

ESPECIAL ILUSTRACIÓN

El contrato de lectura en el álbum: paratextos y desbordamiento narrativo

Jesús Díaz Armas*

El lector no está solo ante el texto: aporta todo su bagaje de conocimientos, por limitado que sea, y, además, se guía por los indicios que se le ofrecen desde las primeras páginas: la cubierta, la contracubierta, la guarda primera, la portadilla, la página de créditos, la portada, las primeras páginas tras ésta.

Son variados los motivos que explican que muchos de los álbumes que hoy se publican hayan consagrado una forma de leer, en la que lo que hoy llamamos paratextos (título, ilustraciones, estructura en capítulos, información de cubierta y contracubierta) desempeñan un papel crucial. Sin duda, mucho tienen que ver en ello las teorías sobre competencia y recepción lectora que han definido la lectura como un proceso de interacción entre la obra y el lector, considerándose a éste, más que como un receptor pasivo, como un procesador atento a las señales del texto, a las que otorga sentido. Dicho proceso de interacción queda allanado para el lector en formación cuando se ha tenido en cuenta su falta de competencia y se ha favorecido el proceso de lectura con la existencia de numerosos recursos de apoyo, especialmente con la ilustración.

ACTIVIDAD DEL LECTOR

Desde esta perspectiva, el lector no está solo ante el texto: aporta todo su bagaje de conocimientos, por limitado que sea, y, además, se guía por los indicios que se le ofrecen desde las pri-

meras páginas: la cubierta, la contracubierta, la guarda primera, la portadilla, la página de créditos, la portada, las primeras páginas tras ésta.

Y tras la lectura de la última frase, de la última ilustración, aún tiene que recomponer un sentido, especialmente en algunos casos. Es el momento de la interpretación, en la que puede darse sentido a cuestiones a veces centrales: el porqué del título (que a veces sólo cobra sentido después de la lectura) o de otros paratextos: la diferencia entre la guarda primera y la segunda, entre la cubierta y la contracubierta, su relación con la estructura (por ejemplo, en una estructura circular), el sentido de las ilustraciones que se añaden en el colofón, la guarda final y la contraportada, que, a veces, continúan la narración, etc.

La cubierta, que es la primera página (además de su importancia en el álbum, muchas veces se empieza a contar a partir de ella para la paginación), tiene dos elementos fundamentales, el título y la ilustración de cubierta, y un tercero que surge por la relación que se establece entre ambos. Y en cada uno hay signos: en el título de la cubierta, además del sentido inmediato, se encuentran la tipografía, la tra-

vectoria que las letras obligan a seguir y el material fónico que constituye esta primera frase; en la ilustración de cubierta, los signos proxémicos y gestuales de los personajes, el color y tono usados en la cubierta, etc.

La información que un lector atento puede extraer de la cubierta es amplia. En ella pueden encontrarse prácticamente completos los siguientes datos: protagonista, tema, conflicto, tono, género literario, intención, referencias intertextuales, tipo de relación intertextual. Estos indicios desplegados ante los ojos del lector/espectador de un álbum permiten a veces una anticipación directa, sin fisuras. El tema, o un motivo crucial y recurrente, puede ser indicado, por ejemplo, en el título, o deducirse de lo que muestra la imagen en la cubierta: amor, muerte, marginación. El protagonista puede ser individualizado con un nombre propio en el título, y en él o en la ilustración de cubierta darse información sobre la especie a la que pertenece (de lo cual se deducen algunos rasgos —ya sean biológicos o literarios/legendarios—) o sobre su carácter.

