



Representaciones de la diferencia y de la aceptación: una lectura comparada de dos libros-álbum portugueses

Carina Rodrigues^{1*} y Ana Margarida Ramos²

¹Centro de Investigação em Estudos da Criança, Instituto de Educação, Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057, Braga, Portugal.

²Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal. *Autor para correspondencia. E-mail: carinamiguel@ua.pt

RESUMEN. En este texto se pretende realizar un análisis comparativo de dos libros-álbum portugueses, *Bernardino* (Bacelar, 2005) y *Tão tão grande* [Tan, tan grande] (Sobral, 2016), de Manuela Bacelar (Coimbra, 1943) y Catarina Sobral (Coimbra, 1985), respectivamente, que recrean, recurriendo a narraciones protagonizadas por animales, la cuestión de la diferencia, del crecimiento y de la construcción identitaria, pero también su aceptación y valoración en términos personales y sociales. Las dos ilustradoras seleccionadas, perteneciendo a diferentes generaciones, son referencia nacional e internacional en el marco de la creación de libros-álbum de autoría única, un 'género' casi sin tradición en Portugal, y presentan un recorrido marcado por varias semejanzas. Distinguidas con algunos de los mayores premios internacionales en el área de la ilustración, las creadoras presentan obras singulares, capaces de comunicar simultáneamente con sus lectores previstos, que se identifican de forma fácil e inmediata con los imaginarios construidos, sin renunciar a la inclusión de referencias artísticas y culturales.

Palabras-clave: libro-álbum; ilustración; animal; identidad; narrativa.

Depictions of difference and acceptance: a comparative reading of two portuguese picturebooks

ABSTRACT. It's our purpose, in this text, to analyse comparatively two Portuguese picturebooks, *Bernardino* (Bacelar, 2005) and *Tão tão grande* [So so big] (Sobral, 2016), respectively by Manuela Bacelar (Coimbra, 1943) and Catarina Sobral (Coimbra, 1985). They both depict the themes of difference, growth and the construction of identity through animal narratives, but also acceptance and appreciation in personal and social terms. The two selected illustrators integrate different generations, and they are national and international references in the creation of single-author picturebooks, a 'genre' with no tradition in Portugal. Their creative activity has several similarities. They were distinguished with some of the biggest international awards in the area of illustration. They also present singular and unique picturebooks, capable of simultaneously communicating with children, who identify themselves with the constructed imaginaries, without renouncing the inclusion of artistic and cultural references.

Keywords: picturebook; illustration; animal; identity; narrative.

Received on January 3, 2019.

Accepted on June 24, 2019.

Introducción

La creación de libros-álbum de autoría única en Portugal: contribuciones para su historia

En cuanto 'modalidad' editorial específica, el libro-álbum destinado preferentemente a los niños constituye un objeto estético singular, definido por la relación de interdependencia entre los varios lenguajes que lo integran: texto, ilustraciones y diseño gráfico. Este último aspecto tiene una importancia mayor en el nivel de la materialidad del objeto-libro, especialmente en cuanto a sus peritextos, elementos cada vez más importantes en la construcción de los sentidos a partir de su lectura.

Los estudios sobre el libro-álbum (Nodelman, 1988; Nikolajeva & Scott, 2001; Beckett, 2012; Linden, 2007, 2013; Kümmerling-Meibauer, 2014), cada vez más sistemáticos, permiten identificar ya distintas generaciones de autores fundamentales en la creación de este tipo de propuestas, desde autores clásicos

como Bruno Munari, Leo Lionni, Tomi Ungerer, Maurice Sendak o Eric Carle, entre otros, hasta los contemporáneos, claramente asociados a los desarrollos posmodernos (Sipe & Pantaleo, 2008) que este tipo de publicación ha conocido, como sucede con Anthony Browne, David Wiesner, Jutta Bauer, Emily Gravett o Oliver Jeffers, por ejemplo. Esta breve lista subraya, desde luego, la importancia de la autoría única como forma más exitosa en este tipo de publicación, cuya forma moderna nace en la década de los años 60 del siglo XX, como resultado de la evolución de las artes gráficas y de la influencia de otras artes, como el cine, y otras formas de expresión, como la publicidad, por ejemplo, pero también del surgimiento de una sociedad de consumo y del desarrollo de la cultura de masas, aunque con sólidas raíces ligadas a la historia del libro ilustrado.

Careciendo Portugal de tradición en la creación de libros-álbum, así como también en los niveles académico e investigador, a pesar de la reciente reedición y traducción de clásicos en lengua portuguesa, el desarrollo que este 'género' conoció en algunos países de Europa (como Inglaterra, Francia o España) y en los Estados Unidos sólo más tarde se produjo en Portugal, en particular con los trabajos puntuales y localizados de Leonor Praça (*Tucha e bicó*, 1969) y Maria Keil (*As três maçãs*, 1988; *Os presentes*, 1979), que no sólo se arriesgaron a asumir el doble papel de autoras-ilustradoras en sus obras más emblemáticas, sino que también sirvieron de referencia a una nueva generación de ilustradores. En la senda de estas dos creadoras, sin embargo, y pese a la insuficiente difusión y el injustificado silencio crítico de que fueron objeto, será Manuela Bacelar (1943-) la principal responsable de la verdadera introducción y consolidación del libro-álbum en Portugal, en la década de los 90 del siglo XX, distinguiéndose, como veremos, tanto por la calidad y el número de obras publicadas, que le valieron numerosas e importantes distinciones nacionales e internacionales, como por la larga duración de su producción, marcada por la innovación y el experimentalismo.

