CINE Y ÁLBUM: NARRATIVAS VISUALES EN LA ENCRUCIJADA

Francisco Antonio Martínez-Carratalá
Universidad de Alicante

1. INTRODUCCIÓN

En el presente estudio se ofrece una panorámica sintetizada de algunas conexiones entre dos disciplinas con una relación a lo largo de la historia como, en este caso, la literatura y el cine. Esta precisión inicial sirve para señalar un hecho esencial: la literatura infantil es ante todo literatura, pero muchas veces la necesidad de categorizar y tipificar parece sustraer valor o rebajar el valor de sus destinatarios. En ese sentido, Nodelman (2008, p. 172) sugería la definición de este tipo de literatura como aquella que acerca a los lectores infantiles a experiencias subjetivas en el reconocimiento de su individualidad a través de las situaciones y pensamientos de sus personajes. En esta investigación el objetivo es mostrar una panorámica en torno a uno de los soportes artísticos y literarios más relevantes como es el libro-álbum (a partir de ahora, álbum) y su relación con el lenguaje audiovisual a través de diferentes obras. Dos artes con sus propios códigos, pero que comparten su capacidad narrativa a través del código visual-semiótico y, por este motivo, se iniciará con unas breves precisiones relativas a la construcción del lenguaje narrativo del álbum.

A lo largo del tiempo se ha llegado a un consenso sobre los elementos que definen la vertebración de su lenguaje siendo un medio artístico y literario en el que, como señalarían Colomer *et al.* (2018), todos sus elementos tienen capacidad para la generación de significados. Generalmente, el álbum se considera un soporte de diseño total (Bader, 1976; Kiefer, 2008; Van der Linden, 2015) supeditado a las técnicas y cambios socioculturales en los que el texto, la imagen y la materialidad del formato se conjugan en la construcción narrativa. Unido a estos tres elementos clásicos, Zaparaín y González (2010, p. 23) señalan la importancia de la secuencialidad como uno de sus elementos clave y, a partir de este aspecto se introducen cuestiones relacionadas con la administración de la percepción y las decisiones relativas a la composición visual (como la articulación a través de sus planos e imágenes o la unidad narrativa que se escoge). En ese sentido, los estudios de la multimodalidad en la comunicación visual como un medio semiótico y social (Kress y Van Leeuwen, 2006; Kress, 2010) también han sido un factor relevante en el análisis de las narrativas visuales del álbum (Painter et al, 2013; Moya-Guijarro, 2014; Serafini, 2014) a través de las capacidades comunicativas de sus diferentes elementos: la composición del espacio visual, el enfoque o la

descripción del estado emocional de los personajes, entre otros. Una relación entre modos (intermodalidad) semánticos y semióticos en la construcción de significados entre imagen y lenguaje.

En línea con estas aportaciones, otro aspecto en el diseño del álbum es la importancia de la relación e interdependencia entre sus diferentes elementos donde tienen especial relevancia las relaciones que se producen entre texto e imagen (Nodelman, 1988; Lewis, 2001; Nikolajeva y Scott, 2001; Bateman, 2014) y se presentan como un reto para el lector. Simplificando estas diferentes aportaciones a tres relaciones básicas (redundancia, complementariedad y yuxtaposición), se señala la peculiaridad en la creación de un espacio interpretativo entre lo que la imagen muestra y el texto describe, siendo más compleja a medida que esta relación ofrece mayores espacios interpretativos y transformadores al lector para la creación subjetiva de un significado. Unidas a estas cuestiones, también cabe precisar la importancia de la materialidad del soporte y las exploraciones sensoriales como libro-objeto (Ramos, 2017; Mociño-González, 2019; Tabernero-Sala, 2019) en la interacción con el lector y la narrativa.

Una breve síntesis que sirve para precisar, brevemente, algunas de las particularidades del álbum y su posterior conexión en los diferentes apartados con el séptimo arte, más allá del hecho de ubicarse en una esfera semiótica. Como apuntaba Bosch (2010, p.35), no se trata de establecer comparaciones con medios que emplean lenguajes diferentes, sino el disfrute independientemente de si el trasvase se ha producido del cine al álbum o viceversa.

2. TÉCNICAS CINEMATOGRÁFICAS Y MULTIMODALIDAD

A través de las peculiaridades en el ámbito de estudio del álbum, una primera precisión necesaria estaría centrada en señalar que el álbum (como narrativa visual) no puede simplificarse como un guion o *storyboard* que se traslada a la pantalla. La complejidad de las decisiones tomadas por los autores en torno a su construcción, la creación de significados y la relación con el lector lo convierten en un medio autónomo con unas peculiaridades únicas. Así, como señalaba Kümmerling-Meibauer (2014, p. 4), surge el concepto de intermedialidad como un término ampliamente difundido en la investigación para hacer referencia a su capacidad para adaptarse a diferentes medios y, como apuntaba la autora, sería el equivalente mediático para el concepto de intertextualidad y la mutabilidad entre medios de estos formatos artísticos. En este sentido, la interdisciplinariedad en el ámbito del estudio del álbum se extiende al interés en el salto de la literatura hacia otros ámbitos artísticos relacionados con diferentes procesos creativos, independientemente del medio (Kümmerling-Meibauer y Surmatz, 2011).

En este apartado previo al análisis de cruces entre títulos de álbumes al cine, y viceversa, se toman como referencia las aportaciones de Kurwinkel (2017) relacionadas con las técnicas cinematográficas que se pueden encontrar en la construcción de la narrativa visual en diferentes álbumes. En este aspecto, el autor diferenciaba dos categorías diferenciadas: técnicas (imagen, sonido y edición) y narrativas (paradigma de la estructura dramática, convenciones de género, tiempo y espacio). Estas técnicas en la composición de la narrativa visual tienen una conexión evidente con el análisis multimodal por las opciones para la creación de significados con la imagen, aunque cada medio cuenta con sus propios recursos para el desarrollo narrativo.

Así, la secuencialidad del álbum y su reflejo están destinados a la creación de espacios interpretativos en cada paso de páginas, en cada elipsis temporal. Por el contrario, la imagen en el cine cuenta con la continuidad temporal para desarrollar su narrativa añadiendo el sonido y la edición para configurar sus narraciones. Entre los álbumes analizados por Kurwinkel (2017) se encuentran los álbumes sin palabras de Istvan Banyai *Zoom* (1996) y *Re-zoom* (1999), que emplean la técnica a la que hace alusión el título para su desarrollo narrativo mediante el alejamiento del foco en cada imagen y que, al pasar la página, revela al lector el contexto en el que se inserta cada imagen a modo de muñeca rusa. Igualmente, otro álbum sin palabras como *Flotante* (2006) del autor David Wiesner es mostrado como otro ejemplo del uso de técnicas cinematográficas, añadido al cruce con el lenguaje del cómic, y la manera de gestionar el tiempo del autor con las viñetas para dar continuidad narrativa a diferentes escenas del álbum.

