

EL LIBRO ÁLBUM COMO PROPUESTA DE LECTURA

Adriana María Fontana

Instituto Superior Nuestra Señora del
Rosario de Lavalle, Argentina
adrifontana@yahoo.com

Recibido: 26/05/2018. Aceptado: 21/08/2018.

Resumen

El libro álbum es hoy un género editorial merecedor de la atención de un gran número de especialistas. El objetivo de este artículo es ofrecer un estado de la cuestión sobre este género prestando atención a la bibliografía que se ha ocupado de él como objeto que estimula determinados modos de lectura. Las principales hipótesis que allí pueden rastrearse son: la existencia de una interconexión e interdependencia de dos códigos (texto e ilustración) y el rol activo del lector quien debe construir niveles de sentido a partir de tal dependencia. Nuestro propósito será entonces observar cómo funcionan los distintos recursos y elementos materiales que lo componen a través de breves análisis de casos. El desarrollo contendrá una primera parte donde se describirán las características que particularizan al género; una segunda, que contendrá algunas claves para su lectura; y una tercera, donde se presentarán algunas convenciones gráficas que pueden facilitar su interpretación.

Palabras clave: Libro álbum - Imagen - Recursos - Niveles de lectura

THE PICTURE BOOK AS A READING PROPOSAL

Abstract

In today's literary world, picture book is a genre deserving of a high number of specialist's attention. This article aims to offer a status on this genre based on the bibliography that focuses on it as object that stimulates certain kinds of reading. The main hypotheses that we find on such bibliography are: the existence of an interconnection and interdependence of two codes (text and illustration), and the active role of the reader, who must build meaningful levels based on said interdependence. Our purpose is, therefore, to observe the diverse resources and material elements that conform a picture book and how they function, by looking at brief case-specific analyses. In its development, there will be a first part describing the characteristics that make of this a particular genre; the second part will provide clues for the reader, and the third one, will present graphic conventions aiming to facilitate its interpretation.

Keywords: Picture Book - Image - Devices - Levels of Reading

Entendemos por libro álbum una creación estética donde imagen y texto establecen una relación tan especial que lo convierten en un tipo de libro ilustrado muy diferente al tradicional. En sus páginas, la ilustración cobra relevancia y cuenta la historia junto con el texto e, incluso, sin él. Las palabras y las formas, lo verbal y lo visual, incluso lo visible y lo invisible establecen vínculos tan particulares que se configuran nuevos modos de narrar y, en consecuencia, nuevos modos de leer (Blake y Sardi, 2013:14).

Un libro-álbum, a diferencia de un libro ilustrado, es concebido como una unidad, una totalidad que integra todas sus partes en una secuencia en la que las relaciones entre ellas (la tapa, la protección de tapa, la portada, la portadilla, las guardas, la página de créditos, la tipografía, las imágenes) son relevantes para la comprensión del texto. A manera de ejemplo, las guardas, es decir, las páginas que cubren el reverso de la portada y contraportada pueden anticipar o presentar indicios que resultan centrales en la historia a ser leída. Esta relación de interdependencia entre las partes y el texto (cuando lo hay) propicia diferentes niveles y recorridos posibles de lectura. Quien escribe y diseña un libro álbum suele atestar de manera intencional su obra de claves y detalles para provocar esos efectos. En síntesis, el *qué* de la historia se mantiene dentro de los parámetros tradicionales, pero el *cómo* ofrece diferentes caminos a recorrer (Marantz, 1999:11).

Las palabras, cuando están, suelen establecer con las imágenes vínculos diferentes de los que se establecen en los tradicionales libros ilustrados. En esta nueva propuesta, las relaciones van desde la obvia congruencia hasta la alta ironía, al punto de que en ocasiones las palabras e imágenes parecieran emitir mensajes contradictorios, como un reto al lector que debe resolver las diferencias para alcanzar una conclusión satisfactoria (Doonan, 1999: 35). Esto significa que la imagen en este tipo de libro no es una simple ilustración del enunciado sino un medio más puesto al servicio de la narración que puede generar diversas combinatorias con el texto verbal, incluido el contraste o la distancia. En palabras de David McKee:

El libro álbum es a los otros libros lo que una escultura es a los cuadros. A una escultura se le debe caminar alrededor, ser vista desde todos los ángulos, moviéndonos un poco hacia acá y hacia allá para poder apreciar las formas, las texturas y los ritmos que conforman la totalidad. El espectador debe hacer un esfuerzo para descubrir lo que el artista ha hecho (1999: 146).

De esta manera, autor e ilustrador generan un juego de lecturas cruzadas e invitan al lector a zambullirse en la integración de ambos lenguajes. La imagen y la palabra se retroalimentan una con la otra cuidándose especialmente de no caer en la reiteración o superposición de significados. Ya se trate de un autor integral de textos e imágenes o de una dupla de escritor/ilustrador, todo autor de libro álbum sabe que debe lograr que cada lenguaje haga su aporte al sentido. Así, primero el escritor, luego el ilustrador y, finalmente, los lectores conforman una tríada creativa y el diálogo entrecruzado entre las distintas visiones que cada uno aporta a la obra es uno de los atractivos más originales de este género (Schritter, 2013: 72).

Al mismo tiempo, los libros álbumes suelen caracterizarse por la brevedad y la sencillez del lenguaje textual. Vinculando ese aspecto con el advenimiento de un nuevo lector, Rabasa y Ramírez, dos investigadoras de este tema, opinan al respecto:

El advenimiento del libro álbum no es azaroso ya que el lector contemporáneo está inmerso en una sociedad que desarrolla intensamente la imagen y a la que rinde culto, permitiendo -desde varios lenguajes diferentes y simultáneos- el desarrollo de este objeto cultural. De modo que los libros-álbumes cuentan con un público preparado para leerlos, para comprenderlos (2012: 25-26).

