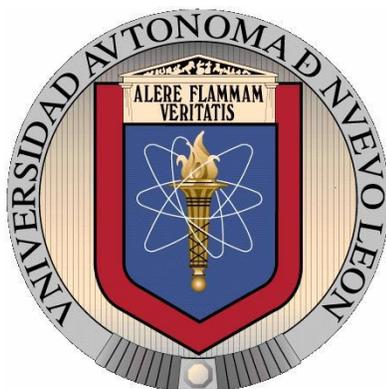


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
FACULTAD DE ARTES VISUALES
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO



“RELACIÓN NARRATIVA ENTRE LA IMAGEN Y LITERATURA EN EL CUENTO
INFANTIL CONTEMPORÁNEO. CASO DE ESTUDIO: UN ANÁLISIS DE LA
OBRA DE ISOL”

POR: ARMANDINA YAREZI SALAZAR DÍAZ

ASESORA: DRA. ERÉNDIRA REBECA VILLANUEVA CHAVARRÍA

COMO REQUISITO PARCIAL PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRÍA EN
ARTES CON ORIENTACIÓN EN ARTES VISUALES

MONTERREY, NUEVO LEÓN, ENERO 2021

FACULTAD DE ARTES VISUALES
CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

ACTA DE APROBACIÓN DE TESIS DE MAESTRÍA

(De acuerdo al RGSP aprobado, el 12 de junio de 2012 Art. 107, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 126, 146 y 148)

Relación narrativa entre la imagen y literatura en el cuento infantil contemporáneo. Caso de estudio: Un análisis de la obra de Isol

Comité de evaluación de la tesis

Asesora: Dra. Eréndira Rebeca Villanueva Chavarría _____

Secretario: Dr. Jesús Eduardo Oliva Abarca _____

Vocal: M.A. Jessica Celeste Flores Torres _____

Monterrey, N.L., 25 de enero de 2021

“ALERE FLAMMAM VERITATIS”

M.A. Abigaíl Eugenia Guzmán Flores

Subdirectora de Posgrado

AGRADECIMIENTOS

A los egresados de la Maestría en Artes de las generaciones 2013-2015 y 2012-2014, quienes fueron mis compañeros en esta increíble travesía. Dra. Tania Gissel Alonso González, gracias por darle seguimiento a mi caso.

A todos mis profesores del posgrado, pues a través de sus clases brindaron luz y clarificaron mi ruta, particularmente al maestro José Francisco Rocha Gámez, mi primer asesor, por haberme guiado al principio de esta investigación con sus generosas observaciones. Mención especial a la Dra. Eréndira Rebeca Villanueva, por su constancia y dedicación, por su respetuoso acompañamiento.

También agradezco a la Facultad de Artes Escénicas de la UANL, a mis compañeras y compañeros de trabajo. M. E. Sylvia Graciela González Díaz, gracias por tus palabras en los momentos difíciles. Gracias a la M. A. Deyanira Triana Verástegui, directora de la institución, y a la M. H. Janneth Villarreal Arizpe, subdirectora del área de posgrado y ex directora de FAE.

Al joven Alejandro Orona Cámez, quien sin saberlo dio el último empujón que necesitaba para concluir este proceso.

A los señores María Magdalena García Rangel y el señor Odvidio Reyna Correa, pues sin su amor y cuidado hacia mis hijos, este viaje no se hubiese llevado a cabo.

A mi madre y hermanos por entender, por esperar.

A Od, por su paciencia, por su apoyo en la búsqueda de fuentes, por su energía y palabras de aliento.

A la vida y a Dios.

DEDICATORIA

A Odvidio, Ángela y Nene, mi fuerza y mi todo, con amor y entrega.

RESUMEN

ArmandinaYarezi Salazar Díaz

Enero 2021

Universidad Autónoma de Nuevo León

Facultad de Artes Visuales

División de Estudios de Posgrado

“Relación narrativa entre la imagen y literatura en el cuento infantil contemporáneo. Caso de estudio: Un análisis de la obra de Isol”

Número de Páginas: 159

Candidato para el grado de Maestría en Artes con
acentuación en Artes Visuales

Área de Estudios: Arte

Desde su origen, el libro álbum ha sido el resultado de la unión de la imagen y la palabra. El efecto producido a partir la combinación de dos códigos de comunicación tan distintos resulta un detonante fundamental en la imaginación de sus lectores, y entre el confluir de los signos visuales y los signos lingüísticos descubrimos un lenguaje híbrido capaz de incitar al lector a tener un rol más participativo.

Este trabajo explora la relación implícita entre la ilustración y el mundo verbal en la obra de la artista Isol, específicamente en tres de sus cuentos: *Tener un patito es útil/ Tener un nene es útil, El globo y Secreto de familia*. El análisis de dicha obra se hace a partir de tres ejes de estudio: La semiótica, la narratología y la hermenéutica, con lo cual se pretende tener un acercamiento más detallado a la ruta teórica que recorren los aspectos visuales y literarios en la creación de cuento infantil, específicamente en aquellos que pertenecen a la categoría llamada libro álbum.

ÍNDICE DE CONTENIDO	
Agradecimiento	II
Dedicatoria	III
Resumen	IV
Introducción	p. 1
Capítulo 1: Una aproximación al mundo ilustrado de Isol: Planteamiento y definición del tema de investigación	p. 2
1.1 Planteamiento del problema	p. 2
1.2 Justificación	p. 3
1.3 Antecedentes	p. 6
1.4 Marisol Misenta: Isol	p. 19
1.5 Investigaciones sobre Isol	p. 22
1.6 La irreverencia y lo políticamente incorrecto de Isol: Producción literaria elegida	p. 31
1.7 Preguntas de investigación	p. 35
1.8 Hipótesis	p. 35
1.9 Objetivos	p. 36
1.10 Criterios metodológicos	p. 37
1.11 Aportes y limitantes de la investigación	p. 53
Capítulo 2: Parámetros de literatura infantil del objeto de estudio: El álbum	p. 55
2.1 Naturaleza de la literatura infantil	p. 55
2.2 Origen de la literatura infantil	p. 58
2.2.1 Literatura infantil en México	p. 66
2.3 Parámetros del libro álbum	p. 69
2.4 Conclusiones del capítulo	p. 71
Capítulo 3: Análisis hermenéutico y semiótico: los símbolos y la	p. 73

literatura infantil	
3.1 El globo	p. 77
3.2 Tener un patito es útil/ Tener un nene es útil	p. 90
3.3 Secreto de familia	p. 102
3.4 Conclusiones parciales	p. 122
Capítulo 4: Análisis narratológico	p. 124
4.1 La narratología de la imagen y del texto	p. 124
4.2 La función comunicativa y la narrativa dentro de la literatura infantil	p. 125
4.3 Elementos narratológicos en El globo	p. 126
4.4 Elementos narrativos en Tener un patito es útil/ Tener un nene es útil	p. 129
4.5 Elementos narrativos en Secreto de familia	p. 131
4.6 El lector ideal y la trama en la obra de Isol	p. 134
4.7 Conclusiones del capítulo	p. 135
Capítulo 5: Hallazgos	p. 137
Referencias	p. 146

ÍNDICE DE IMÁGENES		
Imagen 1.	p. 77
Imagen 2.	p. 80
Imagen 3.	p. 81
Imagen 4.	p. 82
Imagen 5.	p.83
Imagen 6.	p.84
Imagen 7.	p.85

Imagen 8.	p. 86
Imagen 9.	p. 87
Imagen 10.	p. 88
Imagen 11.	p. 89
Imagen 12.	p. 90
Imagen 13.	p. 91
Imagen 14.	p. 91
Imagen 15.	p. 92
Imagen 16.	p. 93
Imagen 17.	p. 94
Imagen 18.	p. 94
Imagen 19.	p. 95
Imagen 20.	p. 95
Imagen 21.	p. 96
Imagen 22.	p. 96
Imagen 23.	p. 97
Imagen 24.	p. 97
Imagen 25.	p. 98
Imagen 26.	p. 99
Imagen 27.	p. 99
Imagen 28.	p. 100
Imagen 29.	p. 100
Imagen 30.	p. 101
Imagen 31.	p. 103
Imagen 32.	p. 104

Imagen 33.	p. 105
Imagen 34.	p. 105
Imagen 35.	p. 106
Imagen 36.	p. 106
Imagen 37.	p. 107
Imagen 38.	p. 107
Imagen 39.	p. 108
Imagen 40.	p. 108
Imagen 41.	p. 109
Imagen 42.	p. 109
Imagen 43.	p. 110
Imagen 44.	p. 110
Imagen 45.	p. 111
Imagen 46.	p. 111
Imagen 47.	p. 112
Imagen 48.	p. 112
Imagen 49.	p. 113
Imagen 50.	p. 113
Imagen 51.	p. 114
Imagen 52.	p. 114
Imagen 53.	p. 115
Imagen 54.	p. 115
Imagen 55.	p. 116
Imagen 56.	p. 116
Imagen 57.	p. 117

Imagen 58.	p.117
Imagen 59.	p. 117
Imagen 60.	p. 117
Imagen 61.	p. 118
Imagen 62.	p. 118
Imagen 63.	p. 119
Imagen 64.	p. 119
Imagen 65.	p. 119
Imagen 66.	p. 119
Imagen 67.	p.120
Imagen 68.	p. 120
Imagen 69.	p. 121
Imagen 70.	p. 121
Imagen 71.	p. 122

INTRODUCCIÓN

La literatura infantil escapa de los parámetros de la teoría de la “gran literatura”. Se trata de un trabajo de co-creación entre palabra e imagen que rebasa los límites de la escritura, pues necesita la ilustración para completar conceptualmente la obra que será recibida por el lector. En el trabajo de Isol, narradora e ilustradora infantil contemporánea de América Latina, se presenta esta relación particular dada también en todos los textos actuales de este campo. Su obra es representativa de dicho fenómeno, pero al mismo tiempo posee características muy peculiares, las cuales merecen mención y análisis a fondo.

