

¿Quién teme al lector feroz?

Sin título, de Hervé Tullet, y las convenciones del cuento clásico¹

Who's Afraid of the Ferocious Reader?

Help! We need a title! by Hervé Tullet and the Conventions of the Fairy Tale

LEONOR RUIZ GUERRERO
SEBASTIÁN MOLINA PUCHE

Universidad de Murcia

España

lruiz@um.es

smolina@um.es

(Recibido: 30-12-2016;
aceptado: 26-07-2017)

Resumen. El cuento clásico o tradicional ha sido uno de los cimientos principales en los que ha sustentado su desarrollo el género álbum ilustrado. Partiendo de esta premisa, el objetivo del presente trabajo ha sido analizar la relación entre el cuento clásico y el álbum ilustrado postmoderno, en el caso concreto de una obra radicalmente metaficcional: *Sin título*, de Hervé Tullet (2013). Para llevar a cabo el análisis se han considerado instrumentos ya existentes, como los de Propp (1927), Silva-Díaz (2005) o Goldstone (2002). No obstante, al no tratarse de un texto narrativo propiamente dicho, las categorías se han extraído de la propia obra. Los resultados del análisis muestran el fuerte vínculo existente entre los dos géneros, aunque no se trata de una mera transposición de elementos, sino de todo un trabajo reflexivo y creativo.

Abstract. The fairy tale has been one of the main foundations that has supported the development of picture books. Based on this premise, the purpose of the present paper is to analyze the relationship between the fairy tale and the postmodern picture book, in the specific case of a radically metafictional work: *Help! We need a title!* by Hervé Tullet (2013). To carry out this analysis existing instruments have been considered, such as those of Propp (1927), Silva-Díaz (2005), or Goldstone (2002). Nevertheless, since it is not a proper narrative text, the analytic criteria has been extracted from the work itself. The results of this study demonstrate a strong link between the two genres, although not a mere transposition of elements, but a whole work of reflection and creation.

Palabras clave: *cuento de hadas; álbum ilustrado; interrelaciones; metaficción; Tullet.*

Keywords: *fairy tale; picture book; interrelations; metafiction; Tullet.*

¹ Para citar este artículo: Ruiz Guerrero, Leonor y Molina Puche, Sebastián (2018). ¿Quién teme al lector feroz? Sin título, de Hervé Tullet, y las convenciones del cuento clásico. *Alabe* 17. [www.revistaalabe.com]
DOI: 10.15645/Alabe2018.17.3

1. Introducción

Desde sus orígenes, ubicados entre los siglos XVII y XIX, el álbum ilustrado ha tenido el cuento tradicional como uno de sus pilares fundamentales. Ya sea para adoptar su estructura narrativa, sus temáticas o patrones argumentales, ya sea para parodiarlos o deconstruirlos, lo cierto es que el cuento siempre se ha constituido en sustrato del género álbum. Esta relación intergéneros y su evolución a lo largo del tiempo ha sido objeto de numerosos estudios, especialmente a partir de mediados del siglo XX, con el surgimiento del subgénero álbum postmoderno. En él el vínculo con el cuento se ha hecho mucho más explícito, convirtiéndose a menudo en el propio hilo argumental de las obras. Todo ello ha sido foco de interés para teóricas como Nikolajeva y Scott (2000), Goldstone (2002), Silva Díaz (2005) o Colomer (2010).

Los primeros lazos establecidos por el álbum con el cuento iban en la línea de la imitación, con escasas divergencias de lo que en él era habitual.

Sin embargo, avanzado el tiempo, surgen nuevos rasgos en el álbum que revelan nuevas formas de conexión con el cuento. El álbum postmoderno empieza a recurrir a la intertextualidad, recuperando personajes o argumentos de la literatura infantil tradicional para incorporarlos de forma descontextualizada y jocosa a nuevas tramas. Pero no solo eso, el proceso de desacralización del cuento se expande cuestionando la figura del narrador, la entidad misma de los personajes, la dualidad realidad/ficción, etc. Aparece el término metaficcional para referirse a muchos de estos nuevos álbumes. Se trata de textos que se emplean en el análisis de la literatura y sus reglas, o en los que, a modo de muñecas rusas, se insertan unos relatos dentro de otros (“mise en abyme”). En este sentido, se establece una diferencia entre textos con “lecturabilidad”, los cuentos, y textos con “escriturabilidad”, este tipo de álbumes, siguiendo a Barthes (1970, citado en Colomer, 1998: 93).

Dentro de este contexto, las investigaciones han procurado extraer atributos generales de los álbumes metafictionales, comparándolos con las características propias de los textos canónicos (el cuento clásico). No obstante, considerando los corpus estudiados, se aprecia que en todos ellos se incluyen ejemplares con un alto componente narrativo. En las obras analizadas en las que se producen menciones claras a la producción y al artificio, estas se dan dentro de la propia narración, como una línea argumental que deriva de la primaria. Es poco frecuente la referencia a textos en los que toda la “trama” gire en torno al artificio, y no haya una “narración”. Y ese sería precisamente el caso que aquí se pretende presentar.