En relación con estas cuestiones, Nikolajeva (2010) precisa que los álbumes sin palabras presentan diferentes grados de complejidad a medida que los detalles o la estructuración temporal se presentan como un reto para que el lector establezca enlaces de causalidad entre las imágenes. De este modo, Van der Linden (2015) señala las complejidades que se presentan al lector ante el reto de activar el significado de la secuencia de imágenes en el álbum y, a su vez, cómo en el análisis de este tipo de álbumes se emplea el vocabulario del lenguaje cinematográfico ejemplificándolo con el análisis de *L'orage* [La tormenta] (1998) de la autora Anne Brouillard. La mirada de la cámara subjetiva por parte de la autora en este álbum también es analizada al detalle por Nières-Chevrel (2010, p. 131): "She pictures our presence in the book in the disguise of a camera moving around in a three-dimensional space". Igualmente, esta presencia del lenguaje cinematográfico está presente en otros títulos de la autora como el emblemático *Trois chats* (1990) y, especialmente, *Le sourire du loup* (1992) con el uso del zoom en el que un monte nevado sobre un cielo rojo se amplía a cada paso de página e introduce al lector en un espacio cada vez más reducido en el que aparece un lobo sonriente y, con el rojo de su boca y los afilados dientes blancos, nos vuelve a remitir al paisaje montañoso inicial a medida que se aleja. El uso efectivo del foco vertebra la significación de la obra y deja un espacio al lector para construir el significado icónico de dichos colores y, adicionalmente, sirve de conexión con las investigaciones de Kress y van Leeuwen (2002) acerca del color como medio semiótico y los valores asociativos que culturalmente les asociamos.

A partir de estos ejemplos y estudios, el análisis sobre el empleo de técnicas o lecturas cinematográficas sería una tarea inabarcable y revela la importancia del desarrollo de una competencia multimodal (Farrar et al., 2021) que integre estos niveles de significación semiótica en la competencia literaria y comunicativa. En este apartado, tan solo se sobrevolarán algunos ejemplos sobre diferentes títulos que plantean estrategias de narración cinematográfica como la estructuración del tiempo y el espacio en una serie de álbumes tomando como ejemplos los de Jeannie Baker: *Window* (1991) y *Belonging* (2004). El empleo de un punto fijo espacial, una ventana desde la que vemos el exterior, para que el marco de la ventana (que muestra el exterior) y el de la página (que muestra el interior de la habitación y revela los detalles del personaje que habita ese espacio) sirvan como lugar en el que se muestre el paso del tiempo en la secuencia.

Se pueden encontrar otros ejemplos del uso de la técnica del *time-lapse* en la obra de Jörg Müller (*Die Veränderung der landschaft* en 1973 o *Die Veränderung der stadt* en 1976), *La casa* (Lewis, 2010) ilustrada por Roberto Innocenti o *El bosque de los hermanos*

(Noritake, 2021), esta última con la incorporación del *zoom-out* a medida que transcurre la narrativa. Siguiendo con la construcción temporal de la secuencia, el formato del álbum como libro-objeto permite la construcción de un álbum en acordeón como *La casa en el bosque* (Bourget, 2019) para representar un *travelling* que, haciendo honor al nombre de la técnica, lleva al lector en un viaje desde la ciudad a la casa en el bosque y, en el reverso del acordeón desplegable se desplaza a lo largo de las estancias.

El soporte material también puede originar con el paso de páginas el movimiento en álbumes mediante la creación de *flipbooks* (folioscopio) o libros interactivos como los de la serie *Pijamarama* de Michael Leblond y Fréderique Bertrand con el uso de una lámina que genera el efecto visual en las páginas de movimiento como sucede en la visita museística de *Museo en pijamarama* (Leblond y Bertrand, 2017) en la que el arte se convierte en un espacio dinámico. Esta técnica de animación del álbum (o de libro interactivo) también se encuentra en diferentes títulos de Rufus Butler Seder como *¡Al galope!* (2009) o *¡Goool!: una aventura en movimiento* (2009). En este punto, volviendo al folioscopio, se podrían enumerar una gran cantidad de ejemplos, pero cabe destacar una obra de gran belleza estético-literaria como *Mi pequeño* (Zullo, 2016) en la que el paso de página sirve para generar en la secuencia el movimiento de la vida entre un hijo y su madre (desde el nacimiento hasta la muerte).

Se podrían enumerar más títulos, pero el principal objetivo es mostrar el amplio abanico de estrategias que los autores emplean para la construcción de la secuencia temporal en la narrativa visual. Curiosamente, el reflejo del lapso temporal remite a un relato de 1991 de Paul Auster (*El cuento de Navidad de Auggie Wren*) y a la cinta *Smoke* (Wang, 1995) donde se observaba a Harvey Keitel documentar el paso del tiempo fotográficamente en el mismo punto de la ciudad y a la misma hora. Esta referencia, además, sirve como pretexto para uno de los apartados que se desarrollarán con mayor detenimiento sobre trasvases entre el mundo cinematográfico y el álbum, donde el álbum *El cuento de Navidad de Auggie Wren* (Auster, 2003) es ilustrado por Isol y supone una lectura intertextual como señala Ambrós-Pallarés (2012).

Curiosamente, en ese juego de intertextualidad y referencias al cine en el álbum, uno de los eventos literarios más relevantes como la Feria de Bolonia creó una categoría especial en el año 2020 dedicada al cine en el álbum. Entre las menciones especiales, conexiones con la nouvelle vague, un álbum dentro de la serie de David Merveille dedicada a Jacques Tati y uno de sus personajes emblemáticos como el señor Hulot o el libro informativo *Cinematográfico* (Sirvent, 2019) ilustrado por Ana Pez sobre la historia del cine. En este punto, el ganador fue *Mvsevm* (Sáez-Castán, 2019) que será un ejemplo para la conexión con los siguientes apartados. El álbum casi sin palabras (tan solo el texto en los pies de los cuadros del peculiar museo) ilustrado excepcionalmente por Manuel Marsol revela no solo influencias desde el objeto (el propio álbum simula el marco de un cuadro), con obras de arte encerradas en ese espacio sino, también, con referencias que el propio Manuel Marsol aclaró en referencia a diferentes películas de Alfred Hitchcock (*Los pájaros*, *Vértigo* o *Con la muerte en los talones*), *Encuentros en la tercera fase* de Steven Spielberg, *El resplandor* de Stanley Kubrick, la casa en llamas de la cinta *El Sacrificio* de Andrei Tarkovsky, *Laura* de Otto Preminger o referencias que conectan la América de Hopper con David Lynch entre otras.

Esto sirve como un punto de encuentro entre artes (literatura, cine y pintura) en el que las alusiones cinematográficas se entremezclan como referentes culturales y, de la misma manera, se puede conectar con las investigaciones de Beckett (2001, 2010, 2012) relacionadas con las

diferentes estrategias para incluir alusiones artísticas en el álbum (en muchas ocasiones en clave paródica). Trasladado al espectro cinematográfico, a partir de sus investigaciones, se podrían establecer conexiones como la alusión directa a un largometraje, escena, fotograma o personaje icónico, una conexión con la tendencia de un género o la interpretación a partir de una obra concreta de un director de cine, entre algunos ejemplos, que también conectan con las investigaciones de Rajewsky (2005) sobre estrategias intermediales e intertextuales. Esos diferentes niveles hacen que el rastreo sea más o menos evidente, pero para estas cuestiones y trasvases se emplearán los siguientes apartados.