El conflicto puede anticiparse en el título (o en el subtítulo, como en *La mosca. Un día perfecto puede llegar a ser una pesadilla*, de Gusti, Barcelona: Serres, 2005). En *El lobo sentimental*, de G. de Pennart, por ejemplo (Barcelona: Corimbo, 2004), el título ayuda a captar el posible conflicto en que se halla el

personaje a partir de la contradicción entre los dos vocablos reunidos y a partir también de los conocimientos que el lector tiene sobre el lobo, común antagonista en los cuentos infantiles. De esta información, y de la mostrada por la ilustración en la cubierta, que redonda, amplía o completa estos datos, puede suponerse cuál es el conflicto, a partir del rasgo más notable y característico del protagonista (miedo, timidez, soledad, marginación, diferencia): *¡El lobo ha vuelto!*, de G. de Pennart, Barcelona: Corimbo, 2003; *Solo en el bosque*, de I. Beck, Barcelona: Juventud, 2001; *¡Vaya rabietta!* y *¡No, no y no!*, ambos de M. d'Allancè, Barcelona: Corimbo, 2000 y 2001. Otras veces, el conflicto sólo puede anticiparse a partir de la relación establecida entre el título y la ilustración de cubierta (*De verdad que no podía*, de G. Kesselman, Madrid: Kókinos, 2001).

La cubierta suele también dar información fidedigna acerca de los modos narrativos. La narración autodiegética o heterodiegética (narrador-protagonista o narrador-testigo, en primera persona), cada vez más habitual en los álbumes, a veces va acompañada de la ficción de una situación de enunciación —habitualmente, por cierto, ligada a la comunicación oral, no a la escrita—: una conversación entre el narrador-protagonista dirigida directamente al lector real, extradiegético, o bien a un auditorio también fingido. La presencia de un narrador-protagonista puede ser sugerida en el título: *Un chico*



Figura 1: *Mamá fue pequeña antes de ser mayor, guarda primera.*



Figura 2: *Mamá fue pequeña antes de ser mayor, guarda segunda.*

valiente como yo, de H. Wilhelm, Barcelona: Juventud, 1992; *Si yo fuera muy alto*, de A. Mota y A. Letría, Pontevedra: Kalandraka, 2004; *Cosas que me gustan*, de A. Browne, México: FCE, 1992, pero también anticiparse en la imagen con la apelación directa al espectador/lector. La mirada hacia el espectador, en la cubierta, se ha convertido en lugar común en muchos libros para niños: es una forma de presentar al protagonista y puede indicar simplemente focalización sobre el personaje. En cambio, el uso de este recurso en el interior, especialmente en las primeras páginas, es un signo inequívoco de coincidencia entre narrador y protagonista o testigo (*Cosas que me gustan*; *Victor Pedete*, de D. Pelot, Barcelona: Beta, 2002; *Cómo se puede ser un cerdito perfecto*, de N. Ward, Barcelona: Timun Mas, 1999; *Mamá fue pequeña antes de ser mayor*, de V. Larrondo y C. Desmarteau, Madrid: Kókinos, 2001), aunque la apelación al espectador tiene muchos otros usos —aspecto del que por razones de espacio no nos ocuparemos aquí— que, en general han de relacionarse con el contrato de lectura, incluso en su aparición ocasional, como señala Williams (1996: 574-575) en *Donde viven los monstruos*, de Sendak. Por el contrario, la representación en la cubierta y las primeras páginas de escenas de conjunto, en plano general, o con el protagonista en situación frontal pero con la mirada no dirigida hacia el espectador parecen predisponer a sacar la conclusión de que estamos ante una narración en tercera persona, a través de un narrador externo, heterodiegético.

La presentación del lugar y del tiempo en que transcurre la historia, el cronotopo, también suele mostrarse en la ilustración de cubierta, o en el título, mediante la indicación de un lugar; la ambientación es, en ese esquematismo característico de la Literatura Infantil, por lo común, imprecisa, atemporal; a lo sumo, dirige a dos posibles momentos: el actual o un pasado más o menos indeterminado, al que se remite mediante el vestido u otra referencia histórica.