De este modo, el aporte principal de este trabajo, y su objetivo más destacado, es el análisis relacional de una obra radicalmente metaficcional, *Sin título*, de Hervé Tullet. Texto que toma como punto de partida las convenciones conocidas por el público sobre cómo un ejemplar de literatura infantil y juvenil (LIJ) ha de ser, y, más en concreto, sobre cómo se ha de construir un cuento. Los elementos de la comunicación literaria, y el pacto narrativo mismo, son convertidos en tema y puestos sobre la mesa, de una forma que supone toda una innovación en el campo de la LIJ.

Con este estudio se aspira a comprender mejor cuáles son los mecanismos que emplea el autor del álbum para gestionar las expectativas y la memoria del público lector, que se remontan ineludiblemente al cuento clásico, con la finalidad de que su obra sea asimilable.

Para lograr esta comprensión se ha hecho preciso recurrir tanto a la teoría sobre el cuento y su estructura, como a la relativa a los álbumes metaficcionales. Se ha procurado la combinación de ambas para poder abordar la complejidad que el texto plantea, lo que ha dado origen a un instrumento multidimensional.

2. Metodología y análisis

Para comenzar con este apartado, se hace preciso justificar la elección del álbum propuesto, que ha sido apenas esbozada. Son diversas las razones que la motivan. En primer lugar, porque presenta ciertos aspectos novedosos con respecto a otros álbumes metaficcionales. Si nos remontamos a los orígenes de este tipo de textos, con *The Stinky Cheeseman and Other Fairly Stupid Tales* (1992), y observamos su evolución en el tiempo, es fácil concluir que, en general, hay una narración (o varias) que puede ser leída siguiendo un cierto orden lógico, a pesar de las múltiples alteraciones. Sin embargo, en *Sin título*, no se da esa circunstancia, pues la única narrativa clara es sumamente breve, y se inserta dentro de un marco de incertidumbre. Otra diferencia sería la relativa a la aparición del autor, identificado como tal, pero con una identidad difusa entre personaje y persona real. Por otra parte, aunque los álbumes metaficcionales sí han sido y siguen siendo objeto de estudio, esta obra no suele aparecer en los corpus de las investigaciones. Como excepción muy destacable, resulta la recensión llevada a cabo por Van der Linden en su blog, del cual extraemos la siguiente cita, por apoyar los argumentos que justifican la elección de este álbum:

Sans titre appartient aux œuvres qui organisent la mise en abyme de la fiction, que l'on rencontre dans des sommets du genre, au cinéma avec *Helzappoppin* (H. C. Potter, 1941) ou, au théâtre, avec *Six personnages en quête d'auteurs*. La pièce de Luigi Pirandello (écrite en 1921) est d'ailleurs certainement celle dont l'album est le plus proche, dans sa mise en scène très théâtrale, comportant bien six personnages, identiquement en recherche de l'auteur, lequel arrivera, effectivement, dans une combinatoire inattendue et réjouissante de photographie et de dessin. (Van der Linden, 2013).

Igualmente, se ha elegido este álbum por el modo en que en él se afronta la cuestión de las expectativas. Uno de los aspectos clave de los álbumes ilustrados postmodernos es la ruptura con ellas. Es frecuente que quienes crean los álbumes recurran a la familiaridad de sus lectores/as con los rasgos de la LIJ, para, precisamente, subvertirlos. De esta manera, se retoman las expectativas y la memoria para dar un nuevo giro a los textos presentados. En el ejemplar escogido se quiebran tanto las que el público posee con respecto al álbum como las relativas al cuento.

Una vez explicadas las razones de la elección, llega el momento de concretar un poco más la metodología. De carácter cualitativo, se ha empleado el análisis de contenido como técnica principal. Para ello, se ha procedido a elaborar un instrumento nuevo generado a partir de otros preexistentes. Con la finalidad de lograr un análisis lo más exhaustivo posible, se han tenido en cuenta varios aspectos, y su interrelación. Por un lado, se han estudiado los elementos de la comunicación literaria y el abordaje del pacto narrativo, a partir de las ideas expuestas por Colomer (1998) y Silva-Díaz (2005); por otro, siguiendo los instrumentos propuestos por Propp (1927) y Lluch (2003), los elementos básicos que componen un texto (personajes, trama, etc.), y las convenciones del cuento clásico, estableciendo una comparativa. Finalmente, se han considerado los elementos de los álbumes postmodernos planteados por Goldstone (2002).

A continuación se expone el instrumento y el análisis realizado:

2.a) Elementos de la comunicación literaria y pacto narrativo

Es importante que se considere en esta obra el papel desempeñado por los diferentes elementos de la comunicación literaria, ya que va a discordar con el habitual en los cuentos clásicos, e incluso con el acostumbrado en los álbumes tradicionales. Estos elementos son expuestos por Colomer (1998: 83), apoyándose a su vez en otros teóricos: “los seis términos esenciales de la comunicación literaria: autor/lector reales, autor/lector implícitos y narrador/narratario (Chatman, 1978; Eco, 1979; Rimmon-Kenan, 1983, etc.)”.

Si se analiza cada par por separado, los datos que se obtienen son los siguientes:

- Autor/lector reales: en los cuentos clásicos y los álbumes tradicionales el público lector conocía la existencia del autor/a por su nombre, que solía aparecer en la portada, y quizás en el lomo del libro. El circuito comercial y de recepción adulta sabía que se trataba de una persona igualmente adulta que había producido una obra dirigida (o no) a un público infantil/juvenil. En cuanto al lector/a, podía tratarse de una persona de cualquier edad que tuviese acceso al libro.