Este público, al que se refieren las autoras, no necesariamente está conformado por lectores de primera infancia, como muchos padres y mediadores opinan. Si bien es cierto que los rasgos de brevedad textual y abundancia de imágenes resultan atractivos para el universo infantil, este objeto estético (género complejo y más de una vez incómodo) está destinado a públicos de todas las edades debido a los distintos niveles de lectura que propone. Requiere competencias no solo literarias sino

también visuales para poder enfrentarse al libro como un objeto de arte, construido con riguroso cuidado en tanto objeto material, repleto de interacciones dialógicas. En palabras de Graciela Montes (citado en Cañón, 2013:160): “Hay un momento de perplejidad, de sorpresa, de desconcierto... pero enseguida el lector acepta el reto. Explora, hurga, busca indicios, trabaja construyendo sentido...”. Todo lector de libros álbumes, entonces, debe estar preparado para poder captar todos los mensajes posibles que surgen del vínculo entre texto e ilustración.

Claves para leer un libro álbum

Ya aclaramos que el libro álbum dista mucho de ser un libro ilustrado tradicional. En su configuración se ponen en juego diversos procedimientos estéticos y recursos visuales provenientes de las artes plásticas, del cine, los dibujos animados, los videoclips, la publicidad, la historieta y los videojuegos que incitan a transformar el simple acto de mirar en un acto de ver a través de la memoria, la imaginación y el pensamiento (Cañón, 2013: 160). Tal es el caso de la utilización del *zoom*, procedimiento que finge el efecto óptico de una cámara que capturaría las imágenes agrandadas para el ojo del lector, resaltando aquello que pasaría desapercibido. Otro caso, esta vez proveniente del cómic, es el uso de cuadros con escenas diversas que funcionan como imagen-acción y que van configurando el relato, dando una visión del paso del tiempo (Blake y Sardi, 2013: 17). Podemos encontrar estos dos recursos en *Cuando llega la noche* (2009) del autor e ilustrador argentino Poly Bernatene [Véanse en Anexo las imágenes N°1 y 2]. En ocasiones, la imagen se ocupa de la descripción de los personajes, de los escenarios o de acciones secundarias del relato. Esto, por un lado, facilita el establecimiento del marco de relaciones de la historia por un medio de más fácil acceso: el medio visual (Colomer, 1999:30); pero por el otro, limita el poder del texto que solo se completa a través de los dibujos. Por ejemplo, en *La decisión de Teodoro* (2008) de Irene Singer, la voz del niño protagonista dice en una oportunidad: “Si tuviera una lucecita encendida...”. Los

puntos suspensivos indican que el sentido de la frase debe ser completado por la imagen, que nos muestra exactamente a qué le teme Teodoro y por qué quiere la luz encendida [Véase imagen N°3].

En tanto productos de nuestra época, los álbumes poseen en ocasiones características del acusado carácter experimental propio de los productos llamados postmodernistas. Una de esas características es la metaficción. A través de este procedimiento, los códigos y las convenciones narrativas se hacen explícitos, haciendo cómplices de la construcción ficcional no solo a los personajes sino también al lector. Uno de los procedimientos metaficcionales muy utilizado en los libros álbumes es la ruptura de la narrativa. A veces, se suele interrumpir el flujo de la narración para permitir al autor dirigirse directamente al lector. Graciela Montes (1995) en *Irulana y el ogronte* configura un narrador extradiegético quien, a través de apelaciones al lector, posterga la intriga con advertencias del tipo: “Miren, acá la dibujante se asustó tanto que dejó el dibujo sin terminar y salió corriendo”. La imagen (el “acá”) acompaña y completa la voz del narrador mostrando un dibujo incompleto del ogronte y, en el margen inferior derecho (casi imperceptible) otro dibujo, también incompleto, de la dibujante huyendo despavorida.

Teresa Colomer afirma que “una de las formas de ruptura propiciadas por el posmodernismo es la de representar un mundo polifónico, una multiplicación de líneas narrativas” (1999: 32) que se interrelacionan de diversos modos y apuntan a evitar las subordinaciones y eliminar toda jerarquía (Lewis, 1999: 82). El texto, entonces, puede contar la narración principal, mientras que la imagen puede incluir la narración que cuenta uno de los personajes. De esta manera, se presenta una estructura particular con dos niveles de ficción y el lector es interpelado para configurar la historia desde una posición activa: puede leer esos dos niveles entramados, o bien, como dos historias independientes. Pero las capas de sentido pueden ser mucho más que dos, como en el caso de *La Durmiente* (2010) de María Andruetto [Véase Imagen N°4]. Su ilustrador, Istvan Schritter, explica su

intención de encontrar en las ilustraciones una estética productora de capas narrativas y de significación:

La historia esconde, en el intertexto con la ilustración, un 'texto ilustrado' que habla de la historia de la mujer, por detrás del texto escrito. Llevado a cabo como un verdadero collage, el dibujo de pincel y tinta sobre delicado papel vegetal –primera capa de sentido que habla de lo que el texto describe en sí mismo-, se superpone a recortes de revistas y de papeles (segunda capa de sentido) y estos, a la vez, son interferidos por recortes de color (tercera capa de sentido) que crea un efecto de ensueño, relativizando todo (Andruetto e Istvansch, 2013: 76).

Al respecto, William Moebius, investigador de literatura infantil, sostiene que entre el texto y la imagen, o entre las ilustraciones mismas, se puede experimentar una especie de desliz sémico, esto es, la palabra y la imagen llegan en ocasiones a enviar mensajes conflictivos y probablemente contradictorios sobre el *quién* o el *qué* de la historia. Se trataría de una especie de *placas tectónicas* que se deslizan y se friccionan entre sí (Moebius, 1999: 102).

De esta manera, los álbumes utilizan la imagen para ofrecer pistas que ponen en duda la realidad de lo que se afirma en el texto. Por eso, en esos casos, el lector debe distanciarse del narrador que parece que no cuenta siempre lo que verdaderamente acontece. Las ilustraciones le juegan una broma sobre la veracidad de las palabras, de manera tal que su presencia es necesaria. El reto es, entonces, examinar cuidadosamente las imágenes buscando detalles que darán la clave de un cuento mucho más atractivo que el que transmiten solo las palabras. Los buenos dibujantes entienden y utilizan este juego contradictorio entre las palabras y las ilustraciones y logran que las dos juntas cuenten una historia que depende de las diferencias entre ambas (Nodelman, 1999: 120). Algo así sucede con el libro *Carlota y Miniatura* (2008) de Pierre Le Gall, donde la protagonista pretende imponer su punto de vista para convencer al lector de que su vida es realmente miserable, opinión que permanentemente es refutada por la imagen [Véase imagen N°5]. De esta manera, y tal como lo exponen Blake y Sardi: "El texto provoca en el lector una permanente tensión porque todo

parece ser, semeja, pero no es exactamente, nombra, pero no refiere, es onírico, pero puede ser real. Así, lo indeterminado depende de quién lo ve, desde dónde lo ve, cómo lo percibe y escucha” (2013: 30).

