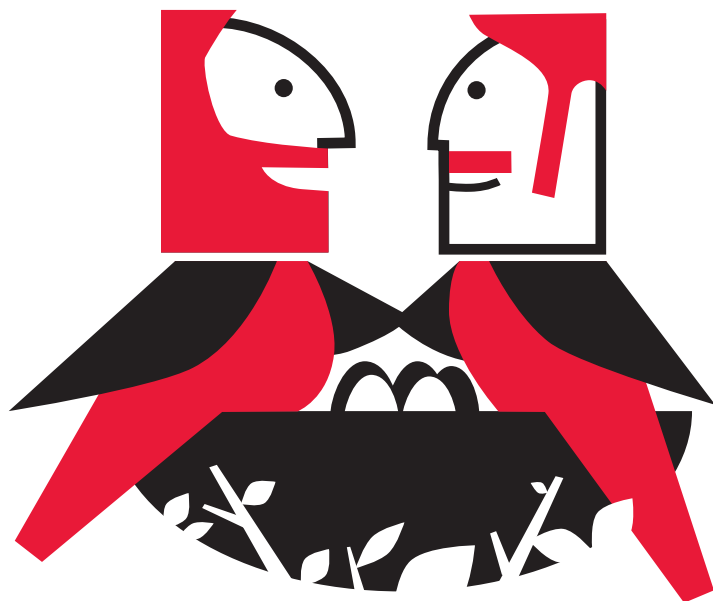


A. Jesús Moya y Cristina Cañamares
(coords.)



**Libros álbum que desafían los estereotipos
de género y el concepto de familia tradicional**



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

colección
arcadia

Nº 31

**Libros álbum que desafían
los estereotipos de género y el
concepto de familia tradicional**

Análisis semiótico y multimodal

colección
arcadia

**Arsenio Jesús Moya Guijarro
y Cristina Cañamares Torrijos**
(coords.)

**Libros álbum que desafían los
estereotipos de género y el concepto
de familia tradicional**

Análisis semiótico y multimodal



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

Cuenca, 2020

LIBROS álbum que desafían los estereotipos de género y el concepto de familia tradicional: análisis semiótico y multimodal / coordinadores A. Jesús Moya Guijarro, Cristina Cañamares Torrijos.- Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020

348 p. ; 21cm.- (Colección Arcadia ; 31)

ISBN: 978-84-9044-406-1

1. Literatura infantil - Historia y crítica 2. Sexismo en la Literatura 3. Discriminación social y desigualdad I. Moya Guijarro, A. Jesús II. Cañamares Torrijos, Cristina III.

Universidad de Castilla-La Mancha, ed. IV. Título. V. Serie

351.751.5

0.98.1(460)°19°

DSY - YXC - JBEA

© de los textos: su autor.

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Colección ARCADIA nº 31

Diseño de la colección: CIDI (Universidad de Castilla-La Mancha)

Ilustración de cubierta: Servicio de Publicaciones (Universidad de Castilla-La Mancha)

 **une**

UNIÓN DE EDITORIALES
UNIVERSITARIAS ESPAÑOLAS

Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

I.S.B.N.: 978-84-9044-406-1 (Edición impresa)

I.S.B.N.: 978-84-9044-407-8 (Edición electrónica)

D.O.I.: http://doi.org/10.18239/arcadia_2020.31.00

D.L.: CU 95-2020

Composición: Compobell

Hecho en España (U.E.)/ *Made in Spain (E.U.)*

Este libro ha sido sometido a evaluación externa y aprobado por la Comisión de Publicaciones de acuerdo con el Reglamento del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

DIRECTOR DE COLECCIÓN:

Ángel Luis Luján Atienza

Universidad de Castilla-La Mancha

CONSEJO CIENTÍFICO:

María Teresa Miaja

UNAM (México)

Leonor Fernández

UNAM (México)

César Sánchez Ortiz

(Universidad de Castilla-La Mancha)

María Victoria Sotomayor

(Universidad Autónoma de Madrid)

José Manuel de Amo

(Universidad de Almería)

Ramón F. Llorens

(Universidad de Alicante)

Gemma Lluch

(Universidad de Valencia)



Calidad en
Edición
Académica
Academic
Publishing
Quality

La Colección Arcadia obtuvo, en julio de 2017, el sello de calidad en edición académica CEA-APQ, con mención de internacionalidad, promovido por la UNE y avalado por ANECA y FECYT



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons BY-NC-ND 4.0.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons BY-NC-ND 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

*A Pedro Cerrillo, amigo de sus amigos,
y maestro de maestros en el mundo
de la Literatura Infantil y Juvenil.*

ÍNDICE

Sobre los autores.....	11
1. Hacia un análisis multimodal del libro álbum y los estudios de género. Introducción. <i>Arsenio Jesús Moya Guijarro y Cristina Cañamares Torrijos.....</i>	17
Parte I. Personajes femeninos en libros álbum que rompen estereotipos de género	
2. Un análisis semiótico y multimodal de las relaciones de interacción en libros álbum que desafían los estereotipos de género femeninos <i>Carmen Santamaría García.....</i>	49
3. La subversión de los estereotipos de princesa en tres álbumes posmodernos <i>Francisco J. Rodríguez Muñoz y María del Mar Ruiz Domínguez</i>	77
4. Parodia e ironía intertextual como estrategias subversivas. Tradición literaria y ruptura de estereotipos <i>Jesús Díaz Armas</i>	111

Parte II. Personajes masculinos en libros álbum y estereotipos de género

5. Identidad y atributos fijos y negociables en representaciones alternativas al estereotipo de género masculino en libros álbum infantiles en lengua inglesa
Izaskun Elorza..... 149
6. Hacia una literatura del arcoíris: una propuesta de análisis de “álbumes de vestidos”
Emanuel Madalena y Ana Margarida Ramos 179
7. La conquista de espacios exteriores en libros álbum que rompen con estereotipos de género. Análisis semiótico y multimodal de sus escenarios
Arsenio Jesús Moya Guijarro y Cristina Cañamares Torrijos 207

Parte III. El libro álbum y su apertura a las familias homoparentales

8. Nuevas masculinidades en una muestra de libros álbum con padres gays: un análisis crítico multimodal
María Martínez Lirola..... 249
9. Relaciones interpersonales en libros álbum que cuestionan el modelo de familia tradicional
María Jesús Pinar-Sanz..... 279
10. Análisis de epitextos virtuales de diez álbumes ilustrados desde una perspectiva Queer
Guillermo Soler Quilez, Arantxa Martín-Martín y José Rovira-Collado 311

11. Libros álbum citados

Sobre los autores

A. JESÚS MOYA GUIJARRO es catedrático de Filología Inglesa en la Universidad de Castilla-La Mancha. Ha publicado varios artículos sobre discurso multimodales en revistas internacionales como *Review of Cognitive Linguistics*, *Word*, *Functions of Language*, *Journal of Pragmatics* o *Text and Talk*. Entre otros libros, es co-editor de *The World Told and The World Shown: Multisemiotic Issues* (2009, Palgrave Macmillan) y autor del volumen *A Multimodal Analysis of Picture Books for Children. A Systemic Functional Approach* (2014, Equinox). En la actualidad es Investigador Principal del proyecto I+D AMULIT (referencia FFI2017-85306-P) sobre libros álbum, género y multimodalidad.

CRISTINA CAÑAMARES TORRIJOS es doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Castilla-la Mancha en la que trabaja como profesora contratada doctora. Desde sus inicios como investigadora se interesó por los estudios en torno a la lectura y la literatura para niños, temas en los que centró su tesis doctoral y que siguen siendo el epicentro de su investigación. En este sentido, ha publicado diversos artículos, capítulos y comunicaciones sobre estos aspectos, especialmente sobre el libro álbum y las obras dirigidas a los lectores más pequeños. Entre sus líneas de investigación también figuran la formación de mediadores y la literatura popular de tradición infantil

CARMEN SANTAMARÍA es profesora titular la Universidad de Alcalá desde 2006. Su investigación se enmarca en el análisis del discurso y la lingüística sistémica, centrándose en la expresión de emociones, la (des)cortesía y la semiótica social y multimodal. Ha participado en proyectos I+D como *AMULIT* (2018-2021) o *Persuasión, des/cortesía y gestión de conflictos en la interacción digital de equipos de trabajo*, en la Universidad Sheffield Hallam (2019). Entre otras publicaciones internacionales cuenta con artículos como “Emotional and Educational Consequences of (Im)politeness in Teacher–Student Interaction at Higher Education” en *Corpus Pragmatics* (2017).

FRANCISCO J. RODRÍGUEZ MUÑOZ es profesor titular del área de Didáctica de la Lengua y la Literatura de la Universidad de Almería. La mayoría de sus investigaciones han participado del enfoque pragmático, cuya transversalidad le ha permitido aplicarlo al análisis de distintos tipos de discurso, incluidos los textos literarios infantiles. Asimismo, ha abordado diversos temas de carácter lingüístico en artículos aparecidos en prestigiosas revistas como *PLOS ONE* o *Pragmatics* (International Pragmatics Association).