En *Sin título*, de Tullet, se da una situación inédita, pues el autor real se muestra de diversas formas. En primer lugar, como en los casos anteriores, su nombre es visible en la portada y el lomo del libro. Pero, ampliando su proyección, se incorpora como imagen real también en la portada y contraportada. En la primera apenas es perceptible, sin embargo en la segunda se alude a él en un breve texto a modo de reseña: “En este libro hay personajes (todavía un poco emborronados) y un autor (¡sshhh! Está trabajando)” y se inserta una fotografía suya tamaño carné. Mas donde la fotografía acaba la imagen continúa con un dibujo rudimentario de unos brazos cruzados. Con lo que empieza a desdibujarse la identidad del autor, confundándose con la de un personaje. Los pequeños trazos en diagonal rodeando su cabeza le otorgan un aura que contradice esa identidad desdibujada (Figuras 1 y 2). En los cuentos el autor era un creador incuestionado, pero aquí esa idea parece tambalearse.



Figuras 1 y 2. Portada y contraportada.

Además de en la portada y contraportada, en el desarrollo del texto el autor real se introduce de nuevo, esta vez claramente como un personaje de la “trama”. Es dibujado con el mismo trazo “torpe” que el resto de personajes, y lo único que le concede carácter de realidad es la fotografía de su cara. Entra en la historia a demanda de los personajes de su propio libro, y lo hace en calidad de autor (Figura 3).

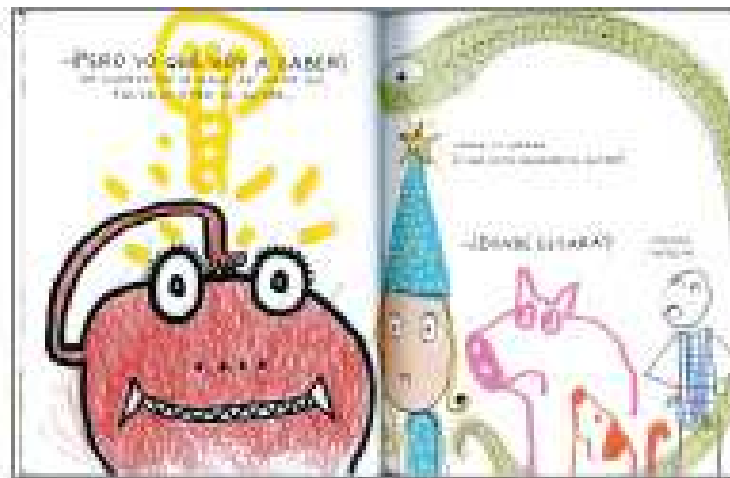


Figura 3. Los personajes plantean la necesidad del autor.

Su figura, a pesar de todo, es puesta en entredicho, el aura es desmontada, y solo pequeños comentarios de alabanza por parte de sus protagonistas lo salvan de la defenestración. La sensación de falta de credibilidad es puesta de relieve por los diversos gestos que muestran las fotografías, el autor ha sido descubierto en pleno trabajo, y expuesto a la mirada y exigencia de su público. Su reacción es de vulnerabilidad e inseguridad.

A diferencia de los cuentos clásicos y los álbumes tradicionales, el autor es una presencia manifiesta que interacciona tanto con sus personajes como con quien lee la obra, de una forma directa y explícita.

Si se centra la atención en el lector real, la persona que lee el texto rápidamente asume que este la reconoce, pues se dirige a ella por medio de alusiones de los personajes

y del autor. De modo que el lector real no aparece como un personaje representado en las ilustraciones, pero sí como una entidad necesaria para la existencia de la obra.

- Autor/lector implícitos: en los cuentos el autor no es representado, y el lector lo es para mostrar el pacto narrativo. En el álbum propuesto autor implícito y real coinciden. Por su parte, el lector implícito está muy presente, tanto, que amedrenta a los personajes y al propio autor. Tanto, que es visible por estos elementos, quebrando toda posibilidad de mantener dicho pacto.

- Narrador/narratario: en los cuentos clásicos suele haber un narrador que cuenta la historia, y un narratario que la recibe. En el álbum de Tullet nadie narra, más bien los eventos se van desarrollando al hilo de lo expresado por los personajes. Empero, sí parece haber un narratario, que coincidiría con el lector implícito.

Otro aspecto a tener en cuenta es el pacto narrativo. En este caso, como se ha apuntado, el pacto narrativo se rompe, impidiendo que el público se introduzca en la “verdad” de la obra, pues esta no existe. El artificio es desvelado, el autor está presente, los personajes saben de su existencia y de la del público lector, etc.