Otro aspecto posmodernista es el deleite al mostrar en exceso. En esta oportunidad, el mecanismo de ruptura está en la acumulación desmedida de detalles que va más allá de la norma, lo que dificulta la construcción del mundo ficcional propuesto al ponerse a prueba la percepción establecida de lo que se entiende por secundario. El ilustrador ofrece representaciones que se deben mirar con lupa para encontrar características que con una mirada general pasan inadvertidas. Esto exige a los lectores mirar cada detalle, porque todo significa y significa de diferentes modos. Al referirse al tema, Ramírez y Troiano explican que:

[...] Esta profusión e insistencia en los detalles producen dos efectos: cierto alejamiento de la representación naturalista, entendida en este caso como la imagen parecida a lo que supuestamente vemos [...] y una aproximación a un juego de búsqueda de lo mínimo, que no es inútil ni superfluo sino simbólico (2013: 111-112).

Para ejemplificar este rasgo, nos remitiremos al trabajo realizado por Raymon Jones sobre el libro *Donde viven los monstruos* de Maurice Sendak. En él, se analiza con sumo cuidado cada ilustración del artista quien es considerado un autor de una obra de arte “sin costuras” [Véase imágenes N°6 y 7]:

En el primer dibujo, por ejemplo, los detalles sugieren un estado de ánimo. El martillo, el clavo y la raja en la pared son desproporcionalmente grandes, sugiriendo qué tan fuera de su control está la rabia de Max. [...] La destructividad de Max es posteriormente indicada por el ahorcamiento del perro de peluche en la primera ilustración, un detalle que sutilmente nos prepara para la persecución del perro real en la segunda ilustración. Juntas, las dos ilustraciones muestran una intensificación de la violencia: Max pasa de atacar a juguetes a atacar a mascotas (Jones, 1999: 159-160).

También es muy frecuente en este género la presencia de un fenómeno literario que pone en juego los

saberes previos de quien lee: el de la intertextualidad. Estos guiños al lector, suelen ocurrir a través de la apelación a su conocimiento sobre los cuentos populares, en aspectos tales como la desmitificación de personajes tradicionales o la reivindicación de algún personaje agresor (Colomer, 1999: 31). Existe un deleite especial en las maneras paródicas y satíricas de presentar las recreaciones de cuentos folklóricos y de hadas. Un caso particular en este sentido es *La Bella Griselda* (2010), de Isol, donde la protagonista se distancia bastante de la inocente y legendaria Bella durmiente, ya que Griselda colecciona las cabezas que hace rodar por su belleza. También puede suceder que un personaje aparezca leyendo un libro con un título legible en la ilustración, lo que requiere activar conocimientos adquiridos a través de una lectura previa o invita a adquirirlo aproximándose a otro texto. El procedimiento va más allá de la intertextualidad literaria. Muchas veces el mundo presentado requiere de nuestro conocimiento previo sobre otras actividades artísticas (Moebius, 1999: 106). Un experto en este sentido es Anthony Browne. En su libro *Voces en el parque* (2010), por citar alguno, aparece la imagen de una mamá gorila que, ante la desaparición de su hijo durante su paseo por el parque, grita angustiada el nombre del pequeño en un intento desesperado por encontrarlo. El gesto ilustrado nos lleva, inevitablemente, a establecer relación con *El grito* de Munch¹.

En cuanto a los procedimientos retóricos que suelen poner en juego los libros álbumes, dos muy utilizados son la sinécdoque y la metonimia. Ambos procedimientos juegan con la relación entre la parte y su todo. Pero mientras que el primero consiste en la presentación de una parte por el todo, el segundo se realiza a través de la sustitución de un objeto por otro con el que guarda relación de causa o dependencia. Un caso de metonimia lo podemos encontrar en *Hay días* (2012) de M. Wernicke. En esta obra, a través de la técnica del diálogo directo

¹ *El grito* (en noruego *Skrik*) es el título de cuatro cuadros del noruego Edvard Munch (1863-1944). La versión más famosa se encuentra en la Galería Nacional de Noruega y fue completada en 1893.

entre los personajes acompañada de imágenes sugestivas donde predomina el contraste entre el gris y rojo o gris y verde, conocemos la historia de una niña y su madre. Los grises visibilizan el presente del relato donde madre e hija están en la cotidianidad; el rojo, a medida que avanzamos la lectura del texto, funciona como deíctico para referir la ausencia de ese que no está y el verde aparece por primera vez cuando la madre pone su voz al relato (Blake y Sardi, 2013: 24). Ambas entablan una conversación sobre un pasadizo a través del cual la niña puede reencontrarse con su padre ausente. En la imagen del encuentro se lo ve a él vestido de rojo y con un sombrero sobre su cabeza. Como la niña lamenta no poder encontrar siempre ese pasadizo, la madre, mientras le explica que puede buscarlo en otros lugares, le coloca sobre la cabeza el sombrero de su padre (el mismo de la imagen anterior). Así, el sombrero se convierte en un elemento metonímico que sustituye, de alguna manera, la presencia del padre ausente y se convierte en una nueva manera de reencontrarlo. Y, como ejemplo de sinécdoque, es muy ilustrativo el libro *Lobos* (2011) de Emily Gravett. Allí, la presencia del lobo se representa, más de una vez, a través de sus partes: sus patas, su cola, su cabeza [Véase imagen N°8]. La utilización de este recurso provoca un efecto de suspenso más espeluznante y efectivo al contraponerse la *inmensa* parte lobuna con la *pequeña* totalidad del ingenuo conejo.