Diversos factores, como una mayor apertura a una diversidad de recursos plásticos y literarios, con fuertes resonancias simbólicas y apoyados en mecanismos narrativos más exigentes desde el punto de vista de la recepción lectora, así como el creciente interés que se ha conferido a la ilustración en los últimos años, especialmente a partir del siglo XXI, y la aparición de algunas editoriales especializadas (como Kalandraka, Planeta Tangerina, Orfeu Negro, Bruaá o Pato Lógico, entre otras), han conseguido estimular la creatividad de nuevos artistas responsables de la aparición de un volumen considerable de publicaciones y de la elevación del nivel de calidad en este segmento editorial. En el marco del libro-álbum con texto, se destacan los trabajos de Marta Torrão (*Come a sopa, Marta!*¹, 2004), Alain Corbel (*A Máquina Infernal*, 2005), Inês Oliveira (*Os amigos de Lia*, 2006), Margarida Botelho (*A coleção*, 2007) o Afonso Cruz (*A contradição humana*, 2010), solo por citar algunos ejemplos modélicos.

Igual relieve empezó a adquirir el diseñador –tercer autor del libro, aunque puede coincidir con el ilustrador– como creativo responsable de la *mise* en página de las manchas verbal y pictórica y de la concepción gráfica del libro como un objeto artístico, material, específico. Si bien aún no ha sido objeto de un estudio en profundidad², el diseño gráfico conquista progresivamente su espacio en el libro-álbum, aumentando sus funcionalidades semánticas y narrativas, y su papel indispensable para la comprensión global de la obra.

Sin embargo, incluso con la aparición de un conjunto expresivo de obras y con el sustancial crecimiento de las ventas entre finales del siglo XX e inicios del siglo XXI, asociado, en parte, al contexto sociopolítico y educativo más reciente en Portugal, el número de libros-álbum sigue siendo muy reducido, sobre todo los de autoría única, aunque de algunas colaboraciones cómplices resultan aportaciones relevantes, como las que se han publicado bajo el sello Planeta Tangerina, con textos de Isabel Minhós Martins, a la par de otros publicados, por ejemplo, en las Ediciones Afrontamento, esta vez con textos de João Paulo Cotrim, pudiéndose afirmar, por eso, que este segmento aún no está totalmente consolidado entre nosotros.

Manuela Bacelar y Catarina Sobral: ilustradoras creadoras de libros-álbum

Las dos creadoras de los libros sobre los que se centra este trabajo, Manuela Bacelar y Catarina Sobral (excepciones al panorama trazado anteriormente), se distinguen justamente por la creación de libros-álbum de autoría única, concebidos como propuestas narrativas ejemplares, cohesionadas y perfectamente articuladas en la conjugación de texto, ilustración y diseño gráfico, funcionando como ejemplos singulares

¹ Primer libro-álbum portugués, en autoría única, a integrar la prestigiada selección internacional *White Ravens*, en 2006, igualmente ganador del Premio Nacional de Ilustración, en Portugal, en 2005.

² En el dominio del libro-álbum, el trabajo quizá más relevante fue el de Lyn Ellen Lacy, *Art and design in children's picture books: an analysis of Caldecott Award-winning illustrations*, publicado en 1986.

de creatividad, experimentalismo y calidad de dos generaciones artísticas diferentes.

La elección para este estudio recayó en estas autoras, Manuela Bacelar y Catarina Sobral, exactamente por el relieve que ambas ocupan en el panorama nacional portugués, pero sobre todo por el reconocimiento internacional que han logrado, después de haber recibido dos de los premios más importantes en el campo de la ilustración: la Manzana de Oro de Bratislava y el Premio de Ilustración de la Feria de Bolonia, respectivamente. Se trata, además, de creadoras cuya obra de autoría única (texto e ilustración), por el número y calidad de títulos publicados, ofrece posibilidades de análisis interesantes y productivas. Entre otros puntos en común en sus creaciones, se destacan, además del recurso a una técnica de ilustración mixta, que combina diseño, pintura, recorte y *collage*, la atención a cuestiones y temas actuales y relevantes, algunos con impacto social significativo, pero también la presencia asidua de referencias de cariz intertextual e interartístico, con alusiones directas e indirectas a creaciones artísticas de índole variada.

El análisis de las dos obras seleccionadas para este estudio pondrá en evidencia no sólo el relieve de los temas identitarios, asociados al crecimiento y a la diferencia en las producciones de las autoras, sino también la evolución comprobada en la creación literaria portuguesa para la infancia, con énfasis en la consolidación del libro-álbum. Si la introducción y el desarrollo de este tipo de libros en Portugal no se pueden entender sin el conocimiento de la obra de Manuela Bacelar, su consolidación y aceptación como modalidad editorial con significativo potencial artístico y lúdico está indeleblemente ligado a una nueva generación de creadores portugueses, en la que Catarina Sobral tiene un lugar de destaque.

Nacida en Coimbra en 1943 y formada en Ilustración por la Escuela Superior de Artes Aplicadas de Praga, en 1970, Manuela Bacelar fue quien, en el contexto luso, en 1988, primero se dedicó en exclusividad a la labor de ilustrar (Rodrigues, 2013). Al lado de un sólido recorrido con más de medio centenar de textos de voces canonizadas de la literatura infantil y juvenil (y no solo) portuguesa³, contando con numerosas exposiciones individuales y colectivas, y merecedora de varias distinciones nacionales e internacionales⁴, su incursión, a finales de los años 80, en el *picturebook*, la convirtió en una de las figuras precursoras y la principal responsable de la difusión de este tipo de publicación en Portugal, especialmente en su doble vocación de 'escritora' e ilustradora, influenciando, durante varios años, a un importante grupo de nuevos ilustradores.