3. DE LA LIJ A LA PANTALLA: LA CRECIENTE RELACIÓN DEL ÁLBUM CON EL FORMATO AUDIOVISUAL

Aunque el trabajo se centra en el álbum, resulta ineludible en este repaso la representación cultural y su impacto en la construcción del imaginario colectivo de la interpretación cinematográfica de la tradición oral, especialmente en la cultura audiovisual, de Walt Disney. Desde que en 1922 tomase a *Caperucita roja* para la elaboración de un cortometraje hasta el icónico largometraje de *Blancanieves* en 1937, pasando por las *Silly Simphonies*, muestra la importancia de su mediación en esta transmisión a lo largo de las décadas como analizaba en su monografía Zipes (2011). Además, en estas características narrativas también es fácil rastrear arquetipos narrativos o de cuentos tradicionales llevados a las pantallas como señalaba Lluch (2003). Uno de esos ejemplos podría ser el largometraje *Fehérlófia* (Jankovics, 1981) adaptando un relato de László Arany inspirado en diferentes elementos del folclore húngaro.

Serían muchos ejemplos sobre estas influencias centradas en relatos de la tradición oral y no es el objetivo de este estudio, tan solo resaltar la fantástica recuperación de la mitología de leyendas: orientales como *El cuento de la princesa Kaguya* (Takahata, 2013) o cuentos irlandeses en los largometrajes de Tomm Moore en *La canción del mar* (2014) y *Wolfwalkers* (2020) donde, curiosamente, la autora e ilustradora de álbumes Emily Hughes (como el emblemático *Salvaje* de 2013) participó en la creación de sus personajes. Este proceso también conecta con otras cuestiones esenciales destacadas por Mackey (2017) sobre estrategias mediáticas de adaptación del formato álbum: adaptación, reinterpretación (*remediation*), convergencia y transmedia. Adaptaciones de relatos infantiles como *Ferdinando, el toro* (Leaf, 1936) o *Dumbo* (Aberson, 1939) trasladados a la pantalla por Disney y la expansión transmedia de su mercadotecnia donde también son interesantes dentro de estas ramificaciones comerciales en diferentes productos el estudio del sesgo de género que se impone desde su intertextualidad transmedia (Kinder, 1991). Un proceso de construcción del imaginario unido a la globalización de estos referentes como apuntaba Gutierrez (2018, p. 13): "Because of the economic dominance and cultural potency of Anglophone nations, images from many of their franchises, such as the Disney and Pixar films and the Harry Potter books, have come to represent global childhood and adolescence".

Si bien muchas de las producciones cinematográficas parten habitualmente de un texto literario, con el álbum los casos son menos frecuentes. Especialmente si el estudio se centra exclusivamente en largometrajes. Sin embargo, el panorama sería más prolífico en el terreno del cortometraje y en este apartado se mostrarán diferentes ejemplos clásicos y problemáticas. Como ya se apuntó anteriormente, el álbum dista mucho de ser un storyboard dadas las relaciones entre imagen, texto, formato y secuencia que definen al soporte. En ese

sentido, su traslación al lenguaje audiovisual suple en gran medida el atractivo del formato al completar la secuencia entre página y página, las elipsis y difumina el espacio interpretativo al que se enfrenta al lector en el formato álbum. Obviamente, estos contratiempos derivados del cambio de medio no están exentos de las habituales comparaciones críticas sobre si el libro es mejor que la película, etc. La paradoja en el álbum no está en que el texto es imposible trasladarlo a la pantalla, sino más bien en la manera que complementan los espacios que deja el texto en relación con la imagen. Así, la animación parece la técnica más apropiada para estas recreaciones, aunque se pueden encontrar casos paradigmáticos en caso contrario.

Largometrajes como la adaptación de las historias de *Madeline* de Ludwig Bemelmans en la película del mismo nombre (Scherler-Mayer, 1998) o las famosas adaptaciones de un título emblemático de Chris van Allsburg (premiado con la Medalla Caldecott) *Jumanji* (1981/1995) que desde su estreno dirigida por Joe Johnston (con Robin Williams en el reparto) ha tenido diferentes secuelas en 2017 y 2021. Así, en este punto cabe aclarar que la problemática de algunas adaptaciones no es el cambio de medio, sino la penosa propuesta de la película. Así, entendiendo que independientemente del medio, la importancia radica en la calidad de la obra y no tanto en señalar los deméritos de un medio frente a otro. Tydecks (2017) señalaba tres aspectos esenciales a valorar: cambios narrativos, el nicho de público al que va dirigido (películas para el público familiar) y los cambios técnicos derivados del medio. En el caso de Chris van Allsburg, otras dos películas fueron creadas a partir de sus álbumes como el clásico navideño *El expreso polar* (1988) o *Zathura* (2002) siendo las películas, de Zemeckis (2004) y Favreau (2006) respectivamente, otra muestra de adaptaciones fallidas. De esta manera, más que los aspectos técnicos como la animación o el uso de actores se enfrentan a un nicho de películas que están dirigidas a un público familiar en el que, tradicionalmente, la ambigüedad o complejidad no son bien recibidas entre el gran público. Por este motivo, la existencia de una audiencia dual (las personas adultas que pagan la entrada y acompañan y el de la infancia, ambas espectadoras) con una gran diferencia en su pensamiento (racional en el adulto, simbólico en el de la infancia) supone otra barrera para la libertad creativa.

Otro intento fallido fue la adaptación de un álbum tan emblemático de Maurice como *Donde viven los monstruos* (1963/2014) con la película de Spike Jonze en 2009. Sobre el papel la adaptación de un director con el bagaje de películas tan fantásticas como *Being John Malkovich* (1999) o *Adaptation* (2002) abría la puerta a una esperanza sobre la traslación al cine del clásico de la literatura infantil. Un reparto para darle voz a los personajes estelares (James Gandolfini o Forest Whitaker), un presupuesto holgado para dar vida a los monstruos y la presencia del estudio de creación Jim Henson en la elaboración de los diferentes monstruos. De nuevo los resultados no buscan la comparación con una obra en la que todo el diseño del álbum es un ejemplo icónico sobre cómo generar significados a través de todos sus elementos, sino la sensación de que gran parte del atractivo de la película se pierde desde una estelar apertura con las travesuras de Max. En ese sentido, los inconvenientes están conectados con los cambios narrativos escogidos para expandir narrativamente dicho universo. Una propuesta que buscaba desafiar las películas tradicionalmente dirigidas al público infantil y que, finalmente, resulta en una experiencia agotadora y excesivamente dramatizada.

Entre ejemplos recientes de adaptaciones de álbumes encontramos diferentes estrategias como expansión transmedia de títulos que han sido éxitos de ventas como los de Julia

Donaldson y *El Grúfalo* (1999/2015) y cuya película de animación de 2009 tuvo una excelente acogida a la que siguió otro título de la saga como *La hija del Grúfalo* (2004/2016) con su adaptación cinematográfica y que ha seguido produciendo películas para la televisión de diferentes álbumes. Curiosamente, una de las estrategias narrativas empleadas en la primera película de esta serie fue la creación de un preludio en el que un personaje secundario en la narrativa, una ardilla, es la que reúne en su madriguera a sus hijos para contarles un cuento antes de dormir y, de este modo, se visualiza al narrador omnisciente del libro. Películas que siguen con el espíritu del material original y con una duración que pivotan entre el largo y el cortometraje (alrededor de 40 minutos). Así, este éxito también ha sido extendido hacia clásicos a partir de la parrilla del canal británico Channel 4 con adaptaciones de clásicos de Quentin Blake como *Clown* (1998), el divertido y surrealista de Judith Kerr *El tigre que vino a tomar el té* (1968/2010), la aventura de Michael Rosen con *Vamos a cazar un oso* (1989/1993) o clásicos de ventas como *Estamos aquí: notas para vivir en el planeta tierra* (Jeffers, 2018) en Apple TV o el emblemático título de Ezra Jack Keats, *Un día de nieve* (1962/2013) para Amazon TV en 2016. Esta circunstancia puede señalar una tendencia al alza en las adaptaciones de álbumes al lenguaje audiovisual en los próximos años.