Con la utilización de todos estos recursos, los álbumes desafían las convenciones sobre lo que los niños y niñas son capaces de interpretar, y se animan también a abordar temas especialmente duros, buscando un impacto emotivo en el lector (Colomer, 1999: 33). Los mejores libros álbumes han logrado mostrar lo intangible y lo invisible, ideas y conceptos como el amor, el odio, la responsabilidad, el abandono, la igualdad, la diversidad e incluso la muerte, aceptada como parte natural de la vida. El libro *El pato y la muerte* (2007) de Wolf Erlbruch es un buen ejemplo de ello. El tema tabú es tomado con absoluta naturalidad desde el título [Véase Imagen N°9]. La sencillez es la clave de la intensidad: la muerte aparece sin tapujos, con despojadas ilustraciones que ambientan y construyen sentido (Rabasa y Ramírez, 2012: 221).

Las convenciones gráficas del libro álbum

Si comprendemos el estilo del ilustrador como un campo de elecciones personales realizadas para transmitir significados, podemos comenzar a entender cómo diversos factores que constituyen un libro álbum pueden trabajar juntos para hablar clara y profundamente al lector (Kiefer, 1999: 67). Pero para que la comprensión mejore y sea más efectiva, es importante conocer ciertas convenciones gráficas que, si bien no son determinantes, porque la lectura de álbumes siempre es abierta, pueden servir de orientadores en la senda de amplias probabilidades. No podemos asegurar, a ciencia cierta, que a partir de este conocimiento la interpretación dada sea coincidente con la intención del autor, porque en toda construcción de sentido intervienen factores subjetivos; pero esto no quiere decir, tampoco, que cualquier interpretación será válida, los límites estarán anclados en el objeto mismo a interpretar, allí estarán los datos que la justifican (Bahntje, 2013: 52). Isol, autora integral de libros álbumes, en una entrevista para la revista *Cuatrogatos*, comentaba al respecto:

La plástica y las imágenes contienen igual cantidad de información y profundidad, y es un lenguaje que se mantiene desde las cavernas hasta hoy, y que tiene sus leyes propias. No hay dudas que descubrir esas leyes y poder “leer” una ilustración nos dará herramientas expresivas y de lectura que nos acompañarán en el mundo como todo lo que aprendemos y nos enriquece (en Adricáin y Rodríguez, 2014).

Como las piezas del código simbólico son innumerables, se hace imposible presentarlas a todas. Por eso, nuestra intención se limita a plantear algunas convenciones gráficas con sus rasgos dominantes y sus probables significados para que, luego de conocerlos, cada lector pueda hacer uso de ellos según convenga. Porque, repetimos, cada elección funciona de forma diferente en historias diferentes, y serán objeto de diferentes interpretaciones.

Función estética del formato

El libro álbum planteó, desde sus comienzos, un cambio de formato ya que los libros para niños eran muy pequeños. Daniel Goldin, editor mexicano (citado en

Lescano y Fernández, 2013: 62) sostiene que el libro álbum propicia una experiencia de lectura que no solo involucra a la imagen y a la palabra, sino a la multiplicidad de sentidos que están involucrados en el contacto físico con el objeto. Considera al álbum como un libro objeto que pesa, huele y se toca; un objeto bello que desafía al lector a poner el cuerpo para descifrarlo, a moverse, a moverlo, darlo vuelta, descubrirlo. Por eso, si bien en la actualidad se ampliaron las posibilidades y existen tres tipos básicos (el cuadrado, el rectangular tipo retrato -más alto que ancho- y el apaisado), las ediciones más arriesgadas son aquellas que transforman al libro en un objeto diseñado para significar, esto es, no lo conciben como un simple continente de un contenido sino un objeto con función estética. Teresa Colomer considera que este tipo de propuesta se encuentra “a medio camino entre el libro y el juguete. Unos parecen más divertidos, imaginativos y sugerentes; otros resultan más artificiosos, pero todos exploran los nexos comunes de la literatura y el juego” (2010: 74).

Un caso particular que podemos citar es *Tener un patito es útil* de Isol [Véase Imagen N°10]. Este libro, desde su materialidad, propone una historia que no tiene ni principio ni fin. Diseñado en cartón, con un sistema de plegado similar a los códices, permite una lectura lineal o una lectura circular que otorga sentido al formato. Nene y patito pueden, entonces, funcionar tanto como sujeto u objeto.

Posición, orientación y tamaño de las imágenes en el espacio de la página

William Moebius, especialista en el tema, nos aconseja detenernos en la ubicación de los personajes en cada página. De acuerdo a su opinión, muchas veces la posición resulta relevante (sobre todo si el personaje es principal) por lo que no será lo mismo si es ilustrado en la parte de arriba o de abajo de la página, en el centro o en los márgenes. Para este autor, la altura puede indicar una condición de éxtasis, visión de ensueño, una marca de estatus social o poder, o de una auto-imagen positiva. En contraposición, propone para la parte inferior la posible interpretación de señal de tristeza, abatimiento, o un

estatus social desfavorable. Sostiene también que un personaje que se encuentre en el margen, distanciado o reducido de tamaño y cerca de la parte inferior, generalmente será percibido como uno con menores ventajas que aquel de mayor tamaño ubicado en el centro. En *Eloísa y los bichos* (2009), de Jairo Buitrago, encontramos una imagen que nos muestra la tarde cuando la niña y su padre llegan a un lugar nuevo y extraño para ellos. Los dos están ubicados en la parte inferior de la página derecha, rodeados de bichos de dimensiones mayores a las suyas. La desigualdad de tamaño, la ubicación inferior, más el gesto de la niña quien intenta infructuosamente recuperar un osito de peluche, logran transmitir la pesadumbre de Eloísa. [Véase Imagen N°11]. Sin embargo, el gran tamaño puede no ser suficiente para percibir ventajas, puede indicar también un ego inflado (Moebius, 1999: 107-108). No olvidemos que no basta con un solo código para transmitir significado; son diversos los factores que se conjugan en su construcción. Así, otros autores refieren que la posición y orientación de un personaje dentro del campo plástico puede determinar cambios de significado según se presente en el lateral izquierdo o derecho: generalmente dará la sensación de entrar o salir de la escena respectivamente, funcionando de esa manera como parte estructurante del devenir (Cañón y otros, 2013: 132)