Artista prolífica y versátil, capaz de distinguirse en los más variados géneros del arte plástica a la que se dedicó⁵, Manuela Bacelar ofrecía al actual panorama editorial nacional una obra polimorfa e, inequívocamente, notable. Recorriendo diferentes escuelas y tendencias estéticas, su creación en el libro-álbum, especialmente en el género narrativo, se reparte entre volúmenes autónomos –como *O Dinossauro* (1990a), *O Meu Avô* (1990b), *Bernardino* (2005) y *O Livro do Pedro* (2008), con el sello de las Ediciones Afrontamento–, y álbumes integrados en una serie –como las de 'Tobias' (Porto Editora)⁶ y 'Bublina' (Desabrochar) (Bacelar, 1996a, 1996b) –, ambas editadas en la década de los 90 (la primera, recientemente relanzada por las Ediciones Afrontamento), además de dos libros-álbum sin texto o casi exclusivamente compuestos por imágenes, a saber, los títulos *Tobias, os 7 anões e etc.* (1990c) y *Sebastião* (2004).

La obra de Manuela Bacelar privilegia ambientes que oscilan entre la realidad y el universo fantástico/onírico, personajes infantiles y/o animales humanizados, apoyados en algunos de los actuales modelos de la escritura, permeables a la experimentación posmoderna y al ejercicio metatextual/metaficcional, otras figuras tipificadas del imaginario del niño, así como a temas –algunos emergentes, como el multiculturalismo y la homosexualidad– ligados a la tolerancia y a la diferencia, a la infancia, el viaje, la libertad y el sueño.

Nacida en Coimbra en 1985, dividida entre su tierra natal y Lisboa, Catarina Sobral se integra en esa

³ Véanse, entre muchos otros, los casos de *Silka* (1984) y *Um artista chamado duque* (1990), de Ilse Losa, *História com grilo dentro* (1979) y *O pajem não se cala* (1992), de António Torrado, *O menino chamado menino* (1983) y *O reino perdido* (1986), de Álvaro Magalhães, *Os piratas* (1986), de Manuel António Pina, *Fita, pente e espelho* (1991), de Alice Vieira, *António e o principezinho* (1993), de José Jorge Letria, *A nau mentireta* (1991) y *Os ovos misteriosos* (1994), de Luísa Ducla Soares, o, aún, *As fadas verdes* (1994), de Matilde Rosa Araújo.

⁴ Recordéense, sólo para citar dos ejemplos, la 'Manzana de Oro' de la Bienal Internacional de Bratislava y el Premio Gulbenkian de Ilustración, que recibió en 1989 y 1990, respetivamente, por sus ilustraciones en *Silka*, de Ilse Losa (1989).

⁵ La autora en estudio experimentó, igualmente, algunos trabajos en el dominio del cómic, por ejemplo, que mantiene inéditos.

⁶ La colección 'Tobias' cuenta, por un lado, con títulos preferencialmente dirigidos a los prelectores, notadamente, con *Este é o Tobias* (1989a), *Tobias Fantasma* (1989b), *Tobias, os sete anões e etc.* (1990c), *Tobias e o leão* (1990d), *Tobias às fatias* (1990e) y *Tobias do lado de lá do arco-íris* (1992a), a los que se suman tres ya más vocacionados para la banda de los 6-8 años, como *Tobias encontra Leonardo* (1991a), *Tobias e as máquinas de Leonardo* (1991b) y *Tobias 'o que eu passei para chegar aqui!'* (1992b).

nueva generación de ilustradores a la que la producción literaria infantil y juvenil del último decenio, el primero del siglo XXI, debe parte del notable impulso editorial internacional que la caracteriza. Licenciada en Diseño de Comunicación por la Universidad de Aveiro (2007), posee un Máster en Ilustración artística por el Instituto Superior de Educación y Ciencias (2012), realizado en asociación con la Universidad de Évora. Entregada sobre todo a las artes plásticas y la ilustración, donde encuentra su zona de *comfort* después de haber probado como diseñadora gráfica, colabora regularmente en la edición de periódicos y revistas diversos y expresándose, también, en los dominios del grabado y del cine de animación.

Con solamente siete libros publicados hasta el momento –en particular, *Greve* (Orfeu Negro) (Sobral, 2011), *Achimpa* (Orfeu Negro) (Sobral, 2012), *O meu avô* (Orfeu Negro) (Sobral, 2013), *Vazio* (Pato Lógico) (Sobral, 2014a), *O Chapeleiro e o Vento* (APCC) (Sobral, 2014b), *A Sereia e os Gigantes* (Orfeu Negro) (Sobral, 2015), *Tão Tão Grande* (Orfeu Negro) (Sobral, 2016)–, pero contando ya con ediciones en Francia (Helium), Italia (La Nuova Frontiera), Brasil (WMF Martins Fontes e Editora), Suecia (Urax), España (SM Ediciones) o Japón (Anonima), entre muchos otros países, Catarina Sobral ha participado en diversas exposiciones nacionales e internacionales, y ha conseguido en ellas otras distinciones, como fue el caso de su de su papel destacado en la Exposición Internacional de Ilustración en la Feria del Libro Infantil de Bolonia en 2012, o, incluso, de su selección para los catálogos *White Ravens* de 2013 y 2014.

Igualmente deudora de la tendencia postmodernista, manteniendo también en el humor y la parodia otros elementos estructurales, su obra emerge del tratamiento de *topoi* originales, como el uso inventivo de la lengua y la reflexión metalingüística/metatextual, junto a la revaloración del tiempo, del binomio pasado/presente, de la familia y de la infancia, o del crecimiento personal y de la construcción identitaria, siempre anclados en la sugerencia intertextual e interartística, elementos-clave para su proceso creativo.

A la heterogeneidad de registros plásticos, recurriendo a técnicas mixtas variadas (*collages* y ‘falsos’ grabados, lápices y lápices de cera, pinturas al óleo o acrílicas, impresiones en acetato, etc.), fuertemente influenciadas por el cómic y el cine de animación, se suma la preferencia por una tipografía manuscrita que no sólo potencia la integración de la mancha verbal en el componente pictórico, sino que ponen en evidencia las virtualidades de la tríada texto-imagen-*design* (así como la valorización de la autoría única como forma plena del libro-álbum).