De todos estos datos puede deducirse también cuál será el tono empleado: el título puede avisar directamente (*El libro triste*, de M. Rosen y Q. Blake, Barcelona: Serres, 2004), o incluso, el material fónico que lo configura: en la Literatura Infantil es muy habitual que los títulos contengan rimas o paronomasias que hacen esperar cierto comportamiento de las narraciones: *Tino, el cochino*. Y ello sin contar con la tipografía o la dirección que siguen las letras, como las del título *La mosca*, de Gustú, que, coherentemente con

su humorístico contenido, parecen hechas con los excrementos de ese insecto. Por otro lado, los colores, la tonalidad, la técnica utilizada por el ilustrador, avisan y predisponen a la lectura de una obra de tono amable, intimista, dramático, y hasta podríamos predecir la existencia de un final feliz o no (Colomer, 2002).

Y aún puede aportarse mucha otra información sólo a partir de estos primeros indicios: por ejemplo, el género, subgénero o tipo de cuento en el que puede insertarse la obra, dependiendo, claro está, no de nuestra teoría de los géneros, sino del intuitivo aprendizaje que cualquier lector realiza a partir de la observación de similitudes y recurrencias. La presencia de ciertos animales, de ciertos motivos en la cubierta, de ciertas tonalidades, permite crear expectativas en un lector experimentado, haciéndole suponer que está ante un cuento fantástico o de animales o de experiencias cotidianas, e incluso puede avisar de su intención: pedagógica, enseñanza de valores... Tanto el título como la ilustración de la cubierta pueden señalar de inmediato que la obra leída hace referencia a un hipotexto e incluso el tipo de relación intertextual que se establece: parodia, cita. La relación entre título e ilustración en *Romeo y Julieta*, de M. Ramos (Barcelona: Corimbo, 2005), puede sugerir que la historia trata acerca de los amores... entre un elefante y un ratón; en *La verdadera historia del perro Salomón*, de M. Fernández-Pacheco y J. Serrano (Madrid: SM, 2000), es la ilustración la que nos remite a la obra de Velázquez!

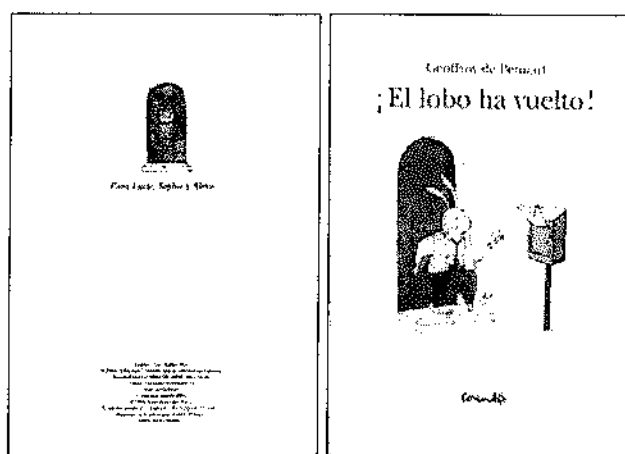
DESBORDAMIENTO NARRATIVO: ¿CUÁNDO COMIENZA LA NARRACIÓN?

Hemos insistido especialmente en la información que la cubierta proporciona al lector, pero el proceso de lectura, para ser efectivo, requiere la posterior confirmación o refutación de lo avanzado o anticipado, y ello puede hacerse extrayendo información de los paratextos que se ofrecen a continuación ante el lector: la contracubierta, la guarda primera, la portada, la página de créditos, con la dedicatoria, la página 7 ó 9 (es decir, la página en que se diría que comienza la narración propiamente dicha, si no se tuviera en cuenta todo lo dicho acerca de la función de los paratextos iniciales, más los casos de álbumes en los que la narración empieza propiamente en la cubierta).