Contraste entre figura y fondo

En muchos casos, las ilustraciones acentúan las diferencias entre la figura y su fondo. Esto puede generar diferentes interpretaciones. Insistimos en la idea de que los álbumes explotan la materialidad del objeto y tienden a utilizar varios aspectos para construir significados. Por eso, algunas veces este acento será utilizado para lograr que dicha figura se perciba como pregnante, esto es, se distinga más rápidamente por el contraste alcanzado (Cañón y otros, 2013: 133). Sin embargo, en otras ocasiones, el mismo personaje puede aparecer trazado bidimensionalmente en unas páginas y tridimensionalmente en otras con el fin de diferenciar, por ejemplo, distintos ámbitos. Es el caso de *Los tres cerditos* (2012) de David Weisner, donde los tres personajes tradicionales logran escapar de su cuento (en el que están

dibujados en forma plana) gracias a los soplidos de su más temible enemigo. Así, los cerditos llegan a una nueva realidad (el afuera del libro), lejos del peligroso lobo, donde aparecen ilustrados en tres dimensiones [Véase Imagen N°12]. El afuera es representado a través de un fondo absolutamente acromático, sin ningún tipo de líneas, margen ni color. Allí se van depositando las hojas del cuento, desprendidas por efecto del mismo soplido. Una de ellas les sirve, al transformarse en un avión de papel, como medio de transporte hacia nuevas aventuras. En su viaje, los tres fugitivos se van topando con páginas de otros libros. Así, estos simpáticos personajes van saltando de un mundo a otro (recurso llamado metalepsis) adoptando en cada oportunidad los rasgos estilísticos del libro infantil en el que se insertan.

Marco

La ausencia o presencia de marco es, según Williams Moebius (1999: 109), otro de los elementos que tienden a producir significación; un factor que incide en la distancia entre el mundo que está dentro y el que está fuera de la historia. Este autor sostiene que la ilustración, cuando se encuentra enmarcada, provee al lector una mirada limitada *dentro* del mundo, como si hubiera delante de él una ventana que solo le permitiera observar (desde afuera) el recorte de mundo que se le muestra. En cambio, la ilustración sangrada o al corte² le brinda una experiencia total, un punto de vista *desde dentro*; como si la ventana desapareciera y se le permitiera entrar a ese mundo de ficción. Al respecto, Peter Newmeyer, en su estudio sobre la obra de Chris Van Allsburg, agrega que “al poner el texto y la ilustración dentro del mismo margen se borra la línea que distingue el mundo del lector del mundo del escritor” (1999: 179). De esta manera, se hace desaparecer la frontera que separa la realidad de la fantasía: el lector puede sumergirse en el mundo propuesto por el libro y mirar desde una perspectiva más cercana. La ilustradora María Wernicke suele hacer uso de este recurso. Podemos

² Ilustración sangrada o al corte hace referencia a aquella que abarca hasta el borde de la hoja.

verlo, por ejemplo, en el libro *Haiku* (2009) en el que comparte autoría con Iris Rivera [Véase Imagen N°13].

Pero la presencia o ausencia de un marco de encierro puede sugerir también otras connotaciones. Por ejemplo, la intensidad emocional. Para este último caso, podemos encontrar un buen ejemplo en *Donde viven los monstruos*. Raymond Jones (1999), en su análisis pormenorizado de las técnicas gráficas utilizadas por Maurice Sendak, distingue, en las primeras páginas, ilustraciones con bordes rectos y un gran marco blanco. Para este autor, estas características tradicionales del diseño gráfico sugieren que estamos en el mundo real de la racionalidad. Pero a medida que avanza el relato, las ilustraciones aumentan de tamaño hasta obliterar por completo el marco blanco [Véanse Imágenes N°14 y 15]. Jones señala que, con este procedimiento, Sendak nos da indicios de que lo que va en aumento es la fuerza emocional del niño protagonista.

En la cuarta y quinta ilustración del libro, por ejemplo, las hojas de los árboles han crecido más allá de la línea recta invadiendo el marco blanco. Así, Sendak sugiere el poder de las emociones de Max que están rompiendo con las restricciones arbitrarias de orden. La tercera ilustración de esta secuencia ha aumentado tanto que cubre enteramente la página derecha obliterando por completo el marco blanco. Esta es una metáfora gráfica perfecta: Max ha escapado completamente al orden del mundo despierto, un mundo sugerido por el gran marco blanco [...] y ha entrado en un mundo fantástico (Jones, 1999: 156-157).

Este tipo de código encuentra su máxima expresión en el uso de la doble página ilustrada, sin texto alguno, presente generalmente en momentos clave del relato, para reforzar el contenido emotivo en vez del contenido objetivo de la historia. Esto suele acentuarse con la utilización de otros métodos de representación tales como figuras distorsionadas y colores violentos para resaltar emociones fuertes. (Kiefer, 1999: 68).

Línea y capilaridad

“La intensidad de las experiencias que vive un personaje puede ser representada por el grosor o delgadez

de la línea, por su suavidad o su zigzagado, por su profusión o su virtual ausencia, y por su recorrido paralelo o de agudos ángulos”, sostiene William Moebius (1999: 109). Así, líneas delgadas pueden sugerir movilidad o velocidad; líneas gruesas, borrosas o anchas, parálisis, pesadez o estancamiento. Líneas temblorosas usualmente acompañan emociones problemáticas, líneas continuas y homogéneas pueden denotar simpleza. Si su recorrido es paralelo, se suele interpretar un mundo ordenado y tranquilo; por el contrario, si hacen extraños ángulos pueden advertir una vida en peligro. También su profusión o virtual ausencia tienen su significado. El código de la capilaridad se refiere, justamente, a la presencia o ausencia de garabatos. La abundancia de tales signos puede señalar vitalidad o hasta exceso de energía, pudiendo interpretarse la escena como repleta, nerviosa, ajetreada. El progreso gradual a un fondo simple y plano provee un alivio a tales junglas de líneas (Moebius, 1999: 109-110). Un buen ejemplo lo encontramos en *Voces en el parque* (2010) de Anthony Browne [Véanse Imágenes N°16 y 17]. Cuando la historia es contada por el pequeño gorila, él aparece sobre un fondo de paredes repletas de líneas paralelas, cuadrículadas y oblicuas que oscurecen el ambiente de la habitación. Las sombras logradas con las líneas acompañan la tristeza y aburrimiento del personaje, sentimientos que se expresan también con su mirada perdida tras la ventana. Este fondo contrasta absolutamente con el que aparece en la cuarta voz, la de la pequeña gorila. Una pared lisa, de un color azul plano e intenso, sirve de fondo a la flor obsequiada por su nuevo amigo. La ausencia de líneas nos hace inferir un ambiente de felicidad y calma.