MARÍA DEL MAR RUIZ DOMÍNGUEZ es profesora titular del área de Didáctica de la Lengua y la Literatura de la Universidad de Almería. En los últimos años, sus publicaciones en revistas como *Impossibilia* y *Ocnos*, así como en capítulos de libros, se han centrado en el análisis de los recursos utilizados por los álbumes metaficcionales, en cuanto constituyen textos multimodales e hipertextuales, en las respuestas de los jóvenes lectores ante el juego de códigos que se establecen en estos textos y en las adaptaciones de los álbumes al formato digital.

JESÚS DÍAZ ARMAS (La Laguna, Tenerife, 1963). Licenciado y doctor en Filología Hispánica, con una tesis leída en 1998 sobre el poema cultista Vida de San Francisco, de fray Andrés de Abreu (1647-1725). Profesor de Lengua castellana y literatura en Secundaria y Bachillerato entre 1989 y 1999 y, desde 1999, en la Universidad de La Laguna, donde imparte clases sobre Literatura infantil. Poeta y traductor. Autor de ediciones y estudios sobre literatura española (Quevedo, Calderón, Valente) y Literatura infantil y juvenil (álbum, intertextualidad, metaficción, mundo al revés, carnavalización).

IZASKUN ELORZA es profesora titular del Departamento de Filología Inglesa de la Universidad de Salamanca, donde desarrolla su labor docente e investigadora en el área de la lingüística sincrónica descriptiva. Su investigación se centra en el análisis del discurso mediante métodos cuantitativos y cualitativos, particularmente los desarrollados por la lingüística sistémico funcional y la lingüística de corpus. Sus publicaciones más recientes incluyen el volumen (coeditado con Pérez-Veneros) *Systemic Functional Linguistics at the Crossroads: Intercultural and Contrastive Descriptions of Language* (Aquilafuente 266, 2019).

ANA MARGARIDA RAMOS es doctora en Literatura y trabaja como profesora agregada en el Departamento de Lenguas y Culturas de la Universidad de Aveiro (Portugal). Ha dictado conferencias invitadas en varios congresos y reuniones científicas nacionales e internacionales y ha impartido cursos en universidades portuguesas y extranjeras. Fue profesora visitante en la Universidad Metropolitana de Oslo e investigadora en la Biblioteca Internacional de Munich. Ha publicado varias monografías y ha editado,

coordinado y organizado varios volúmenes sobre diversos temas relacionados con la Literatura Infantil y Juvenil.

EMANUEL MADALENA es licenciado en Comunicación y ha realizado un máster en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Oporto (Portugal). En la actualidad es investigador en formación en el Centro de Lenguas, Literaturas y Culturas (CLLC) donde profundiza en el tema de la intersección de la Literatura Infantil con la diversidad de género y las cuestiones LGBTQI+. Actualmente está cursando un Máster en Estudios Editoriales y su doctorado en Estudios Literarios en la Universidad de Aveiro con una beca de FCT (SFRH / BD / 136696/2018).

MARÍA MARTÍNEZ LIROLA es profesora titular de Filología Inglesa de la Universidad de Alicante y *Research Fellow* de la Universidad de Sudáfrica (UNISA). Ha dirigido varios proyectos de investigación sobre Análisis Crítico del Discurso e innovación educativa financiados por entidades públicas y tiene alrededor de un centenar de publicaciones. Sus principales líneas de investigación son el Análisis Crítico del Discurso, la Gramática Sistémica Funcional y la Lingüística Aplicada.

M^a JESÚS PINAR SANZ es profesora titular de Lingüística y Análisis del Discurso en la Universidad de Castilla La Mancha (España). Sus intereses de investigación están en el análisis del discurso multimodal y, más en concreto, en aspectos relacionados con el análisis de campañas electorales, propaganda electoral y en la sinergia texto/imagen en libros álbum. Ha publicado varios artículos sobre la

estructura genérica de los anuncios de propaganda electoral y la relación entre los elementos textuales y verbales en narrativas infantiles. Es editora del volumen *Multimodality and Cognitive Linguistics* publicado en John Benjamins (2015).

GUILLERMO SOLER QUÍLEZ es profesor asociado doctor del área de Didáctica de la Lengua y Literatura de la Universidad de Alicante, licenciado en Filología Hispánica y Doctor en Investigación Educativa. Igualmente, es especialista en la enseñanza de la lengua y la literatura a través del Álbum Ilustrado, el Cómic y Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) en relación con la diversidad afectivo-sexual y de género, en el marco de la pedagogía queer. Ha colaborado en el Proyecto de Investigación *Literatura Infantil y Juvenil en Internet. LIJ2.0: Análisis de aplicaciones y redes sociales de lectura* (2019). Cuenta con diversas publicaciones sobre literatura infantil y juvenil y la diversidad afectivo-sexual y de género.

ARANTXA MARTÍN-MARTÍN es profesora de Secundaria y Bachillerato en la especialidad de Lengua Castellana y Literatura desde 1999 y, desde octubre de 2011, es profesora asociada del Departamento de Innovación y Formación Didáctica en la Facultad de Educación de la Universidad de Alicante. Realizó un máster propio de Especialista Universitario en Aplicaciones Educativas de las TIC (2008) y un máster en Investigación Educativa (2015). En la actualidad está realizando su tesis doctoral sobre programas de lectura con álbumes ilustrados en alumnado de Secundaria para la mejora de la autoestima, la construcción de la identidad y la resolución de conflictos escolares.

JOSÉ ROVIRA-COLLADO es profesor contratado doctor del área de Didáctica de la Lengua y Literatura de la Universidad de Alicante. Secretario del Departamento de Innovación y Formación Didáctica. Doctor en Investigación Educativa con la tesis: Literatura infantil y juvenil en Internet: De la Cervantes Virtual a la LIJ 2.0. Herramientas y espacios para su estudio y difusión (2015). Premio Extraordinario de Doctorado y Premio Cátedra Santander-UA de Innovación Digital. Coordinador académico de Unicómic desde 2007. Administrador del blog: <http://literaturainfantilyjuvenileninternet.blogspot.com/> Perfil de Twitter @joserovira

Parodia e ironía intertextual como estrategias subversivas. Tradición literaria y ruptura de estereotipos

Jesús Díaz Armas

Universidad de La Laguna

http://doi.org/10.18239/arcadia_2020.31.04

C'era una volta...

-Un re! -diranno subito i miei piccoli lettori.

-No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo de legno.

Carlo Collodi. *Le avventure di Pinocchio: storia di un burattino.*

RESUMEN

Gran parte de la literatura para niños, en una tendencia creciente, se ha rehecho con la intención de invertir rangos, rasgos y símbolos asociados secularmente a la masculinidad y la femineidad, aspirando a sustituir en una nueva literatura los modelos anteriores por otros nuevos. Sean o no conscientes de ello autores y lectores, tales modificaciones siempre hacen que se establezca un diálogo intertextual entre los hipotextos y sus reescrituras, pero en muchas ocasiones se quiere que el lector se percate de la distancia irónica con que se trata una asentada tradición, a través de la parodia o la ironía intertextual. En

este trabajo se analizan algunos libros álbum en los que se ha producido este diálogo, con especial atención al pacto narrativo que se propone y al papel que ha de desempeñar el lector.

Palabras clave: Parodia; libro álbum; estereotipos de género; pacto narrativo; paratextos; bildungsroman femenino

ABSTRACT

A large portion of children's literature is increasingly being remade with the intention of inverting ranks, features, and symbols traditionally associated with masculinity and femininity, aiming to replace old standards with new ones in a new wave of literature. Whether authors and readers are aware of this or not, such modifications invariably establish an intertextual dialogue between the hypotexts and their rewritten versions, although often an ironic distance from settled tradition is conveyed by means of parody or intertextual irony. This work analyses various picturebooks featuring such intertextual dialogues, paying especial attention to the proposed narrative contract and to the role to be played by the reader.

Key words: Parody; picturebook; gender stereotypes; narrative contract; paratexts; feminine bildungsroman

INTRODUCCIÓN

La tradición paródica ha basado siempre su eficacia, necesariamente, en la vulneración, que puede llegar a ser sistemática, o bien de los estilemas de una obra determinada (hipotexto) o bien de unos esquemas conocidos por el lector o espectador asiduo de un subgénero determinado (architexto) o de un estilo: poesía épica culta, fábula mitológica, poesía cultista,

novela de caballerías, tragedia, comedia seria del Siglo de Oro, novela de detectives (dinámica que no es ajena a otras artes: música, pintura, cine, cómic).

Tomando esta última posibilidad, la efectividad de la parodia (el reconocimiento del modelo parodiado y, si se trata de un tratamiento humorístico, la risa) solo es posible, pues, si el lector es capaz de haber percibido previamente, en la lectura del género objeto de la reescritura, la reiteración de una serie muy variada de aspectos: los rasgos caracterizadores del protagonista y los demás personajes (extracción social, sexo, edad, profesión o dedicación, aptitudes), tópicos específicos, espacios y símbolos recurrentes, registros y recursos estilísticos, situaciones y peripecias más frecuentes.

En muchos casos, las parodias pueden llegar a convertirse también en géneros específicos, con unos rasgos propios y reconocibles e incluso con una tradición propia en la que pueda constatarse la existencia de unos procedimientos similares (no necesariamente compartidos con otros géneros cómicos) e incluso una voluntad (más o menos irónica) de insertarse en una tradición específica, con sus obras fundacionales y sus precedentes.