Esta información se muestra de forma más clara en la siguiente tabla (Tabla 1):

Tabla 1
Análisis de los elementos de la comunicación y pacto narrativo

	ELEMENTOS DE LA COMUNICACIÓN LITERARIA Y PACTO NARRATIVO		
	Cuento clásico	Sin título (álbum)	Estrategia
Autor real	Autor real no representado	Autor real representado	Inserción de fotografías Los personajes lo llaman Representación de su espacio de trabajo
Lector real	Lector real no representado	Lector real no representado	No se le representa en las ilustraciones, pero está presente por alusión
Autor implícito	Autor implícito no representado*	Autor implícito representado	Autor real e implícito son el mismo
Lector implícito	Lector implícito representado para evidenciar el pacto narrativo*	Lector implícito representado para asignarle un papel activo en la narración*	Los personajes se refieren a él, describiéndolo Los personajes median sus exigencias y se dirigen a él de forma verbal El autor le solicita ayuda
Narrador	El narrador es una instancia mediadora, cuyos comentarios refuerzan el pacto narrativo allanando el camino entre la emisión y la recepción*	No hay narrador	No hay una historia narrada, sino un diálogo de los personajes, entre sí, con el lector implícito y con el autor
Narratario	El narratario es el receptor inmediato de la comunicación en la obra*	El narratario tiene una función más activa*	Narratario y lector implícito parecen coincidir, se le interpela y se le plantean demandas. El texto se desarrolla a partir de la suposición de sus expectativas
Pacto narrativo	El público lector asume como “verdadero” lo narrado	El pacto narrativo se rompe al desaparecer la ilusión de “verdad”	Interpelación al lector implícito Personajes autoc conscientes de su realidad ficticia Mezcla de espacio ficticio y no ficticio Revelación del texto como artificio Inserción del autor (como una persona real)

* Los ítems que aparecen con un asterisco han sido tomados directamente del instrumento de Silva-Díaz (2005) para el análisis de álbumes metaficticiales.

2. b) Estructura

Al tratarse de un texto bastante complejo, es preciso su desglose para poder analizarlo adecuadamente. Identificamos tres partes: un marco general, que sería la “historia” principal protagonizada por los personajes del libro sin acabar; un cuento dentro de este marco, protagonizado por esos mismos personajes, con una estructura al uso y acabado; y pequeños apuntes que dan cuenta de que la obra aún está en construcción.

Con respecto al marco, se podría decir que cumple el rasgo de la no linealidad propuesto por Goldstone (2002: 363). Mas, a pesar de lo dicho, conviene detenerse un poco más en la estructura de esta parte. Es cierto que carece de un principio definido, pero sí que es posible hallar un conflicto o problema (la necesidad de un cuento, o de que los lectores se marchen), y también se aprecian acciones por parte de los personajes para resolverlo, consecuencias de sus acciones y una especie de resolución. Esto lleva a pensar que el autor ha podido tomar como base la estructura elemental del cuento, aunque con variaciones, para proporcionar al público lector un soporte seguro en el que apoyarse para comprender lo narrado.

Se procede ahora al análisis estructural de la segunda parte, la del cuento. La inserción de este permite calificar la “narración” de este álbum como compleja. Por otra parte, ateniéndonos a la clasificación hecha por Todorov en 1966 y expuesta por Colomer (1998: 170), diremos que, de los tres tipos posibles, se ajusta al de inclusión, por presentar una historia dentro de otra.

En este cuento el autor sigue de forma bastante fiel el canon. Pese a esto, como solo concede un cuento pequeño, resume bastante la acción (lo que no gusta a los personajes). Presenta una estructura lineal.

Todo lo explicado se hace más evidente al comparar el álbum con el esquema narrativo canónico propuesto por Lluch (2003: 48) (Tabla 2):

Tabla 2

Análisis comparativo de la estructura

	Esquema de LLuch	Marco general de <i>Sin título</i> (álbum)	Cuento dentro de <i>Sin título</i> (álbum)
<i>Secuencia</i> Situación inicial	<i>Función discursiva</i> Situación estable. Presentación de personajes, espacio, época y relaciones.	Situación estable. No hay presentación de ningún elemento. Se muestran los personajes abocetados en un espacio aún no definido (se trata de las páginas del libro aún sin acabar). Están jugando. Poco a poco aparecen más.	Situación estable. Se presentan los personajes, el espacio, la época y las relaciones. Tiempo soleado, se aprecia una nube negra sobre el monstruo, al fondo. Los personajes sourisen.
Inicio del conflicto	Acción o suceso que modifica la situación inicial e introduce tensión.	Los personajes perciben que la apertura del libro lleva parejo en el lector implícito el deseo de un cuento. Hay tensión, pues están sin acabar.	Aparece el personaje malvado, un monstruo, para atacar a los "héros". El tiempo cambia, una nube negra tapa el sol, en la hoja donde aparece el monstruo se ha nublado y hay rayos y lluvia. El resto de personajes se asusta.
Conflicto	Reflexión o actuación. Intentos de resolver el conflicto.	Los personajes meditan sobre cómo construir el cuento. Proponen un paisaje, no les convence. Llaman a un "malo", no sabe cómo hacerlo. Se plantean si hacer algo para que los lectores se marchen. Concluyen que necesitan al autor, lo llaman.	El personaje del hada, con una fórmula mágica y una varita, hace frente al monstruo. Sale el sol. El hada y el perro sourisen, los demás están expectantes.
Resolución del conflicto	Desenlace. Resultado de las acciones precedentes, fin del proceso.	El autor aparece en su estudio, solicita que se marchen. Al final accede a crear un pequeño cuento. No satisface a los personajes.	El monstruo se evapora por la acción del hada. Una nube negra y lluvia permanecen sobre el monstruo. Se ve un sol radiante.
Situación final	Vuelta a una situación estable, generalmente distinta de la inicial.	Vuelta a una situación estable, pero igual a la inicial. El autor se marcha y los personajes se despiden. Vuelven a jugar.	Vuelta a una situación estable, similar a la inicial. Todos los personajes sourisen, el hada aparece en primer plano.