Color

Aparte de las tradicionales asociaciones de algunos colores con ciertos estados de ánimo o sentimientos, de la asociación de colores vivos con la euforia y el descubrimiento y de colores oscuros con la insatisfacción y la preocupación, existen relaciones menos generalizadas. En ocasiones, el ilustrador pinta a un grupo de personajes de un color en contraste con otro grupo de otro tinte. Así, podemos establecer relaciones de oposición: buenos vs.

malos, mundo interno vs. mundo externo, obediencia vs. libertad; e incluso, señalar diferentes puntos de vista (Moebius, 1999: 111) Un caso muy conocido, en este último sentido, es el libro, ya mencionado, *Tener un patito es útil* (2007) de Isol. En él, la autora señala los diferentes puntos de vista con dos colores: azul y amarillo. Pero, en contra de lo esperado, el azul es usado como fondo para la historia contada por el patito; y el amarillo, como fondo para la que cuenta el niño. El color elegido para el fondo de cada relato se mantiene en la tapa y contratapa del libro; sin embargo, detrás de la figura del nene vemos una sobra amarilla y detrás de la figura del patito, una sombra celeste. Se podría interpretar que ambas sombras representan, respectivamente, la mirada del narrador que elige poner en primer plano al objeto observado. [Véase Imagen N°18].

Al referirse a las cualidades expresivas del color, Rudolf Arnheim asevera que, si bien la forma es un medio de comunicación más eficaz que el color, este tiene un impacto expresivo que no se puede igualar. Al respecto, está muy generalizada la opinión de que la expresión del color tiene su base en las asociaciones que evoca. Así, “se dice que el rojo es excitante porque nos recuerda las connotaciones de fuego, sangre y revolución. El verde evoca la reconfortante idea de la naturaleza y el azul es refrescante como el agua” (Arnheim, 1987: 277).

El mismo autor, al hablar sobre la expresión de los colores, sostiene que cada color tiene una expresión específica. Si bien retoma la idea corriente de que el rojo apasiona, estimula y es excitante, de que el amarillo es sereno y alegre, mientras que el azul deprime y entristece, ratifica su teoría de que los colores puros son neutros si se los compara con el dinamismo que producen las mezclas. Dicho de otra manera, el color que determina el efecto no es el principal sino aquel que se desvía de él. En consecuencia, un rojo azulado resultaría frío y un azul rojizo, cálido.

En *La decisión de Teodoro* (2008) de Irene Singer podemos ver el contraste intencional que producen la luz y el color cuando el niño está en su habitación y cuando está durmiendo con sus padres [Véanse Imágenes N°19 y 20].

En la primera, priman la oscuridad y los colores fríos: grises, celestes, azules y violetas; mientras que la habitación de sus padres está pintada con colores luminosos y la cama está rodeada de tonos que se inclinan al rojo: naranja y rosado. Con este recurso, se refuerza, por un lado, la idea del miedo que Teodoro tiene cuando está solo en su habitación y, por el otro, la tranquilidad y confianza que adquiere el pequeño al abrigo de sus padres.

Es importante aclarar, nuevamente, que estos códigos difícilmente aparezcan solos, generalmente se presentan en combinación con otros, lo que potencia su significación. Así, por ejemplo, como ya fue señalado al analizar el recurso de la metonimia, en *Hay días*, de María Wernicke el contrapunto entre los colores gris, rojo y verde se combina también con otros recursos para construir un relato donde *lo elidido* significa [Véase Imagen N°21].

Los recursos retóricos, tanto visuales como verbales, de la *elipsis*, la *metonimia*, y del *fuera de campo*³ se conjugan para contar una historia donde lo no dicho, los espacios en blanco [...] y lo oculto invitan al lector a construir sentidos a partir de aquello que el encuadre soslaya o solo sugiere.[...] Y es en esa trama entre lo dicho y lo no dicho, entre lo que se revela y lo que se oculta, que el lector percibe el vacío o lo que se ve, los fragmentos o el todo y, a partir de allí, puede leer e interpretar el libro álbum (Blake y Sardi, 2013: 25).

Hasta aquí, a través de un recorrido por la obra de ciertos autores especialistas en libros álbumes, hemos presentado algunos de los tantos recursos y convenciones utilizados por este nuevo género literario, para muchos, perteneciente a la literatura infantil. Como ya lo expusimos al inicio de nuestro artículo, disentimos con esta postura. De acuerdo con lo expuesto, no podemos pensar al libro álbum como una lectura adecuada solamente para las primeras edades. Este tipo de objeto estético ha ido mucho más allá, no solo por desmitificar personajes tipos

³ Se refiere a aquello que no se ve pero que está presente en otra parte y los lectores deben imaginar.

cargados de estigmatizaciones, por establecer relaciones dentro y fuera del texto, por su mensaje ambiguo e indeterminado, por sus juegos metaficcionales, sino también por la cuantiosa riqueza de mensajes implícitos que se incorporan y la continua apelación a una experiencia adulta.

En sus partes constitutivas, la combinación de lo textual con lo visual abre un nuevo campo de instrumentos que ha sido aprovechado, tanto para la creación de libros adecuados a lectores con escasa competencia, como para aquellos que gozan de experimentalidad literaria y artística, sin que esto tenga que ver con una franja etaria determinada. En este sentido, acordamos con Miryam Bahntje (2013: 37) cuando sostiene que cada quien se acerca desde sus competencias lectoras y deja que el libro lo interpele de manera desigual. En realidad, las posibilidades de un lector no tienen que ver necesariamente con la edad sino más bien con su nivel de alfabetización, no solo lingüística, sino y fundamentalmente, cultural. Cada uno, niño, adolescente o adulto, se aproxima a los diferentes niveles de lectura propuestos desde universos diferentes, experiencias diferentes, saberes y competencias diferentes.