Pretendemos aquí analizar una serie de obras pertenecientes a la Literatura infantil que ha tomado como punto de partida narraciones clásicas y cuentos populares para reescribirlos humorísticamente, aspirando así a crear una tradición diferenciada que sustituya a aquella contra la que reacciona sin dejar de operar dentro de los mismos parámetros del cuento maravilloso. La perspectiva aquí adoptada se centra en la actividad del lector, que es a quien compete percibir la divergencia entre la parodia (el hipertexto: la reescritura feminista) y su referente (el hipotexto: cierto tipo de cuento de hadas o cuento maravilloso -utilizaremos indistintamente ambos conceptos

como si fueran sinónimos, por razones de estilo, pese a que la forma más correcta es la segunda de ellas-) al percatarse, en cierto momento del proceso de lectura, de la ruptura de expectativas respecto a un modelo previo, el *intertexto de la obra*, y a una experiencia receptiva personal, o *intertexto del lector* (Mendoza, 2001).

1. MARCO TEÓRICO

1.1. Un modelo denostado y parodiado

El hipotexto o punto de partida de estas parodias femeninas es, *grosso modo*, el cuento de hadas o cuento maravilloso, criticado, censurado e incluso expurgado de algunas bibliotecas por reflejar un mundo en el que a la mujer se le otorga un papel pasivo o incluso negativo (madrastras, brujas). Se estima, desde algunas teorías y prácticas educativas, que la lectura de estas narraciones puede condicionar a sus lectores haciéndoles interiorizar y vivir como normal lo que no debería ser normal en absoluto.

En la proteica tradición popular, sin embargo, este tipo de narraciones convivió también con su parodia: el *contracuento*, por decirlo con el concepto acuñado por Antonio Rodríguez Almodóvar y que afecta tanto a cuentos concretos (*El gallo Kirico/El medio pollito, La asadura del muerto/La media lunita, La bella durmiente/El príncipe durmiente, Los tres trajes -Cenicienta-/La flauta que hacía a todos bailar -«Ceniciento»-*) como a ciclos completos: La princesa encantada/El príncipe encantado, Cuentos de tontos/cuentos de pícaros, Niños valientes/niños en peligro, Cuentos del lobo/cuentos de la zorra (Rodríguez, 2004).

Ocurre, no obstante, que, ante el reinado exclusivo de los cuentos entronizados en el imaginario popular por las narraciones cinematográficas y por la práctica editorial y didáctica,

son hoy una rareza tanto los contracuentos como las narraciones en que se aprecia un marcado protagonismo femenino, rupturista y transgresor, a veces con un protagonista masculino claramente inútil al que la mujer saca constantemente de apuros (Blancaflor), otras veces con mujeres protagonistas que hacen y deshacen a su antojo, dando palizas a los personajes masculinos (Rosa Verde) o burlándose cruelmente de ellos (La muchacha que riega las albahacas). Paradójicamente, las reescrituras femeninas, realizadas para romper estos esquemas imperantes, podrían estar conectando, pues, con parte de la cuentística tradicional, aunque luego analizaremos sus profundas diferencias.

Ese sentido paródico y transgresor, de raíz carnavalesca, no se encuentra en la literatura culta, que empieza a ver con disgusto a partir del siglo XVII las narraciones fantásticas populares, por lo que la incorporación del cuento popular a la esfera de la literatura impresa es una reposición incompleta, especialmente en los circuitos escolares, una reelaboración y domesticación realizada para alcanzar objetivos escolares/morales, razón por la que en ella no figuran los contracuentos, los cuentos paródicos, las heroínas transgresoras, los episodios o cuentos escatológicos o anticlericales, los cuentos de costumbres o los formulísticos de tipo paródico.

Las actuales reescrituras femeninas del cuento popular toman como hipotexto un grupo de cuentos de hadas no tomados directamente de la tradición oral, sino de las versiones más conocidas, realizadas a partir de Perrault y los hermanos Grimm, o incluso de sus simplificaciones para el uso escolar o la lectura infantil o el cine familiar, donde llegan incluso a apreciarse claros tintes misóginos. Es, de hecho, en su reelaboración culta donde los cuentos populares, de pronto, aparecen adornados con moralejas (como en Perrault) y con abundan-

tes digresiones que no existen en las fuentes orales de las que parten estas reposiciones cultas. En esta tradición del cuento maravilloso, el mejor conocido y estudiado y el más difundido, la princesa, confinada al espacio doméstico (e incluso encerrada en lugar inaccesible: cueva, castillo inexpugnable, torre), no desempeña otro papel que no sea el de ser recibida como premio por el héroe, mientras que se reserva al protagonista masculino la función de héroe buscador que ha de reparar la fechoría o carencia, experimentando un ascenso social (o solo personal) o recuperando su estatus al final del relato. Se trata de cuentos que han pervivido como referentes en la cultura occidental y que, como podría preverse, son mencionados irónicamente en las parodias actuales: Rapúnzel, La Bella Durmiente.

Para el análisis de sus componentes, nos resultará muy útil el análisis morfológico del cuento popular maravilloso de Vladimir Propp, con referencia a los actantes, las esferas de acción de los personajes y las funciones sintácticas asociadas a cada esfera (Propp, 1985). En este tipo de cuento, sobre el protagonista masculino (o héroe) es sobre el que recaen, a grandes rasgos, en la parte preparatoria, las funciones del alejamiento (circunstancia necesaria para su indefensión, alejado del círculo de protección familiar), interrogatorio/información y subsiguientes engaño/complicidad y, ya en el nudo, será el encargado de enterarse de la fechoría o carencia, tomar la decisión de actuar (principio de la acción contraria), iniciar el viaje (partida), recibir el objeto mágico, tras haberlo merecido (primera función del donante, respuesta del héroe, recepción del objeto mágico), llegar hasta el lugar donde se desarrollará el combate (desplazamiento entre dos reinos, combate, marca, victoria), reparar el mal que lo obligó a ponerse en camino (reparación de la carencia o fechoría inicial) y aún podrá verse perseguido (regreso, persecución, socorro), no reconocido

como el verdadero reparador de la carencia o fechoría (pretensiones mentirosas, prueba difícil, prueba conseguida) para ser finalmente ensalzado (reconocimiento, transfiguración) y entronizado o premiado (boda, en la terminología de Propp).

En los esquemas contra los que reaccionan las reescrituras femeninas, la esfera de los otros actantes es circunstancial (así, por ejemplo, el mandatario o el falso héroe; más aún murmuradores o plañideras), aunque en muchas ocasiones hay coincidencias que alargan un poco la vida del personaje (el donante -o el propio objeto mágico, si es un animal- se convierte en auxiliar que podrá durar incluso hasta el final de la trama). La princesa, en estos ejemplos, es también personaje ocasional, que puede aparecer en dos momentos de la trama: como víctima de la fechoría, en el inicio; como consorte del héroe, al final, puesto que su triunfo se culmina con el ascenso de este al trono.

Un sistema simbólico quedó también asociado a cada uno de los actantes: figuras mitológicas como donantes (brujas, enanos, elfos, reconvertidas luego en figuras religiosas) y como agresores (dragones, ogros, igualmente reconvertidas en figuras infernales), espacios primordiales y bien diferenciados para las esferas masculina y femenina: ventana, muro y torre o cueva, como símbolos del encerramiento para las mujeres pero acicates del deseo para los hombres que las avistan, se enamoran, los escalan, junto a otros muchos atributos y símbolos de sentido no siempre igual de obvio: espejo, libro, luna, agua, noche, rosa.

Bien es cierto que el esquema que hemos simplificado no puede aplicarse exactamente a cuentos como los de *Cenicienta* o *La Bella y la Bestia* (del que se han recogido numerosas versiones en la tradición oral de muy distintos países, que poco deben a la de Leprince de Beaumont), puesto que en ellos las

protagonistas o heroínas son, precisamente, Cenicienta y la Bella y son ellas quienes deciden intervenir, quienes inician el viaje, libran los combates, reparan la carencia, tienen que habérselas con falsas heroínas (que luego serán convenientemente castigadas), superar pruebas difíciles y, finalmente, ser reconocidas como las legítimas heroínas que recibirán el premio del casamiento (que también conlleva, como en los casos de héroe masculino, ascenso social o entronización). En estos casos, es el protagonista masculino (príncipe o noble) el premio recibido por las heroínas. El tratamiento es muy diverso aquí, pues los combates asignados a las protagonistas, en este tipo de cuentos maravillosos, no se hacen con las armas o la inteligencia (ese es otro tipo de cuento en que la mujer es muy frecuentemente la protagonista), sino actos de sacrificio, persistencia y entrega amorosa que, como veremos, serán objeto de las parodias.

Olvidada gran parte de nuestra tradición oral, y apartados de la tradición escolar los cuentos más transgresores en beneficio de los más tranquilizadores, los esquemas de estos últimos pervivieron, además, en los nuevos cuentos maravillosos para niños (que convivieron con una tendencia más realista surgida en el Siglo de las Luces), y fueron también imitados en los distintos géneros de la novela popular de aventuras, en sus muy distintas facetas y escenarios: novela histórica, ciencia ficción, etc.