En la presente investigación se pretende hacer un estudio de tres de sus cuentos más representativos desde el punto de vista hermenéutico, semiótico y narratológico, haciendo una revisión exhaustiva entre las veredas que cruzan la imagen y la palabra en búsqueda de un significado en conjunto que después será interpretado por el lector. La intención es delimitar el recorrido real que tanto la literatura como el arte visual de su obra hacen al momento de crear el libro álbum como tal. El interés de este estudio es definir de manera precisa la poética de su trabajo, analizando las ilustraciones y el texto de cada uno de estos cuentos página por página. Para ello será fundamental el uso de estudios semióticos, hermenéuticos y narratológicos que se explicarán en el apartado correspondiente al marco teórico.

CAPÍTULO 1

UNA APROXIMACIÓN AL MUNDO ILUSTRADO DE ISOL: PLANTEAMIENTO Y DEFINICIÓN DEL TEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1 Planteamiento del problema

Se sabe que la literatura para niños necesita de elementos visuales para llegar efectivamente a sus lectores, pero ¿cuál es la verdadera relación entre la imagen y la palabra en la literatura infantil? ¿hay una simbiosis de ambos códigos de información o solamente se trata de “combinar” disciplinas en pro de una estética adecuada al mercado infantil actual? Si los niños aprenden primero el objeto antes de saber su nombre, conocen su forma y propiedades antes de entender y repetir los fonemas o de aprender su escritura, ¿la manera de recibir un material de lectura para niños es la misma que la de un material de lectura para adultos? ¿a qué criterios obedecen los libros álbum? El mundo de los infantes es, en primera instancia, visual. Por ende, es crucial delimitar el campo de análisis y las herramientas necesarias para hacer un estudio adecuado que vincule el lenguaje de las imágenes con el verbal y logre mostrar de manera clara la ruta existente entre ambos campos para comprender cómo funcionan al momento de ser usados por el lector, para lo cual es menester clarificar la ruta teórica recorrida por palabra e imagen en la creación de este tipo de textos.

En la literatura no infantil la imagen no es considerada en la teoría más allá de un complemento, pues se trata de ilustraciones que efectivamente acompañan a la palabra. La teoría visual, no obstante, analiza lo concerniente exclusivamente a lo visual.

Actualmente hay cada vez más estudios que abordan este fenómeno, teóricos como María Nikolajeva, Carole Scott o Perry Nodelman han establecido los precedentes para abordar estos casos combinando estudios de hermenéutica, semiótica y narratología, sin embargo, es importante desarrollar más contenidos que permitan visibilizar de la misma forma esta categoría artística y aplicarlos a casos de estudio de artistas latinoamericanos.

Cabe señalar que este estudio no únicamente abarca la relación entre palabra e imagen y no se centra en propiamente en la recepción que hace el lector, pues este punto merecería un estudio completo aparte.

1.2 Justificación

La literatura infantil es una sección dentro de los estudios de literatura que últimamente ha ganado más atención en el campo de la crítica literaria, y, sin embargo, a pesar de la gran cantidad de publicaciones teóricas sobre el tema, continúa siendo un terreno menos explorado que el de la literatura no dirigida a niños, esto obviamente por su aparición tardía en la historia de la literatura. Por literatura infantil, tomaremos aquellas publicaciones destinadas para menores que, como menciona Mario Rey (2000)

...expresan una necesidad profunda del ser humano mediante el uso excelso de la palabra, su música e imágenes, ponen al lector en contacto con su interior, y con el otro, lo emocionan, le muestran aspectos desconocidos o especiales de la realidad y, al mismo tiempo, crean un mundo literario y lo invitan a volver sobre ellas y a descubrir nuevos significados (p.6).

En este campo, pues, se ha generado mayor interés, quizá, en parte, debido a que dicha categoría ha evolucionado en su forma y en su contenido en relación con los

cambios que ha tenido la literatura no infantil. La sinergia entre palabra e imagen es un fenómeno digno de estudiarse con atención, ya que, a diferencia de la literatura para adultos, las ilustraciones son un elemento imprescindible en la creación de un cuento o la poesía infantil, pues se vuelven en algo más que los traductores visuales del lenguaje en la cabeza de los niños. Las nuevas tecnologías han contribuido a que los formatos de las ilustraciones tengan cada vez más novedades, las cuales permiten mayor interacción entre el libro y el público al cual van dedicados, y el hecho de contar con más programas computacionales hacen que las posibilidades de crear un producto lúdico y estimulante sean mayores.

Actualmente, el mundo de este tipo de literatura ha crecido significativamente, no se trata solamente de mayor oferta de estos materiales en el mercado, pues los adultos ahora muestran un interés que trasciende lo mercantil. En Europa y diversos países de América, como en México, cada vez es más común encontrar eventos dedicados exclusivamente a estos productos, tales como talleres de promoción de lectura o de creación literaria, jornadas de estudio o de lectura, ferias de libros, etcétera. En España, por ejemplo, hay incluso una asociación conformada por más de veinte editoriales independientes llamada Asociación Álbum que desde 2017 organiza un festival literario nacional especializado en el tema llamado La Semana del Álbum, con más de 300 actividades dedicadas a la promoción de la lectura, al estudio de este campo y a la presentación de los múltiples productos de las editoriales participantes.

Y es que el impacto de los libros infantiles trasciende con creces el alcance que podría tener en los infantes cualquier otro tipo de materiales editoriales, niños que en su momento se convertirán en adultos clave en el impacto de la sociedad en la cual se desenvuelvan. Por ello existe una verdadera necesidad de seguir investigando sobre el

tópico, porque, como lo indica el Manifiesto elaborado por Asociación Álbum en sus puntos 3, 5, 7, 10 y 11:

3.- Porque cuando relacionamos texto e imagen, desciframos un código perfecto, aprendemos a pensar, a dar significado, a emocionarnos.

5.- Porque a través de una reconstrucción narrativa las personas llegamos a comprender tanto lo que pasa en el mundo como nuestra propia existencia.

7.- Porque a través de historias ilustradas nos reconocemos en cuanto a personas, protagonistas de historias, y descubrimos que no estamos solos.

10.- Porque hay que pararse para contemplar el mundo, para reconocer las pistas y los detalles que esconden las imágenes. Un libro álbum detiene el tiempo, te invita a ser reflexivo.

11.- Porque la lectura de álbumes enriquece la sensibilidad artística, desarrolla el espíritu crítico, y te hace libre. (2017)

Por estas razones, esclarecer de manea formal la ruta teórica de la relación entre la imagen y la palabra en el cuento infantil contemporáneo –la cual va más allá de la relación entre el escritor y el ilustrador– podría contribuir al mejor entendimiento de este tema, especialmente porque aún resulta un tanto complicado hallar suficientes fuentes especializadas sobre el tópico (cada vez hay más, pero aún necesitamos mayor acceso a ellas), sobre todo en cuanto a autores de América Latina referimos, artistas cuya percepción ideológica del mundo es completamente diferente a la de autores de países europeos o asiáticos, aspecto que repercute en su manera de dirigirse a sus lectores y por tanto, repercute en la recepción de su obra.

1.3 Antecedentes

El campo de la literatura infantil tiene diversos estudios que abarcan desde la comprensión lectora hasta la relación de la ilustración y lo verbal. Sin embargo, hay dos antecedentes relevantes que se han tomado en cuenta para hacer este tipo de análisis, de los cuales también parte esta investigación: *Words about Pictures* (1988) de Perry Nodelman, y *How Picturebooks Works* (2006) de Maria Nikolajeva y Carole Scott. De María Nikolajeva también se toma como referente importante su obra *Retórica del personaje en la literatura para niños* (2014).

En su trabajo, Nodelman menciona que, en los libros álbum, el estilo es una característica que no se puede separar del concepto de estos libros. Se refiere a que ese es el nombre que le damos a todos los aspectos del trabajo final. El estilo es, entonces, el resultado de un conjunto de características o elementos que distinguen el trabajo de un ilustrador; es, según el autor, parte de la marca de identidad de cada artista. "Style asserts identity. Indeed, the conventional assumption is that the style of a visual artists most importantly represent an assertion of individuality" (1988, p. 1, capítulo 1).¹ Sin embargo, reconoce que por muy personal que sea un estilo, este siempre expresa algo más que las características estéticas del artista, y debido a que los estilos transmiten precisamene significados, los ilustradores deben tomar las decisiones más pertinentes para dar como resultado un libro álbum redondo; dichas elecciones se deben hacer pensando en el efecto narrativo que buscan, y en lugar de hacerlas inconscientemente, se deben hacer a partir de su experiencia o a partir de sus preferencias personales (Nodelman, 1988).

Nodelman afirma que todas las imágenes en los libros álbum tienen funciones narrativas. Sus diversas estructuras y colores, todas las líneas, formas y medios, y, sobre

¹ "El estilo afirma identidad. De hecho, la suposición convencional es que el estilo de un artista visual representa lo más importante, una afirmación de individualidad".

todo, su estilo, tienen la capacidad de expresar el significado y el estado de ánimo de una historia; el propósito de estas obras es la comunicación de la narrativa y no la belleza estética, ya que, en sus palabras, “son más significativos que bellos” (1988).

Respecto a la relación imagen-palabra, sostiene las diferencias comunicativas entre las palabras y las imágenes, porque estas últimas no son precisamente manifestaciones del lenguaje, ya que se sustentan en muchos códigos de significación diferentes: son estructuras de significado, pero son textos no verbales. Y en ese sentido habla de intertextualidad, es decir, la relación entre todos los actos de la comunicación presentes.

Knowledge of those texts allow us to comprehend any give picture's participation in what theorists of literatura call intertextuality –the interconnectedness of all acts of communication and their consequent dependence upon each other for their strategies of meaning making. It is their specific participation in this interconnectedness that most clearly gives objects in pictures their weight and thus, their meaning. (1988, p. 2, capítulo 4).²

En el capítulo siete de su libro mencionado, el autor afirma la importancia de la sinergia visual-verbal en el resultado narrativo final: las imágenes sin palabras pueden resultar ambiguas e incompletas respecto a información importante. Sin el texto, las personas podrían malinterpretar las imágenes, lo cual demuestra lo limitada que resulta la información si falta uno de los dos códigos. Del mismo modo, las palabras permiten que las imágenes se conviertan en recursos narrativos muy ricos debido a la manera tan

² “El conocimiento de esos textos nos permite comprender la participación de cualquier imagen en lo que los teóricos de la literatura denominan intertextualidad: la interconexión de todos los actos de comunicación y su consecuente dependencia entre sí para sus estrategias de construcción de sentido. Es su participación específica en esta interconexión lo que más claramente da a los objetos de las imágenes su peso y, por tanto, su significado.”

diferente de comunicarse respecto a las imágenes, las cuales tienen el potencial de cambiar el significado lingüístico. Así, Nodelman nos demuestra que las imágenes pueden cambiar la fuerza narrativa de las palabras. (capítulo 7, 1988).