Así, uno de los ejemplos más célebres de esta práctica se encuentra en la obra de Raymond Briggs con clásicos como *Papá Noel* (1973) o *El muñeco de nieve* (1978/1988), también en Channel 4, y cuyo corto animado de 1982 es retransmitido en el canal británico al llegar la época navideña. El lenguaje de Briggs más cercano al cómic supone una mayor facilidad en la adaptación al ofrecer un menor espacio para completar las elipsis y los espacios interpretativos, un hecho que quedó patente con la sensacional *When the wind blows* (Murakami, 1986) que aborda la crudeza de la amenaza nuclear de una manera descarnada y que puede remitirnos a otra cinta británica posterior: la clásica e impactante *Threads* (1984) de Mick Jackson, aunque esta nada tiene que ver con el formato álbum. En el caso del cómic de Briggs, en la película *When the wind blows* la narrativa apena sufre nuevas alteraciones y se amplía con el uso puntual de animaciones que sirven para darle entrada a la banda sonora de Roger Waters o diferentes canciones como el tema central interpretado por David Bowie. También en el ente británico, la película del álbum *Granpa* (1984) de John Burningham en 1989, dirigida por Dianne Jackson, es otro ejemplo de la movilidad hacia el formato del cortometraje televisivo más que la adaptación a la gran pantalla.

De esta manera, el formato del cortometraje animado ha conseguido adaptaciones más fieles en numerosos clásicos con su aparición en formato televisivo. Desde la animación de diferentes álbumes de Leo Lionni (recuperados en 2005 en DVD) como *Nadarín*, *Frederick* o *Fish is Fish* dentro de la *Scholastic Video Collection* entre las que se encuentran otros títulos emblemáticos como *Los tres bandidos* de Tomi Ungerer o *Donde viven los monstruos* de Maurice Sendak en los Estados Unidos. Un cambio de medio donde se añaden voces, sonidos y música en la animación tradicional, pero que no buscan el cambio de perspectiva en el papel del espectador. Misma estrategia establecida por otros entes televisivos con títulos reconocidos en sus países de origen con adaptaciones en la televisión alemana al formato corto de álbumes de Wolf Erlbruch como *El pato, la muerte y el tulipán* (2006) o el gran éxito de ventas junto a Holzwarth *El topo que quería saber quién le había hecho aquello en la cabeza* (1989/2002) o el filme televisivo del álbum de los años 60 de Tomi Ungerer con *Der Mondmann* [Hombre Luna] (Schesch y Weber, 2012).

En sentido contrario, también producciones de álbumes más complejos como *Noche de tormenta* (Lemieux, 2000) y que se adaptó por la autora en 2003 al formato audiovisual.

Y, de manera más peculiar, la transformación del clásico *El letrero secreto de Rosie* (Sendak, 1960) en el musical animado *Really Rosie* (Sendak, 1975) con la voz al piano de Carole King en la que se intercalan otros títulos del autor que partían del juego con las retahílas infantiles (*nursery rhymes*) de una colección que creó en los años 60 (en la primera edición española traducidos por Gloria Fuertes): *El uno era Juan*, *Lluvia de cocodrilo, Miguel, un cuento muy moral en cinco capítulos y un prólogo* o *Sopa de pollo con arroz* (reimpresos por Kalandraka en 2017).

El álbum, en líneas generales, ha tenido una mayor presencia televisiva e incluso ha servido para la creación de series a partir de los clásicos *Adivina cuánto te quiero* (McBratney, 1995) en varias temporadas de aventuras de sus personajes, unido a una animación en cortometraje. Otro caso reciente de expansión narrativa del álbum a la pantalla televisiva en formato serie con los recientes ejemplos a partir de *Petit, el monstruo* (2007) de Isol dentro del canal argentino Pakapaka (que nos recuerda a la serie de *Juan y Tolola* a partir de los álbumes de Lauren Child), la serie a partir de un título de Baek Heena (ganadora del último Premio Astrid Lindgren) como *Pan de nube* (2011) o el proyecto en ciernes alrededor del álbum que supuso la vuelta de Tomi Ungerer después de su retiro en este formato *Flix* (1997/2013).

Uno de los ejemplos más paradigmáticos es la traslación intermedial de la obra de Shaun Tan y su álbum *La cosa perdida* (2000/2005) que se alzó con el Oscar al mejor cortometraje animado en 2011 (dirigido por Andrew Ruhermann y el propio autor). Este caso particular ha sido analizado en diferentes investigaciones como el análisis de las estrategias multimodales para la creación de significados (Unsworth 2013, 2014), el análisis del papel de la banda sonora en esta recreación (Barton y Unsworth, 2014) y el álbum dentro de las narrativas transmedia. En este caso, la implicación del autor en el proceso creativo para la preservación de las atmósferas fue una parte crucial en el proceso. La película captura el aire melancólico del álbum y comparte un imaginario de fantasía a través de una sociedad triste envuelta de rocambolescos elementos tecnológicos. La minuciosidad de Shaun Tan en el original por la incorporación de detalles en los diferentes escenarios, o la creación de atmósferas y planos que dan vida a su peculiar universo, tuvo una traslación efectiva a la pantalla al ampliar los detalles del mundo que encuentra la curiosa cosa perdida al final de la película.

En este repaso no podía faltar la adaptación del álbum de William Steig y *¡Shrek!* (1990/2001) convertido en taquillazo internacional dentro de la factoría Dreamworks (dirigido por Andrew Adamson y Vicky Jenson en 2001). Un éxito que se extendió hasta cuatro entregas y con el beneplácito de la crítica especializada. En este caso, poco queda del atuendo del personaje de Steig (en sus estrafalarias vestimentas), pero se mantiene su estrafalario humor y el arco argumental que descubre en el bosque en palabras de una bruja (un burro le llevará a la lucha con un caballero y se casará con una princesa cuya fealdad superará a la suya). La expansión narrativa de la película se hace con muchos de los elementos de la factoría *Disney* (los interludios musicales y coreografías de los personajes o la burla a su interpretación de los cuentos tradicionales) a partir de un personaje con el que mofarse de esos arquetipos. Al contrario que en el libro, la princesa inicialmente luce la belleza de las princesas clásicas de *Disney* y, el beso, es el desencadenante de su transformación en ogra. La expansión narrativa, la animación digital y la interpelación a un público dual son clave en el éxito (la escatología y la ternura de sus personajes que conecta con el público infantil y la parodia intertextual de *Disney* que interpela al adulto). Así, más

que trasladar el título original, la intención es el empleo de un personaje que represente e inspire esas características paródicas para la creación de una película con una entidad narrativa diferenciada.

