecemento e contribución de ambos os elementos a un discurso máis rico e explícito para o lectorado. Trátase dunha historia moi dura que parte dun final triunfante, ao adiantar xa no inicio que a protagonista é unha sobrevivente, o que probabelmente supón un alivio para os lectores máis novos, que poden temer a lectura da historia real de millóns de xudeus asasinados. Unha evidencia que se contrapón coa realidade de Erika, ao afirmar rotunda "A min non me mataron" [p. 8].

En definitiva, trátase dunha obra que propicia distintos niveis de lectura e que mesmo convida a unha lectura colaborativa entre adultos e pequenos, de modo que se reflexione sobre os avatares da historia e as consecuencias dos enfrontamentos, nunha homenaxe a todas as vítimas do holocausto nazi. Neste sentido a viaxe dos "trens da morte", símbolos dun camiño sen retorno para millóns de asasinados, serve tamén para unha viaxe emocional, de aprendizaxe e concienciación dos máis novos, na que é preciso darlles a coñecer o pasado para que feitos coma este non se cheguen a repetir. De aí a importancia de coñecer a historia que nos precede para construír o futuro que nos agarda.

# 7. SELECCIÓN DE BIBLIOGRAFÍA SOBRE O ÁLBUM

Ivonne Lonna
(Universidad Iberoamericana Ciudad de México)
Carina Rodrigues
(Universidade de Aveiro)
Isabel Soto
(Universidade de Santiago)

**Arizpe**, Evelyn e Morag **Styles** (2004), *Lectura de imágenes. Los niños interpretan textos visuales*, México: Fondo de Cultura Económica.

Resultado dun estudo de campo realizado con cativos, esta obra consiste nunha análise da súa lectura e recepción a partir dun conxunto de textos pictóricos de dous relevantes creadores de álbums para a infancia –Anthony Browne e Satoshi Kitamura. Reflexiónase acerca das súas implicacións nun contexto pedagóxico, nomeadamente no desenvolvemento dunha alfabetización visual.

**Bellorín**, Brenda (2005), *El Libro Álbum – invención y evolución de un género para niños*, Caracas: Banco del Libro (2ª ed.).

Extensa compilación de ensaios histórico-críticos sobre o álbum e o valor artístico da ilustración, este volume incide, entre outras cuestións, na evolución do libro ilustrado fronte ao álbum, a intención e o lugar do artista no acto creador ou no papel da imaxe na transmisión de información e no apoio á descodificación e ampliación do(s) sentido(s) do texto.

***Bloc. Revista Internacional de Arte y Literatura Infantil*** (2007-2011), Madrid: Compañía de impresores reunidos, S.A. (CIRCA), nos 0-6.

Revista de ámbito internacional, dirixida por Xabier P. Docampo, cuxo número 0 apareceu no outono de 2007 e o último, o 6, no inverno de 2010. Ao longo dos sete números ofreceu un espazo de análise e reflexión arredor da imaxe e da palabra, nomeadamente no eido do álbum ilustrado, ademais de acoller encontros con destacados creadores e presentar obras salientábeis pola súa calidade e a súa excelencia, sobre as que se deitan completas miradas nas que salienta a pormenorizada análise das súas propostas plásticas. Os números foron dedicados á fotografía (nº 1), ás cidades (nº 2), aos abecedarios (nº 3), aos interrogantes e enigmas nos álbums ilustrados (nº 4), ás relacións entre o cinema e o álbum (nº 5) e aos xoguetes como materia prima dos álbums (nº 6).

**Colomer**, Teresa *et al.* (2010), *Cruce de miradas: Nuevas aproximaciones al libro-álbum*, Caracas: Banco del Libro – GRETEL.

Coa participación dalgúns dos nomes máis destacados do panorama investigador internacional sobre o álbum, esta compilación de ensaios céntrase nas dimensións estética e cognitiva que estimulan os cativos na recepción do álbum, abordando cuestións diversas ligadas, por exemplo, á súa construción diexética, ás temáticas que aborda ou ao poder narrativo das súas ilustracións.