Las palabras son las unidades mínimas que componen las oraciones, y para poder entender el mensaje completo primero debemos interpretar los signos lingüísticos en estos elementos morfológicos, después se hace la conexión que tiene sentido en un “todo”, que de hecho en la literatura infantil no es sino una combinación de todos los elementos para lograr un verdadero impacto en el lector. Este proceso de análisis no se da en el lenguaje visual, de hecho, convencionalmente sucede a la inversa. Antes de ver por secciones, primero vemos imágenes como una sola entidad, después de observar el todo comenzamos a notar cada detalle. Nuestra comprensión de ese lenguaje comienza con la lectura de los aspectos más sencillos y se desplaza a otros más complejos; es decir, nuestra comprensión de las imágenes es ascendente, comienza a conectar las partes que puede identificar para después relacionarlas con los detalles más complejos. Con el lenguaje escrito tenemos que acercarnos a las palabras en el orden de izquierda a derecha, una a la vez, en la secuencia en que nos las dan. Por esta razón las palabras son efectivas para describir las relaciones de los detalles, mientras que las imágenes son más útiles para dar una idea de la totalidad; sin embargo, cada campo podría en algunos casos hacer ambas cosas, y ambos se pueden complementar. Así, las imágenes pueden comunicarnos más de lo que a simple vista se percibe, siempre y cuando las palabras cuenten con el enfoque adecuado (Nodelman, 1988). Para el académico, tratar de comprender la situación que representa una imagen, tratar de analizarla, es siempre una manera de imponerle lenguaje: interpretar un código visual en términos verbales.

it is not accidental that we speak of “visual literacy”, of the “grammar” of pictures, of “reading” pictures. Reading a picture for narrative meaning is a matter of applying our

understanding of words– words like mine throughout this book; in applying such words to pictures, we are engaged in the act of turning visual information into verbal, even if we do not actually speak the words aloud. (1988, capítulo 7).³

En el capítulo 8, Perry Nodelman habla de la ironía dada en el libro álbum a partir de la tensión entre imagen y palabra. No habla propiamente de la ironía del discurso que puede ser parte de la temática de la obra, sino de cuando los códigos se contradicen intencionalmente para dar paso a lo irónico.

...they [words and images] come together best and most interestingly not when writers and illustrators attempt to have them mirror and duplicate each other but when writers and illustrators use the different qualities of their different arts to communicate different information. When they do that, the texts and illustrations of a book have an ironic relationship to each other: the words tell us what the pictures do not show, and the pictures show us what the words do not tell. (1988, capítulo 8).⁴

La ironía se da en la literatura cuando sabemos algo más y/o algo diferente de lo que se nos dice, cuando somos conscientes de que las palabras que estamos leyendo no tienen el mensaje completo. Algo similar sucede cuando interpretamos una imagen

³ “no es casual que hablemos de “alfabetización visual”, de “gramática” de imágenes, de “lectura” de imágenes. Leer una imagen para el significado narrativo es una cuestión de aplicar nuestra comprensión de las palabras, palabras como la mía a lo largo de este libro. Al aplicar tales palabras a las imágenes, estamos comprometidos en el acto de convertir la información visual en verbal, incluso si en realidad no decimos las palabras en voz alta.”

⁴ “Estas (palabras e imágenes) se unen mejor y de manera más interesante no cuando escritores e ilustradores intentan que se reflejen y se dupliquen, sino cuando los escritores e ilustradores usan las diferentes cualidades de sus diferentes artes para comunicar información diferente. Cuando hacen eso, los textos y las ilustraciones de un libro tienen una relación irónica entre sí: las palabras nos dicen lo que las imágenes no muestran, y las imágenes no muestran lo que las palabras dicen.”

irónicamente; creemos que conocemos otra información respecto a lo que nos muestra la imagen. Cuando las palabras y la imagen se combinan, la ironía se revela a partir del contraste, pues lo incompleto de cada parte se hace más notorio a partir de las diferencias con el otro (Nodelman,1988).

Para el investigador, existen dos tipos de ironía que se desarrollan cuando las palabras e imágenes se unen en las narraciones debido a las diferencias entre la narración verbal y la representación pictórica. El primer tipo de ironía se da gracias a la distancia entre “la objetividad relativa de las imágenes y la subjetividad relativa de las palabras” (Nodelman, 1988); el segundo tipo se da a causa de “la distancia entre el movimiento temporal de las historias y la atemporalidad fija habitual en las imágenes” (1988). De acuerdo con Nodelman, todos los libros de imágenes son irónicos en la medida en que expresan dichas cualidades.

En *How Picturebooks Works* (2006) Nikolajeva y Scott mencionan que en los libros álbum predomina la relación imagen-palabra en la construcción de la obra como tal. Ellas explican que usando terminología de herramientas como semiótica y narratología es posible señalar la ruta que recorren palabra e imagen en la creación en conjunto de este tipo de arte. Para las autoras, hay dos grupos de signos que se deben identificar en primera instancia: el lenguaje icónico y el convencional. Por icónico o representacional, se refieren a aquél en el cual los signos tienen referente y significado y tienen cualidades similares, esto es, donde el signo es una representación directa del significado. Por su parte, en el lenguaje convencional los signos no tienen una relación directa con el objeto. Las imágenes sirven para describir o representar; las palabras cumplen una función narrativa. Según las autoras, la tensión entre ambos códigos crea ilimitadas posibilidades de interacción entre palabras e imágenes en este tipo de libros.

Según las académicas, el análisis hermenéutico de lo iconográfico empieza con el todo, después permite mirar los detalles y regresa al todo con un mejor entendimiento en un eterno ciclo conocido como el círculo hermenéutico.

Las imágenes y las palabras se complementan y llenan el espacio que el otro lenguaje no alcanza, sin embargo, para Nikolajeva y Scott debe quedar una parte sin develar para que el lector participe e interprete según su propia experiencia. “If words and images fill each other’s gaps wholly, there is nothing left for the reader’s imagination, and the reader remains someone passive.” (Nikolajeva & Scott, 2006, p. 17)⁵. Para evitar la pasividad en el lector, también es importante que el libro y la interacción de los dos códigos permitan la posibilidad de múltiples interpretaciones. “...as words and images provide alternative information or contradict each other in some way, we have a variety of readings and interpretations.” (Nikolajeva & Scott, 2006, p. 17)⁶.

Las autoras hablan de la relación de tensión o “contrapunto” entre imagen y palabra que pueden contener los libros de este tipo. En su estudio, ellas hacen la distinción entre varias categorías:

Contrapunto en dirección. En este caso las brechas entre lo visual y lo textual son dejadas deliberadamente para ser llenadas por niños y adultos. Las investigadoras ponen aquí el énfasis en la forma en que los creadores de estos álbumes presentan el

⁵ “Si las palabras y las imágenes llenan los vacíos entre sí por completo, no queda nada para la imaginación del lector, y el lector permanece pasivo.”

⁶ “A medida que las palabras y las imágenes brindan información alternativa o se contradicen entre sí de alguna manera, tenemos una variedad de lecturas e interpretaciones”.

dilema de la doble direccionalidad (palabra-ilustración-ilustración palabra) y en la capacidad de sus posibles lectores.

Contrapunto en el estilo. En este punto las teóricas se refieren a cuando deliberadamente las imágenes tienen un tono diferente al de las palabras, lo cual resulta en una ironía (afirmada también por Nodelman). Mencionan que en los álbumes contemporáneos el estilo es ecléctico y se pueden manejar diferentes estilos en una misma obra para generar cierto efecto.

Contrapunto en el género o la modalidad. Las palabras pueden ser realistas mientras que las imágenes sugieren lo contrario (fantasía). En muchos de los libros álbumes de fantasía existe cierta tensión entre la narrativa objetiva y subjetiva expresada por las palabras e imágenes.

Contrapunto por yuxtaposición. Cuando hay dos o más historias visuales paralelas que pueden ser apoyadas o no por palabras en una misma obra.

Contrapunto en perspectiva. En narratología, hay una distinción entre quien narra y quien ve. Este aspecto es especialmente interesante si hay una discrepancia entre el punto de vista de un niño y una voz narrativa adulta. La noción de perspectiva no solamente incluye el punto de vista perceptual, igualmente se puede hablar acerca de ciertos grados de contradicción en ideología, puesto que las palabras y las imágenes tienen la capacidad de expresar diferentes ideologías y actitudes.

Contrapunto en caracterización (personajes). Palabras e imágenes pueden presentar personajes en diferentes y contradictorias formas, creando así ironía y ambigüedad. El texto verbal puede mencionar personajes que ni siquiera son retratados por las imágenes.

Contrapunto de naturaleza metaficcional. Las palabras pueden expresar nociones que pueden no ser retratadas en imágenes (descripciones poéticas). Muchos libros álbumes están basados en metáforas tratadas literalmente en imágenes.

Contrapunto en el espacio y tiempo. Según Nikolajeva y Scott, las relaciones espacio-temporal son la única área en donde las palabras e imágenes nunca pueden coincidir. La imagen es mimética, pues comunica lo que muestra (showing). El texto verbal es diegético, comunica lo que cuenta (telling), lo cual puede incluir múltiples acciones. Los signos convencionales (verbales) son adecuados para la narración, para la creación de textos narrativos, mientras que los signos icónicos (visuales) no transmiten eficientemente acciones, están limitados a la descripción. Los recursos visuales no pueden directamente proyectar casualidad y temporalidad, aspectos fundamentales de la narratividad. Las imágenes, especialmente una secuencia de estas en un libro álbum, puede confrontar esta situación de varias formas; gracias a la interacción de palabras con imágenes se pueden encontrar nuevas posibilidades.