Sería importante destacar una diferencia observada entre el final del marco general y el del cuento en sí. Para el marco general el autor escoge a uno de los personajes para que exhiba una pancarta con la palabra "Fin". Sin embargo, el cuento termina de forma abrupta, sin utilizar una fórmula de cierre. De hecho, se produce un cambio en la tipografía para indicar que el autor interviene de nuevo, para pronunciar: "¡Y se acabó el cuento!". Contrasta a su vez con la utilización de una fórmula de inicio: "Había una vez...".

Por último, en lo que atañe a los apuntes que dan cuenta del carácter inacabado del álbum, se ha creído conveniente incluirlos por su carácter narrativo. Se podría decir que exhiben una estructura circular, que inicia y finaliza el texto. Nada más abrir el libro, además de a los personajes, hallamos pequeños garabatos y anotaciones hechas por el autor que nos muestran su carácter indeciso, y cómo el proceso de construcción de una obra es una continua toma de decisiones (a qué juegan los personajes, el orden de las páginas, la dirección de las entradas y salidas...). En este sentido, y contribuyendo a ese carácter circular, la misma duda que aparece en la primera doble página (juegan al balón o al bádminton), cierra el texto en la última.

2. c) Elementos de la obra: personajes, trama, espacio, tiempo y paratextos

Personajes

En esta obra resulta difícil precisar quién ocupa el protagonismo, ya que se podría decir que existe una dualidad entre el espacio ficticio del texto, y el espacio real exterior, pero a su vez percibido por los personajes del álbum. En el primer caso se aprecian algunos personajes típicos de los cuentos clásicos: animales (un cerdo, una serpiente y un perro), humanos (un monigote), y personajes fantásticos (un hada y un monstruo). Así como un personaje inesperado: el propio autor del álbum. En el segundo caso, aunque nunca visible, se presenta el público lector, al que los personajes de la obra, incluido el autor, ven y hablan. Dado que la exigencia del cuento parte de este público, aunque de forma mediada por los personajes, el protagonismo parece desplazarse hacia su figura.

Por otra parte, los personajes citados serían los del marco general, ya que dentro del cuento propiamente dicho no aparecen ni el lector implícito ni el autor. El resto son comunes.

En el marco general todos los personajes comparten protagonismo, aunque parezcan más importantes el cerdo y el hada. En el cuento, en cambio, aunque el autor los denomina a todos como “nuestros héroes”, es el hada quien termina por ser la heroína, y por tanto, la protagonista, al vencer al monstruo.

Siguiendo con el marco general, se hace necesario, para establecer la comparativa cuento/álbum, acudir al concepto de función propuesto por Propp (1981: 33). Este autor enumera treinta y una funciones para el cuento maravilloso, de entre las cuales solo seleccionaremos aquellas en las que pueda apreciarse relación con lo que acontece en el álbum. Se expresa en forma de tabla (Tabla 3), tanto lo referido al marco como al cuento dentro de él:

Tabla 3

Comparativa de funciones

Cuento maravilloso: Funciones	<i>Sin título</i> (album): marco general	Cuento maravilloso: Funciones	<i>Sin título</i> (album): cuento
VIII-a. Algo le falta a uno de los miembros de la familia; uno de los miembros de la familia tiene ganas de poseer algo (<i>covencia</i> , designada con <i>a</i>).	Los personajes del libro expresan una carencia (su carácter inacabado), y a su vez la del público lector (quiere un cuento).	Situación inicial (no es una función). 1. Definición espacio-temporal ("en un reino"). 2. Composición de la familia: <i>a)</i> nomenclatura y situación; <i>b)</i> categoría de los personajes (el mandatario, el buscador, etc.).	Se define el tiempo ("había una vez, un día hermoso y soleado") y el espacio ("caminaban por el sendero"); y se presentan los personajes, categorizándolos ("nuestros héroes")
IX. Se divulga la noticia de la fechoría o carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir (<i>mediación, momento de transición</i> , designado con <i>B</i>).	Unos personajes llaman a otros para advertirles de la situación. Finalmente invocan al autor para solicitarle ayuda (equivalencia con el héroe).	XVI. El héroe y su agresor se enfrentan en combate (<i>combate</i> , designado mediante <i>H</i>). 1. Se <i>batan en pleno campo</i> (<i>H'</i>).	Aparece repentinamente el monstruo-bola. El hada le hace frente con su varita mágica. Aunque no se puede decir que haya un combate propiamente dicho.
XXV. Se propone al héroe una tarea difícil (<i>tarea difícil</i> , designada mediante <i>M</i>). <i>Prueba de fabricación</i> .	Los mismos personajes solicitan al autor la creación de un cuento para el público.	XVIII. El agresor es vencido (<i>victoria</i> , designada mediante <i>J</i>). 1. <i>Es vencido en un combate en pleno campo</i> (<i>J'</i>).	El monstruo malo se evapora por la acción de la varita.
XXVI. La tarea es realizada (<i>tarea cumplida</i> , designada mediante <i>N</i>).	El autor accede y crea el cuento.		
XXVII. El héroe es reconocido (<i>reconocimiento</i> , designado mediante <i>Q</i>).	El reconocimiento solo es parcial, ya que los personajes no están satisfechos con el resultado de la realización de la tarea.		