En el caso de la narración infantil, además, la ilustración ha desempeñado un papel importante acentuando los estereotipos. Por ello, desde hace tiempo las investigaciones empezaron a cuestionar las formas de representación de hombres y mujeres en las ilustraciones de las narraciones infantiles, donde, si cabe, se hacía más perceptible la rígida asignación a los personajes de unas funciones predeterminadas por el sexo, desde la

aparición de determinado atributo (delantal o cucharón para la mujer, traje y corbata para el hombre; libro de ficción para la mujer, periódico para el hombre) hasta capas mucho más profundas como las del simbolismo primordial: ventana y luna para la mujer, muro y sol para el hombre (Turin, 1995).

1.2. Formas de la transtextualidad

La forma de la transtextualidad (Genette, 1962) que más nos ocupará será la *hipertextualidad*, entendida como transformación, ya que el hipertexto resultante es una evidente reescritura de un hipotexto: un cuento de hadas concreto (por ejemplo, *Cenicienta* o *Rapúnzel*) o incluso de un architexto (las más de las veces, se reescribe un esquema, no un cuento).

Por otro lado, todo tratamiento hipertextual cuyo resultado sea un libro álbum, es decir, una obra en la que texto e ilustración alcanzan unos profundos niveles de interrelación, ya es, por el hecho de serlo, un ejercicio de *transmodalización o transformación modal o intermodal*: en la narración tradicional no está previsto el acompañamiento de unas ilustraciones y, si las hay, el papel que estas desempeñan (en el libro ilustrado) es insignificante o al menos no es crucial, aunque, sin duda, contribuirá al afianzamiento de una serie de concepciones y valores ya implícitos en el texto (excepto allí donde el ilustrador ha decidido establecer una relación irónica con el texto al que acompaña al actualizar a personajes y espacios que se describían esquemáticamente en el cuento popular). En el libro álbum, por el contrario, la ilustración no es un simple paratexto, sino un componente del texto, conjunción de palabra e imagen en relación de interdependencia o incluso de contradicción (Nikolajeva y Scott, 2001; Rodrigues, 2017; Ramos, 2011). Por ello, un análisis profundo del tratamiento hipertextual habrá de tener en cuenta tanto al texto como a la

ilustración, donde muchas veces aparecen alusiones intertextuales, más o menos veladas reflejadas, a veces, de una manera irónica.

Entre los libros álbum que forman parte del corpus de estudio, nos centraremos en aquellos que suponen una reescritura del cuento maravilloso, más frecuentes en el tercer apartado, el destinado a las protagonistas femeninas: *Princess Smartypants*, de Babette Cole; *The Paper Bag Princess*, de Robert Munsch (con ilustraciones de Michael Martchenko); *The Princess Knight*, de Cornelia Funke (con ilustraciones de Kerstin Meyer); *The Worst Princess*, de Anna Kemp (con ilustraciones de Sara Ogilvie) y, añadiendo también *Prince Cinders*, de Babette Cole, que utiliza un esquema similar. No se pretende con ello ofrecer un inventario cerrado de todas las posibilidades ofrecidas por las actuales reelaboraciones de los cuentos maravillosos, sino tan solo delimitar algunas variantes a partir del corpus utilizado en el caso de esta investigación colectiva.

1.3. Vertiente seria y vertiente cómica

Estos libros álbum pretenden invertir el esquema narrativo comentado anteriormente, haciendo que la mujer desempeñe en la ficción narrativa un papel importante y, sobre todo, que su actuación no refleje una situación de desigualdad o injusticia (lo mismo ocurre con las historias que proponen, normalizándolos, valores y comportamientos distintos a los esperados para los protagonistas masculinos, y con aquellas que proponen familias homoparentales).

Esta reelaboración puede hacerse de distintas maneras, que van desde lo serio hasta lo humorístico y desde un tratamiento realista a otro fantástico, aunque una primera aproximación parece indicar que los objetivos didácticos están más presentes en la primera opción (tratamiento serio –con algunos toques

de humor, en ocasiones— en un escenario real y con una óptica realista), mientras que los objetivos propiamente lúdicos, sin menoscabo de que se hayan producido precisamente para contestar a una tradición y los mueva la inquietud didáctica de ofrecer una literatura distinta, parecen mover a las obras contempladas en la segunda opción (tratamiento humorístico en un escenario maravilloso). También serán diversos los hipotextos que sirven como puntos de partida a unos y a otros: el cuento infantil para niños en el caso de las reescrituras serias; el cuento maravilloso, para las satíricas y burlescas.

En todos estos casos podríamos estar ante el modo de reescritura que Genette denomina transposición heterodiegética o transposición diegética propiamente dicha, que, entre otras posibilidades, contempla la modificación del sexo del protagonista (transexualización, según Genette) en una obra literaria o un género, transformación de gran calado, puesto que se altera mucho más que un simple accidente narrativo: cambia absolutamente el punto de vista y con ello, la voz y el tipo de mirada sobre el mundo, lo cual, en el caso de sustituir al protagonista masculino por una mujer, permite ver la realidad y el mundo masculino desde otra óptica. Ejemplos ilustres de esta feminización literaria son novelas picarescas (como *La lozana andaluza* o *La pícaro Justina*) o como *Suzanne et le Pacifique*, de Jean Giraudoux, robinsonada protagonizada por una mujer que permite añadir una mirada muy crítica sobre la naturaleza masculina.

Sin embargo, para Genette los ejercicios de transposición no tienen los objetivos satíricos o lúdicos de la parodia, no buscándose en ellos la comicidad, producir la risa del lector, sino, si acaso, su reflexión. En los álbumes de sentido paródico, en cambio, se busca de una manera notoria y sistemática un efecto distanciador y humorístico, por lo que estaríamos ante otro tipo de ejercicio hipertextual.

2. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

2.1. Variantes tipológicas: la imitación seria

Aunque podría pensarse, a priori, que se trata de una transexualización, esto es, una modificación del sexo del protagonista de masculino en femenino, *The Princess Knight*, con texto de Cornelia Funke, es, en cambio, entre las reelaboraciones modernas para niños de las que nos vamos a ocupar, el único caso de imitación seria, hasta el punto de que podría inscribirse perfectamente entre los cuentos tradicionales del ciclo de la doncella guerrera o *virgo bellatrix*, tópico emparentado vagamente con el de la mujer travestida de hombre (cuyo análisis abordó en un clásico estudio Carmen Bravo-Villasante dedicado al teatro del Siglo de Oro), ya presente en la tradición clásica y medieval (en el mito clásico de las Amazonas, en los libros de caballerías, en el Romancero, la épica culta), y muy extendido, como demuestran los muchos testimonios repartidos por todo el planeta y nos viene a refrescar una reciente película de animación de la factoría Disney, *Mulan*, dirigida en 1998 por Tony Bancroft y Barry Cook, basada precisamente en una leyenda japonesa.

Hasta tal punto la obra de Cornelia Funke es una imitación seria que no falta en ella ni siquiera un tratamiento realista que intenta dotar de verosimilitud al relato al explicar la manera que tiene la muchacha de entrenarse a escondidas en el ejercicio de las armas y el torneo, o a las razones (una combinación de agilidad, fortaleza y entrenamiento) por las que consigue vencer a los caballeros. Hay muchos otros aspectos en el tratamiento de esta obra por los que podríamos insertarla sin más en el ciclo de narraciones tradicionales sobre la doncella guerrera, no faltando, ni siquiera, motivos que se encuentran también en el Romancero y los libros de caballerías, como la complicidad del padre con la doncella guerrera, a la que anima

y ayuda en su entrenamiento militar, igual que la asiste para fingir una apariencia masculina dentro de la armadura, o como el episodio del descubrimiento de su condición femenina tras el torneo en que ha vencido a todos los caballeros, al alzarse el yelmo y derramarse su cabellera sobre la armadura, motivo que podemos encontrar, por ejemplo, en el *Vasauro* de Pedro de Oña (García Rojas, 2012: 122). Incluso las ilustraciones de Kerstin Meyer subrayan el tono serio y contribuyen a darle un conveniente aire de época a la historia.

2.2. Variantes paródicas

Genette consiguió delimitar con gran eficacia las variantes de la parodia, pero se centró para ello en el registro estilístico utilizado: la incongruencia (y la risa) surgen siempre de la disonancia entre el estilo y el objeto o tema, pues, o bien se mantiene el estilo alto de la épica para describir un tema insignificante (una guerra entre ranas y ratones, por ejemplo), o bien se rebaja el estilo alto (e incluso la estrofa) hasta el coloquialismo y el disfemismo para narrar las hazañas de un personaje grandioso y unos hechos heroicos (como en el caso del *Virgile Travestie*, de Paul Scarron, o de muchos textos burlescos de Quevedo). Genette readjudica los términos ya utilizados anteriormente, haciendo corresponder a la primera posibilidad, la del género heroicómico (o parodia épica), el término de *pastiche*; a la segunda, el de *travestimiento* burlesco.