En suma, dos generaciones y dos autores de referencia en la literatura portuguesa para la infancia y la juventud, que ni a cuatro décadas de distancia dejan de encontrarse, ya que, como es del interés de este estudio comprobar, ambas creadoras poseen mucho en común, incluyendo la autoría de libros con el mismo título, *O meu Avô* [*Mi Abuelo*], separados por 23 años.

La diferencia y su recreación literaria y pictórica: análisis de Bernardino (2005) y Tan tan grande (2016)

Bernardino, libro-álbum narrativo publicado en 2005, en un periodo de gran madurez en el recorrido de Manuela Bacelar, ya perfectamente consolidada en el panorama literario portugués, es, posiblemente, uno de sus libros mejor logrados, en la medida en que, recurriendo a la fórmula fabulística, construye un cuento de animales que personifican emociones y comportamientos humanos, tematizando la diferencia y apostando por la aceptación y la integración (Rodrigues, 2013). El pequeño león, que presta el nombre al libro, se distingue de los demás individuos de su especie por no tener un comportamiento predador o agresivo, razón por la que no es comprendido ni aceptado por su padre. Al alejarse del grupo, encuentra un pájaro y descubre la felicidad cuando aprende música y a tocar la flauta y se siente admirado y reconocido por todos, aunque mantiene la esperanza de conseguir, un día, también conseguir la admiración de su padre. La cuestión de la aceptación es mucho más personal, asociada más a la autoaceptación, resultante del crecimiento y de la madurez del personaje, que se descubre artista y encuentra en la música una forma de expresarse, que al reconocimiento externo, sobre todo en lo que a la figura paterna se refiere, ya que permanece, incluso al final, asociada a la “[...] puerta que el padre traía para tapar el corazón”⁷ (Bacelar, 2005, tradução nossa), donde no parece existir la apertura (¡ni el afecto!) suficientes para incluir al hijo.

⁷ “[...] uma porta que o pai trazia a tapar o coração”.

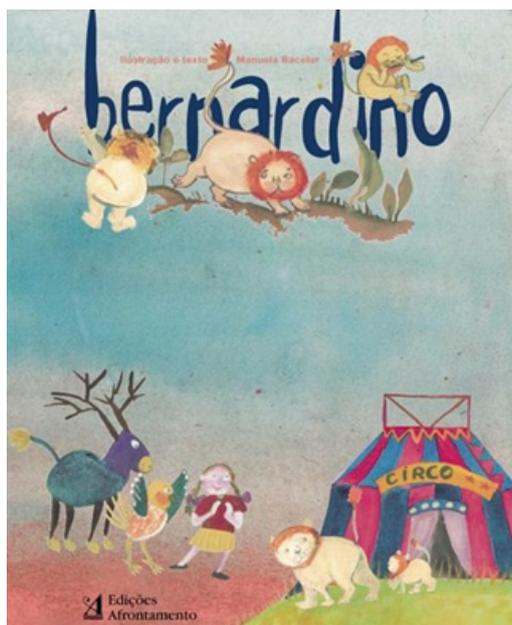


Figura 1. Portada de *Bernardino* (Bacelar, 2005).

Tão tão grande, originalmente publicado en 2016 y recientemente distinguido con una Mención Honorífica del Premio Nacional de Ilustración (2017), es también una obra narrativa sobre el crecimiento y la aceptación del cambio y de la diferencia que este acarrea. Protagonizado por Samuel, el libro presenta la historia de un personaje que despierta transformado en un gigantesco hipopótamo y que tiene dificultades para aceptar su imagen. El volumen contiene, además, un homenaje a *La Metamorfosis* (1915), obra emblemática de Kafka⁸, a la que aluden las cucarachas representadas en las guardas iniciales, así como la reproducción de una doble página del libro [de Kafka], en una ilustración en la que es posible leer un extracto de la obra del autor nacido en Praga en 1883, además de otras coincidencias como el inicio de la narración, en el momento del despertar, con la descripción de la posición del personaje o la propia composición de la familia. Construido sobre la base de un juego con las expectativas del lector, que parte de la situación inicial de un niño que despierta metamorfoseado en hipopótamo, solo al final quedará claro, con la presentación de la restante familia del protagonista, que la transformación se ha producido a otro nivel, el del crecimiento del personaje, con su entrada en la adolescencia (tiene ya hasta bigote) (Zuza, 2017).



Figura 2. Portada de *Tão tão grande* (Sobral, 2016).

⁸ Obsérvese, también, la curiosa coincidencia en ambas creadoras en torno a la obra artística de Kafka.

Temas y motivos: representaciones textuales de la diferencia

Teniendo como telón de fondo la familia y su dinámica para el tratamiento de su *topos* fundamental –la aceptación de la diferencia–, ambos textos, apoyados en la antropomorfización animal y en la ficcionalización de peripecias más (o menos) cotidianas y próximas a su destinatario previsto, celebran la construcción identitaria del individuo (sea de índole personal o social, física o conductual) y sus conflictos, a través no sólo de la representación de los protagonistas y de su (re) configuración a lo largo de las tramas sino también de su oposición/comparación con las demás entidades ficticias/familiares, como elementos determinantes en este proceso.