Las autoras afirman que esta relación de contrapunto entre el lenguaje gramatical y visual es totalmente diferente cuando el autor ilustra y escribe; cuando se trata de dos autores (escritor e ilustrador) que trabajan en equipo; y cuando se trata de escritor e ilustrador que trabajando por separado. Ellas sugieren que es el primer caso el que mejor explota las posibilidades de la relación de ambos códigos de comunicación. Una de las preguntas centrales que propone su investigación tiene que ver con la manera de abordar la contradicción de texto e ilustración, pues ellas se cuestionan si esto conduce a ambos campos a complementarse entre sí o si esta contradicción crea simplemente ambigüedad a partir del desajuste de texto e imagen, lo cual podría deberse a que ambos creadores (ilustrador y escritor) no colaboren en equipo para producir en conjunto.

Del mismo modo, las investigadoras hablan de la importancia de la construcción de un entorno en este tipo de arte, y cómo ambos lenguajes juegan un papel importante.

In a picturebook, setting can be conveyed by words, pictures or both. The visual text of a picturebook is naturally well suited to the description of spatial dimensions, including both indoor scenes and landscapes, the mutual spatial relations of figures and objects, their relative size, position, and so on. Similar to characterization, setting demonstrates very well the difference between diegesis (telling) and mimesis (showing). While words can only describe space, picture can actually show it, doing so more effectively and often more efficiently. In narrative theory the description is one of the signs of the narrator's presence in the text. The verbal narrator forces the reader to "see" certain details of the setting, while ignoring others. Visual representation of settings is "nonnarrated", and therefore nonmanipulative, allowing the reader considerable freedom on interpretation. (Nikolajeva & Scott, 2006, p. 61).⁷

En un libro infantil de esta índole (álbum), las descripciones textuales del entorno pueden escasear e incluso pueden no existir, a diferencia de las descripciones visuales, que tienen quizá mayores recursos, como el entorno visual, que puede ser realista o simbólico, elaborado o simple, etc. El encuadre, por ejemplo, es un elemento visual

⁷ En un libro de imágenes, el escenario se puede transmitir mediante palabras, imágenes o ambas. El texto visual de un libro de imágenes se adapta naturalmente bien a la descripción de las dimensiones espaciales, incluidas las escenas interiores y los paisajes, las relaciones espaciales mutuas de figuras y objetos, su tamaño relativo, posición, etc. Similar a la caracterización, el escenario demuestra muy bien la diferencia entre diégesis (decir) y mimesis (mostrar). Si bien las palabras solo pueden describir el espacio, la imagen realmente puede mostrarlo, haciéndolo de manera más efectiva y, a menudo, más eficiente. En la teoría narrativa la descripción es uno de los signos de la presencia del narrador en el texto. El narrador verbal obliga al lector "ver" ciertos detalles del escenario, mientras ignora otros. La representación visual de los escenarios es lo "no narrado" y, por lo tanto, no manipulable, lo que permite al lector una considerable libertad de interpretación.

significativo. Los recuadros pueden crear la sensación de desapego entre ilustración y texto, mientras que la ausencia de recuadros (una imagen entera en una página o doble página) invita a leer como si se tratase de una pintura (Nikolajeva & Scott, 2006).

Las académicas también mencionan, por otro lado, que hay libros que usan como parte de su estética un entorno minimalista o limitado, y otros más que tienen un entorno simétrico o doble. Sin embargo, el espacio íntegro o global es el que más enriquece un libro álbum. "Integral setting is an indispensable component of the narrative. The story cannot take place anywhere else." (Nikolajeva & Scott, 2006, p.69)⁸. Un entorno o ambiente puede contribuir también en el desarrollo de una historia, puede ser el catalizador de la misma y del entramado de esta.

Setting can strongly contribute to and clarify the conflict in a story, specially in plots that take the characters away from their familiar surroundings, a situation that can occur in both, fantasy and everyday stories. By moving a character into an "extreme" setting, which can vary from war or natural catastrophe to a slightly unusual situation in a relative's home, a writer can initiate and amplify a maturation process that would be less plausible in a normal setting. Setting thus becomes a catalyst in the plot. A change in setting, for instance from everyday to fantasy, also contributes to development (Nikolajeva & Scott, 2006, p. 70).⁹

⁸ El escenario integral es un componente indispensable de la narrativa. La historia no puede tener lugar en ningún otro sitio.

⁹ El escenario puede contribuir y aclarar fuertemente el conflicto en una historia, especialmente en tramas que alejan a los personajes de su entorno familiar, una situación que puede ocurrir tanto en la fantasía como en las historias cotidianas. Al trasladar a un personaje a un escenario "extremo", que puede variar desde una guerra o una catástrofe natural hasta una situación ligeramente inusual en el hogar de un familiar, un escritor puede iniciar y amplificar un proceso de maduración que sería menos plausible en un escenario normal. El entorno se convierte así en un catalizador de

Así, las palabras e imágenes confluyen en una sola obra para formar *iconotextos*. Uno de los elementos más importantes de los libros álbumes es la intertextualidad, la cual propone un rol activo de parte del lector.

Intertextuality presupposes the reader's active participation in the decoding process; in other words, it is the reader who makes the intertextual connection. It means that the allusion only makes sense if the reader is familiar with the hypotext (the text alluded to). (Nikolajeva & Scott, 2006, p.228).¹⁰

Además de lo anterior, Nikolajeva y Scott hablan de la importancia de los paratextos, tales como la portada, el título del libro, o la cuarta de forros y el rol que juegan para adelantar, extender y mantener tanto el tono como el suspenso en la historia.

Otro estudio relevante para este trabajo es el que hace María Nikolajeva en *Retórica del personaje en la literatura para niños* (2014), en el cual la académica analiza minuciosamente la construcción de los personajes en la literatura infantil. Dicho material es tomado en cuenta debido a las características que precisan los personajes construidos por Isol, lo cual será mencionado más adelante.

En la literatura para niños, la construcción de los personajes, especialmente del protagonista, no puede ser azarosa. El autor debe elegir con mucho cuidado las peculiaridades del centro de su obra, pues de ello dependerá la conexión con la audiencia, aspecto interesante desde el punto de la recepción lectora.

la trama. Un cambio en el entorno, por ejemplo, de la vida cotidiana a la fantasía, también contribuye al desarrollo.

¹⁰ La intertextualidad presupone la participación del lector con un rol más activo en el proceso de decodificación; en otras palabras, es el lector quien establece la conexión intertextual. Significa que la alusión solo tiene sentido si el lector está familiarizado con el hipotexto (el texto al que se alude).

Comparto las posturas más mesuradas de Umberto Eco y Jonathan Culler sobre la teoría de la recepción de Iser, quien presupone que algunas características inherentes al texto guían (manipulan) al lector para que adopte una determinada interpretación. En la narrativa para niños, tal guía o manipulación es generalmente más intensa que en las novelas tradicionales. El autor de libros para niños será probablemente más explícito acerca de las características, comportamiento y motivaciones de los personajes, pues la construcción que hace el autor del lector implícito es consciente y deliberada. Esto hace que la teoría de la recepción sea, en cierto sentido, pertinente en la narrativa para niños. (Nikolajeva, 2014, p. 45)

Sin embargo, la manera en que los lectores se vinculan con el personaje no debe verse únicamente desde el punto de vista psicológico, particularmente porque los personajes no son construcciones reales:

...Me parece de gran importancia que recordemos – y le recordemos a nuestros alumnos– que los personajes literarios son sin duda construcciones, creaciones ficticias, no así seres humanos reales; que carecen de voluntad propia y que no tienen que comportarse de acuerdo con los patrones psicológicos. Es por ello recomendable que se evite analizarlos como si fueran seres humanos, argumentando, por ejemplo, que el personaje “hace esto o aquello porque quiere...” En cambio, debemos plantear la pregunta de por qué el autor ha elegido dejar que el personaje actúe de cierta manera, aunque el autor haya tenido éxito al crear un personaje psicológicamente verosímil. (Nikolajeva, 2014, p. 50)

En su obra, M. Nikolajeva menciona la tipología de personajes propuesta por Northrop Frye (1977), quien distingue cinco etapas en las que se puede representar al personaje en la literatura: mito; romance; narrativa mimética superior; narrativa mimética inferior y narrativa irónica. En esta última etapa propuesta por Frye se desarrollan personajes que típicamente la sociedad considera inferiores (tales como niños, animales, personas con discapacidad, etc.) en comparación con otro tipo de personajes (el típico

héroe). Nikolajeva refiere que, aunque en la narrativa infantil reciente podemos encontrar personajes de cualquiera de las categorías antes descritas, es justo en la narrativa irónica donde la literatura infantil puede encontrar mayores posibilidades literarias:

...Pero en la literatura para niños los lectores pueden tener tan poca experiencia y poder como el personaje irónico. En otras palabras, los lectores jóvenes pueden estar en el mismo nivel del personaje. Aun cuando nosotros, como lectores adultos, veamos los defectos y errores de los personajes niños, el lector, que es aproximadamente de la misma edad, puede no notarlos. Los escritores contemporáneos han encontrado maneras de llamar la atención del lector sobre el estatus irónico de sus personajes. (2014, p. 81)

En este aspecto, la focalización del personaje nos ayuda a crear un vínculo específico entre el lector pequeño y los personajes:

...la focalización implica manipulación del punto de vista del narrador, de los personajes y del lector. Esto resulta en que percibamos la narración “como si” fuera contada por el personaje focalizante. Este “como si” del narrador engaña al lector y empuja al verdadero narrador hasta el fondo. En la literatura para niños un narrador adulto suele focalizar a un personaje niño, lo cual crea la ilusión de que los eventos aludidos se representan a través de los ojos de este. La idea de la focalización está relacionada tanto con la presencia del narrador en el texto como con el punto de vista con el personaje. (Nikolajeva, 2014, p. 120.)