Sin embargo, numerosos ejemplos (también clásicos) demuestran que los procedimientos del *pastiche* y del *travestimiento* no son compartimentos estancos, pudiendo combinarse, con la única funcionalidad de provocar la risa, los procedimientos ascendentes (elevación del estilo o mantenimiento del estilo alto, a menudo utilizando los moldes de una estrofa claramente asociada a la épica culta, como la octava real) con los descen-

dentes (el rebajamiento del estilo hasta la altura del insulto y el disfemismo). Señalando las limitaciones de algunas definiciones, para Margaret Rose, «in some cases, and especially in cases of prose parody, the parody of a work may entail the changing, as well as the imitation, of both the “form” and “content”, or “style” and “subject-matter” of the original» (Rose, 1993: 43).

En el caso de los libros álbum analizados aún tendría menos sentido aplicar clasificaciones basadas en los estilos, puesto que ni siquiera se encuentran en el hipotexto común a todas estas reelaboraciones (el cuento popular y sus adaptaciones cultas destinadas a la infancia, caracterizadas por su sencillez). Ningún sentido tendría que el lector percibiera una disonancia entre un estilo digno y unas situaciones humorísticas, sino, si acaso, de hacer que la lengua se caracterice por derivar de un polo a otro, combinando un registro literario en el parlamento de los personajes (así ocurre para satirizar a alguno de ellos) con un registro coloquial entre los personajes que se nos quiere hacer más simpáticos, como ocurre en *The Worst Princess*. En esta historia presuntamente caballeresca y amorosa protagonizada por princesa, príncipe y dragón, la intromisión del registro coloquial y aun del disfemismo se potencia con el uso del verso (añadiéndose a la intención paródica, y contribuyendo con ella, un tipo de transposición modal: la versificación o *mise en verse*, usando la terminología de Genette). Como ejemplo de esta caída del estilo, que se hace más cómica aún al desplazarse los disfemismos hasta la posición final del verso, donde son subrayados con la rima (recurso, por cierto, habitual en muchos otros casos de travestismo desde Quevedo a Scarron):

«Someday, » she sighed, « mi prince will come,
but I wish he'd move his royal bum.»

2.3. El contrato de lectura inicial y la ruptura de expectativas: el título y otros paratextos iniciales

Desde la perspectiva del lector, lo que será idéntico, tanto en el caso de las reescrituras serias como en el de las burlescas, junto a los objetivos didácticos más o menos explícitos de estas obras, es su carácter insólito para el lector, suponiendo que éste no estará habituado a leer o escuchar historias como las que estudiamos aquí, tratándose de lectores con una competencia literaria y una experiencia receptiva muy limitadas. Unas y otras, pues, pretenden desafiar las expectativas del lector, estableciendo una ruptura entre lo ya leído y estas nuevas propuestas, aunque también se quiera, en algunos casos, sustituir directamente los hipotextos por sus reescrituras, razón por la que tendrían que resultar humorísticas por sí mismas, o encontrar los referentes contra los que estas narraciones operan en la vida y no en los textos literarios.

En el caso de las obras con intención paródica será premisa fundamental que el lector sea capaz de detectar los paralelismos y disfrutar con la comparación: se espera de él que en algún momento de la lectura perciba el distanciamiento con el modelo parodiado. Por ello, estamos hablando siempre de hipotextos legibles o leídos, es decir, de obras que formen parte de la experiencia receptiva del lector infantil (aunque sea acronológica, al conocer sólo reelaboraciones -por ejemplo, cinematográficas- y no los textos de los que éstas parten), ya se trate de obras concretas (*Cenicienta*, *Rapúnzel*), ya de marcas genéricas comunes a muchos cuentos similares.

En relación con esta actividad del lector, diversos estudios han señalado la importancia que desempeñan, durante el proceso de lectura, los paratextos iniciales, que permiten realizar

inferencias para la formulación de hipótesis parciales y globales (Mendoza, 2001) antes incluso de llegar a la primera frase o primeras frases, que, junto con la ilustración que acompaña a esta en el libro álbum, marcaría el comienzo del propio texto: de esos paratextos iniciales, el más obvio iniciador del contrato de lectura sería el título (Nikolajeva y Scott, 2001), pero también la ilustración de la cubierta y, luego, las ilustraciones situadas en las guardas, la portadilla (presente tan solo en algunos libros álbum contemporáneos), la anteportada, donde suele ubicarse la dedicatoria, la portada y la página de créditos (Díaz Armas, 2006).

En las obras estudiadas, esa percepción del distanciamiento podría producirse ya desde el propio título, lo cual permitiría al lector una *anticipación directa*, en este caso, de la ruptura de un estereotipo de género, usando distintos procedimientos:

- a) El uso de un nombre propio que avisa de la existencia de un hipotexto y hasta del tipo de relación transtextual y de la intención: *Prince Cinders, The Sissy Duckling*.
- b) Nombre propio complementado por un genitivo o adjetivo o estructura nominal que suponga una ruptura con lo esperado según su sexo: *William's Doll, Ballerino Nate*.
- c) Oxímoron o tratamiento antitético entre sustantivo y adjetivo que no concuerda con las expectativas asociadas al sexo: *My Princess boy, The Princess Knight*.
- d) Nombre propio o común complementado por una expresión infamante dicha por sus detractores: *The sissy duckling, Oliver Button is a sissy*.

Aparentemente, esta anticipación directa por parte del lector parece la estrategia más utilizada en las historias más condicionadas por objetivos pedagógicos, que avisan al lec-

tor desde el título de la intención, sin hacer necesaria, ni tan siquiera, la colaboración de la ilustración de la cubierta (*My mom is a firefighter*; *Asha's Mums*; *Josh and Jaz Have Three Mums*; *Heather has two Mommies*; *A Tale of Two Daddies*; *King & King & Family*; *One Dad Two Dads Brown Dads Blue Dads*) y, en ocasiones, de que el narrador o la perspectiva adoptada no será la de los adultos (*My mom is a firefighter*; *Mom and Mum Are Getting Married*; *In our Mothers' House*; *My Two Dads*; *Dad David, Baba Chris and Me*; *Me, Daddy & Dad*; *Daddy, papa and me*). En algún caso, llega a hacerse necesaria la complementación con un subtítulo (*Why Don't I have a daddy? A Story of Donor Conception*).

Curiosamente, es en los casos de parodia humorística, menos condicionados por el objetivo didáctico y el evidente estilo discursivo de algunos de los citados anteriormente donde, por el contrario, se demora casi siempre el momento en que el lector pueda percibir cierto distanciamiento irónico o hacerse una idea de cuál es la intención de la obra, aunque sí podrá captar el tratamiento humorístico gracias al tono empleado en las ilustraciones de la cubierta. Hemos llamado a este otro proceso de descubrimiento o *estructura paratextual* por parte del lector *anticipación deducible o indirecta*, ya que el lector debe hacer algunas inferencias a partir de los datos de que dispone. En *Princess Smartypants*; *The Paper Bag Princess* y *The Worst Princess*, la utilización del nombre común *princesa* es una marca architextual que remite a un género determinado: el cuento maravilloso.

Como ya indicamos, el título de la obra de Cornelia Funke es suficientemente explícito como para que podamos imaginar que la narración se inscribe dentro de la tradición de la princesa guerrera. Igualmente, la ilustración de cubierta de Kerstin Meyer nos reafirma en la intuición de que no vamos

a encontrar en este libro ningún tratamiento humorístico o paródico, sino serio, ubicándonos en una ambientación medieval sin los anacronismos distanciadores que hemos encontrado en los ejemplos anteriores (véase Figura 1).

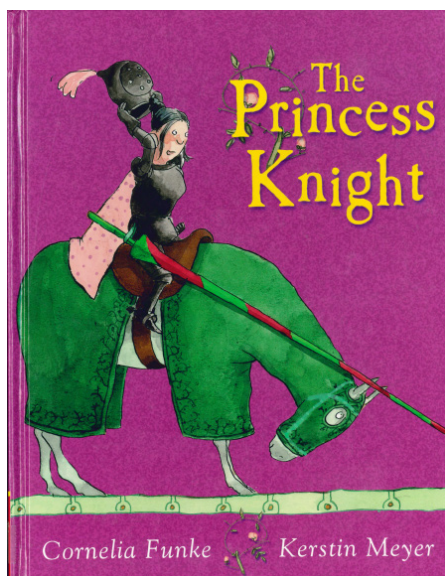


Figura 1. Cubierta de *The Princess Knight* (2003).
© Kerstin Meyer. The Chicken House.

En un título como *Princess Smartypants* (vertido al español como *La princesa Listilla*) podemos anticipar datos importantes para el contrato de lectura, que nos avisan (como en el otro libro álbum de Babette Cole, *Prince Cinder*, traducido como *El príncipe Ceniciento*) del tono, la intención, el estilo y los rasgos caracterizadores de la protagonista, haciéndonos esperar una parodia (como podemos inferir también a partir de otro peritexto presente en la cubierta: el nombre de la autora, de quien se puede y debe

esperar un tratamiento humorístico y subversivo, aunque la capacidad de realizar esta inferencia dependa, claro está, de la experiencia receptiva del lector).

La información obtenida a partir del título *Prince Cinders* es también fiable, y óptima para la realización de inferencias, avisándonos de la existencia de un hipotexto y, también en este caso, del tipo de relación intertextual: la parodia, algo que la cubierta no hace sino subrayar.