Como se puede apreciar, en el cuento hay una cantidad ínfima de funciones, apenas hay acción, y esto es lo que provoca insatisfacción en los personajes, manifestada mediante expresiones como "un poco corto" o "pero el final...psé-psé...". Es decir, ellos saben cómo ha de ser un cuento (ya lo habían esbozado al incluir un paisaje y solicitar la presencia del "malo"), y lo que sus protagonistas deberían hacer. Por eso el propuesto decepciona sus expectativas (Figura 4). En este punto, cabe preguntarse si esas expectativas no son, realmente, coincidentes con las del público lector, que se sentiría igualmente insatisfecho (¿están los personajes funcionando como trasunto del lector implícito?), pues, al fin y al cabo, ellos han dado por hecho que el deseo del cuento proviene de ese lector/a que ha abierto la obra. Esta cuestión de las expectativas se verá con más detalle al hablar de la trama.



Figura 4. Decepción de los personajes con el cuento.

Por otra parte, sin abandonar la teoría de Propp, se continúa con el comentario del tipo de personajes que son propios de los cuentos maravillosos, comparándolo con los presentes en el álbum. Propp habla de esferas de acción (1981: 91). En la siguiente tabla (Tabla 4) se establece la comparación:

Tabla 4

Comparativa de las esferas de los personajes

Esferas (Propp)	Sin título: marco general	Sin título: cuento
Agresor (o malvado)	Hay un personaje malvado, pero no funciona como agresor	Hay un agresor: el monstruo-bola
Donante (o proveedor)		
Auxiliar	Se trataría del autor, que es el que proporciona el cuento, según Propp esta esfera incluye: "la reparación de la fechoría o de la carencia (K)"	
La princesa (personaje buscado) y su padre		
Mandatario		
Héroe	Se podría plantear si los personajes son los héroes, pues son los que inician la búsqueda del cuento, y así son denominados por el autor	Habría cinco según el autor ("maestros héroes"), pero solo hay uno que se comporte de forma heroica (el hada)
Falso-héroe		

Como se puede observar, el personaje malvado aparece en las dos estructuras principales, no obstante, en el marco general se halla como consecuencia del llamamiento del resto de personajes, que consideran que debe estar allí, pues los cuentos tienen "un malo" (Figura 5).



Figura 5. Necesidad de un personaje malvado.

El análisis se expone en las siguientes tablas (Tablas 5 y 6):

Tabla 5

Expectativas con respecto a la LIJ

Expectativas con respecto a:		LIJ		Sin título (álbum)	
		Estrategias		Estrategias	
				Mantenimiento de expectativas	Ruptura de expectativas
Destinatario	Público infantil y juvenil	Título enfocado al público infantil o juvenil Formato Tipo de ilustraciones Cantidad de texto	Público infantil	Formulación del deseo de un cuento (mediada por los personajes) Formato de tapas duras Tipo de ilustraciones Tipo de personajes Inclusión del cuento en sí Cantidad de texto	Carece de título Ilustraciones sin finalizar Autoconsciencia de los personajes
Contenido	Cuento, poema infantil o juvenil, novela infantil o juvenil	Título Indicación del género en la portada Inclusión de ilustraciones Tipo de ilustraciones Tipo de personajes Estructura interna	Cuento	Formato Tipo de personajes Tipo de ilustraciones Formulación del deseo de un cuento (mediada por los personajes) Inclusión del cuento en sí	Recursos metaficcionales (revelación del proceso de creación del texto) Protagonismo del público lector Aparición del autor

Tabla 6

Expectativas con respecto al cuento

Expectativas con respecto a:		Cuento clásico	Sin título (álbum)	
			Estrategias	
			Mantenimiento de expectativas	Ruptura de expectativas
Personajes		Debe haber un personaje o personajes protagonistas (héroe/heroina) Debe haber un personaje malvado (adversario)	En el marco general: hay personajes protagonistas Hay un personaje malvado En el cuento: hay una heroína Hay un adversario	En el marco general: los personajes pierden protagonismo frente al público lector y el autor El autor es un personaje El personaje malvado no es adversario

Argumento	Debe haber un conflicto, que ha de resolverse. La magia ha de desempeñar un papel importante, ayudando a resolver el conflicto.	En el marco general: hay un conflicto (la obra está sin acabar) que se resuelve. En el cuento: hay un conflicto (encuentro con el monstruo) que se resuelve de forma mágica	En el marco general: no es un conflicto típico, la resolución es realista, no fantástica. En el cuento: se han reducido a la mínima expresión las funciones de los personajes
Espacio	El escenario suele ser un reino (un castillo), un bosque, etc.	En el marco general: se propone un paisaje de mar. En el cuento: la acción transcurre en un paisaje natural con bosque	En el marco general: el paisaje es propuesto por los mismos personajes (que lo rechazan por aburrido). El escenario principal son las propias páginas del libro abocetadas. Dentro de ellas se incluye otro escenario, el estudio del autor
Tiempo	Suelen ocurrir en tiempos pasados	En el cuento: se alude a un tiempo pasado	En el marco general: el tiempo de la lectura y el tiempo de la obra coinciden (los personajes ven al público e interactúan con él)

Dentro de este mismo apartado, es conveniente señalar una secuencia del texto de la que no se ha hecho mención con anterioridad, pero que resulta importante para comprender lo complicado del entramado del álbum. Se trata del hecho de que cuando el autor abre la puerta de su estudio, en su mesa se aprecia una hoja con los personajes del álbum dibujados. Dichos personajes están conversando sobre las reacciones del autor. De este modo, ocupan un doble espacio narrativo en la trama: el del propio libro físico, y el de las hojas que hay en el estudio (Figura 7).