La investigadora distingue entre la narración no focalizada, focalizada externamente y focalizada internamente. En el caso de *Isol*, nos interesan particularmente estos dos últimos tipos de focalización, y sobre todo desde el punto de vista de la imagen. Sobre la focalización externa nos dice:

...La focalización externa significa que el narrador sigue a los personajes sin entrar en sus mentes (lo cual se conoce como perspectiva objetiva o dramática). Compartimos el punto

de vista literal y perceptivo de los personajes, pero no sus pensamientos o emociones.
(Nikolajeva, 2014, p. 121)

Respecto a la focalización interna, se explica:

La focalización interna significa que el narrador entra en los pensamientos del personaje (tradicionalmente conocido como narrador introspectivo). Si el narrador se focaliza a sí mismo, quizá debamos llamarlo narrador autorreflexivo. La focalización interna elimina casi por completo a brecha entre el personaje y el lector. Nos disolvemos en el personaje y, por tanto, casi inequívocamente identificamos como protagonistas a los focalizadores internos.
(Nikolajeva, 2014, p. 121.)

Tanto el trabajo de Nodelman como el de Nikolajeva y Scott son los puntos de partida de esta investigación. Cabe señalar que aunque se utilizará la misma combinación de herramientas teóricas (narratología, semiótica, hermenéutica) para el análisis de la obra de Isol, trataremos de ir hacia los conceptos de las fuentes originales. Uno de los objetivos de este trabajo es hacer un análisis exhaustivo, pero al mismo tiempo más libre con el fin de tener un resultado completo que permite acercarnos a la descripción de la poética de Isol.

1.4 Marisol Misenta: Isol

Marisol Misenta, mejor conocida como Isol en el mundo editorial, es una ilustradora y escritora argentina que tiene una trayectoria internacional destacada y es leída en México, España, Suiza, Portugal, Bélgica, Estados Unidos, Turquía y Canadá. Ha sido galardonada con numerosos premios entre los que destacan el premio Golden Apple 2003 en la Bienal de la ilustración de Bratislava, en Eslovaquia; Mejor Libro Álbum de Los mejores Libros para Niños del Banco del Libro 2011 y 2012, en Venezuela, por sus obras

La Bella Griselda y *Nocturno*; Mejor Libro Integral 2012; el Astrid Lindgren Memorial Award (ALMA) en el año 2013, otorgado por el gobierno de Suecia; entre otros. Asimismo, ha sido seleccionada por el American Institute of Graphic Arts (AIGA), la más importante asociación de diseño de Estados Unidos, para formar parte de su anuario y exhibición AIGA 50 Books/50 Covers por el concepto y diseño de su obra *Tener un patito es útil/Tener un nene es útil*. Además de ello, en los años 2006 y 2007 su obra resultó finalista en el Premio Hans Christian Andersen. Tiene en su haber 26 libros para niños y 11 cómics para público en general. (Isol, s/f.)

Es importante señalar que para nuestros fines únicamente centraremos atención en su trabajo literario para niños, específicamente en tres libros: *El globo* (2002), *Secreto de familia* (2003) y *Tener un patito es útil/ Tener un nene es útil* (2007).

Al hablar de esta destacada artista debemos considerar dos aspectos importantes: que escribe y además ilustra. Este hecho permite que cada libro creado sea pensado como una sola pieza artística y no como un ente formado a partir de dos obras complementarias: el libro entonces se vuelve un todo indivisible y narra la misma historia a través de dos estructuras diferentes, las cuales son la palabra y la imagen. Si bien se tiene la creencia en el imaginario colectivo de que la imagen complementa al texto escrito, en la obra de Isol, lejos de que suceda este fenómeno o incluso lejos de aparecer a la inversa, ambas disciplinas se vuelven co-creadoras de un universo particular, el de la historia del libro en cuestión, alejándose por completo de aquellas consabidas ediciones con ilustraciones por encargo y al gusto del editor, donde se saltan incluso en ocasiones no solamente las demandas del escritor, sino las necesidades del mismo texto, con lo cual se traiciona a la obra.

Su trabajo está enfocado en un público específico oscilante entre 1 y 6 años de edad, por ello el diseño de sus publicaciones cumple con características específicamente

pensadas para tal propósito: historias sencillamente contadas, cargadas de imágenes poéticas así como de elementos fantásticos y/o lúdicos, e ilustraciones con diversas técnicas y coloridos, con trazos tan sencillos que emulan los dibujos que cualquier niño pequeño pueda reconocer, con lo cual se logra una conexión importante de empatía con sus lectores. Todos estos elementos le permiten crear arte congruente y correspondiente al proceso mental de sus lectores, articulado a través de discursos fáciles entender y totalmente compatibles a sus intereses generales, con lo cual se logra un resultado estimulante, pues el libro se vuelve la puerta que les conecta con el mundo de la imaginación, constituido con la creatividad, la inteligencia y la sensibilidad.

Isol, por su parte, en una ponencia escrita por ella para las III Jornadas Poéticas de la Literatura Argentina para niños (2011), reafirma la importancia de un ilustrador en la creación de un cuento infantil, ya que la decisión de este definirá parte de la narrativa del libro álbum.

El personaje del niño es maravilloso porque es una mirada fuera de lo didáctico, de lo políticamente correcto, es una mirada no conservadora; por eso los elijo como personajes, para rescatar algo de esa extrañeza acerca de las cosas: ver y sentir el mundo como si fuera nuevo cada vez. (2011, p. 17).

La artista está muy consciente del poder catártico del libro en su audiencia, de la posibilidad de cuestionar los patrones establecidos y de lo detonante que puede ser estar en contacto con una obra artística que le da poder a quien nunca lo tiene:

Hay algo de gracia de poder reírse de lo ridículo de uno mismo que es muy liberador para mí. Hay algo del niño como personaje que ayuda mucho a mostrar el ridículo de las cosas. En general, en mis libros los padres están en el lugar de las convenciones y los niños están en el lugar de lo nuevo, de lo que rompe con eso, que es generalmente lo que sucede. Para mí es bastante natural que los libros y cualquier obra de arte sean rompedores de esquemas que

puedan estar en contra de lo instituido. Tiene que ver con lo que a uno le parece gracioso, que a mí me parece gracioso estar en contra del poder, además de liberador. Cuando uno es niño, todos tienen poder, menos tú, tú no tienes ningún poder y eso puede ser muy angustiante. (Cerdeño, 2020, p.44)

1.5 Investigaciones sobre Isol

Isol es una artista muy estudiada en su país natal, Argentina, donde encontramos la mayoría de los documentos escritos sobre ella, en particular ponencias presentadas en las Jornadas Poéticas de la Literatura para Niños en diversas emisiones. También en Chile se ha publicado una breve ponencia sobre ella. Lamentablemente, no se encontraron disponibles suficientes documentos académicos que hablen sobre la artista en nuestro país. No se cuenta con información sobre su obra en los repositorios digitales de las bibliotecas más importantes del país como la UNAM, el Tecnológico de Monterrey o la UANL. Así mismo, se buscó información sobre ella en las bibliotecas de la UDEM, así como en la biblioteca de las Facultades de Filosofía y Letras y la Facultad de Artes Visuales de la UANL y no se encontró información sobre ella disponible para consulta. Solamente se encontró una tesis de doctorado de la Universidad de Guanajuato, cuya autora es Luisa Villaseñor Ramírez elaborada en 2017. En las siguientes líneas se hablará de la información encontrada sobre la creadora.

Por su naturaleza transgresora, el libro llamado *El globo (2002)*, *Tener un patito es útil/Tener un nene es útil (2007)* y *Secreto de familia (2003)* han sido interpretados por diversos autores: Olivari, G.A. (2012); González, M. (2011); Krause Flavia, M.J. (2010); Marconi, Adriana y Esteban Julián Fernández. (2010); Chenales, M. (2010); y Maglio, M.E. (2010), aunque en todos estos casos se revisa este material en comparación con otros textos de la autora en cuestión o en comparación con obras de otros autores.

Olivari G.A. (2012) toma en *Cosas que se leen: Intercambio de lecturas en Isol* la obra llamada *El globo* (2002) y lo compara con *Cosas que pasan* (1998) y *Tener un patito es útil/Tener un nene es útil* (2007), siendo este último y el primero mencionado dos de los materiales que estudiaremos. La académica pone a Isol dentro de la literatura infantil que rompe paradigmas y tiene una manera distinta de dirigirse al lector, clasificándola dentro de los autores que proponen “nuevas lecturas”. Olivari plantea analizar este tipo de literatura cruzando el análisis propio de la poética de la lectura, considerando la también la representación del lector.

Generalmente en los textos de Isol hay una decisión estética de poner en tensión dos o más miradas que se textualizan en algunos casos a través de las voces narrativas, del contrapunto con la imagen, la parodia y la metaficción que a partir de un trabajo sostenido constituyen rasgos de estilo en la escritura de la autora. La construcción de “otra mirada” se plantea en sus textos como forma de desacralizar los lugares comunes de la sociedad o de ponerlos en evidencia, ironizarlos, parodiarlos, etc. desde la lógica de la mirada creadora de un niño que tiene como motor el deseo (2012, p. 2)

Olivari da una explicación muy general de cada libro y hace un análisis del uso de la voz narrativa. También sintetiza el usos de las imágenes y habla de ello a grandes rasgos resaltando en el trabajo de Isol el contraste entre lo grande y lo pequeño a través de la focalización desde arriba del dibujo (desde el punto de vista del narrador, que es generalmente un niño), el contraste de colores generalmente planos, la presentación de líneas desestructuradas, y colores no usados convencionalmente con niños, la inestabilidad de los trazos, y también reafirma la “realidad” vista desde el punto de vista del protagonista, que es similar a sus lectores. Ella comenta que, en los textos de Isol, uno de los motores principales de sus historias es el deseo. Aquí se resalta la importancia de la palabra para manifestar este deseo (como en *El globo* o *Cosas que pasan*). Según

su postura, hay una reflexión importante sobre la relación entre lo que se piensa, lo que se dice y lo que sucede.