En este breve recorrido, se vislumbra cómo a medida que el álbum se ha instalado en uno de los formatos más comercializados y con éxitos de ventas también se ha producido una expansión de sus traslaciones en la pantalla, fundamentalmente como cortometrajes. Frente a los casos señalados de largometrajes inspirados por títulos de álbumes, las nuevas posibilidades técnicas y la consolidación de la animación por ordenador ha permitido nuevas ampliaciones del formato del cortometraje desde los años 70 de títulos clásicos y con una breve duración, hasta la aparición de filmes de corta duración o series con personajes de diferentes álbumes como protagonistas. En este cambio de técnica, la digitalización muchas veces actúa como un medio para darle una mayor definición a los personajes lejos del trazo o la textura de las ilustraciones de los originales, siendo en este punto una ligera merma en la calidad artística final por un resultado más plano. Finalmente, las peculiaridades del álbum dificultan la adaptación de títulos con una relación entre texto e imagen que sea más abierta a la creación de significados mediante la función de complementariedad y cuyos espacios interpretativos del lector sean aclarados dentro del *script* de la adaptación.

4. DEL CINE AL ÁLBUM: ENTRE LAS ESTRATEGIAS TRANSMEDIA, INTERTEXTUALIDADES Y LA CALIDAD ARTÍSTICA

En el anterior apartado se definían algunos retos de trasladar un álbum a la pantalla, especialmente en formato largometraje, y en este apartado las dificultades en sentido contrario también serán analizadas. Del mismo modo, algunos aspectos señalados en el segundo apartado relacionadas con la intertextualidad estarán presentes en este apartado. Si en los apartados anteriores se ha señalado la dificultad para trasladar el espacio interpretativo entre imagen, texto y formato del álbum a la pantalla; también resulta compleja la conversión del lenguaje cinematográfico al álbum más allá de la síntesis argumental y la sucesión de una serie de imágenes representativas de la película. Esto abre una primera cuestión: ¿cómo trasladar el universo cinematográfico al álbum? Si se retoman las aportaciones de Beckett (2001, 2010, 2012) sobre el tipo de conexiones y alusiones que se pueden establecer entre la pintura y el álbum, en el caso del cine al álbum se encuentran diferentes ejemplos.

La primera estrategia estaría conectada con la inclusión intertextual de referencias al cine en las ilustraciones. Sería una tarea compleja rastrear esa cantidad de alusiones puntuales en álbumes y tan solo se ofrecerá una panorámica de algunos títulos y autores que amplifican la experiencia lectora insertando referencias al séptimo arte. En títulos como *¡Malacatú!* (Pascual-de-la-Torre, 2018) o *Bâillons!* (Brenman y Moriconi, 2014) se pueden encontrar en segundo plano alusiones a *Star Wars*: en el primero como una narrativa en segundo plano donde Luke y Darth Vader pelean o, en el segundo, referencias a destructores imperiales en la página dedicada a Neil Armstrong (además de la presencia de Charles Chaplin) en una narrativa que refleja el paso del tiempo en la historia de la humanidad a través de personajes relevantes. También como reflejo de la cultura popular en álbumes como *Le chien et la lune* (Barberini, 2015), *La pelota amarilla* (Fehr, 2018) o *L'arancio* (Antinori, 2021): en el primero, la luna está inspirada en un icono del cine como *Viaje a la luna* (Méliès, 1902); en el segundo de nuevo, presencia del imaginario *Star Wars* con la inclusión de Chewbacca y otros personajes televisivos y, en el último, en una página se encuentra la presencia de *E.T.*

Como entenderán, la intención no es rastrear toda la literatura infantil en formato álbum para encontrar estas referencias explícitas, como en *El sombrero* (Ungerer, 1978) con alusiones en texto (el nombre de la moneda) y en las imágenes (con la icónica escena de las escaleras) a *El acorazado Potemkin* (Eisentein, 1925), sino los diferentes niveles de lectura escondidos, no porque sea necesaria su descodificación para el pequeño lector, pero como alusiones del autor de su universo particular.

Resultaría más conveniente destacar a autores que incluyen de manera sistemática en su obra alusiones al cine (entre otras expresiones artísticas). Así, las obras de Anthony Browne, Gilles Bachelet o Georg Barber (conocido artísticamente como ATAK) serían un perfecto ejemplo, especialmente Barber, de narrativas inspiradas en los "wimmelbuch" en la que múltiples personajes y referencias se acumulan en las ilustraciones. Dado que sobre Anthony Browne se analizará un título más adelante, cabe destacar la inclusión de referencias cinematográficas en los álbumes de Gilles Bachelet a películas como *El séptimo sello* (1957) de Ingmar Bergman en *El caballero impetuoso* (2014), donde se observa una partida de ajedrez entre el caballero y la muerte, o su reciente *Résidence Beau Séjour* (2020) en la que se aprecia una perspectiva del pasillo del complejo hotelero en la que un pequeño conejo avanza con un triciclo por el pasillo recordando la icónica escena de *El resplandor* (1980) de Stanley Kubrick. Finalmente, esta tarea sería aún más compleja si se tuvieran que detectar influencias menos evidentes como pudiera ser la inspiración en una tendencia cinematográfica o género.

En segundo lugar, la opción intermedia sería la traslación al formato álbum de un título concreto (película o cortometraje) a partir de la adaptación de la historia. En este ámbito, la opción estaría conectada mayoritariamente con la expansión del canon oficial dentro de las narrativas transmedia (Scolari, 2013). En el formato álbum el reto se centra en el tipo de estrategia con el que se aborda esta tarea, más allá de una propuesta mercadotécnica. En esa tesitura se colocarían álbumes que intentan conectar con el comprador adulto al sintetizar los argumentos de clásicos populares como los álbumes de la editorial SM de la colección *Pop-classics* (*E.T.*, *Karate Kid*, *Regreso al futuro* o *Solo en casa*). Un ejercicio paraliterario de simplificación narrativa, ilustraciones de escaso interés artístico y el único atractivo de la nostalgia del comprador adulto por acercar estas referencias culturales a las nuevas generaciones. Así, la técnica comercial es confiar la venta del producto al revival nostálgico y alejarse de cualquier mínima intención literaria o artística. De manera similar, también se encuentran ejemplos relacionados con la infantilización de narrativas clásicas de la gran pantalla como *Star Wars* con títulos dirigidos al público infantil desde la compra de *Disney* de la franquicia y expandiendo sus productos desde el cómic infantil (con una serie de diferentes títulos de Jeffrey Brown centrados en el personaje de Darth Vader) hasta libros de primeros conceptos. Así, estas iniciativas suponen una simplificación del lector infantil que, no por el hecho de ser un niño, no significa que sea un lector con menor capacidad crítica. Así, títulos en álbum como los de David Merveille dedicados a uno de los personajes icónicos de Jacques Tati como el señor Hulot cobran vida a partir de *El papagayo de Monsier Hulot* (2012) o *Hello Mr. Hulot* (2013) jugando con el formato del álbum con solapas y un juego paródico que simboliza la naturaleza cómica del personaje en la pantalla.