En el caso de *Bernardino*, el texto verbal es *per se* esclarecedor del proceso de crecimiento y de los cambios emocionales vivenciados por el personaje epónimo, al contrario de lo que se observa con el antagonista. En efecto, en oposición al pequeño felino, que, al inicio de la intriga, se muestra infeliz por no corresponder a los deseos del progenitor, aunque descubrirá luego en el arte o la música una forma de superación de la tristeza, el padre de Bernardino es un león ‘muy grande y muy fuerte’ que, al rechazar al hijo diferente por juzgarlo incapaz muestra una continua expresión de frialdad y agresividad. Y aunque el final ‘abierto-cerrado’ de la diégesis suscite lecturas renovadas y la expectativa de un eventual cambio/reconciliación (o por lo menos la esperanza del hijo de que se produzca ese cambio), el progenitor –que no posee nombre propio, quizá dejando así implícito su carácter universal– se mantiene irreductible a lo largo de toda la trama. La presentación de un modelo familiar no convencional, donde está ausente la figura materna, tal vez ayude a explicar el rechazo afectivo del pequeño león, distante de la figura arquetípica del rey de la selva al tratarse de un artista sensible y delicado⁹. Implícitamente, son varias las lecturas posibles asociadas a la diferencia de Bernardino, permitiendo el cuestionamiento de estereotipos de género y orientación sexual, por ejemplo. El crecimiento del personaje principal, realizado en soledad, corresponde a un recorrido íntimo de autodescubrimiento y autoaceptación, propios de la maduración identitaria. La construcción de la identidad, en términos personales y sociales, y su afirmación son los pasos fundamentales para una felicidad que no depende enteramente de la aceptación externa, aunque la esperanza de reencuentro con el padre y con lo que él representa surja como posibilidad (al menos deseada).

Ya en *Tão tão grande*, la familia, en este caso presentando un modelo tradicional, compuesta por padre, madre y hermana, está presente, aunque no en escena, durante toda la narración, haciendo oír su voz e intentando convencer a Samuel de salir de la habitación. La verdadera acción ocurre en el interior del protagonista, consciente de su aspecto e incapaz de reconocerse y aceptarse tal cual es. Los intentos para evitar abrir la puerta de la habitación e ir a la escuela confirman el deseo de aislamiento y la dificultad para lidiar con el propio cuerpo y el propio aspecto, prefiriendo soñar con alternativas de evasión de las obligaciones. Será, sin embargo, el ‘hambre de león’ que le fuerza a enfrentar la realidad y a permitir que el lector descubra que, al final, la familia sólo siente una profunda admiración por este cada vez más crecido integrante. Las afinidades con las transformaciones físicas, rápidas y violentas, de la pubertad y de la adolescencia son evidentes, sobre todo en la concienciación clara del cuerpo y de la autoimagen, en la dificultad en aceptar los cambios, y en el deseo de aislamiento y de evasión en virtud del no reconocimiento. Será la familia, al contrario que en la propuesta de *Bernardino*, la que promoverá el diálogo, la apertura y la valorización de ese crecimiento y de la diferencia, conduciendo al personaje a la autoaceptación. En síntesis, véase cómo en los dos libros analizados la diferencia, sea de carácter más conductual, ligada a la personalidad, como sucede en *Bernardino*, sea esencialmente física, en relación con la apariencia, como en *Tão tão grande*, es recreada con textos protagonizados por animales personificados y sus respectivas familias, promoviendo el reconocimiento y la identificación por parte de los lectores infantiles. La diferencia, asociada al crecimiento, a la construcción identitaria, pero también a la autoestima y a la autoimagen, tiene que ser, en primer lugar, aceptada y asumida por los protagonistas, tengan ellos (o no) el apoyo de la familia. En esa medida, el proceso de crecimiento y afirmación de los héroes, de carácter iniciático, parece aproximar estos textos a las novelas de formación.

⁹ Considérese, a propósito, tanto por el retrato del pequeño león-protagonista como por la temática tratada, una posible analogía entre la obra de Manuela Bacelar y *Kurika, o romance dos bichos do mato* (1944), de Henrique Galvão.

Contribución de las ilustraciones y de los peritextos para el tratamiento del tema

Al lado del texto y/o en su periferia, como componentes indisociables del libro-álbum, ilustraciones y peritextos también ofrecen, en los dos títulos que nos ocupan, una relevante contribución a su tratamiento temático. Ya sea en el nivel formal/gráfico o contenidístico, no son raros los recursos dedicados a la temática de la (aceptación de la) diferencia y a la recreación de los perfiles y universos identitarios ficcionalmente diseñados.

En *Bernardino*, la evolución/crecimiento del personaje y de sus diferentes estados de espíritu es observable desde los primeros peritextos, en particular en el juego cubierta/contracubierta y en el detallado escenario que, en forma de resumen de la intriga, se propone. También las guardas iniciales y finales varían entre sí a través de un paralelismo cromático que enfatiza el paso del tiempo, con idénticas connotaciones o remisión temática. Atrapado en la dicotomía día/noche, que, en sentido más amplio, también simboliza la apertura y el cierre de la narración (y de la lectura), la duplicación de la acción en dos espacios temporales distintos se vuelve una propuesta semánticamente fértil, que hace eco del motivo de la obra o, más precisamente, de la soledad del protagonista –y de su constancia a lo largo de la diégesis–, así como de la importancia de la música en su vida.



Figura 3. Guardas iniciales y finales de *Bernardino* (Bacelar, 2005).

Pero la evolución psicológica / emocional del personaje y su tristeza también se evidencian en las ilustraciones, a través de una relación de complementariedad entre el texto y las ilustraciones, frecuentemente reforzada por el detalle en la imagen y la expresividad de los personajes, por los contrastes cromáticos y por los juegos de perspectiva y focalización. Para comprobarlo, basta con observar la doble página alusiva a la fuga de Bernardino, de la que el texto simplemente informa, delegando en la imagen la descripción del pequeño león con una expresión de profunda tristeza (llorando), proporcionando, de este modo, la dimensión emocional de la que carece el texto. Además, asociada a la propia sugerencia de la evolución temporal, concretada a través de la “[...] 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 [...]” (Ramos, Gomes & Silva, 2011, p. 139, grifo dos autores), la secuencia icónica de las tres dobles páginas que le siguen, presentando reiteradamente al personaje en tamaños distintos y crecientes a medida que se acerca al *terminus* de su viaje, se puntualiza con la celebración del eterno ciclo de la renovación ritual cíclico de la llegada del día tras la noche, relacionado con un rito de iniciación, y del que no es ajena la lectura simbólica del árbol (bajo el cual reposa Bernardino), como elemento de culto y de comunicación con lo sagrado.