González, M. (2011) elige también este cuento (*El globo*, 2002) junto con *Petit* (2006) y *Secreto de familia* (2003) como los textos más representativos de la escritora e ilustradora argentina para compararlo con otros textos importantes de otro autor que ilustra y escribe sus propias obras, el inglés Anthony Browne. En el trabajo llamado *Tengo un secreto: Cuestionamiento del mundo adulto en álbumes ilustrados* se elige a estos dos autores dado que son referentes obligados en la literatura infantil, uno representante de Europa y la otra de América latina, respectivamente. En este trabajo, González subraya el cuestionamiento que la obra de ambos autores hace respecto al mundo adulto, su funcionamiento y su orden. En su documento menciona como antecedente, en este sentido, los libros de Roald Dahl. Posteriormente, habla de la importancia de la imagen en la obra de Browne e Isol, pues la combinación de la imagen y la palabra da una doble codificación que enriquece estos libros álbumes con la intención de crear sentidos que permitan la diversa relación para representar mundos e ideas. Ella menciona a Perry Nodelman y su concepto de las relaciones entre palabra e imagen de acuerdo, extensión y contradicción. Y no es que para González la palabra no pueda por sí misma dar un sentido preciso, sino que según su estudio la imagen permite ficcionalizar personajes, situaciones y problemáticas que difícilmente se captan solo con la literatura. En otras palabras, las imágenes agregan un matiz de significado más preciso.

Dejando a un lado para nuestra investigación la obra de Anthony Browne, pondremos nuestro foco de atención en lo que escribe González sobre Marisol Misenta. Respecto a las ilustraciones, nos habla sobre el característico trazo que simula los dibujos hechos por niños, según la investigadora, quizá con la intención de suavizar la crudeza de los cuestionamientos que plantea (2011, p. 10). En este trabajo se hace una breve

descripción de la premisa principal de *El globo*, resaltando también la concretización del deseo que pide su protagonista llamada Camila: que su madre no grite más. Posterior a ese suceso, la madre de Camila, ahora convertida en globo, establece un nuevo vínculo con su hija, pues esta la lleva al parque, juegan juntas, etc. Se revierten los papeles: la niña es ahora quien cuida de su progenitora. Se analiza también la relación entre madre e hija, ya que la figura paterna está ausente en el cuento.

La representación visual de la madre no solo es acorde al texto verbal, sino que enfatiza sus rasgos: del tamaño mayor al de la niña, incluso más allá de lo esperable por la diferencia de edad, con colores intensos (naranja, verde) y dibujada con trazos curvos entrecortados e intensos, con su gran boca abierta y objetos saliendo de esta. La madre es principalmente cabeza y sobre todo boca. (González, 2011, p. 10)

En *Secreto de Familia* se habla sobre la tensión de la protagonista al saber el “terrible secreto” de su madre, que es una de día, y otra de noche. Aquí se analiza la importancia de las ilustraciones para terminar de dar a entender el problema en cuestión.

Para Krause Flavia (2010), quien escribe *El niño en los libros álbum de Isol*, su narrativa pone el foco de atención en el niño, quien es siempre el protagonista de sus historias. En ellas cuestiona siempre el mundo adulto, representado generalmente por la madre. Su propósito es analizar cómo se construye en estas historias la figura del niño en contraposición al del adulto. En este trabajo se analizan: *Vida de perros* (1997), donde el protagonista de la historia en palabras de Krause pide que le refuercen los límites personales a partir del manejo del No (asegurándose de No ser un perro). Sin embargo, al usar esta fórmula, la negación queda ridiculizada o trastocada. En este sentido, la dinámica de responderle al niño por qué él no es un perro se vuelve circular, ya que esa misma respuesta lo lleva a más preguntas. Así mismo, Isol no da nombre a estos personajes, por lo que el lector puede sentirse identificado con el protagonista del mismo

modo que puede identificar a su propia madre en el relato cumpliendo el rol de mamá. En este texto la mirada del niño es prioritaria, es el elemento que juzga la lógica del mundo adulto, representa la lucidez que las personas mayores pocas veces le reconocen al infante.

El siguiente cuento que se revisa es *El globo*, el cual impacta al adulto que le lee dado la anécdota que se cuenta. Según palabras de Krause (2010), el cuento representa la fantasía secreta de muchos niños: desaparecer a su madre. A pesar de lo perturbador que pueda sonar, resulta ser un texto muy liberador para el lector, quien libre de prejuicios morales se permite volcar este sentimiento de impotencia ante sus padres (madre en este caso) y las cosas que no puede controlar.

A diferencia de los dos cuentos anteriores, en *Petit, el monstruo* (2006), el personaje central tiene nombre y también mayor complejidad en sus inquietudes, pues no solamente se pregunta, como en el caso de *Vida de perros*, por sobre lo que no es, sino que afirma aquello de lo que está consciente que sí es, dando paso en su personalidad a la dualidad de lo bueno y lo malo. (Krause, 2010).

Secreto de familia es un cuento donde el personaje, cuyo nombre tampoco es claro, intenta reconocerse no solo así mismo, sino a toda su familia y lo que les une a partir de la observación de las diferencias que como grupo tienen con otros.

Krause remarca las características de estos personajes que aparentemente no tienen nada que ver con los niños, dado que no corresponden a lo que los adultos pensamos de ellos, pero poco a poco, a partir de la lectura de la obra de Isol, comprendemos que en realidad ella captura la esencia de todos los niños, la cual ha pasado inadvertida para nosotros, lo cual logra a partir de la observación minuciosa de los

mismos, cuyo carácter se refleja en la cotidianidad, en el transitar de los días en los espacios comunes: el parque, la escuela, y el hogar.

Marconi, Adriana y Esteban Julián Fernández. (2010) escriben *Implicancias de la literatura infantil en la legitimación discursiva: la construcción de niños y niñas como sujetos autorizados*, donde se refieren a la literatura infantil como herramienta de construcción identitaria.

En todo texto literario, el autor proyecta en él su ideología, su concepción del mundo, de las instituciones, de las relaciones entre otros seres humanos, entre otras, pero la plurisignificación de los textos permiten que en él el lector también proyecte su mirada del mundo y las inscripciones debidas a su proceso vital (Marconi & Fernández, 2010, p.96).

En su texto se hace un análisis comparativo entre diferentes voces del ámbito de la literatura infantil: María Teresa Andruetto, Laura Devetach e Isol, dado que los autores defienden la hipótesis de que

es posible localizar e identificar plenamente la mirada de una generación que articula las representaciones de la niñez existentes en tanto dibujan construcciones diversas del mundo inscriptas a través de la vivencia de etapas políticas muy distintas de nuestro país (Marconi & Fernández, 2010, p.96 y 97).

Respecto a Laura Devetach, se revisa *Monigote en la arena* (1984), cuyo tema central es la fugacidad de la vida; también de la misma autora se revisa *La planta de Bartola* (1985), texto prohibido durante la dictadura militar por sus cuestionamientos político-sociales, en el cual el lenguaje poético es fundamental para hablar de las desigualdades sociales. De Andruetto analizan también dos obras: *Jaque al rey*, texto de 1994, que hace alusión a la privación, carencia y vulneración de los derechos de los

niños; y *Fefa es así: de golpe*, así mismo repasan otro texto de Andruetto de 1998, donde el personaje se trata de un ente colectivo, la estructura familiar.

De Isol, comentan los autores, sobresale su capacidad para volver mágicos los eventos cotidianos y viceversa, ya que es, en sus palabras, una autora con mirada de niña (Marconi & Fernández, 2010). Como muestra, los autores hablan de *Secreto de familia*, donde evidentemente uno de los recursos más explotado en el cuento mismo es el concepto del “secreto”, que nosotros analizaremos más adelante. También se menciona *El globo*, en el cual el elemento mágico se vuelve algo cotidiano para el personaje. Al mismo tiempo, analizan la dinámica madre e hija y el manejo de la ironía en la historia, así como de lo “atípico” de su final.

Chenales, M. (2010) se refiere a Isol como una escritora “desbordada en imágenes o una ilustradora desbordada en palabras” (p.31). En su ponencia *Isol, poéticas de desborde*, dice que en Isol es clave la provocación y el cuestionamiento en temas atribuidos tradicionalmente a los adultos. Este cambio de perspectiva pone su atención en el imaginario de los niños, para quienes “lo otro” corresponde al universo de los adultos. Ella habla del desafío que le lanza al lector para descifrar lo “no dicho” en las imágenes. La autora toma tres libros de Isol: *El globo*, *Vida de perros* y *Piñatas*, siendo el año de edición de este último 2004

Respecto al uso de las imágenes como paratextos en sus libros, la autora lo reconoce como una marca personal de Isol. Un aspecto interesante manejado por Chenales es que al menos en estos tres libros Isol no presenta en lo gramatical al personaje materno como un personaje salido del imaginario del niño. “Lo que vemos son temperamentos que no están plasmados en el texto narrativo y que se conforman como señales de la poética de la autora: estas madres están desbordadas” (2010, p.35).

Chenales habla de los planos de color y el estilo de la escritora, cuya estética se asemeja a la de un dibujo infantil

Las imágenes son transgresoras porque plantean una mirada que se aleja de los parámetros tradicionales y se acerca a otros: lo que sobresale en sus libros es la perspectiva del niño y su mundo. Las proporciones del dibujo denotan el poder que manejan los adultos en relación a los niños y por eso son más grandes y están fuera de foco. (2010, p. 36).

En *Isol*, según Chenales, encontramos desborde en lo estético de las formas, en la distribución de los colores, en la construcción de los personajes adultos, porque, según sus palabras, “la lógica infantil desborda al mundo” (2010).

María Elena Maglio escribió en 2010 *Textos potentes e inteligentes, nunca solemnes: análisis de cuatro historias de Isol*. La autora analiza *Vida de Perros*, *El globo*, *Piñatas* y *Tener un Patito es útil*. Resalta que, de las cuatro historias, *Piñatas* es la más compleja. Su análisis parte sobre todo de los textos. Habla de los límites en la ficción y la realidad propuestos por la ilustradora, quien propone que no hay una sola dirección de sentidos ni de interpretación, pues cada lector interpreta como puede y quiere.

Además de los trabajos anteriores donde se repasan las tres obras que se estudiarán en esta tesis, hay otro texto escrito sobre *Isol* por Mariel Rabasa y María Marcela Ramírez (2012): *Universol o Isol y la ruptura de las convenciones*. Para estas estudiosas, la propuesta de *Isol* pone en tensión los modos de percibir lo cotidiano, interrogando el orden establecido, poniendo en movimiento lo estático, y quien se encarga de hacerlo son sus personajes protagonistas, que son niños. Este documento revisa el libro de *Isol* llamado *Intercambio cultural*, publicado en el Fondo de Cultura Económica en 2000.