quedado relegada la dedicatoria en muchos de los actuales álbumes, continúa la acción ya presentada en la cubierta o la guarda, o añade nueva información. Esto es frecuente en los libros de carácter irónico o humorístico, y ello permite avisar por esta vía del tono o intención predominante. En *La mosca*, de Gusti, en el lugar de la dedicatoria lo que encontramos es un paródico anuncio publicitario del supuesto patrocinador. Lectores y mediadores poco observadores podrían no reparar en estas cuestiones, creyendo —como es habitual, por otro lado, en la mayor parte de los álbumes— que la verdadera narración empieza unas cuantas páginas después. Tras la lectura, hay otro tipo de paratextos que, a menudo por sorpresa, cuando la narración parecía haber terminado, muestran un nuevo episodio o escena que complica la narración, aparentemente simple, con un añadido que vuelve ambiguo el texto, deja abierto el final, permitiendo varias interpretaciones, o introduce una acción paralela o una conclusión de carácter metaficcional o, por el contrario, añade una conclusión que deja cerrada la trama o permite recomponer el sentido del texto.



Figura 4: ¡El lobo ha vuelto! Cubierta.



A la izquierda: Figura 5, ¡El lobo ha vuelto! Página de créditos.
A la derecha: Figura 6, ¡El lobo ha vuelto! Portada.

En *¡El lobo ha vuelto!*, de G. de Pennart, merece analizarse este recurso con detenimiento. La cubierta —figura 4— anticipa un momento de la historia que resume el conflicto y presenta al protagonista, aunque de forma indirecta: el título aparece impreso en el periódico que está leyendo un personaje que no podemos identificar totalmente porque el propio diario lo oculta. Podemos suponer que es un conejo por dos indicios: sus largas orejas, que sobresalen, y el empapelado de la habitación en la que se encuentra, en el que las zanahorias son el motivo ornamental. Aún no sabemos qué efecto tiene la noticia sobre el lector, pero el título entre exclamaciones, y una amenazadora foto del lobo en el diario no presagian nada bueno. Las guardas primera y segunda repiten el mismo motivo: el lobo acercándose a la casa del conejo en plena noche. La historia realmente da comienzo en la página de créditos, la página cuatro —figura 5—: encima de la dedicatoria vemos a un personaje que asoma la cabeza a través de un ventanuco abierto en una puerta de madera que tiene tres cerraduras; en la página cinco, la portadilla —figura 6—, apreciamos por vez primera que el personaje es, efectivamente, un conejo, y que sale de su casa y se dirige al buzón a recoger el periódico que, supuestamente, hemos visto en la cubierta; en la página 7, finalmente, aparece el texto: "Esta noche, el señor Conejo tiene miedo de ir a acostarse. Acaba de leer en el periódico una noticia escalofriante. ¡EL LOBO HA VUELTO!". La ilustración que acompaña al texto nos muestra el mismo empapelado de la cubierta, el mismo sillón, y reconocemos las mismas largas patas y orejas que antes no podíamos contemplar enteras: ha llegado el momento

de confirmar o refutar la hipótesis inicial. Las imágenes ofrecidas en los preliminares nos han descrito al personaje: es cauteloso, pues jamás abre la puerta de su casa, fuertemente afianzada con tres cerrojos —como confirmaremos en la página 9— sin haber mirado fuera y, sobre todo, nos han presentado el momento anterior a la aparición del conflicto, el planteamiento, y lo han hecho mediante imágenes, no mediante palabras².

Un ejemplo muy interesante de este tipo de recurso lo encontramos en *Hay un oso en el cuarto oscuro*, de H. Cooper (Barcelona: Juventud, 1999), que en las páginas iniciales, tras la cubierta, cuenta lo que ocurrió en primer lugar (el oso se baja de un barco en la portada —figura 7—, espera el transporte colectivo en la página de créditos —figura 8— y se baja en una parada cercana a la casa en la que habita el niño en la página siguiente —figura 9—) y narra, en las páginas finales, lo que ocurrió después (el oso deja una nota en la puerta y se marcha, maleta en mano; coge luego un avión... y se lanza en