Figura 4. Ejemplo de secuencia ilustrativa de *Bernardino* (Bacelar, 2005).

Los propios ambientes recreados, con predilección por el paisaje natural/salvaje, como lugar de inspiración y meditación, favorecen el recorrido solitario de autodescubrimiento/aceptación del pequeño felino, despertando emociones y mostrando visualmente a través de indicios su estado de espíritu, tal como demuestra la composición de la doble página que retrata el encuentro de Bernardino con su consejero mágico y en la que la esperanza del héroe parece traducirse en unas pequeñas hojas que brotan del suelo. Lugar de estructuración dicotómica (basado en las contraposiciones bien/mal, justicia/injusticia, esencia/apariencia, entre otras), el bosque, que es también aquí el hogar de Bernardino, se presenta como un espacio inicialmente negativo, de encarcelamiento y frustración, inductor de sentimientos de ansiedad, amenaza y hostilidad por parte del pequeño héroe, pero ofreciéndose paulatinamente como un lugar de transición hacia otro estado, un lugar de encuentro consigo mismo y con lo maravilloso, prefigurando un cosmos fantástico para la resolución de la trama. Materializada o metafóricamente visualizada a través de grandes líneas ondulantes coloridas que mecen al pequeño felino, es la música, como “[...] elemento equilibrador e regenerador [...]” (Ramos et al., 2011, p. 137), la que ayudará a Bernardino a vencer la soledad, ganando nuevos rasgos físicos/emocionales traducidos en ánimo, orgullo y perseverancia.

La sugerencia del binomio prisión/libertad, a la que se asocia el antagonismo entre padre e hijo, es también reforzada, a lo largo del volumen, por la inclusión de elementos visuales de carácter metafórico, como es el caso de la representación antitética de la jaula y la música, en la ilustración epilodal del libro-álbum, curiosa e igualmente apoyada en un diálogo intertextual con la obra del pintor surrealista Wolfgang Lettl, *Die Lösung des Problems* (1976).

Otras interesantes estrategias respecto a la *mise en page* se revelan igualmente sugerentes en relación con ese juego antagónico, reflejado en la hostilidad del progenitor en rígida oposición a la fragilidad de Bernardino. Mayoritariamente estructurado sobre la base del juego de la doble página, este volumen coloca aún en posición de *vis-à-vis* dos páginas simples, centradas en los *close-up* de los personajes y operando un estratégico esquema de simetría que, en una posición entreabierto del libro, sitúa el retrato del protagonista en el campo de visión del padre. En contraste con cuadros más amplios y detallados, la opción del primer plano, centralizador de los personajes e inmovilizador de la acción, aviva el conflicto y la tensión generada entre los personajes, cooperando con la variación del punto de vista y el paso a una focalización interna, y promoviendo otro relevante paralelismo entre el narrador verbal y el narrador visual.



Figura 5. Ejemplo de composición de *Bernardino* (Bacelar, 2005).

En *Tão tão grande*, la sugerencia de la relación antagónica entre el enorme tamaño del protagonista y el diminuto espacio al que está circunscrito está presente desde la cubierta, no sólo en la tipografía seleccionada y su disposición en el espacio, sino también como resultado de la proyección de sombras predominantemente negras, sugiriendo una interpretación de cariz eminentemente disfórico, subrayada por una cierta tensión que el confinamiento espacial estimula. En oposición, la contracubierta ve aliviada esa tensión, también como resultado de la alteración de la proyección de las sombras, mucho más reducidas.

A lo largo del volumen, Catarina Sobral recurre a una tipografía peculiar, manuscrita, que combina letras, mayúsculas y minúsculas, dispersas por distintos espacios de la página para reforzar también elementos de sentido, jugando con la dimensión de las letras, el color y hasta la definición y nitidez de las líneas que las componen, buscando recrear las vacilaciones, los miedos y las dudas de Samuel incluso con este recurso.

Las ilustraciones de este libro-álbum, mayoritariamente a doble página, sacan partido al formato rectangular del libro, explorando todo el espacio disponible para sugerir el crecimiento y la ‘magnitud’/el ‘gigantismo’ del protagonista, que parece casi no caber en los límites de la página. Esta sugerencia de

‘claustrofobia visual’ refleja el estado de espíritu y las emociones de Samuel, limitado y circunscrito, durante toda la historia, al espacio de la habitación, una especie de marco de la propia narración. La representación de grandes y alargadas sombras negras proyectadas sobre las paredes, en varios momentos de la narración, también refuerzan esa sugerencia de ocupación completa del espacio disponible. Lo mismo sucede con los puntos de vista elegidos, reforzando la dimensión y el volumen de Samuel, así como los elementos estandarizados y las grandes manchas de colores contrastantes. El espacio destinado a la mancha gráfica es otro elemento adicional de la sobrepoblación de elementos visuales, aumentados por la cantidad y diversidad de objetos dispersos por las páginas y por el contraste cromático visual que presentan, llenando completamente el espacio disponible. Algunos de ellos permiten el establecimiento de relaciones de índole intertextual con otras obras, como sucede con la presencia de la edición original, en italiano, de un libro-álbum clásico de Bruno Munari, *Nella notte buia* (1956), ya editado en Portugal con el título *Na Noite Escura* (Buaá) (Munari, 2011).



Figura 6. Ejemplo de composición de *Tão tão grande* (Sobral, 2016).