**Cotton**, Penni (2008), "Visualising Europe through picture books: wherw are we now?", en Jennifer Harding e Pat Pinsent (eds.), *What do you see. Internacional perspectivas on children´s book illustration*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Este artigo forma parte dun libro que ten por obxectivo estudar, dende unha perspectiva internacional, o papel da ilustración no conto ilustrado e no álbum a partir dalgúns exemplos. De maneira específica, Cotton explica por que os álbums europeos constituíron unha ferramenta axeitada para que os nenos e nenas se

achegasen á comprensión doutras culturas. Salienta que a narrativa visual permite unha mellor comprensión da xente de diferentes latitudes. Así mesmo, explica o proxecto en liña www.boekenzoeker.org, ferramenta que promove outros sitios web de literatura infantil multiculturais, coa finalidade de difundir os proxectos que se realizan en Europa, enfatizando o dialogo e o intercambio constante entre culturas.

**Duran**, Teresa (2000), *¡Hay que ver: Una aproximación al álbum ilustrado! Catálogo de la exposición itinerante*, Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Catálogo dunha exposición sobre o álbum ilustrado deseñada e organizada pola Fundación Germán Sánchez Ruipérez, que contén un estudo de Teresa Duran, no que se aborda o concepto e natureza do álbum ilustrado a través dos problemas terminolóxicos, os antecedentes do xénero, así como as obras pioneiras, explicando as achegas que posteriormente se tornaron requisitos para facer un álbum. Ademais, a autora fai un reconto de feitos do século XX que propiciaron a consolidación deste produto e lanza a idea de que un álbum ilustrado é polisémico porque nel interveñen varias disciplinas e cada unha marca tanto nas temáticas coma na narración. O resto do catálogo recolle os contidos da exposición e mesmo as referencias bibliográficas dos setenta e cinco álbums que se amosan, obras de mestres clásicos e modernos que influíron ou crearon escola.

**Duran**, Teresa (2009), *Álbumes y otras lecturas: Análisis de los libros infantiles*, Barcelona: Octaedro.

Edición adaptada da tese de doutoramento da autora, esta obra incide no estudo do libro infantil e da lectura como ferramentas de comunicación e cognición. Demostra a que niveis se estruturan, interactúan e operan as distintas linguaxes que conforman o libro para activar a percepción visual e o desenvolvemento cognitivo dos nenos e nenas, así como as súas competencias lectoras. Para

salientar as analoxías entre ambos os tipos de recepción lectora, tanto da narrativa verbal coma da visual, a investigadora céntrase no álbum ilustrado, considerándoo un modelo paradigmático e promotor de todos os tipos (e efectos) de lectura explorados.

**Escarpit**, Denise (1986), *La literatura infantil y juvenil en Europa panorama histórico*, trad. Diana Luz Sánchez Flores, México: Fondo de Cultura Económica.

Denise Escarpit aborda neste libro a historia da literatura infantil e xuvenil, outorgándolle un espazo a cada un dos xéneros que se deron en Europa a través de varios séculos. No que se refire ao álbum, a autora marca as pautas coas que se xestou, pois difire na súa narrativa doutros que tamén empregan a imaxe. Por outra parte, explica o avance tecnolóxico que deu lugar á mellora na reprodución das ilustracións, non só pola imitación fiel de texturas, senón en número de cores que tornan aínda máis expresivas as imaxes, o que permitiu a reprodución fiel de sensacións e detalles que nun álbum son características que non se deben ignorar.

**Hanán Díaz**, Fanuel (2007), *Leer y mirar el libro álbum: ¿un género en construcción?*, Bogotá: Grupo Editorial Norma.

O autor presenta unha cronoloxía da evolución da ilustración nos libros para o público infantil, de tal maneira que aproxima o lector á comprensión do álbum, modalidade literaria cuxa narrativa maiormente visual require da arte de ilustrar. Proporciona claves de lectura de imaxes, que demandan deterse e reparar en cada un dos seus detalles, así como na secuencialidade. Por outra parte, explica de que maneira o libro álbum fai uso da linguaxe cinematográfica.