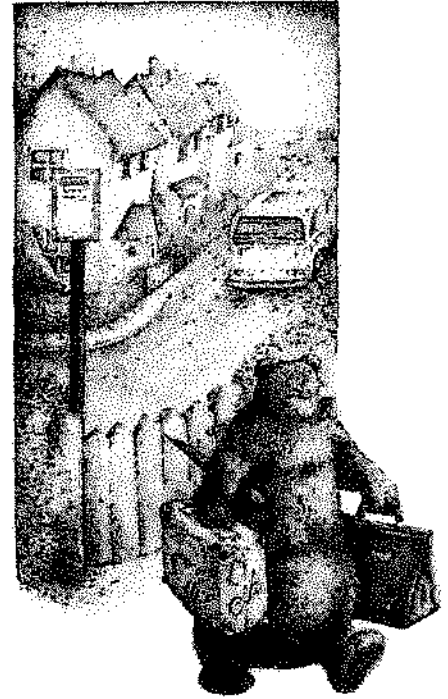


Figura 9: *Hay un oso en el cuarto oscuro*. Página 7.

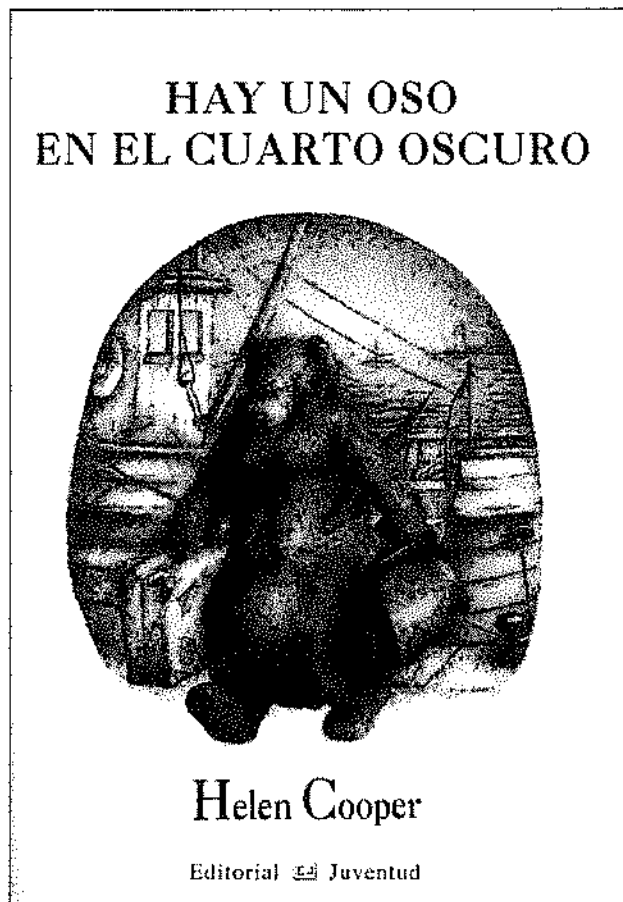


Figura 7: *Hay un oso en el cuarto oscuro*. Portada.