Bibliografía

Textos literarios

Andruetto, Maria e Istvansch (2010). *La durmiente*. Buenos Aires: Alfaguara.

Bernatene, Poly (2010). *Cuando llega la noche*. Buenos Aires: Unaluna.

Browne, Anthony (2010). *Voces en el parque*. México: Fondo de Cultura Económica.

Buitrago, Jairo y Rafael Yockteng (2009). *Eloísa y los bichos*. Buenos Aires: CalibroscoPIO

Erlbruch, Wolf (2007). *El pato y la muerte*. Buenos Aires: Ed. Bárbara Fiore.

Gravett, Emily (2011). *Lobos*. San Isidro: Macmillan.

Isol (2007). *Tener un patito es útil*. México: Fondo de Cultura Económica.

Isol (2010). *La bella Griselda*. México: Fondo de Cultura Económica.

Le Gall, Pierre (2008). *Carlota y Minuatura*. Zaragoza: Edelvives.

Montes, Graciela (1995). *Irulana y el ogronte*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho.

Sendak, Maurice (2015). *Donde viven los monstruos*. Pontevedra: Kalandraka Editora.

Singer, Irene (2008). *La decisión de Teodoro*. Buenos Aires: CalibroscoPIO.

Weisner, David (2012). *Los tres cerditos*. España: Ed. Juventud.

Wernicke, Maria (2009). *Haiku*. Buenos Aires: CalibroscoPIO.

Wernicke, Maria (2012). *Hay días*. Buenos Aires: CalibroscoPIO.

Estudios

Andricaín, Sergio y Antonio Rodríguez (2014). "Entrevista con Isol en el sótano floreciente". Fundación Cuatrogatos. Disponible en: <http://www.cuatrogatos.org/show.php?item=155>

Arnheim, Rudolf (1987). *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*. Buenos Aires: Eudeba.

Bahntje, Myrian. (2013). "El libro álbum: lectura de imágenes". Mariel Rabasa y María Ramírez (comps.) *Desbordes 2: las voces sobre el libro-álbum*. Bahía Blanca: Ediuns. 39-54.

Blake, Cristina y Valeria Sardi (2013). "Aproximaciones al libro álbum: cuatro ejemplos en la literatura argentina." Mariel Rabasa y María Ramírez (comps.) *Desbordes 2: las voces sobre el libro-álbum*. Bahía Blanca: Ediuns. 13-38.

Cañón, Mila (2013). "Buscadores de sentido. El libro álbum como objeto exigente". Mariel Rabasa y María Ramírez (comps.) *Desbordes 2: las voces sobre el libro-álbum*. Bahía Blanca: Ediuns. 157-178.

Chavaño, Carla y otros (2013). "Voces en la sala". Mariel Rabasa y María Ramírez (comps.) *Desbordes 2: las voces sobre el libro-álbum*. Bahía Blanca: Ediuns. 123-142.

Colomer, Teresa (1999). "El álbum y el texto". María Paz Castillo (coord.) *El libro-álbum: invención y evolución de un género para*

niños. Venezuela: Banco del Libro. 29-34.

Doonan, Jane (1999). "El libro álbum moderno". María Paz Castillo (coord.) *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del Libro. 35-58.

Jones, Raymond (1999). "Donde viven los monstruos de Maurice Sendak: La poesía del libro-álbum". María Paz Castillo (coord.) *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del libro. 149-162.

Kiefer, Barbara (1999). "Los libros álbum como contextos para comprensiones literarias, estéticas y del mundo verdadero". María Paz Castillo (coord.) *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del Libro. 65-76.

Lescano, Marta y Fernández, Marina (2013). "La edición del libro-álbum: ¿un nuevo desafío?" Mariel Rabasa y María Ramírez (comps.) *Desbordes 2: las voces sobre el libro-álbum*. Bahía Blanca: Ediuns. 55-70.

Lewis, David (1999). "La constructividad del texto: El libro-álbum y la metaficción". María Paz Castillo (coord.) *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del Libro. 77-88.

Marantz, Kenneth (1999). "Con estas luces". María Paz Castillo (coord.) *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del Libro. 7-12.

Mckee, David (1999). "El libro-álbum como medio". María Paz Castillo (coord.) *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del Libro. 141-148.

Moebius, William (1999). "Introducción a los códigos del libro álbum". María Paz Castillo (coord.) *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del Libro. 99-114.

Neumeyer, Peter (1999). "Cómo se comunica el significado en los libros-álbum: el caso de Chris Van Allsburg". María Paz Castillo (coord.) *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del Libro. 163-180.

Nodelman, Perry (1999). "Cómo funcionan los libros-álbum". María Paz Castillo (coord.) *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del Libro. 115-128.

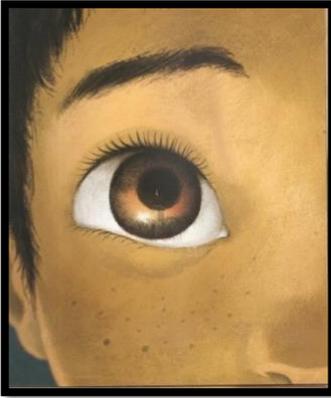
Rabasa, Mariel y María Ramírez (2012). *Desbordes: una mirada sobre el libro-álbum*. Bahía Blanca: Ediuns.

Ramírez, María y Graciela Troiano (2013). "Cenicienta". Mariel

Rabasa y María Ramírez (comps.) *Desbordes 2: las voces sobre el libro-álbum*. Bahía Blanca: Ediuns. 103-121.

Schritter, Istvan (2013). "Libro que habla sí muerde". Mariel Rabasa y María Ramírez (comps.) *Desbordes 2: las voces sobre el libro-álbum*. Bahía Blanca: Ediuns. 71-88.

Anexo de imágenes



Imágenes N°1 y N°2: *Cuando llega la noche* (Bernatene, 2010).