En último lugar, se podrían señalar títulos que son adaptaciones fieles de un metraje (corto o largo) y se traslada al formato álbum. Libros ilustrados como el icónico *King Kong* (Cooper y Schoedsack, 1933) en el que Anthony Browne adapta el texto en 2006 para centrarse en su interpretación (conectada siempre con el universo de los simios en sus

álbumes) en un ejercicio de estilo del ilustrador. A partir de la materialidad, la selección de once escenas en el álbum de un autor que apareció citado anteriormente como Rufus Butler Seder y la percepción de movimiento al mover la página en *Star Wars: A Scanimation Book* (2010).

Un caso menos frecuente es el álbum a partir del cortometraje ganador del Oscar en 2009, *La casa de los cubos* [Tsumiki no ie] dirigido por Kunio Kato y publicado en 2011 en España. En primer lugar, el equipo encargado del cortometraje (el propio Kato y Kenya Hirata) se encarga de la adaptación de un cortometraje delicioso sobre la vida de un anciano que recorre los diferentes niveles de la casa compartiendo sus recuerdos con el espectador. En segundo lugar, se precisa que se trata de un cortometraje mudo y que, en la versión álbum, introduce un cambio esencial: la inclusión del texto. Resulta paradójico, en un mercado donde el álbum sin palabras es cada vez más frecuente, que el texto tenga que desvelar la trama narrativa implícita en el cortometraje y se muestre la dificultad de narrar con la doble página la historia y un número reducido de páginas. El texto, en ese sentido se encarga de precisar los detalles que se excluyen y, pese al contenido poético de la historia, revela la dificultad para acercar esas atmósferas y la ambientación conjunta con la banda sonora.

Otro ejemplo paradigmático de la traslación al formato álbum se encuentra en la obra de Yuri Norsthéin con la publicación de dos de sus cortometrajes clásicos: *The fox and the hare* [El zorro y la liebre] (2010) y *Hedgehog in the fog* [Erizo en la niebla] (2017). La figura de Yuri Norsthéin en el cine de animación es un referente icónico para muchos autores como, uno de los más célebres, Hayao Miyazaki. Sus cortometrajes animados iniciales como *El zorro y la liebre* (1973) o *La garza y la grulla* (1975) están inspirados por la tradición oral rusa, siendo una proeza de la animación en su tiempo en el que también contaba con la ayuda de la artista Franchesca Yarbusova (su mujer) en la realización de sus cortometrajes. Así, en el caso de *The fox and the hare* (2010) el formato álbum (con la adaptación del texto de Vladimir Dal) para trasladar un cortometraje basado en material literario resulta un acierto en el que el esquema narrativo (repetitivo y en verso) no se resiente en su adaptación y las ilustraciones de Yarbusova inducen al lector en una época remota en sus motivos.

La tarea resulta más compleja con uno de los cortos animados más venerados por la crítica internacional como *Erizo en la niebla* (1975), en el que pese a contar en formato álbum con las ilustraciones de Yarbusova y el texto de Sergei Kozlov, es difícil desligarse de la ambientación mágica del bosque envuelto en la niebla con el suspense alrededor de los personajes que encontrará el erizo en el camino de la casa de su amigo oso. En ese sentido, el ejercicio está en olvidar el material original para valorar el resultado final del álbum y, de nuevo, el acierto se encuentra en el empleo del texto de esquemas narrativos relacionados con la construcción de los cuentos tradicionales (repeticiones, rimas u onomatopeyas) y el uso de la doble página como unidad narrativa. Es imposible trasladar la experiencia del corto, pero en álbum funciona a la perfección como soporte a la dinámica de animación lectora en el aula.

Como breve apunte final de puntos de encuentro entre cine y literatura infantil, la aparición de colecciones de libros infantiles con estrellas de cine como reclamo (como *Natalie Portman's Fables* en 2020) o la creación de títulos como *Cuento contigo* (2020) de Santiago Segura (ilustrado por Max) como ejemplos recientes de estrategias transmedia o simplificación de la literatura infantil, respectivamente. Y, como última curiosidad, la lectura en el canal *Storytime Online* de *YouTube* de estrellas de cine (entre otras celebridades) de sus álbumes favoritos.

5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

En este recorrido por las conexiones entre cine y álbum se comprueban las dificultades para trasladar estas narrativas audiovisuales a otro medio. Pese a compartir un ámbito semiótico en el plano artístico, la transformación de un medio a otro siempre contará con dificultades y, entre ellas, la posición del lector/espectador que tenga conocimientos previos del origen del material original. Asimismo, esta tarea de disociación resulta compleja y no debe resultar en detrimento de un medio sobre otro dadas sus diferencias analizadas a través de las aportaciones de Kurwinkel (2017).

Pese a que comparten una gran parte de su capacidad narrativa depositada en el código semiótico, Van der Linden (2015) aludía al uso de términos asociados al cine para definir este tipo de libros, y el diseño total del álbum (Bader, 1976; Kiefer, 2008) por sus capacidades narrativas particulares que plantea otra serie de retos al lector en la construcción de significados. Esta obviedad no limita el interés por este tipo de adaptaciones (Bosch, 2010) y la mutabilidad tras el concepto de intermedialidad (Rajewski, 2005; Kümmerling-Meibauer, y Surmatz, 2011; Kümmerling-Meibauer, 2014) con el trasvase entre productos dentro del mismo ecosistema de comunicación semiótico. Así, se aprecia una doble vertiente en el análisis: en primer lugar, desde las aportaciones de la multimodalidad (Painter et al., 2013; Unsworth, 2014) que se centran en las diferentes estrategias de significación y, en segundo lugar, con las cuestiones derivadas de la extensión de narrativas transmedia entre diferentes formatos (Kinder, 1991; Mackey, 2017; Gutierrez, 2018).

Otro aspecto que resulta evidente en este estudio es el que hace referencia al tipo de formato con el que mejor funcionan estas traslaciones. La brevedad del álbum y la unidad narrativa (principalmente la doble página) en la que se secuencian las acciones se ajustan con mayor facilidad al formato de cortometraje (ya sea del álbum al corto o viceversa). En el largometraje, los condicionantes que analizaba Tydecks (2017) como los cambios narrativos para completar los espacios entre texto e imagen, la problemática de ajustar el producto a una audiencia dual (el público infantil y adulto) dentro de un nicho de mercado específico de este tipo de adaptaciones o la adaptación mediante otras técnicas (el paso de la ilustración a la animación digitalizada) son cuestiones que, en la mayoría de los casos, lastra la creación de un producto satisfactorio.

Asimismo, la expansión transmedia de títulos célebres o con un número de ventas elevado en el mercado del álbum provoca el interés por este tipo de adaptaciones al formato televisivo (en forma de serie o de cortometrajes animados) y, en los últimos años, se ha producido una mayor expansión en este medio audiovisual. De nuevo, los problemas de la pérdida expresiva de un medio al otro, unido al nivel de implicación de los autores del material original (como en el caso de Shaun Tan) puede ser indicativo del nivel artístico que pueden alcanzar estas adaptaciones o, en el caso de los cortometrajes de Norsthéin, que la narrativa original tuviera una conexión íntima con la narrativa literaria.