**Hunt**, Peter (ed.) (1999), *Understanding Children's Literature*, Londres: Routledge.

Reunindo algunhas das achegas teórico-críticas máis relevantes no eido dos estudos consagrados á literatura de potencial recepción

infantil, nomeadamente dos niveis cultural, literario, educativo e psicolóxico, este libro aborda cuestións variadas, como a estilística, a historia e a cultura, o papel da imaxe e a súa descodificación, o funcionamento do álbum, a intertextualidade, a recepción lectora, ou mesmo, a biblioterapia.

***Imaginaria**, Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*. Dispoñible en http://www.imaginaria.com.ar

Esta revista electrónica foi das primeiras publicacións que abordaron o tema do álbum en América Latina. Ao estar en liña, *Imaginaria* é unha ferramenta de coñecemento de doada e rápida divulgación sobre o estudo e as novidades do álbum. Ofrece varios artigos de crítica literaria, dá a coñecer proxectos latinoamericanos desta modalidade literaria e, ademais, foi pioneira en realizar unha entrevista a un dos autores máis célebres, Anthony Browne, hai máis de once anos.

**Lewis**, David (2001), *Reading Contemporary Picturebooks. Picturing Text*, Londres: RoutledgeFalmer.

A partir dun variado corpus de álbums contemporáneos, analízanse neste volume as principais especificidades deste produto editorial, especialmente caracterizado pola interdependencia discursiva entre palabras e imaxes, o cal o singulariza como forma de expresión artística. O papel do álbum no desenvolvemento da competencia lectora, a importancia da compoñente ilustrativa na creación de sentidos ou os recursos experimentais que abrangue esta modalidade son outros dos aspectos explorados neste ensaio.

**Matulka**, Denise I. (2008), *A Picture Book Primer. Understanding and Using Picture Books,* Westport, Connecticut / Londres: Libraries Unlimited.

Este libro ofrece unha visión completa do álbum, pois a autora desenvolve con detalle a súa historia, a descrición da súa "anatomía", é dicir, como se configura unha obra deste tipo, identifican-

do dúas partes: a de soporte ou paratextos, e a do espazo da imaxe, deseño, medio e estilo. Matulka expón tamén nun dos capítulos, as estruturas narrativas recorrentes: as do tipo continuo, dobre e de despregamento, e a múltiple. Salienta ademais que a literatura visual fortalece o desenvolvemento cognoscitivo dos nenos e nenas, pois fomenta a comprensión e a comunicación de ideas e formas de pensamento que implican o uso da razón e a análise.

**Nikolajeva**, Maria e Carole **Scott** (2001), *How Picturebooks Work,* Nova York: Garland Publishing.

Esta obra explora a relación texto-imaxe nos libros dirixidos aos máis novos, concretamente no álbum ilustrado, definido como unha das modalidades máis creativas da literatura e cultura contemporáneas, que lles suxire aos cativos lectores múltiples maneiras da expresión e da comunicación. Avánzanse teorías específicas, sobre todo do eido da semiótica dos códigos interpretativos, terminoloxía e instrumentos de análise e de apoio para a caracterización do álbum.

**Nodelman**, Perry (1988), *Words About Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*, Athens (Georgia): University of Georgia Press.

Obra pioneira no panorama dos estudos dedicados ao álbum, constitúe unha tentativa inaugural de definición e caracterización do concepto "álbum". A partir dun conxunto de referencias estético-literarias para o público infantil, o autor analiza a relación entre texto e imaxe, salientando como ambas as compoñentes se potencian mutuamente e contribúen, en conxunto, á creación de sentidos e á expresión global da obra.

**Ramos**, Ana Margarida (2007), *Livros de palmo e meio – Reflexões sobre literatura para a infância*, Lisboa: Caminho.

Compilación de estudos e recensións sobre o actual panorama literario para a infancia, este volume inclúe un salientábel número

de achegas críticas e sistemáticas acerca de autores, obras, temáticas e formas literarias recorrentes. Entre outras pertinentes análises, ofrécense lecturas sobre a conceptualización e caracterización do álbum e a relevancia das súas ilustracións para a construción dunha linguaxe híbrida.

**Ramos**, Ana Margarida (2010), *Literatura para a infância e ilustração - Leituras em diálogo*, Porto: Tropelias & Companhia.