En ambos libros álbum, por si hubiera alguna duda, aún tenemos otros dos indicios paratextuales en la cubierta: tipografía (especialmente en el primero de los dos) e ilustración, con una disposición y estética similares que crean una relación intratextual entre ambos e indican que se trata de dos obras que guardan relación entre sí y deben leerse una en relación con la otra, ya que nos proponen una inversión de los estereotipos masculino y femenino, una suerte de revitalización del ancestral tópico del mundo al revés (el príncipe haciendo las faenas de la casa en un contexto anacrónico: indumentaria moderna/cocina y lar de épocas pasadas; la princesa cabalgando sobre una moto y llevando de paquete a un dragón) que debe relacionarse con el tratamiento carnavalesco y grotesco que Cole dio a toda su obra. La inversión de roles que se nos propone desde la cubierta nos avisa del tipo de transposición aquí planteado: una transexualización (Genette, 1962), pero de intención satírico-burlesca (aunamos en este término los dos propósitos: la denuncia de una realidad y el efecto humorístico), ante la que el lector no podrá esperar otra cosa que una ruptura de expectativas en relación con el estereotipo de las princesas (y los príncipes) de los cuentos de hadas (véase Figura 2).

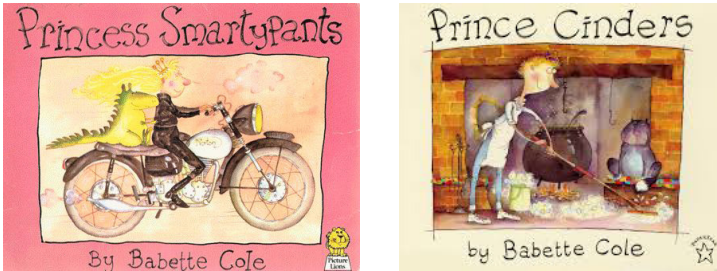


Figura 2. Cubiertas de *Princess Smartypants* (1986) y *Prince Cinders* (1993).
© Babette Cole.

El título *The Worst Princess*, por su parte, nos avisa del conflicto o carencia inicial y, por tanto, del posible motor de la trama: tan solo reparando en el título, podríamos pensar en la existencia de un problema a cuya resolución se entregaría la protagonista, si no fuera porque la ilustración (que nos muestra a una ufana y feliz muchacha portando un estandarte -en que se encuadra el título- y una indumentaria con la que no parece mostrarnos mucha preocupación por su aspecto y cabalgando sobre un dragón) problematiza su relación con el título -antesala del texto- estableciendo un distanciamiento irónico (véase Figura 3).



Figura 3. Cubierta de *The Worst Princess* (2012). © Sara Ogilvie.

Por el contrario, título e ilustración de la cubierta, en *The Paper Bag Princess*, no permiten de la misma forma la formulación de expectativas, más allá de que podamos adivinar su inserción arquitectural entre los cuentos maravillosos, por la presencia de dos elementos que en estas narraciones suelen ir emparentados: princesas y dragones (como en los anteriores ejemplos, por cierto). Puede intuirse, sin embargo, la relación irónica que se establecerá en la historia con este género de cuento, donde parece adivinarse que se invertirán las funciones del cuento maravilloso, ya que la princesa es quien llama a la puerta del castillo/cueva en la que habita el dragón, lo cual nos hace pensar que ella ha tomado bajo su responsabilidad la resolución de la fechoría. (Figura 4).



Figura 4. Cubierta de *The Paper Bag Princess* (1980). © Michael Martchenko.

2.4. La explicitación: el papel de la primera frase

En ocasiones, para poder realizar hipótesis fiables es necesario ir más adelante y llegar, al menos, hasta la primera frase, allí donde irrumpe el texto. Y, no obstante, no siempre es sufi-

ciente, especialmente cuando estamos ante obras paródicas, que crean primero una situación inicial no muy distinta de la que podríamos encontrar entre los hipotextos parodiados, para luego mostrar un curioso (y recurrente en los ejemplos analizados) proceso de formación femenino.

Esta *anticipación imposible* puede deberse a la existencia, en los paratextos iniciales, de pistas muy débiles para la formación de una hipótesis o de la diseminación de pistas falsas que obligan al lector a controlar conscientemente el proceso de comprensión. En cuanto al aspecto que analizamos en estos álbumes (la inversión o puesta en cuestión de los estereotipos masculino y femenino), una forma de crear pistas débiles es utilizar un título en que:

- a) Se otorguen rasgos esperables a un nombre propio indicador del sexo del protagonista: *Willy the Champ, Tough Boris*.
- b) No se indique el sexo del protagonista en una narración heterodiegética u homodiegética, en tercera persona, o del protagonista/narrador en una narración que ya se nos avisa autodiegética, con narrador en primera persona (*I'm a girl, Tutus aren't my style*) y que podrá o no coincidir con el personaje representado en la cubierta, por lo que habrá que esperar, al menos, hasta la primera frase para ratificarlo.
- c) Presentación de pistas débiles que solo cobrarán sentido más adelante (*10000 dresses, The purim superhero, Piggy-book, Chester's way, Donovan's Big Day, Molly's Family, Flyng Free, The Different Dragon*) aunque puedan anticiparnos un tono amable y un final feliz, como en *Flying Free, Donovan's Big Day, The purim superhero*.

d) Nombres que no anticipan connotativamente ningún rasgo de carácter (*Arthur and Clementine*).

La primera frase significa, por fin, la irrupción del texto literario: por un lado, puede ofrecernos marcas architextuales y avisarnos del comienzo de la narración y del tipo de comunicación que podremos encontrar en la obra: la literariedad, perceptible en fórmulas lingüísticas de inicio y en la utilización de un registro distinto de otras fases comunicativas; por otro, en obras con una condicionante economía lingüística (como es el caso del libro álbum contemporáneo), lo más probable es que ya dejen trazada la situación inicial de partida, con la presentación del protagonista y, quizá, las funciones previstas por Propp para este momento del relato, como el alejamiento inicial, que se cumple en el caso de Prince Cinders: «Prince Cinders was not much of a prince. He was small, spotty, scruffy and skinny».

El contrato de lectura establecido por Babette Cole en las primeras frases («Princess Smartypants did not want to get married. She enjoyed being a Ms.») no deja lugar a dudas sobre la inversión de atributos masculinos y femeninos, aunque quizá el lector pueda esperar (especialmente en el caso del príncipe Ceniciento) que esta situación inicial cambie de signo en algún momento del relato.

2.5. La desviación del modelo del cuento de hadas: el nudo

Hay otro grupo de obras que prefieren describir una situación inicial en la que nada parece indicar que estamos ante una reescritura. Es el caso de *The Paper Bag Princess*, un libro álbum cuya primera doble página tras la portada no nos hace esperar nada fuera de lo común. Ni siquiera en el tratamiento hiperbólico utilizado por el ilustrador Michael Martchenko podríamos encontrar indicios del tono irónico y la intención

humorística y paródica que caracterizan a esta obra, y menos aún el texto de Robert Munsch, que comienza de esta manera: «Elizabeth was a beautiful princess. She lived in a castle and had expensive princess clothes. She was going to marry a prince named Ronald».

Ciertamente, como ya hemos indicado en el análisis de los paratextos iniciales, algo podría haberse intuido en el título y la caracterización de la protagonista en la cubierta. Pero tanto en este como en muchos otros libros álbum que exigen del lector una mirada atenta y al menos una relectura para captar todas sus significaciones, antes de llegar al final quizá no se perciban todas sus resonancias, como los ecos de la parodia épica, donde los héroes pueden estar caracterizados con armaduras ridículas, como Sancho Panza en la ínsula Barataria.

Tampoco podemos esperar una ruptura taxativa con el modelo del cuento de hadas en el comienzo del libro álbum *The Worst Princess*, que reúne todos los elementos del contrato de lectura literario, con la frase formulística típica de comienzo de cuento popular, lo cual inaugura la comunicación literaria e inserta la obra en relación con un género, y con una estructura versal:

Once upon a time, in a tower near you,
lived a lonely princess -the Princess Sue.

En los casos en los que la situación inicial no es muy distinta de los modelos a los que se oponen las reescrituras, aún habrá que mostrar cómo se desarrolla el proceso. Es decir, las princesas, inicialmente, piensan y actúan como todas las princesas de los cuentos de hadas, hasta que, tras el acontecimiento hacia el que deriva naturalmente una trama convencional, que son o la promesa de matrimonio de la princesa con el caballero que venza el torneo, o el casamiento con el deseado príncipe, o el rescate del príncipe tras una larga lucha (posibilidad que

ofrece el cuento popular en los ciclos del príncipe durmiente, encantado o monstruoso), la protagonista comprende el peligro que entraña su condición femenina y decide romper con las expectativas de los personajes del mundo novelesco (y con las del lector). Es precisamente por este giro de la trama por lo que podemos emparentar a estos libros álbum, salvando las distancias, con el *bildungsroman* femenino, las novelas *del despertar*, en referencia a la obra del mismo título de Kate Chopin, creando quizá un nuevo subgénero narrativo dentro de la literatura infantil y juvenil: el cuento de formación femenino.