Figura 7. El autor sorprendido en su estudio (personajes en la hoja).

Si se analiza la temporalidad, se daría la variación metaficcional que Silva-Díaz contempla como Vulneración de la estructura temporal convencional (2005: 205). La estrategia empleada, siguiendo a esta teórica, sería la “Introducción del tiempo de la lectura.” Con lo que este tiempo y el de lo acontecido en el álbum coinciden.

Paratextos

Título

Los títulos en los cuentos suelen tener la finalidad de presentar al personaje/s protagonista, algún rasgo que lo defina, y/o el espacio en el que ocurre la acción. A menudo tiene una misión anticipatoria.

En *Sin título*, se nos plantea la ausencia de este, lo que supone un primer obstáculo para prever qué ocurrirá en el álbum. En este sentido, es preciso señalar que el título en la versión inglesa (la original francesa coincide con la española), *Help! We need a title!* (2014), concede más pistas. Hace ver que debe haber varios personajes, y que tienen un conflicto, algo que es propio de los cuentos clásicos.

Formato

La encuadernación con tapas duras sí que sugiere, al contrario que el título, un destinatario infantil, así como la forma casi cuadrada y las esquinas redondeadas.

No obstante, las ilustraciones de la portada y contraportada son fragmentarias y aportan poca información sobre el contenido. Destaca la presencia de interrogantes en la portada. En la contraportada hay un texto claramente dirigido a quien lee la obra, que aporta más pistas sobre lo que se puede encontrar en el interior. Es reseñable que se hable en plural (“ya que estáis ahí”) y que se diga que este público quiere un cuento. También resulta significativa la comparación con el teatro, al comentar que el libro está lleno de sorpresas. Da a entender que la obra está enfocada a una colectividad (como los espectadores/as de una obra teatral) y no a un solo individuo (ver Figuras 1 y 2).

No presenta guardas propiamente dichas, mas se podría decir que la historia empieza en las iniciales. En las finales se muestran bocetos llenos de tachones e ideas rechazadas.

El número de páginas también lleva a la idea de que se trata de un texto pensado para lectores/as infantiles. Así como la tipografía. Incidiendo en esta última, es preciso remarcar una diferencia fundamental que el autor plantea dentro del texto. En el marco general la tipografía se caracteriza por el empleo de mayúsculas y el trazo suelto (como si se tratase de un manuscrito); sin embargo, cuando se da el paso al cuento, hay un cambio, la tipografía es la propia de una impresión mecánica, y combina las mayúsculas y minúsculas. Además, se superpone a la ilustración, mientras que cuando interviene el autor, para introducir y finalizar el cuento, la parte verbal se encuadra dentro de un rectángulo irregular blanco. Por otra parte, esta tipografía de imprenta sufre modificaciones de tamaño, para destacar momentos importantes.

2.d) Análisis desde la propuesta de Goldstone (2002)

Aunque sea de forma breve, se ha creído necesario comparar los rasgos del álbum *Sin título* con las características que propone Goldstone para los álbumes postmodernos, que a su vez contrastan con las propias de los cuentos clásicos.

Tabla 7

Comparativa con los rasgos propuestos por Goldstone (2002)

Cuento clásico	Álbumes postmodernos (Goldstone)	<i>Sin título</i> (álbum)
Línealidad (la narración sigue un orden lógico, ya estudiado por Propp)	No línealidad: no se sigue el orden lógico propio de los cuentos: ausencia de partes, saltos temporales, multiplicidad de historias, etc. (2002: 363)	Analizado en la estructura: se omite el inicio, el problema se resuelve de forma parcial, el final no queda claro, y no aparece una narración líneal en un sentido ortodoxo
El texto presenta una realidad propia, en la que quien lee se introduce (gracias al pacto narrativo). Se trata de una "verdad" cerrada, dispuesta a disposición del público y no cuestionable. No hay fisuras ni exposición del proceso creativo. Es un producto acabado	Texto autorreferencial: se rompe la ilusión de "verdad", impidiendo la inserción en el texto. En el libro se habla de la creación misma de esta, desvelada por los personajes, el narrador... (2002: 364)	Todo el libro se articula en torno al encuentro entre los personajes de una obra inacabada y el público lector. La obra se expone llena de tachones y correcciones, los personajes están apenas abocetados, las páginas aparecen representadas, etc. Se alude al proceso de creación de un cuento y a la necesidad del autor, que aparece como un personaje (mezcla de realidad-ficción).
Los libros para niños suelen tener un contenido bromista (2002: 365), pero no exacerbadamente	Tono sarcástico o burlesco: los rasgos humorísticos rayan en la ironía o el sarcasmo (2002: 365)	Todo el libro está lleno de referencias humorísticas, expresadas por medio de los personajes y sus circunstancias. Pero el principal juego paródico se desarrolla alrededor de la figura del autor, gracias a las imágenes de sus diferentes expresiones faciales (sorpresa, asombro, inquietud, condescendencia, enfado...) Esto lleva a su desmitificación, otorgándole cierto carácter ridículo
Volviendo al ya citado Barthes (1970), los cuentos se caracterizan por la "lecturabilidad", es decir, se presenta un texto cerrado con una única interpretación posible, la del escritor/a	Texto autoritario: se da la "escriturabilidad", ya que el autor/a no es la única persona encargada de crear la obra. El público se convierte en coautor (2002: 365)	Hay alusiones y peticiones directas a quien lee. El público lector debe participar para otorgar sentido, para ello ha de recurrir a sus conocimientos previos sobre LIT y cuentos

3. Discusión y conclusiones

Tal y como se ha podido ver a lo largo del análisis efectuado, el álbum *Sin título* es un gran deudor del cuento clásico. Toda su trama tiene como eje vertebrador este género literario, sin embargo, ha sabido ir un paso más allá que otras obras de carácter metaficcional que también lo tienen como punto de partida.