Reúne análises de lectura diacrónica e crítica sobre o desenvolvemento e as tendencias máis recentes da literatura infantil portuguesa, ofrecendo un amplo abano de temáticas, xenolóxicas e discursivas da actualidade. Pon especial énfase na compoñente ilustrativa e paratextual do álbum, na súa edición e configuración gráfica e na cómplice interacción entre texto e imaxe.

**Silva-Díaz Ortega**, Cecilia (2005), *Libros que enseñan a leer: Álbumes metaficcionales y conocimiento literario,* Tesis doctoral dirixida por Teresa Colomer Martínez, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

Tese de doutoramento que explora as potencialidades didácticas do álbum metaficcional nos processos de ensino e aprendizaxe da literatura. Propón unha descrición sistemática das máis claras rupturas coas formas narrativas canónicas, así como unha análise do proceso interpretativo e de recepción lectora nun contexto pedagóxico. Relaciona o éxito do álbum e o interese que esperta nos investigadores coa indiscutíbel presenza da imaxe na cultura contemporánea, a aparición de editoriais especializadas e o interese por formas literarias non canónicas.

**Sipe**, Lawrence R. (2008), *Storytime: Young Children's Literary Understanding in the Classroom*, Nova York / Londres: Teachers College Press. Columbia University.

A partir dunha investigación realizada nun contexto educativo, este estudo ofrece unha ampla e fundamentada teorización acerca

da comprensión e interpretación do álbum por parte do lector infantil, suxerindo unha caracterización dos tipos de resposta lectora, baseándose na teoría literaria e nas dimensións analítica e ideolóxica/pleonástica.

**Sipe**, Lawrence R. e Sylvia **Pantaleo** (2008), *Postmodern Picturebooks: Play, Parody, and Self-Referentiality*, Nova York: Routledge Recharch in Education.

O conxunto de estudos aquí reunidos describen as principais características que fundamentan as tendencias e a flexibilidade do álbum para a experimentación posmoderna. Analízanse, entre outros aspectos, o xogo, a parodia, o dialoxismo, a descontinuidade narrativa, a hibridez xenolóxica e a intertextualidade, que non só esixen un tipo de lectura complexo e diferente por parte dos seus receptores, senón que amplían o público ao que van dirixidos.

**Shulevitz**, Uri (1985), *Writing with pictures. How to write and illstrate children´s books*, Nova York: Watson-Guptill Publications.

Uri Shulevitz non só é autor de varios álbums e gañador da Medalla Caldecott, senón que tamén reflexiona neste libro sobre como ilustrar libros para o público infantil, dado o seu evidente talento para ilustrar e conceptualizar unha historia unicamente con imaxes. Aborda a diferenza entre facer un libro ilustrado e un álbum, insistindo nos trazos que marcan a distinción radical na construción narrativa. No caso do álbum deben respectarse certos aspectos, coma tal, a secuenciación das imaxes, a lexibilidade, a coherencia, a progresión, o ritmo e a presenza do familiar e inesperado.

**Tan**, Shaun (2009), *Picture books? Who are they for?* Dispoñíbel en http://www.shauntan.net/essay1.html.

Shaun Tan, autor de álbums como *Emigrants, The lost thing, The red thing,* entre outros, realiza crítica literaria sobre os mesmos

nunha serie de ensaios recollidos na súa web, na que tamén expón libros e ilustracións. Tan explica neste artigo que os álbums xeralmente son considerados para o público infantil, aínda que el cre que non teñen un límite de idade estabelecida porque son arte e, polo tanto, nesta categoría, calquera, sen importar a idade, pode gozar deles. Os álbums son para aqueles que teñan a capacidade de imaxinar sen límites e un adulto pode conservar esa capacidade.

**Van der Linden**, Sophie (2007), *Lire l'album*, Le Puy-en-Velay: L'atelier du poisson soluble, 2ª ed.

Partindo dun estudo conceptual e evolutivo do álbum, esta obra achega, apoiándose en importantes exemplos ilustrativos, unha completa análise da lectura particular que a narración verbal e visual promoven nel. Ademais de salientar os seus trazos específicos, a autora mergúllase en cuestións ligadas á materialidade do libro, á composición das páxinas e á súa articulación. A simbiose de imaxe e texto analízase atendendo aos aspectos formais e narrativos deste tipo de publicación e á expresividade temporal e espacial que posúen.