Es en este tipo de giro novelesco donde podemos comprobar claramente en qué difieren estas propuestas narrativas de las de sus modelos literarios. Si *The Princess Knight* es una reformulación del tema literario de la doncella guerrera, como hemos indicado anteriormente, no obstante, se aprecia que es una reelaboración moderna en aspectos como la motivación de la protagonista para tomar las armas y ocultar su femineidad dentro de una armadura. Pues, mientras en algunos romances, lo que provoca esta decisión es una carencia de su padre anciano (el deseo imposible para acudir a la llamada de la guerra), y en los libros de caballería la razón es una naturaleza belicosa, amazónica, de la protagonista o el enamoramiento que la impulsa a seguir a su amante (Marín Pina, 2007, 2010), el texto de Cornelia Funke es muy taxativo en cuanto al motivo de su persistencia en el entrenamiento, pese a lo que le aconseja su dama de compañía: su resistencia a ser encasillada (« No, no, no, » she said. «That would only make my brothers laugh louder»).

Si esa es la motivación inicial, su decisión de participar en un torneo ya es, claramente, una reelaboración moderna, como encontramos en otros productos televisivos y cinematográficos contemporáneos, donde hay «una renuncia previa al amor, por considerarlo un acto de sumisión al hombre» (Lera Valle,

2019). Cuando su padre anuncia a la princesa la celebración de un torneo, se produce el siguiente diálogo:

«What will that prize be, Father?» asked Violetta, wondering which horse she would ride, which of her suits of armor would be lightest, and which plume she would wear in her helmet.

«The prize», said King Wilfred, «will be your hand in marriage. So put on your finest gown and practice your prettiest smile.»

«What!» she cried. «You want me to marry some dimwit in a tin suit?»

La princesa, que ya ha justado con los caballeros del palacio (incluyendo a sus propios y detestables hermanos), sabe lo que puede esperar de un hombre como los que ha visto. Es fácil establecer paralelismos entre ese «zopenco en un traje de lata» y los adjetivos que dedican a sus esposos o prometidos las protagonistas de *The Paper Bag Princess* y *The Worst Princess* («a twit», ‘un estúpido’; «a bum», ‘un inútil’) cuando descubren cómo son realmente a mitad de la trama (en la segunda, encierra a la dama en su torre) o justo antes del desenlace (en la primera, justo después de ser rescatado del dragón, un malencarado príncipe tan solo reprocha su aspecto desaliñado a la princesa).

2.6. La importancia del desenlace

Las obras de Babette Cole, que se caracterizan por llevarnos a los lectores de sorpresa en sorpresa, nos harán esperar justo hasta el desenlace para soltarnos la traca final de un desafío, aunque la dependencia de un modelo concreto, en el caso de *Prince Cinder*, obliga a establecer un constante paralelismo con el hipotexto, provocando la risa, precisamente, a partir de la distancia que se establece con el modelo (Pinar y Moya, 2016). En *Prince*

Smartypants, las hilarantes pruebas a que somete a todos sus pretendientes no son el final de la historia (aunque la protagonista se hace esa ilusión), que se complica con la llegada de un príncipe excepcional. Cole juega creando pistas falsas, en esta narración seriada con estructura de ida y vuelta (García Surrallés, 1992), haciendo que el príncipe pueda completar las mismas imposibles pruebas que sus adversarios no lograron realizar sin dar signos de cansancio y que podamos mientras apreciar en las ilustraciones la evolución de la princesa, que primero ve con atónitos ojos las proezas del príncipe, luego se diría que empieza a sentir admiración hacia él y, finalmente lo besa (pero con un beso mágico que lo convierte en rana, quedando ella feliz, sola y contenta en compañía de sus mascotas: «... so she lived happily ever after»).

Los finales sorprendentes y abiertos ponen a prueba a los lectores y muestran la resistencia de los autores a simplificar excesivamente las narraciones. Aquí nos llama la atención que, de los cinco casos examinados con mayor detalle, en tres ocasiones el final feliz consista en emprender una vida en solitario (o con el acompañamiento de «mascotas» o un dragón) y solo haya emparejamiento en dos de ellos, el de protagonista masculino, precisamente, y el de Cornelia Funke, donde el merecedor de desposarse con ella es, precisamente, el único personaje masculino de la historia que no se ejercita en el ejercicio de las armas. En el caso de *The Paper Bag Princess*, todo el transcurso de la historia nos hace esperar que tan solo se hayan redistribuido los roles de protagonista y consorte, es decir héroe y princesa y que esta última sea quien libere al príncipe. Pero parece haberse convertido en lugar común también, en un nuevo tópico de este consolidado tipo de parodia, el que el príncipe no esté a la altura de la princesa y que esta, por tanto, no lo acepte como premio. La ilustración de Martchenko es muy expresiva, en este caso, mostrando a la

princesa exultante y sola, corriendo hacia un sol naciente, feliz por haber sido liberada de tamaña carga (Figura 5).



Figura 5. Ilustración de *The Paper Bag Princess* (1980). © Michael Martchenko.

Pese a que, en cierto momento de la historia de *The Worst Princess*, la protagonista se refiere a haber encontrado ya su «happy end», no será hasta que se produzca su despertar cuando se dará cuenta de que la felicidad la encontrará buscando aventuras sobre su dragón volador, con el que parece tener una relación más estrecha que la de amistad. Aquí sí cobra sentido, finalmente, la frase formulística de cierre, su verdadero final feliz: «The dragon's belly shook with laughter / and they both lived happily ever after».

3. RESULTADOS

Los libros álbum analizados se encuadran en una tendencia que Pantaleo y Sipe (2008), entre otros, vinculan con los rasgos

del libro álbum postmoderno: su relación de conflicto y diálogo con la tradición previa. Tanto la apreciación de la parodia como la de las desviaciones que estas obras proponen respecto a los hipotextos necesitan de un lector avezado, con un intertexto lector avanzado y conocedor de los hipotextos mencionados, que son numerosos. Un buen ejemplo de ello es *Prince Smartypants*, donde se ha señalado la irónica presencia de Cenicienta, Rapúnzel, El príncipe rana e incluso Rumpelstiltskin (Pinar y Moya, 2016). Otro, el texto de *The Worst Princess*, amplificado en una ilustración de Martchenko (Figura 6) en que la princesa lee ávidamente una serie de libros que proponen una educación evidentemente incorrecta: se la ve encaramada sobre una torre de libros, sobre los que deja caer unas trenzas que nos traen a la memoria, inevitablemente, el cuento de *Rapúnzel*, además de los que se encuentran esparcidos por el suelo, donde, abierto, se nos muestra el contenido de uno de ellos, donde se propone una operación matemática verdaderamente hilarante que nos sugiere la simpleza y los riesgos de este tipo de educación sentimental (príncipe + princesa = amor; rana + beso = príncipe).



Figura 6. Ilustraciones de *The Worst Princess* (2012). © Sara Ogilvie.

La estructura paratextual (extremadamente importante en el libro álbum) y la estructura narrativa buscan el distanciamiento en un momento u otro respecto a los modelos literarios parodiados. Se observa una redistribución de las funciones sintácticas del cuento popular maravilloso, por la cual a la princesa le cabe mayor protagonismo del que se le reservaba en los cuentos tradicionales: como ejemplos de ello, la *fechoría* puede quedar reformulada y ser el príncipe al que rapta el dragón, como ocurre en *The Paper Bag Princess*, donde también corresponderá a la heroína realizar el viaje, combatir con el dragón y recibir como premio al príncipe (aunque ella finalmente rechazará este « honor »), mientras que una función tan característica como la llegada de incógnito, en *The Princess Knight* (quien se enmascara bajo el nombre ficticio de *Sir No-Name*), con todas las funciones subsiguientes (prueba difícil-prueba conseguida-reconocimiento-transfiguración), correspondan a la mujer (rasgos que comparte con todas las narraciones del ciclo de la doncella guerrera o *virgo bellatrix*). También se invierten algunos motivos y símbolos, como el hecho de que el encerramiento en la torre o cueva no haya de sufrirlo la princesa, sino el príncipe (*The Paper Bag Princess*), o que el papel de las hermanastras quede desplazado, en *Prince Cinders*, y corresponda a sus hermanos.

Aun así, no es esa redistribución el elemento nuevo que aportan estas reescrituras, habida cuenta de que en los modelos que nos ofrece la tradición del cuento maravilloso encontraremos tanto protagonistas femeninas con un papel pasivo como heroínas sobre las que recaerá todo el peso de la trama, sino que la característica diferencial de estos relatos estriba en la ruptura de las expectativas del lector ante el desenlace, para el que se propone una ruptura con los estereotipos de género

y, sobre todo, la reformulación de la función número 31, el premio (más correcto es llamarlo así pese a que Propp la denominaba *boda*) precisamente porque nunca será un desposorio o unión con el príncipe, sino una decisión de mantenerse célibe para no renunciar a su libertad. Igualmente, la forma de describir a los príncipes los emparenta con la figura del falso héroe más que con las del héroe (así en *The Paper Bag Princess* o en *The Worst Princess*). En todo caso, las princesas parecen llevarse mucho mejor con los dragones, que comparten sus opiniones negativas sobre los príncipes y se lanzan a la aventura con ellos (*The Worst Princess*).