Desde el punto de vista visual, espacio físico y espacio psicológico parecen dividir las páginas y la atención de los lectores, recreando el dilema interior del personaje, su dificultad en aceptar los cambios físicos ocurridos y la inseguridad propias del crecimiento. Así, además del espacio interior del cuarto, ocupado con el mobiliario y los juguetes, claramente exiguo, se encuentra convocado también el espacio exterior, imaginado por el protagonista como posibilidad de evasión de la clausura claustrofóbica del cuarto. Es el caso del charco, por ejemplo, recreado en un registro mucho más optimista, donde el equilibrio de volúmenes y la proporcionalidad de las formas, acentuadas por el juego de colores y perspectiva, presentan un evidente contraste con las escenas interiores.



Figura 7. Ejemplo de composición de *Tão tão grande* (Sobral, 2016).

Esta sugerencia antitética permite percibir cómo la técnica seleccionada por la ilustradora es eficaz en la expresión de sensaciones claras de incomodo y perturbación en la relación con el espacio, haciendo también de la lectura y de la exploración del libro una experiencia sensorial intensa, donde el lector, a semejanza de lo que se produce con la lectura de *La Metamorfosis*, de Kafka (1915), rápidamente se identifica con el personaje y su punto de vista interno. También en el caso de este volumen, la selección de una focalización

interna en la narración textual es corroborada por una narrativa visual que también recurre al punto de vista del personaje, distorsionando la realidad de modo que consigue introducir al lector dentro de la historia (y incluso del cuerpo de Samuel).

Se destaca también, además de la composición global, la sorpresa del desenlace final, con la doble página sin texto que introduce a la familia, pero sobre todo las citas y alusiones a la obra de Kafka, además de una viva y contrastante paleta cromática, que recurre a colores básicos, como el rojo, azul, amarillo, blanco y negro, y el especial dramatismo y la expresividad de la técnica, como resultado del uso de los lápices de cera.



Figura 8. Ejemplo de composición de *Tão tão grande* (Sobral, 2016).

Consideraciones finales

En resumen, creemos que las dos publicaciones, de la autoría de dos grandes nombres de la creación de libros-álbum en Portugal, reflejan la calidad de la literatura infantil contemporánea y la consolidación de un subsistema literario que se ha mantenido en la periferia del canon y también en los márgenes de la atención de la crítica y de la investigación. Explicitan, además, las potencialidades creativas del libro-álbum y los desafíos de lectura que incorporan, proponiendo relaciones dialógicas, intertextuales e interartísticas con obras clásicas y contemporáneas, y abriendo así, de forma considerable, el universo de potenciales lectores.

Esta cuestión de los destinatarios, cada vez más diversos y con distintas edades, incluyendo niños y adultos, también está relacionada con la apertura interpretativa que los libros promueven, pudiendo ser leídos de diferentes formas, de acuerdo con el intertexto-lector y sus respectivas expectativas. El propio tema de la diferencia, asociado, por ejemplo, al crecimiento y a la construcción de la identidad, permite aproximaciones variadas, más literales y más simbólicas, como ambos libros analizados revelan, pero también interpretaciones diversas, asociadas a las propias experiencias de vida de los lectores. Particularmente sensibles a las cuestiones de su aceptación y valorización, las creadoras recurren al universo animal para construir iconotextos que, con registros diferentes, dan cuenta del relieve y de la riqueza de la diversidad humana.

Así, el registro más lírico y melancólico de *Bernardino* contrasta con el humor y la irreverencia de *Tão tão grande*, diferencia igualmente subrayada por los finales de ambos textos, el primero más abierto, no totalmente positivo, el segundo apostando por un final más feliz y cerrado. El relieve del componente pictórico en la creación de un ambiente emocional específico está también muy cuidado por ambas creadoras. Mientras Manuela Bacelar, con una paleta de colores específicos, con relieve para los colores cálidos, da cuenta de la sensibilidad de *Bernardino*, al mismo tiempo que consigue, a través de líneas ondulantes, representar visualmente la música y el sonido, transformando la lectura de este álbum en una experiencia sensorial, visual y auditiva, Catarina Sobral, con el recurso a una composición visual de las páginas marcada por el exceso y la abundancia, a la que se suma la opción por perspectivas destinadas a llenar los espacios, recrea de forma ejemplar una sugerencia de confinamiento espacial que parece causar dificultades de movimiento (y hasta de lectura) y de respiración en todo semejantes a las del protagonista prisionero en una habitación y en un cuerpo que no reconoce como suyos.

Referencias

- Araújo, M. R. (1994). *As fadas verdes*. Porto, PT: Civilização.
- Bacelar, M. (1989a). *Este é o Tobias* (Coleção Tobias, Vol. 1). Porto, PT: Porto Editora.
- Bacelar, M. (1989b). *Tobias fantasma* (Coleção Tobias, Vol. 2). Porto, PT: Porto Editora.
- Bacelar, M. (1990a). *O dinosauro*. Porto, PT: Edições Afrontamento.