Las autoras proponen cuatro categorías en las que se puede analizar el trabajo de Isol en esta obra: La primera tiene que ver con el desafío de las convenciones, donde se hace partícipe y cómplice al lector, proponiendo una intertextualidad productiva. La segunda, respecto al modo en que se caracteriza al personaje y su contexto. La tercera, el modo en que estos personajes actúan (niños que cuestionan el mundo adulto). La cuarta, el modo en que se construye una visión del mundo en la obra.

En *El arte de la ilustración en los libros para niños* (2017), tesis para obtener su grado de Doctora en Artes por la Universidad de Guanajuato, Luisa Villaseñor Ramírez hace una revisión del libro ilustrado y elige estudiar la obra de diversos ilustradores para hablar de las distintas técnicas utilizadas en esta industria. Elige a diez artistas que considera representativos de este género por su riqueza artística: Adoley Day, Nicoletta Ceccoli, Jimmi Liao, Alejandro Magallanes, Benjamin Lacombe, José Trinidad Camacho Orozco, Isol, Rebeca Dautremer, Janosch, y Francisco Pimiango. El valor de su estudio reside en el acopio y análisis de los distintos modos de expresar con imágenes el contenido de los libros y el ordenamiento de las características técnicas de cada uno de estos personajes, ya que como ella misma afirma en la descripción de su objetivo general (Villaseñor, 2017, p.12), su intención era en primera instancia hacer una investigación de carácter monográfico acerca de la ilustración en los libros infantiles.

El número 02 de la revista de literatura infantil *Navegantes* está dedicado al trabajo de Isol. En ella, destaca el breve pero puntual texto de Martha Riva Palacio Orbón acerca de *El globo* en su artículo titulado “El globo, la posibilidad del silencio”, donde remarca la importancia de lo que se ve y se dice, pero, sobre todo, de lo que no se ve y se omite deliberadamente:

El globo es lo que hay y no. Transmutación de lo cotidiano: las cosas son lo que parecen pero también algo más. Esta tensión entre texto y subtexto es lo que permite que podamos realizar de forma simultánea varias lecturas (Palacio, 2020, p. 36)

Cabe mencionar que a pesar de que la mayoría de los documentos mencionados trabajan con los textos de Isol que se usarán para esta tesis, ninguno de los documentos mencionados ha hecho un estudio de los tres simultáneamente ni se han revisado detallando los hallazgos de todas las páginas de estos libros exhaustivamente, sino que se hace una mención general de lo encontrado.

1.6 La irreverencia y lo políticamente incorrecto de Isol: Producción literaria elegida

El globo

Este libro se publicó por primera vez en el año 2002 por el Fondo de Cultura Económica. Hay dos versiones de este material, una edición rústica y una con pasta dura. Ha sido reimpresso en varias ocasiones, contando con la última en 2016. Este mismo libro recibió en 2003 la mención del White Raven –catálogo a cargo de la Internationale Jugendbibliothek, International Youth Library en inglés– como “libro destacado”.

Se trata de una obra corta, escrita con oraciones simples y cuya anécdota es sencilla de entender, pero impactante: a la protagonista, una niña de no más de cinco años, se le cumplió un deseo: que su madre se convirtiera en un globo, con lo cual ya no gritaría más. No hay en la anécdota explicación alguna de cómo la madre llegó a esa situación, ese misterio hace que el lector quede atrapado desde el inicio, que es donde se devela el conflicto. Camila, la hija de esta mamá esférica llena de helio, ahora tiene un mayor vínculo con ella porque pasan más tiempo juntas haciendo las actividades que todo niño disfruta al lado de sus padres. A diferencia de lo que podríamos esperar, ese globo

nunca, en la ficción, vuelve a su forma humana. Y así termina la historia, cuyo tratamiento jamás dejar recaer culpa alguna en el personaje central por su deseo, ni tampoco deja posibilidad de una “solución” del conflicto.

Aunque a los adultos nos perturba el hecho de que la madre no tenga mayor participación en la historia y la falta de explicaciones, en el público para el que está dirigida ocurre lo contrario: el libro es un estimulante liberador que permite jugar abiertamente con un tema tabú: que los padres malcriados reciban su merecido. Es trascendente este libro porque en nuestra cultura latinoamericana la madre tiene un rol sagrado en el seno familiar, popularmente es una figura dulce, amorosa, comprensiva, aunque estricta, pero sobre todo se trata de una figura “sagrada”, de manera que darle un trato irreverente resulta una osadía que merece un lugar especial dentro de la literatura infantil de nuestro continente.

Secreto de familia

Publicado en 2003 y merecedor también del reconocimiento en el catálogo White Raven del año 2004, nos encontramos ante otro texto desafiante de Isol. La obra también publicada por el Fondo de Cultura Económica pone en jaque otra vez la figura materna, pero esta vez se ríe de la apariencia física de toda una familia a partir de las impresiones que pueden provocar el aspecto en el integrante más pequeño de la casa. Su protagonista es otra niña, quien cuenta al lector el terrible secreto que esconde su madre: la cual, según ella, es un puercoespín por las mañanas. La confusión de la hija proviene de una ocasión en la que encuentra a su mamá despierta preparando el desayuno y la ve sin el arreglo personal al que la tiene acostumbrada, sin maquillaje y con el cabello desordenado y puntiagudo, tal como un puercoespín. A partir de ahí vemos cómo esta pequeña vive con la angustia de ser como ella, y teme que un día de tantos termine su metamorfosis en una de esas criaturas. El cuento no solo se burla de las apariencias de la

familia principal, sino que permite a la niña encontrar las similitudes y diferencias que tiene su núcleo parental con el de otras personas, permitiendo que el lector haga el mismo ejercicio en casa, alentándolo a valorar su propia identidad familiar.

Tener un patito es útil/ Tener un nene es útil

Publicado en 2007 también por Fondo de Cultura Económica, nos encontramos uno de los libros de Isol más propositivos, uno de sus libros álbum integrales que juega con la imagen, la palabra y el formato mismo para hacer de la lectura una experiencia sensorial más completa. Esta obra fue seleccionada por el American Institute of Graphics Art (AIGA) de Estados Unidos para formar parte de su anuario AIGA 50 Books/50 Covers 2007 debido a su diseño. El cuento tiene una doble lectura. Primero, vemos las páginas en color amarillo, con ilustraciones trazadas en color negro con la anécdota de un narrador/personaje (un niño pequeño) que se encuentra un patito en un parque, contando él mismo este encuentro y enunciando las ventajas de tener ahora un pato como mascota. Al terminar esta historia, el lector debe girar el libro y empezar de nuevo, ya que ahora vemos la situación contada desde el punto de vista del pato (ahora él es el narrador). Las ilustraciones son las mismas, salvo que el color de las páginas ha cambiado a celeste, con lo cual hay un manejo redondo de que la perspectiva de las cosas ha cambiado totalmente.

Los tres textos elegidos fueron una revelación en su momento. Se trata de piezas valientes que desafían los parámetros establecidos por los adultos, que permiten al lector cuestionar abiertamente sobre el mundo en el que viven. Por supuesto, Isol no es la única autora que lo hace, podemos mencionar a Roald Dahl, o a Heinrich Hoffmann, incluso Al célebre escritor mexicano Francisco Hinojosa, pero los primeros son autores europeos, y en el caso de Hinojosa y Dahl, no ilustraron sus libros, han sido relevantes escritores en

estos tópicos lúdicos, pero ninguno de ellos se ha especializado en los primeros lectores como Isol, es decir, en niños que apenas comienzan a leer.

¿La relevancia de la irreverencia en Isol sigue teniendo vigencia? Desde luego, y para ello no solo hay que considerar la cantidad de reimpresiones que se siguen vendiendo en las librerías, sino el hecho mismo de que vivimos en un contexto social más sensible, con mayor preocupación por la educación, cuyo ojo se encuentra expectante del contenido de los libros y la tergiversación de los mismos que se puede dar. Vivimos en una época donde incluso algunos autores, involuntariamente, apuntan hacia la autocensura por temor de acusaciones falsas de machismo, violencia, racismo, etc. Al respecto, la estudiosa Ana Garralón se cuestiona el destino de los libros para niños en su texto *Contra lo políticamente correcto en la literatura infantil*, publicado en el blog de literatura infantil llamado Ana Tarambana:

En este escenario ¿cómo crear libros para niños? ¿Cómo escribir sin miedo a este control salvaje e imprevisible? ¿Qué hacer con esta política del pensamiento? ¿Cómo no pensar que los creadores se aplican la autocensura, incluso de manera inconsciente? ¿Dónde queda la transgresión, la ambigüedad, lo simbólico, en un mundo que está leyendo todo de manera literal? (abril de 2019).

Por ello la propuesta de Isol, específicamente la de estos tres libros (una madre convertida en globo, una familia con apariencia chistosa, un niño jugando con su pato como sombrero) está más actual que nunca, porque ser transgresor en la sociedad preocupada por lo políticamente correcto significa ser un sobreviviente de la censura que limita el pensamiento crítico.

1.7 Preguntas de investigación

Dadas las características de la obra de Isol, es así como se plantean las preguntas principales de este trabajo:

¿Este modelo de estudio nos permitirá encontrar las características creativas que definan pertinentemente la poética propia del trabajo de Isol? ¿Se puede hacer un análisis más profundo a partir de dicho modelo? Para dilucidar una posible respuesta a estas interrogantes, es menester plantear preguntas objetivas que contribuyan en la exploración del objeto de estudio.

1. ¿La relación intrínseca entre imagen y palabra, cuya sinergia es más fuerte cuando el creador de ambas disciplinas es el mismo, permite vislumbrar, a partir de la clasificación y el análisis, la poética de un autor?
2. ¿Qué tanta relevancia tiene esta sinergia de dos campos artísticos en el proceso creativo?
3. ¿Es posible clarificar la ruta teórica de este proceso a partir del seguimiento de un modelo de análisis que combina hermenéutica, semiótica y narratología?