Por último, el análisis de Beckett (2001, 2010, 2012) sobre los tipos de alusiones del álbum a obras de arte ha servido para documentar la presencia dentro del imaginario colectivo de diferentes referencias culturales relacionadas con la gran pantalla desde diferentes niveles de complejidad (a personajes, escenas, películas, técnicas, géneros, alusiones al medio, entre otras propuestas) o parodia en un conglomerado en el que la competencia cultural se solapa con la literaria en la inmersión lectora.

Recapitulando, el álbum y el cine comparten un espacio en el que los trasvases entre medios se han producido con mayor frecuencia a lo largo del tiempo dada la expansión del formato como un soporte artístico y literario ampliamente difundido desde la primera infancia y cuya consolidación ha brindado la oportunidad de que sus títulos clásicos contemporáneos encuentren un espacio en la audiencia audiovisual (con mayor o menor acierto). De la misma manera, la expansión transmedia provoca una corriente mayoritaria de títulos que se trasladan al formato álbum sin mayor justificación que las ventas y la nostalgia del revival de diferentes personajes cinematográficos que crecieron con audiencias infantiles. Como resultado, una simplificación infantilizada del lector por parte del público adulto o, tal vez, la falta de interés artístico por esta tarea. Finalmente, de vuelta al título inicial: el álbum y el cine en una encrucijada que muestra el creciente interés y retos de estas narrativas visuales en la formación estética y transcultural desde la primera infancia.

REFERENCIAS

Ambrós-Pallarés, A. (2012). «Un cuento hipertextual y metaficcional: cuento de Navidad de Auggie Wren, Paul Auster». En A. Mendoza (ed), *Leer hipertextos: del marco hipertextual a la formación del lector literario* (pp. 165-181). Octaedro.

Bader, B. (1976). *American picturebooks from Noah's Ark to The Beast Within*. Macmillan Publishing Company.

Barton, G., y Unsworth, L. (2014). Exploring the book and movie versions of Shaun Tan's The Lost Thing. *Music, multiliteracies and multimodality, 37*(1), 3-20.

Bateman, J. (2014). *Text and image: a critical introduction to the visual-verbal divide*. Routledge.

Beckett, S. (2001). «Parodic Play with Paintings in Picture Books». *Children's Literature*, *29*(1), 175-195. https://doi.org/10.1353/chl.0.0793

Beckett, S. L. (2010). «Artistic allusions in picturebooks». En T. Colomer, B., Kummerling-Meibauer, y C. Silva-Diaz (Eds.), *New directions in picturebook research* (pp. 83-98). Routledge.

Beckett, S. (2012). *Crossover picturebooks: a genre for all ages*. Taylor and Francis.

Bosch, Emma (2010) «Orígenes de originales: Del libro ilustrado al film y viceversa». *BLOC: Revista Internacional de Arte y Literatura Infantil* 5: 34-52.

Colomer, T., Manresa, M., Ramada Prieto, L., y Reyes López, L. (2018). *Narrativas literarias en educación infantil y primaria*. Madrid, Síntesis.

Farrar, J., Arizpe, E., y McAdam, J. (2021). «Challenging picturebooks and literacy studies». En A. M. Ommundsen, G. Haaland, y B. Kümmerling-Meibauer (Eds.), *Exploring challenging picturebooks in education: international perspectives on language and literature learning* (pp. 43-56). Routledge,

Gutierrez, A. K. (2018). «Globalization and glocalization». En J. Stephens, C.A. Belmiro, A. Curry, L. Lifang, y Motawy, Y.S. (Eds.), *The routledge companion to international children's literature* (pp. 11-21). Routledge.

Kiefer, B. (2008). «What is a picturebook, anyway?: The evolution of form and substance through the postmodern era and beyond». En L.R. Sipe y S. Pantaleo (Eds.), *Postmodern picturebooks: play, parody and self-referentiality* (pp. 9-21). Routledge.

Kinder, M. (1991). *Playing with power in movies, television, and video games: from Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*. University of California Press.

KRESS, G. (2010). *Multimodality: a social semiotic approach to contemporary communication*. Routledge.

KRESS, G., y VAN LEEUWEN, T. (2002). «Colour as a semiotic mode: notes for a grammar of colour». *Visual Communication*, *1*(3), 343–368. https://doi.org/10.1177/147035720200100306

KRESS, G., y VAN LEEUWEN, T. (2006). *Reading images: the grammar of visual design* (2a ed.). Routledge.

KÜMMERLING-MEIBAUER, B. (2014). «Introduction: picturebooks between representation and narration». En B. Kümmerling-Meibauer (Ed.), *Picturebooks: representations and narration* (pp. 1-16). Routledge.

KÜMMERLING-MEIBAUER, B., y SURMATZ, A. (2011). «Introduction: international and intermedial aspects of Astrid Lindgren's Works». En B. Kümmerling-Meibauer, y A. Surmatz (Eds.), *Beyond Pippi Longstocking: intermedial and international aspects of Astrid Lindgren's works* (pp. 1-14). Routledge.

KURWINKEL, T. (2017). «Picturebooks and movies». En B. Kümmerling-Meibauer (Ed.), *The Routledge companion to picturebooks* (pp. 325-336). Routledge.

LEWIS, D. (2001). *Reading contemporary picturebooks: picturing text.* Routledge.

MACKEY, M. (2017). «Picturebooks and media studies». En B. Kümmerling-Meibauer (Ed.), *The Routledge companion to picturebooks* (pp. 451-462). Routledge.

MOCIÑO-GONZÁLEZ, I. (2019). *Libro-obxecto e xénero. O libro infantil como artefacto*. Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo.

MOYA-GUIJARRO, A. J. (2014). *A multimodal analysis of picture books for children: a systemic functional approach*. Equinox.

NIÈRES-CHEVREL, I. (2010). «The narrative power of pictures: L'orage (the thunderstorm) by Anne Brouillard». En T. Colomer, B. Kümmerling-Meibauer, y C. Silva-Díaz (Eds.), *New directions in picturebook research* (pp. 129-138). Routledge.

NIKOLAJEVA, M. (2010). «Interpretative Codes and Implied Readers of Children's Picturebooks». En T. Colomer, B. Kümmerling-Meibauer, y C. Silva-Díaz (Eds.), *New directions in picturebook research* (pp. 27-40). Routledge.

NIKOLAJEVA, M., y SCOTT, C. (2001*). How Picturebooks Work*. Garland.

NODELMAN, P. (1988). *Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*. University of Georgia Press.

NODELMAN, P. (2008). *The hidden adult: defining children's literature*. Johns Hopkins University Press.

PAINTER, C., MARTIN, J., y UNSWORTH, L. (2013). *Reading visual narratives: image analysis of children's picuture books*. Equinox.

RAJEWSKY, I. O. (2005) «Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality», *Intermedialites*, 6, 43-64.

RAMOS, A. M. (ed.) (2017). *Aproximações ao livro-objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura*. Tropelias & Companhia.

SCOLARI, C. (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Deusto.

SERAFINI, F. (2014). *Reading the visual: an introduction to teaching multimodal literacy*. Teachers College Press.

TABERNERO-SALA, R. (2019). *El objeto libro en el universo infantil*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.

TYDECKS, J. (2017). «Film versions of picturebooks» . En B. Kümmerling-Meibauer (Ed.), *The Routledge companion to picturebooks* (pp. 495-504). Routledge.