- Bacelar, M. (1990b). *O meu Avó*. Porto, PT: Edições Afrontamento.
- Bacelar, M. (1990c). *Tobias os 7 anões e etc* (Coleção Tobias, Vol. 3). Porto, PT: Porto Editora.
- Bacelar, M. (1990d). *Tobias e o leão* (Coleção Tobias, Vol. 4). Porto, PT: Porto Editora.
- Bacelar, M. (1990e). *Tobias às fatias* (Coleção Tobias, Vol. 5). Porto, PT: Porto Editora.
- Bacelar, M. (1991a). *Tobias encontra Leonardo* (Coleção Tobias, Vol. 6). Porto, PT: Porto.
- Bacelar, M. (1991b). *Tobias e as máquinas de Leonardo* (Coleção Tobias, Vol. 7) Porto, PT: Porto Editora.
- Bacelar, M. (1992a). *Tobias do lado de lá do arco-íris* (Coleção Tobias, Vol. 8). Porto, PT: Porto Editora.
- Bacelar, M. (1992b). *Tobias "O que eu passei para chegar aqui!"* (Coleção Tobias, Vol. 9). Porto, PT: Porto Editora.
- Bacelar, M. (1996a). *Era uma vez a Bublina* (Coleção Bublina, Vol. 1). Porto, PT: Desabrochar.
- Bacelar, M. (1996b). *Bublina e as cores* (Coleção Bublina, Vol. 2). Porto, PT: Desabrochar.
- Bacelar, M. (2004). *Sebastião*. Porto, PT: Edições Afrontamento.
- Bacelar, M. (2005). *Bernardino*. Porto, PT: Edições Afrontamento.
- Bacelar, M. (2008). *O livro do Pedro*. Porto, PT: Edições Afrontamento.
- Beckett, S. L. (2012). *Crossover picturebooks: a genre for all ages*. London, UK: Routledge.
- Botelho, M. (2007). *A coleção*. S/L: Edição de autor.
- Corbel, A. (2005). *A Máquina infernal*. Lisboa, PT: Caminho.
- Cruz, A. (2010). *A contradição humana*. Alfragide, PT: Caminho.
- Galvão, H. (1944). *Kurika, o romance dos bichos do mato*. Lisboa, PT: Livraria Popular de Francisco Franco.
- Kafka, F. (1915). *Die Verwandlung [La Metamorfosis]*. Leipzig, DE: Kurt Wolff Verlag.
- Keil, M. (1979). *Os presentes*. Lisboa, PT: Livros Horizonte.
- Keil, M. (1988). *As três maçãs*. Lisboa, PT: Livros Horizonte.
- Kümmerling-Meibauer, B. (2014). *Picturebooks. Representation and narration*. New York, NY: Routledge.
- Letria, J. J. (1993). *António e o príncipezinho*. Porto, PT: Desabrochar.
- Linden, S. (2007). *Lire l'album*. Le Puy-en-Velay, FR: Atelier du poisson soluble.
- Linden, S. (2013). *Album[s]*. Paris, FR: Éditions De Facto/Actes Sud.
- Losa, I (1984). *Silka*. Lisboa, PT: Horizonte.
- Losa, I (1990). *Um artista chamado duque*. Lisboa, PT: Livraria Sam Pedro Editora.
- Lancy, E. L. (1986). *Art and design in children's picture books: an analysis of Caldecott Award-winning illustrations*. Chicago, IL: American Library Association.
- Magalhães, Á. (1983). *O menino chamado menino*. Porto, PT: Edições Asa.
- Magalhães, Á. (1986). *O reino perdido*. Porto, PT: Edições Asa.
- Munari, B. (1956). *Nella notte buia*. Milano, IT: Giuseppe Muggiani.
- Munari, B. (2011). *Na noite escura*. Figueira da Foz, PT: Bruaá.
- Nikolajeva, M., & Scott, C. (2001). *How picturebooks work*. London, UK: Garland.
- Nodelman, P. (1988). *Words about pictures*. Athens, GA: University of Georgia Press.
- Oliveira, I. (2006). *Os amigos de Lia*. Porto, PT: Porto Editora.
- Pina, M. A. (1986). *Os piratas*. Porto, PT: Areal Editores.
- Praça, L. (1969). *Tucha e bicó*. Lisboa, PT: Plátano Editora.
- Ramos, A. M., Gomes, J. A., & Silva, S. R. (2011). *Bernardino*, de Manuela Bacelar: unidade, equilíbrio e inovação na construção verbo-icónica. In B.-A. Roig Rechou, I., Soto López, & M. Neira Rodriguez (Ed.), *O álbum na literatura infantil e xuvenil (2000-2010)* (p. 133-140). Vigo, ES: Edicións Xerais de Galicia.
- Rodrigues, C. (2013). *Palavras e imagens de mãos dadas a arquitetura do álbum narrativo em Manuela Bacelar* (Tese de Doutoramento em Literatura). Universidade de Aveiro, Aveiro. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10773/10586>.
- Sipe, L., & Pantaleo, S. (2008). *Postmodern picturebooks: play, parody, and self-referentiality*. New York, NY: Routledge.

- Soares, L. D. (1991). *A nau mentireta*. Porto, PT: Civilização.
- Soares, L. D. (1994). *Os ovos misteriosos*. Porto, PT: Afrontamento.
- Sobral, C. (2011). *Greve*. Lisboa, PT: Orfeu Mini.
- Sobral, C. (2012). *Achimpa*. Lisboa, PT: Orfeu Mini.
- Sobral, C. (2013). *O meu avô*. Lisboa, PT: Orfeu Mini.
- Sobral, C. (2014a). *Vazio*. Lisboa, PT: Pato Lógico.
- Sobral, C. (2014b). *O Chapeleiro e o Vento*. Lisboa, PT: APCC.
- Sobral, C. (2015). *A Sereia e os Gigantes*. Lisboa, PT: Orfeu Mini.
- Sobral, C. (2016). *Tão tão grande*. Lisboa, PT: Orfeu Mini.
- Torrado, A (1979). *História com grilo dentro*. Porto, PT: Afrontamento.
- Torrado, A (1992). *O pajem não se cala*. Porto, PT: Civilização.
- Torrão, M. (2004). *Come a sopa, Marta! S/L: O Bichinho do Conto*.
- Vieira, A (1991). *Fita, pente e espelho*. Lisboa, PT: Caminho.
- Zuza, J. (2017). Entre Kafka e hipopótamos: as dores e as delícias do verbo crescer. *Revista Emília - Leitura e livros para pequenos e grandes leitores* (5 de julho de 2017). Recuperado de <http://revistaemilia.com.br/entre-kafka-e-hipopotamos-as-dores-e-as-delicias-do-verbo-crescer/>.