**Zaparaín**, F. e L. D. **González** (2010), *Cruces de camino*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Destacado ensaio do panorama investigador hispánico sobre o álbum, este volume describe as súas máis férteiles potencialidades no desenvolvemento de competencias de lectura e sensibilidade artística nos máis cativos. Partindo dun vasto conxunto de obras de referencia, tanto nacionais coma estranxeiras, e dunha análise das conexións do álbum con outros medios narrativos, nomeadamente a banda deseñada, os autores procuran caracterizalo, abordando, entre outras cuestións, a construción narrativa e estrutural deste tipo de publicación e a súa configuración visual e gráfica, incidindo na interacción entre as compoñentes textual e icónica.

# 8. EQUIPO REDACTOR E COORDINADOR

O equipo redactor das achegas que contén este volume reúne integrantes da Rede temática «Las Literaturas Infantiles y Juveniles del Marco Ibérico e Iberoamericano» e outros investigadores convidados que colaboran coa Rede e participan tamén neste volume cos seus estudos sobre a temática obxecto de análise.

Todos eles e mais as encargadas da coordinación do volume esperamos ter afondado nos obxectivos e liñas de investigación marcados pola Rede dende a súa creación.

As coordinadoras desexamos reiterar unha vez máis, o noso desexo de contar con calquera suxestión que o lector ou lectora queira achegarnos, dada a intención de continuidade destas monografías.

# ÍNDICE

Páx.

1. Introdución ..... 7

2. Apontamentos para uma poética
do álbum contemporâneo. Ana Margarida Ramos ..... 13

3. Estratexias da produción artística na construción
dos álbums. Ilustración e correntes artísticas do século XX.
María Jesús Agra e Carmen Franco ..... 43

4. Unha selección de álbums inesquecíbeis.
Mª del Carmen Ferreira Boo ..... 69

5. Unha selección para a educación literaria ..... 81

6. Comentarios para a formación lectora ..... 113

Ámbito ibérico

6.1. Pello Añorga eta Jokin Mitxelena
*Gerlari Handia*-ren txikitasuna edo ni neu naiz neure
etsairik handiena / O meu maior inimigo son eu mesmo
ou a pequenez de *O Gran Guerreiro*, de Pello Añorga
e Jokin Mitxelena. Mikel Ayerbe ..... 115

6.2. *Bernardino*, de Manuela Bacelar: unidade, equilíbrio e inovação na construção verbo-icónica. Ana Margarida Ramos, José António Gomes e Sara Reis da Silva ..... 133
6.3. Dibuixos de línies, taques i lletres: *Per un botó*, de Carles Cano i Joma. Emma Bosch ..... 143
6.4. Unha estratexia para superar teimas: *Fiz, o coleccionista de medos*, de Fina Casalderrey. Mar Fernández Vázquez ..... 151
6.5. Da instabilidade das cores à estabilidade emocional: *A Cor Instável*, de João Paulo Cotrim e Alain Corbel. Ana Margarida Ramos, José António Gomes e Sara Reis da Silva ..... 161
6.6. Enterrando tabúes: *Una casa para el abuelo*, de Grassa Toro e Isidro Ferrer. Vanessa Rodríguez ..... 167
6.7. Un álbum literario para nenos sobre personaxes sen idade: *Avós*, de Chema Heras e Rosa Osuna. Blanca-Ana Roig Rechou ..... 177
6.8. Errealitate literarioaren metainterpretazio Kasu Bat: *Zangozikin* / *Zangozikin*, un caso de metainterpretación da realidade literaria. Jose Manuel López Gaseni ..... 189
6.9. Un álbum, várias histórias, múltiplas leituras: o caso de *O Livro dos Quintais*, de Isabel Martins e Bernardo Carvalho. Ana Margarida Ramos, José António Gomes e Sara Reis da Silva ..... 207
6.10. Miren Agur Meabe eta Eider Eibarren *Mila magnolia lore*: testu polifoniaren eta ikuspuntu gurutzaketaren arteko bat egitea / Polifonía textual e interacción visual en *Mila magnolia lore*, de Miren Agur Meabe e Eider Eibar. Mikel Ayerbe ..... 215
6.11. El naixement d'un àlbum d'aparent senzillesa: *Dues rodones idèntiques?* de Neus Moscada. Emma Bosch ..... 237