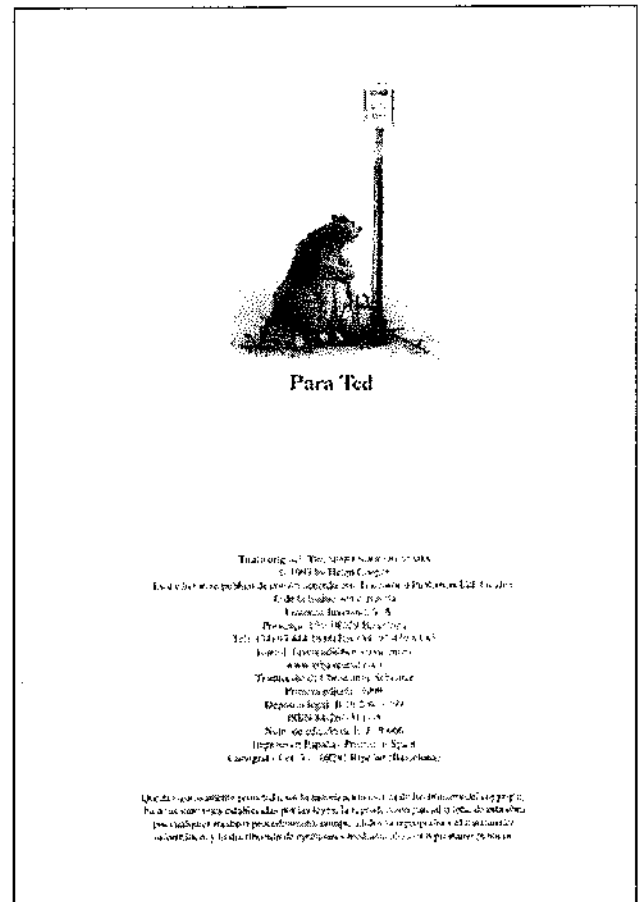


Figura 8: *Hay un oso en el cuarto oscuro*. Página de créditos.

paracaídas sobre otra casa distinta). Lectores poco atentos resumen el argumento del álbum concluyendo que el oso no existía y era fruto de la imaginación del niño; los que examinan todos los paratextos, por el contrario, creen que el oso puede existir en realidad, aunque los habitantes de la casa no se percaten de ello. Mientras los preliminares y el colofón presentan una narración heterodiegética, externa, que muestra todo cuanto ha sucedido, la parte del libro acompañada de la palabra es narración focalizada sobre el protagonista y cuenta sólo lo que éste cree que ha pasado. El lector modelo sabe *más* que los personajes: a él se le cuenta toda la historia.

Tenemos, en fin, toda una serie de indicios cuidadosamente dejados ante el lector para que pueda ir construyendo poco a poco el sentido que le dará al texto. Muchos de estos indicios



Figura 10: ¡Yo no he sido! Portada.

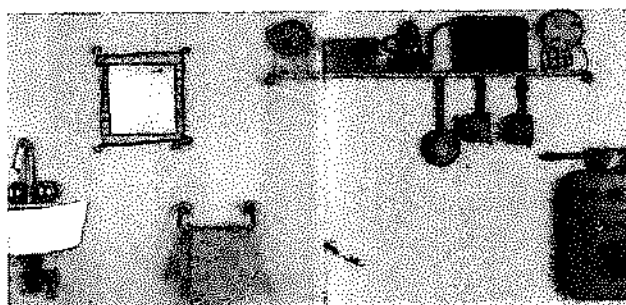


Figura 11: Como cada mañana. Guarda primera.

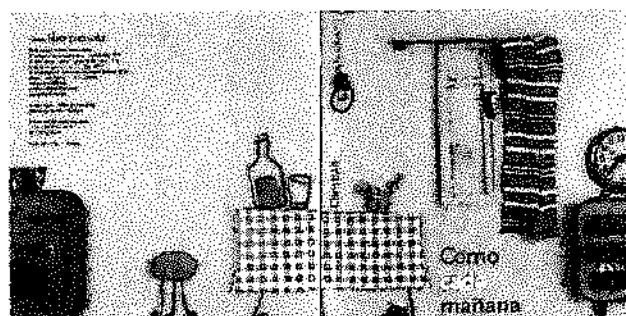


Figura 12: Como cada mañana. Portada.

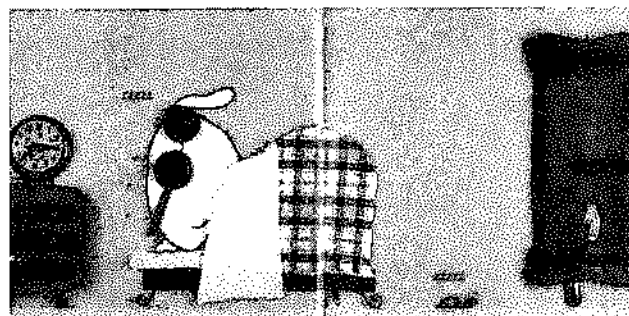


Figura 13: Como cada mañana, págs 6 y 7.