UNSWORTH, L. (2013). «Point of view in picture books and animated film adaptations: informing critical multimodal comprehension and composition pedagogy». En E. Djonov, y S. Zhao (Eds.), *Critical multimodal studies of popular discourse* (pp. 202-216). Routledge.
UNSWORTH, L. (2014). «Interfacing Visual and Verbal Narrative Art in Paper and Digital Media: Recontextualising Literature and Literacies». En G. Barton (Ed.), *Literacy in the arts: retheorising learning and teaching* (pp. 55-76). Routledge.
VAN DER LINDEN, S. (2015). *Álbum[es]*. Ekaré.
ZIPES, J. (2011). *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films*. Routledge.
ZAPARAÍN, F., y GONZÁLEZ, L. D. (2010). *Cruces de caminos: los álbumes ilustrados: construcción y lectura*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha; Secretariado de publicaciones de la Universidad de Valladolid.

REFERENCIAS DE LITERATURA INFANTIL

ANTINORI, A. (2021). *L'arancio*. Corraini.
AUSTER, P. (2003). *El cuento de Navidad de Auggie Wren* (Isol, il.). Lumen.
BACHELET, G. (2015). *El caballero impetuoso*. Editorial Juventud.
BACHELET, G. (2020). *Résidence Beau Séjour*. Seuil jeunesse.
BAKER, J. (1991). *Window*. Greenwillow Books.
BAKER, J. (2004). *Belonging*. Walker Books.
BANYAI, I. (1996). *Zoom*. Fondo de Cultura Económica.
BANYAI, I. (1999). *Re-zoom*. Fondo de Cultura Económica.
BARBERINI, A. (2015). *Le chien et la lune*. Ane Baté Editions.
BEMELMANS, L. (2016). *Madeline*. Libros del zorro rojo. (Originalmente publicado en 1939).
BLAKE, Q. (1998). *Clown*. Red Fox.
BOURGET, L. (2019). *La casa en el bosque* (A. Gravier, il.). Libros del zorro rojo.
BRENMAN, Il, y MORICONI, R. (2014). *Bâillons!*. Glénat Jeunesse.
BRIGGS, R. (1973). *Papá Noel*. Miñon.
BRIGGS, R. (1988). *El muñeco de nieve*. Altea. (Originalmente publicado en 1978).
BROUILLARD, A. (1998). *L'orage*. Grandir.
BROUILLARD, A. (1990). *Trois chats*. Editions du Sorbier.
BROUILLARD, A. (1992). *Le sourire du loup*. Dessain.
BROWNE, A. (2006). *King Kong*. Fondo de Cultura Económica.
BURNINGHAM, J. (1984). *Granpa*. Crown.
DAL, V., y NORSTÉIN, Y. (2010). *The fox and the hare* (F. Yarbusova, il.). Rovakada.
DONALDSON, J. (2015). *El Grúfalo* (A. Scheffler, il.). Bruño. (Originalmente publicado en 1999).
DONALDSON, J. (2016). *La hija del Grúfalo* (A. Scheffler, il.). Bruño. (Originalmente publicado en 2004).
ERLBRUCH, W. (2006). *El pato, la muerte y el tulipán*. Barbara Fiore.
FEHR, D. (2018). *La pelota amarilla* (B. P. Carvalho, il.). Takatuka.
HEENA, B. (2011). *Pan de nube*. Libros para imaginar.
HIRATA, K. (2011). *La casa de los cubos* (K. Kato, il.). Adriana Hidalgo.
HOLZWARTH, W. (2002). *El topo que quería saber quién le había hecho aquello en la cabeza* (W. Erlbruch, il.). Alfaguara. (Originalmente publicado en 1989).
ISOL (2007). *Petit, el monstruo*. Serres.
JEFFERS, O. (2018). *Estamos aquí: notas para vivir en el planeta tierra*. Andana.

KEATS, E. J. (2013). *Un día de nieve*. Lata de Sal. (Originalmente publicado en 1962).
KERR, J. (2010). *El tigre que vino a tomar el té*. Kalandraka. (Originalmente publicado en 1968).
KOZLOV, S., y NORSTÉIN, Y. (2017). *Hedgehog in the fog* (F. Yarbusova, il.). Rovakada.
LEBLOND, M., y BERTRAND, F. (2017). *Museo en pijamarama*. Kalandraka.
LEMIEUX, M. (2000). *Noche de tormenta*. Lóguez.
LEWIS, J. P. (2010). *La casa* (R. Innocenti, il.). Kalandraka.
MCBRATNEY, S. (1995). *Adivina cuánto te quiero* (A. Jeram, il.). Kókinos.
MERVEILLE, D. (2012). *El papagayo del Monsier Hulot*. Kalandraka.
MERVEILLE, D. (2013). *Hello Mr. Hulot*. North-South Books.
MÜLLER, J. (1973). *Alle Jahre wieder saust der Preßlufthammer nieder oder Die Veränderung der Landschaft*. Sauerländer.
MÜLLER, J. (1976*). Hier fällt ein Haus, dort steht ein Kran und ewig droht der Baggerzahn oder Die Veränderung der Stadt*. Sauerländer.
NORITAKE, Y. (2021). *El bosque de los hermanos*. Coco Books.
PASCUAL-DE-LA-TORRE, G. (2018). *¡Malacatú!*. A buen paso.
ROSEN, M. (1993). Vamos a cazar un oso (H. Oxenbury, il). Ekaré.
SÁEZ-CASTÁN, J. (2019). *Mvsevm* (M. Marsol, il.). Fulgencio Pimentel e hijos.
SEDER, R. B. (2009). *¡Al galope!*. Ediciones B.
SEDER, R. B. (2009). *¡Goool!: una aventura en movimiento*. Ediciones B.
SEDER, R. B. (2010). *Star Wars: a scanimation book*. Workman Pub.
SENDAK, M. (1984). *El letrero secreto de Rosie*. Alfaguara. (Originalmente publicado en 1960).
SENDAK, M. (2014). *Donde viven los monstruos*. Kalandraka. (Originalmente publicado en 1963).
SMITH, K. (2018). *E. T.: el extraterrestre*. SM.
SMITH, K. (2018). *Regreso al futuro*. SM.
SMITH, K. (2019). *Kárate kid: basada en la película*. SM.
SMITH, K. (2019). *Solo en casa: la historia clásica ilustrada*. SM.
STEIG, W. (2001). *¡Shrek!*. Ediciones B. (Originalmente publicado en 1990).
TAN, S. (2005). *La cosa perdida*. Barbara Fiore. (Originalmente publicado en 2000).
UNGERER, T. (1978). *El sombrero*. Alfaguara.
UNGERER, T. (2012). *Hombre luna*. Libros del zorro rojo. (Originalmente publicado en 1966).
UNGERER, T. (2013). *Flix*. Ekaré. (Originalmente publicado en 1997).
VAN ALLSBURG, C. (1988). *El expreso polar*. Ekaré.
VAN ALLSBURG, C. (1995). *Jumanji*. Fondo de Cultura Económica. (Originalmente publicado en 1981).
VAN ALLSBURG, C. (2002). *Zathura*. Houghton.
ZULLO, G. (2016). *Mi pequeño* (Albertine, il.). Limonero.