6.12. Vuelta de tuerca al álbum para los más pequeños: *¿Dónde está Gus?*, de Nesquens y Arguilé. Jesús Díaz Armas e Vanessa Rodríguez ..... 245
6.13. A reivindicación do propio: *Chocolata*, de Marisa Núñez e Helga Bansch. Eulalia Agrelo Costas ..... 253
6.14. Unha viaxe na busca da identidade: *Titiritesa*, de Xerardo Quintiá e Maurizio A. C. Quarello. Marta Neira Rodríguez..... 261
6.15. Las varias lecturas de un álbum con aristas: *Los tres erizos*, de Sáez Castán. Victoria Sotomayor Sáez e Jesús Díaz Armas ..... 271
6.16. Un àlbum de qualitat concentrada: *Noms robats*, de Tàssies. Emma Bosch ..... 281
6.17. A magia do diálogo: o verbo e a imagem em *Come a sopa, Marta!*, de Marta Torrão. Maria Madalena Marcos Carlos Teixeira da Silva ..... 289
6.18. Cuando la imagen irrumpe y se desborda por el espacio literario: *La espera*, de Ventura y Delicado. Jesús Díaz Armas e Adelaida Ríos Cruz ..... 299
6.19. El drama de passar la pàgina: *En Faiquè*, de Ruth Vilar i Arnal Ballester. Emma Bosch ..... 307
6.20. Adiskidetasuna errebindikatzen: *Ipuinen Haria* Ferida Wolffek eta Harriet May Savitzek Idatzia eta Elena Odriozolak ilustratua / Reivindicando a amizade: *Ipuinen Haria*, de Ferida Wolff e Harriet May Savitz, ilustrado por Elena Odriozola. Xabier Etxaniz ..... 315

Ámbito iberoamericano

6.21. *Cacoete*, de Eva Furnari: elementos do cômico no álbum narrativo. Alice Áurea Penteado Martha ..... 331
6.22. Un gran secreto que genera felicidad, *Shhh*, de Juan Gedovius. Laura Guerrero Guadarrama ..... 341

6.23. *O lobo*, de Graziela Hetzel e Elisabeth Teixeira: a magia da leitura. Vera Teixeira de Aguiar e Thiago Alves Valente. ..... 347
6.24. *Barco de papel*, de Jorge Luján y Julia Friese. Christina Soto van der Plas ..... 357
6.25. *Numeralia*, de Jorge Luján e Isol. Christina Soto van der Plas ..... 363
6.26. Itinerários de um viajante atípico: uma leitura de *Viagens para lugares que eu nunca fui*, de Arthur Nestrovski e Andrés Sandoval. João Luís Ceccantini e Vanessa Ferreira da Silva ..... 369
6.27. *Un gran sueño*, de Felipe Ugalde. Christina Soto van der Plas. ..... 379
6.28. *Lampião & Lancelote*, de Fernando Vilela: um encontro inusitado no cangaço. Maria Zaira Turchi e Geovana Gentili Santos ..... 387

Comentarios de álbums noutras linguas

6.29. Espacios prohibidos y su traducción: *Mummy never told me* / *The Sprog Owner´s Manual* de Babette Cole y *Scaredy Squirrel* de Mélanie Watt. Lourdes Lorenzo..... 395
6.30. Rememoración, homenaxe e esperanza en *Erika's Story*, de Ruth Vander Zee e Roberto Innocenti. Ana Fernández Mosquera e Isabel Mociño González ..... 413

7. Selección de bibliografía sobre o álbum. Ivonne Lonna, Carina Rodrigues e Isabel Soto ..... 423

8. Equipo redactor e coordinador ..... 433