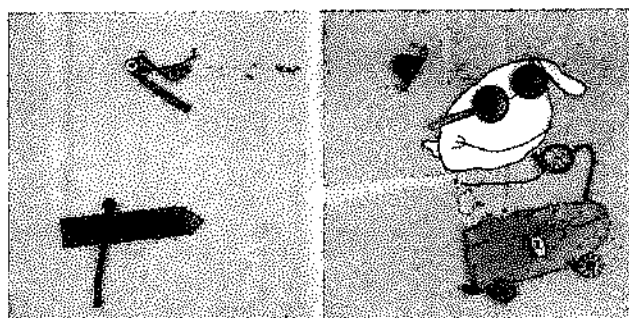


Figura 14: Como cada mañana. Guarda segunda.

permiten una anticipación directa, más o menos sutil —siempre dependiendo de la experiencia perceptiva— y, por tanto, un inmediato acceso al sentido del texto. Hemos visto, no obstante, la existencia de episodios preliminares o finales que añaden una situación preliminar o un desenlace que pueden pasar inadvertidos sin que la comprensión de la narración quede menoscabada: se trata de nuevas sugerencias añadidas por la imagen, en los márgenes del libro, que dan muestras de la existencia de *desbordamiento narrativo* (Díaz Armas, 2003). En algún caso, como en *Hay un oso en el cuarto oscuro*, esta sobreinformación permite la coexistencia de dos lecturas posibles, la de un lector ingenuo, que capta sólo la parte del texto en la que la imagen va acompañada de la palabra, y la de otro, competente, que ha tenido en cuenta todos los elementos contenidos en el texto, incluidas las imágenes recogidas en los márgenes del libro. Esta manera de leer es, lógicamente, la más conveniente en el álbum, nuevo género mixto en el que palabra e imagen conviven reforzándose, complementándose y aun contradiciéndose³.

* Jesús Díaz Armas es Doctor en Filología Hispánica. Profesor Titular de Didáctica de la Lengua y la Literatura (Facultad de Educación, Universidad de La Laguna). Profesor de Educación Secundaria de 1989 a 1999. Autor de diversos trabajos sobre Literatura española de los Siglos de Oro y sobre Literatura Infantil.

Bibliografía

- COLOMER, T. (2002). *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- DÍAZ ARMAS, J. (2003). "Estrategias de desbordamiento en la ilustración de libros infantiles". En VIANA, F. L.; MARTINS, M. y COQUET, E. (Coords.). *Lectura, Literatura Infantil, Ilustración: Investigación e Práctica Docente*. Braga: Universidade do Minho, pp. 171-180.
- WILLIAMS, G. (1996). "Reading and Literacy". En HUNT, P. (Ed). *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. London: Routledge, pp. 573-583.

NOTAS

1. Por supuesto, existen otros paratectos dirigidos al adulto que buscan de relacionar con las peculiaridades del sistema literario infantil, en el que el adulto no es sólo emisor (autor, ilustrador, traductor) y mediador que selecciona o censura (progenitor, docente, bibliotecario), sino también primer lector. Ello explica la presencia de dos párrafos separados, comúnmente en la contracubierta, escritos a veces con distinta tipografía, uno dirigido al niño, al que quiere interesar en la lectura, y otro dirigido al adulto, destinado a tranquilizarlo acerca de los valores que no problematiza. En *Cómo se puede ser un cerdito perfecto*, la información aparece separada por los distintos colores de la cubierta y el suéter del protagonista, situado de espaldas

al espectador (el subrayado —la mayúscula en el adverbio de negación— no es mía): "Deja que te dé unos consejos... / de un cerdito a otro. / '¿Has dicho alguna vez lo que no debías? / Has 'meido la pata' ante los invitados / y tu madre se ha puesto colorada?' // Así empieza / este simpático libro que muestra al niño. / en clave de humor, cómo NO debe comportarse / si no quiere convertirse en... / un perfecto cerdito como Robinson. / el divertido protagonista de esta historia."