Un nuevo lugar común, que podría ser otro tópico indispensable para reconocer este nuevo género es la importancia del desaliño en el vestido de las princesas, un motivo persistente en texto e ilustraciones, causado por las circunstancias (*The Paper Bag Princess*) o formando parte de la forma de ser de las protagonistas (*Princess Smartypants*, *The Worst Princess*), aspecto que, sea como sea, servirá para desencadenar la ruptura con los personajes masculinos, y para caracterizarlos a ellos, que son los más cuidadosos con su aspecto y los más fieros defensores del decoro en el vestir. En relación con este tema hay que relacionar la recurrencia, sobre todo en la ilustración, al anacronismo: en la caracterización de príncipes (pantalón vaquero, que, irónicamente, hará las veces de la zapatilla en la versión paródica de la Cenicienta que realiza Babette Cole) y princesas (zapatillas de deporte en *The Worst Princess*; traje de cuero y casco de motorista en *Princess Smartypants*).

A pesar de que la muestra recogida y analizada es pequeña, podemos concluir que estamos no solo ante una tendencia hipertextual y paródica, compartida con todo el libro álbum postmoderno, sino ante un posible subgénero que, como ha

ocurrido en el caso de otras modalidades de sentido paródico, puede ser reconocido por el lector por la regularidad y frecuencia de uso de una serie de tópicos y recursos que adquieren un significado preciso y compartido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DÍAZ ARMAS, J. (2006): "El contrato de lectura en el álbum: paratextos y desbordamiento narrativo", *Primeras noticias*, 222, pp. 33-40. <<https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/44666>> [09/03/2020].
- GARCÍA ROJAS, A.C. (2012): «Aproximación al estudio de los motivos caballerescos en el *Vasauro* de Pedro de Oña: la doncella guerrera», *Revista de poética medieval*, 26, pp. 109-127.
- GARCÍA SURRALLÉS, C. (1992): *Era Posivé... Cuentos tradicionales gaditanos*, Cádiz: Universidad.
- GENETTE, G. (1962): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. C. Fernández Prieto, Madrid: Taurus, 1989.
- LERA VALLE, S. (2019): «Pervivencia y reformulación del tipo de la doncella andante: manifestaciones literarias en la literatura caballeresca hispánica del siglo XVI y en la narrativa épica actual», en A. LOBATO et al. (eds.), *Mundo hispánico: cultura, arte y sociedad*. León: Universidad de León, pp. 645-664.
- MARÍN PINA, M.C. (2007): «La doncella andante en los libros de caballerías españoles: antecedentes del tipo (I)», en A. LÓPEZ CASTRO y M.L. CUESTA TORRE (eds.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de la Literatura Medieval (Universidad de León, 20-24 de septiembre de 2005)*, León, Universidad de León, pp. 817-826.
- MARÍN PINA, M.C. (2010): «La doncella andante en los libros de caballerías españoles: la libertad imaginada (II)», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 16, pp. 221-239.

- MENDOZA, A. (2001): *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*, Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha.
- NIKOLAJEVA, M. y SCOTT, C. (2001): *How picturebooks work*, London: Routledge.
- PINAR, M.J. y MOYA GUIJARRO, A.J. (2016): «Irony and humor in Princess Smartypants», *Brno studies in English*, 42. pp. 93-111. DOI: 10.5817/BSE2016-1-5.
- PANTALEO, S. y SIPE, L. (eds.) (2008): «Introduction: Postmodernism and Picturebooks», en L. SIPE y S. PANTALEO (eds.), *Post-modern Picturebooks: Play, Parody, and Self-Referentiality*, Nueva York-Londres: Routledge. 1-8.
- PROPP, V. (1985): *Morfología del cuento*, trad. del francés de F. Díez del Corral, Madrid: Akal.
- RAMOS, A. M. (2011): «Apontamentos para uma poética do álbum contemporâneo», en B.A. ROIG RECHOU et al. (Coords.), *O álbum na literatura infantil e xuvenil (2000-2010)*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 13-40 <http://www.usc.es/export9/sites/webinstitucional/gl/proxectos/lijmi/descargas/BV_C_album-na-literatura-infantil-e-xuvenil-2000-2010_x1x.pdf> [09/03/2020]
- RODRIGUES, C. (2017): «Para uma poética do álbum ilustrado: teoría e crítica em torno de um metagénero». *Elos: revista de literatura infantil e xuvenil*, 4, pp. 133-158 <<http://www.usc.es/revistas/index.php/elos/article/view/4218>> [09/03/2020].
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, A.(2004): *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- ROSE, M. (1995): *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Cambridge: Cambridge University Press.

TURIN, A. (1995): *Los cuentos siguen contando... Algunas reflexiones sobre los estereotipos*, trad. de Aurora Riviere, Madrid: Horas y HORAS.

OBRAS ANALIZADAS

COLE, B. (1986): *Princess Smartypants*. London: Puffin Books, 1996.

COLE, B. (1997): *Prince Cinders*. New York: Putnam.

KEMP, A. y OGILVIE, S. (2012): *The Worst Princess*. London, New York: Random House.

FUNKE, C. y MEYER, K. (2003): *The Princess Knight*. Somerset: The Chicken House.

MUNSCH, R. N. y MARTCHENKO, M. (1980): *The Paper Bag Princess*. Toronto: Annick Press, 2020.

OTRAS OBRAS MENCIONADAS

ARGENT, H. y WOOD, A. (2007): *Josh and Jaz Have Three Mums*. London: British Association for Adoption and Fostering

BROWNE, A. (1986): *Piggybook*. London: Walker Books.

BROWNE, A. (2008): *Willy the Champ*. London: Walker Books.

BRUBAKER BRADLEY, K. y ALLEY, R.W. (2006): *Ballerino Nate*. New York: Dial Books for Young Reader.

BRYAN, J. y HOSLER, D. (2006): *The Different Dragon*. Ridley Park, PA: Two Lives Publishing.

BUIE, A. y WILLIAMS, S. (2016): *My Two Dads*. Morrisville [North Carolina]: Lulu.com.

CLAY, G. y KREBS, L. (2008): *Why Don't I have a daddy? A story of Donor Conception*. Bloomington: AuthorHouse.

DENHAM, G. (2017): *Me, Daddy & Dad*. Loughborough, United Kingdom: Elizabeth Publications.

- ELWIN, R. y PAULSE, M. (1990): *Asha's Mums*. Ontario: Women's Press
- EWERT, M. y RAY, R. (2008): *10.000 Dresses*. New York: Seven Stories Press.
- FIERSTEIN, H. y COLE, H. (2002): *The sissy duckling*. New York: Simon & Schuster Books for Young Readers.
- FOX, M. y BROWN, K. (2009): *Tough Boris*. Paw Prints.[other editions: Melbourne, VIC : Penguin Random House, 2019].
- GARDEN, N. y WOODING, S. (2004): *Molly's Family*. New York: Farrar Straus Giroux.
- GRAMBLING, L. G. y MANNING, J. (2007): *My mom is a firefighter*. New York- Toronto: Scholastic.
- GREGG, J. C. y RICHARDS, J. (2004): *Flying Free*. North Charleston, SC: Booksurge.
- HAAN, L. de y STERN, N. (2004): *King & King & Family*. Berkeley, Toronto: Tricycle Press.
- HENKES, K. (1988): *Chester's way*. New York: Greenwillow books.
- ISMAIL, Y. (2015): *I'm a girl*. Londres: Bloomsbury Publishing.
- KEERS, L. y WILSDORF, A. (2010): *Tutus Aren't my Style*. New York: Dial Books for Young Readers.
- KILODAVIS, C. y DESIMONE, S. (2011): *My Princess Boy*. New York: Aladdin.
- KUSHNER, E. y BYRNE, M. (2013): *The Purim superhero*. Minneapolis: Kar-Ben Pub.
- MERCHANT, E. y FULLER, R. (2010): *Dad David, Baba Chris and Me*. London: British Association for Adoption and Fostering.
- NEWMAN, L. y THOMPSON, C. (2013). *Daddy, papa and me*. Berkeley, Toronto: Tricycle Press.

- NEWMAN, L. y CORNELL, L. (1989): *Heather has two Mommies*. Arnhem (Netherlands): Walter books, 2015.
- NEWMAN, L. y DUTTON, M. (2011): *Donovan's Big Day*. Berkeley, Toronto: Tricycle Press.
- OELSCHLAGER, V., BLACKWOOD, K. y BLANC, M. (2010): *A Tale of Two Daddies*. Akron, Ohio: Vanita Books.
- PAOLA, T. de (1979): *Oliver Button is a sissy*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- POLACCO, P. (2009): *In our Mothers' House*. New York: Philomel Books
- SETTINGTONGTON, K. y PRIESTLEY, A. (2004): *Mom and Mum Are Getting Married*. Toronto: Second Story Press.
- TURIN, A. y BOSNIA, N. (1976): *Arthur and Clementine*. London: Writers and Readers Pub. Cooperative.
- VALENTINE, J. y SARECKY, M. (2004): *One Dad Two Dads Brown Dads Blue Dads*. Los Angeles, California: Alyson Wonderland.
- ZOLOTOW, C. y DU BOIS, W. (1985): *William's Doll*. New York: Harper & Row.