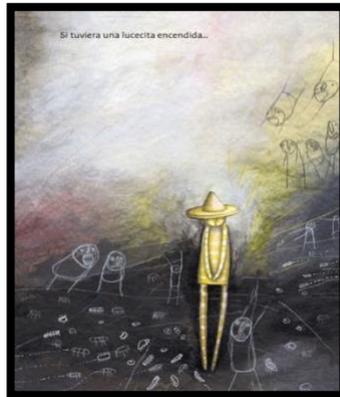
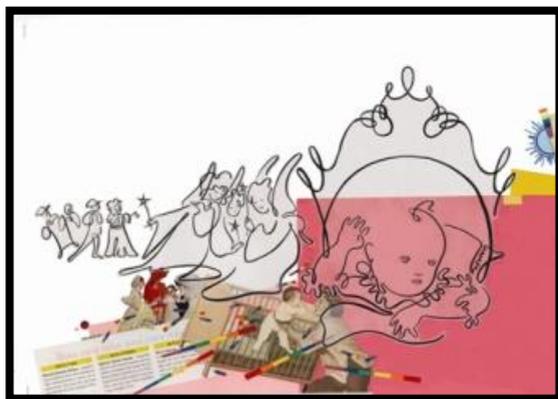
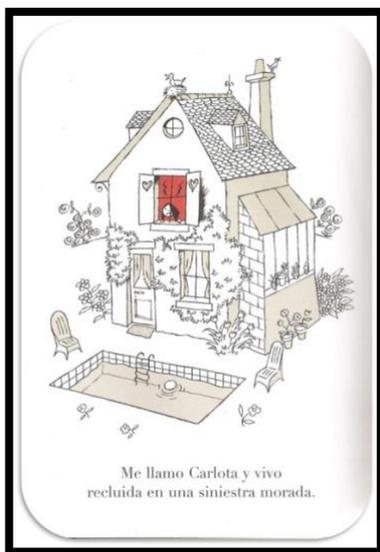


Imagen N°3: *La decisión de Teodoro* (Singer, 2008).

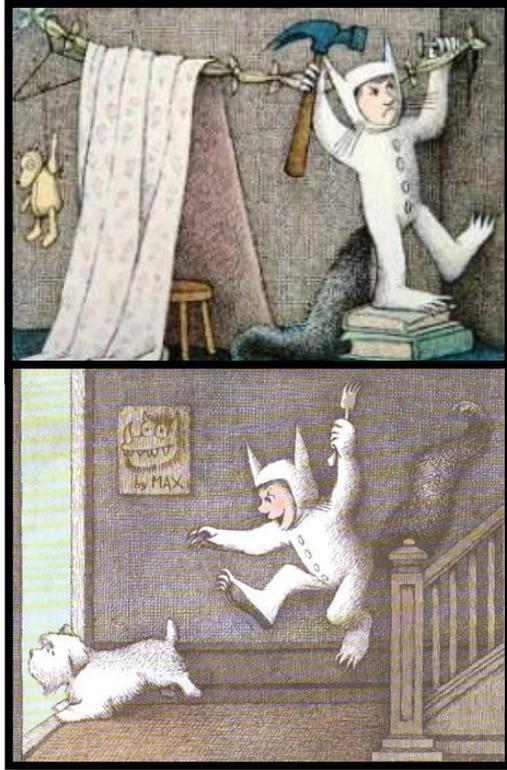


...Imagen N°4: *La durmiente* (Andruetto e Istvansch, 2010: 8-9).



Me llamo Carlota y vivo
recluida en una siniestra morada.

Imagen N°5: *Carlota y Minuatura* (Le Gall, 2008).



Imágenes N°6 y N°7: *Donde viven los monstruos* (Sendak, 2015).



Imagen N°8: *Lobos* (Gravett, 2011).



Imagen N°9: *El pato y la muerte* (Erlbruch, 2007).



Imagen N°10: *Tener un patito es útil* (Isol, 2007).



Imagen N°11: *Eloísa y los bichos* (Buitrago y Yockteng, 2009).



Imagen N°12: *Los tres cerditos* (Weisner,2012).

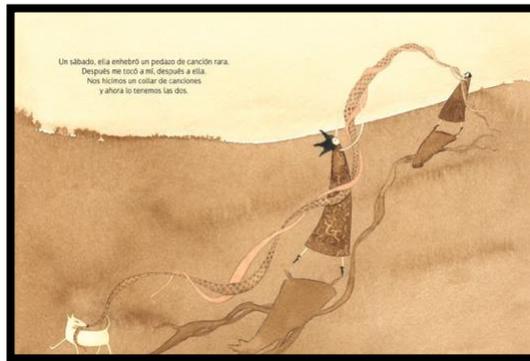
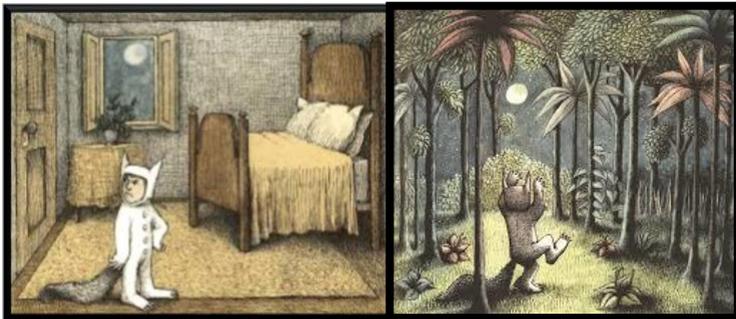


Imagen N°13: *Haiku* (Wernicke, 2009).



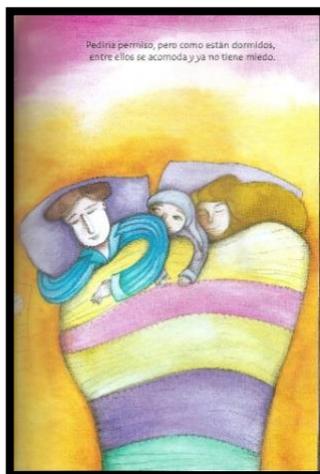
Imágenes N°14 y N°15: *Donde viven los monstruos* (Sendak, 2015).



Imágenes N°16 y N°17: *Voces en el parque* (Browne, 2010).



Imagen N°18: *Tener un patito es útil* (Isol, 2007).



Imágenes N°19 y N°20: *La decisión de Teodoro* (Singer, 2008).



Imagen N°21: *Hay días* (Wernicke, 2012).