2. Hay muchos otros ejemplos en los que los preliminares contienen el planteamiento: narran mediante la imagen, sin el apoyo de la palabra, cuento acontecido justo antes de que comience el mudo. En *¡Yo no he sido!*, de Ch. Volz

(Pontevedra: Kalandriaka, 2003), ni la cubierta ni las guardas añaden información importante, pero en la doble página que alberga, con una sola ilustración, los créditos y la portada —figura 10—, se nos indica el cronotopo: el espacio (una granja) y el momento del día (el amanecer, anunciado por un gallo que parece gítar humorísticamente el título) que sitúa la acción, pues señala que es hora de ordeñar a la vaca. En *Corno cada mañana*, también de Ch. Volz (Pontevedra: Kalandriaka, 2004), la cubierta simplemente muestra al protagonista, pero la información de las páginas preliminares, con un travelling perfecto, de izquierda a derecha, describe la casa en la que vive, desde la guarda primera —figura 11—, continuando en la portadilla —figura 12— y terminando en las páginas 6 y 7 —figura 13— con el dormitorio y la cama en la que duerme, justo antes de que suene el despertador. La guarda segunda es también aquí sobrinformativa, pues muestra el desenlace —figura 14—: la vuelta a casa, feliz, del protagonista. Otros ejemplos podrían aducirse para explicar esta presencia cada vez más frecuente de desbordamiento narrativo: *Una pizca de pimienta*, de H. Cooper (Barcelona: Juventud), *Moncho y la mancha*, de K. da Silva (Pontevedra: Kalandriaka, 2001), *La carta de Papá Noel*, de Y. Tanno y M. Tamishi (Barcelona: Corimbo, 2004), *La función de magia de A. Gulman y G. Hallensleben* (Barcelona: Juventud, 2005), *¿No duermes, osito?*, *Muy bien, osito*, ambos de M. Waddell y B. Firth (Madrid: Kókinas, 1994 y 2000),

desbordamiento que puede encontrarse incluso en el libro ilustrado (Apareció en mi ventana, de A. Gómez Cerdá, con ilustraciones de J. Gabán, Madrid: SM, 1990).

3. Todos los casos citados tienen una estructura favorecedora de las estrategias de anticipación por el lector: los paratectos iniciales permiten formular hipótesis y expectativas, y los datos siguientes favorecen la ratificación de las expectativas, llegando, lo más, a proporcionar marcas e indicios no excesivamente claros y evidentes, o a permitir la coexistencia de dos niveles de lectura. En otros casos, de los que no nos ocupamos aquí por falta de espacio, pero que han de ser tenidos en cuenta si queremos esbozar una aproximación más completa a los procedimientos que revelan la previsión de un lector infantil, los datos incluidos en las páginas preliminares no ayudan a predecir el comportamiento del texto, sino que aportan pistas muy débiles, hechas para retardar la formulación de hipótesis y expectativas. Otras veces, incluso, los paratectos contienen pistas falsas que buscan la creación de una serie de expectativas que luego tendrán que ser refutadas para una cabal comprensión del texto, demandando un tipo de lector atento a las señales del texto y bien armado con métodos de control de su propio proceso de lectura. Tampoco estudiamos aquí otros muchos recursos de apoyo, así como los espacios de indeterminación que puede producir la ilustración y que también tienen relación con el contrato de lectura.

¿Necesita Software Educativo?



Nuestro Centro de Recursos lo tiene casi todo

Para más información consulte:

www.comunicacionypedagogia.com

Por favor, haga "click" en Recursos Didácticos y después en Software Educativo.