Su carácter innovador surge más bien del planteamiento de la obra a partir de una pregunta: ¿qué pasaría si los personajes de una obra sin acabar se encontraran sin previo aviso con sus lectores? Y aún más: ¿qué pasaría si esa obra fuera de Literatura Infantil

y Juvenil, y los personajes supieran de las expectativas de ese público lector? El mismo texto responde: tanto los personajes como el autor entrarían en pánico, e intentarían salir del paso de la mejor forma posible. Pensarían estrategias para que quien lee se marchase, o para satisfacer sus demandas. Con tal finalidad, necesariamente, tendrían que recurrir a las convenciones de este tipo de literatura, y más en concreto del cuento, dando por sentado que el público lector las conoce, o iniciándolo en ellas.

Es entonces cuando se establece el juego lleno de ironía, pues las convenciones no se trasladan sin más de un género a otro, sino que son puestas en duda, relacionadas con quien lee, etc. Porque, tal y como expone uno de los personajes “un cuento no se hace así como así”.

La pregunta que se propone como precursora del argumento supone un giro copernicano en los roles de autor y lector con respecto al cuento. El escritor pierde el aura, se desmitifica, se presenta lleno de inquietud, tan expuesto a la mirada inquisitiva y exigente del público como sus personajes, llegando a convertirse en uno de ellos. Su figura se desdibuja, se fragmenta, su fotografía se superpone a la ilustración, su carácter de realidad externa al texto se evapora. Solo parece recuperar cierta autoridad cuando concede el cuento, mas rápidamente vuelve a perderla cuando es sometido al juicio de sus personajes. Juicio que él mismo propicia al preguntar si les ha gustado. Son los personajes, igualmente, los que intentan, ante quien lee, mostrar después cierta indulgencia hacia su ¿creador? El lector, por su parte, es enfrentado a un álbum que no lo es (está sin acabar); a unos personajes que son conscientes de serlo, y que a su vez no lo son (no hay obra que protagonizar); a un autor que tampoco termina de serlo (aún está trabajando en el libro que se tiene entre las manos); todo ello da pie a la incertidumbre, la generación de preguntas y la necesidad imperiosa de aportar al texto para otorgarle el sentido del que parece carecer. Nada que ver con el cuento clásico. Y a pesar de ello, mucho, pues el cuento es la piedra angular en la que este lector se va a apoyar para comprender lo que se le presenta.

A pesar de la complejidad del texto que esta discusión refleja, y que se ha ido mostrando a lo largo de todo el estudio, creemos que el objetivo de realizar un análisis relacional y comparativo intergéneros se ha logrado, y que los instrumentos y teorías a los que se ha recurrido han sido idóneos para comprender las conexiones entre el cuento y el álbum seleccionado. El desglose en los diferentes apartados ha permitido una visión detallada de los mecanismos empleados por el autor. No obstante, se reconoce la posibilidad de un análisis más exhaustivo, por ejemplo, en lo que atañe a la comparación con el teatro, la perspectiva de género, el uso de los colores, etc. Cuestiones que pueden ser abordadas en estudios posteriores.

4. Referencias bibliográficas

- Colomer, T. (1998). *La formación del lector literario. Narrativa infantil y juvenil actual*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Colomer, T. (2010). *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Madrid: Síntesis.
- Goldstone, B. P. (2002). Whaz up with our books? Changing picture book codes and teaching implications. *The Reading Teacher*, 55, 362–369.
- Lluch, G. (2003). *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Nikolajeva, M. y Scott, C. (2000). The Dynamics of Picturebook Communication. *Children's Literature in Education*, 31(4), 225-239.
- Propp, V. (2ª edición) (1981). *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Scieszka, J. y Smith, L. (1992). *The Stinky Cheeseman and Other Fairly Stupid Tales*. London: Penguin Group.
- Silva-Díaz, M.C. (2005). *Libros que enseñan a leer: álbumes metaficcionales y conocimiento literario*. (Tesis doctoral). Obtenido el 29 abril de 2015, desde: <http://www.tdx.cat/handle/10803/4667>
- Sipe, L. y Pantaleo, S. (eds.) (2012). *Postmodern Picturebooks. Play, Parody and Self-Referentiality*. New York: Routledge.
- Tullet, H. (2013). *Sin título*. Madrid: Kókinos.
- Tullet, H. (2014). *Help! We need a title!* London: Walker Books.
- Van der Linden, S. (2013, 10 abril). *Sans titre*. [Mensaje en Blog]. Obtenido el 23 octubre de 2016, desde <http://www.svdl.fr/svdl/index.php?post/2013/04/10/Sans-titre>