1.8 Hipótesis

Este trabajo parte del supuesto de que el modelo de análisis de literatura e imagen en literatura infantil existente (que combina hermenéutica, semiótica y narratología) nos dará suficiente libertad para hacer una revisión aún más exhaustiva con la finalidad de usarse como base para explicar la poética del trabajo de Isol en sus obras que pertenecen a la categoría del álbum ilustrado. Lo anterior se sustenta en las hipótesis secundarias que son:

1. La sinergia entre el campo verbal y el visual en la creación del libro álbum constituye una relación dicotómica de co-creación de literatura infantil, pues en este tipo de publicaciones ninguna de las dos partes cumple una función auxiliar o secundaria.
2. El resultado de un trabajo realizado por un solo artista presenta mayor unificación al permitir que la obra se conciba como una sola pieza, brindando además la posibilidad de usar el formato del libro como parte de la obra, permitiendo la exploración del lector y el estímulo de sus sentidos.
3. Al estudiar de forma minuciosa cada página de las obras elegidas, es posible clarificar la poética de Isol, gracias al uso del modelo de estudio que recurre tanto a la narratología como la semiótica y la hermenéutica.

1.9 Objetivos

El objetivo general es utilizar un modelo que permita clarificar, conocer y estudiar las rutas existentes entre literatura e ilustración en el cuento infantil contemporáneo a partir del estudio de Isol. De igual forma se plantean objetivos particulares, que son:

1. Comprobar que la relación palabra / imagen puede ser clarificada, conocida y estudiada más allá de la dependencia de una traducción visual.
2. Declarar, a través de esta investigación, que la relación escapa de los límites que puede poner el mediador en el mundo editorial: el editor y los límites y objetivos que se plantean al ilustrador y el escritor.
3. Analizar y detallar con la mayor precisión posible la poética de Isol, esto con ayuda de la semiótica, narratología y hermenéutica.

1.10 Criterios metodológicos

Tal como dice Hanán Díaz, el libro álbum es una obra artística que contiene diversas capas de significación (2007), por esa razón, y para hacer un análisis con una visión más completa del libro álbum, particularmente de la obra de Isol, será necesaria la combinación de varias herramientas teóricas, las cuales serán la Hermenéutica, la Iconología, la Semiótica y la Narratología. Pero la decisión de involucrarlas no ha sido aleatoria, y aunque se han tomado en cuenta los modelos de estudio propuestos por Perry Nodelman y por María Nikolajeva y Carole Scott, y de hecho se utilizarán las mismas herramientas teóricas, trataremos de ir a las fuentes directas que estos mismos investigadores usaron. El motivo por el cual no se usará solamente su trabajo como base es que en una investigación de esta índole resultará más favorecedor ir directamente a los académicos especializados en cada una de estas áreas, tales como Charles Peirce, Umberto Eco, Erwin Panofsky, Gérard Genette y Mieke Bal, entre otros, esto con la intención de verificar si se presentan coyunturas en el modelo usado que puedan devenir en oportunidades favorecedoras para la interdisciplinariedad.

Además de las disciplinas ya mencionadas, el análisis de las imágenes de las obras elegidas debe contar también con un soporte sobre la interpretación de los colores, razón por la cual se tomará el estudio de Eva Heller titulado *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón* (2008).

Las primeras herramientas fundamentales al momento de confrontarnos con una imagen son Iconografía e Iconología, por lo cual es necesario mencionar a una de las figuras más importantes de la iconología moderna, Erwin Panofsky. El término ya existía desde 1593 y es atribuido a Cesare Ripa, quien lo utiliza para hacer un análisis sistemático de imágenes (Lizarazo, 1994, p. 80), sin embargo, es el planteamiento de Panofsky el que advierte la materialización del mundo histórico por medio de símbolos

que es posible descifrar a través del análisis. Se trata, pues, de un método de interpretación que sobrepasa la sencilla descripción de imágenes. Por iconografía se referirá a la descripción de las obras plásticas y por iconología se referirá a la interpretación de las formas simbólicas (Lizarazo, p. 81, 2004).

En el primer capítulo de *El significado en las artes visuales* (2000, p.45), Panofsky aclara: “La iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte en contraposición de sus formas”. El autor habla de tres momentos específicos al hacer el análisis de una imagen:

- 1.- Significación primaria o natural (descripción pre-iconográfica), dividida a su vez en significación fáctica y significación expresiva. En ella se hace la descripción de las primeras formas o formas puras que encontramos en la imagen.
- 2.- Significación secundaria o convencional (análisis iconográfico). Implica clasificar imágenes y entender alegorías, sin embargo, en este punto no es posible cuestionar el propósito ni la intención del artista. Es decir, se trata de un análisis de identificación de temas y conceptos hasta cierto punto “superficial”.
- 3.- Significación intrínseca o contenido (interpretación iconológica). Para Panofsky, este es el momento del análisis profundo, de la interpretación exhaustiva de los símbolos que nos permitan descifrar otros códigos (para ello entra en juego el estudio del contexto social en que la obra se creó, el momento histórico en el que se hizo y también el momento específico de la vida de su autor).

La iconología es el estudio de los valores simbólicos de una obra. “La interpretación iconológica exige, por último, algo más que una simple familiaridad con temas o conceptos específicos tal como nos los transmiten las fuentes literarias” (Panofsky, 2000, p.56). La iconología se trata de un método de interpretación que se

deriva, más que de un análisis, de una síntesis (Panofsky, 2000, p. 51). Y tal como lo sintetiza Lizarazo:

Toda descripción estructura diversos niveles de sentido: Un estrato primario, donde se explica la descripción fenoménica y el conocimiento del estilo; un estrato secundario (iconográfico) que define el significado y apunta la forma en que se transmite (especialmente por vía literaria); un tercer estrato que se refiere a la relación entre los datos figurados y las representaciones de la experiencia, es decir, la relación entre los datos figurados y el sistema cultural; y por último, un cuarto estrato constituido por la descripción del significado de la obra como documento, el “sentido esencial” para Panofsky. (2004 p. 81).

Para hacer un análisis completo sobre estas tres obras de Isol, es imprescindible trabajar con conceptos teóricos que permita analizar los dos lenguajes del libro álbum como uno solo, y esto solo es posible con la ayuda de la hermenéutica y la semiótica. La hermenéutica es la disciplina que nos permite hacer un análisis de las imágenes e interpretar a partir de nuestro propio contexto y conocimiento, creando con ello una relación fundamental entre el texto y su intérprete, pues en palabras de Diego Lizarazo (2004) “No hay práctica interpretativa icónica que no sea, de alguna forma, una manera de coproducir su significación y su sentido” (p. 16).

Para los fines de esta investigación, tendremos como parte del eje teórico las aportaciones de H. G. Gadamer en *Verdad y método* (publicado en 1977 y reeditado en múltiples ocasiones). Partimos de su propuesta que afirma que “...toda comprensión es un comprenderse” (1993, p. 164), pero para él la comprensión hermenéutica está vinculada directamente con la concepción del intérprete. Dicha sentencia está inspirada en las ideas de Heidegger, quien a su vez le da especial atención a la concepción previa del intérprete, pues es de donde parte su interpretación (Lizarazo, p. 30). Gadamer, al

retomar estos conceptos, reactualiza las bases del círculo hermenéutico brindándole un sitio especial a las opiniones elaboradas previamente por quien realiza un análisis de una imagen y habla de revalidar el prejuicio.

En realidad no es la historia la que nos pertenece, sino que somos nosotros los que pertenecemos a ella. Mucho antes de que nosotros nos comprendamos a nosotros mismos en la reflexión, nos estamos comprendiendo ya de una manera autoevidente en la familia, la sociedad y el Estado en que vivimos. La lente de la subjetividad es un espejo deformante. La autorreflexión del individuo no es más que una chispa en la corriente cerrada de la historia. (Gadamer, 1993, p. 174).

Y sobre esto, Lizarazo dice:

Los riesgos en la interpretación no están entonces en los prejuicios, sino en su flagrante desconocimiento, en la actitud de aquél que se relaciona con el texto, suponiéndose al margen de las anticipaciones que guían su fruición. Para Gadamer la noción de prejuicio no es sinónimo de cerrazón o terquedad, sino más bien es la manifestación de la visión histórica. (2004, p. 31)

Entendemos pues, que cuando Gadamer habla de comprenderse a sí mismo a través del acto de comprender significa enfrentarnos en primera instancia al hecho de que relacionamos con la imagen nuestra experiencia de acuerdo con el contexto y la sociedad en que vivimos, y que nuestra interpretación, por ende, nunca será igual a la de otro intérprete, ni siquiera será posible que se acerque incluso a la intención o interpretación del mismo autor. "...Esto implica que el sentido del texto rebasa siempre a su propio autor y que la comprensión del intérprete, a diferencia de lo que suponía Shleiermacher, no es una reconstrucción, una réplica, sino una producción" (Lizarazo, 2004 p. 32), significa que estamos ante "algo nuevo" surgido de la relación intérprete-texto.

Un concepto ya abordado previamente por Dilthey, pero visto desde otra perspectiva por Gadamer es la finitud. Mientras que Dilthey habla de “ser conscientemente condicionado” (Dilthey en Gadamer, 1993, p. 150), Gadamer se refiere a la finitud con relación a nuestro conocimiento, a nuestra comprensión, pues este tiene el límite de nuestro contexto y del pasado que conocemos.

La finitud de la propia comprensión es el modo en el que afirma su validez la realidad, la resistencia, lo absurdo e incomprensible. El que toma en serio esta finitud tiene que tomar en serio la realidad de la historia. (1993, p.5).

Por ello Lizarazo habla de que al interpretar no podemos ser “observadores neutrales”, sino que hay que relacionarlo con nuestra experiencia (2004, p. 34).

Con la finalidad de complementar los conceptos hermenéuticos planteados por Gadamer y con miras hacia planteamientos más flexibles, contaremos también como parte del fundamento de esta tesis la propuesta de hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot en su *Tratado de hermenéutica analógica* (2000).

Beuchot tiene que establecer el concepto hermenéutico desde la analogía para poder aterrizar en el punto intermedio de la univocidad y de la equivocidad si es que queremos comprender al texto, de lo contrario se caería en cualquiera de estas posturas extremas que van de una única lectura al extremo de todas las lecturas son posibles, lo que no es el caso. Una postura analógica hermenéutica nos pide leer el texto de varias formas pero no de todas las maneras que se nos ocurran sino establecer prioridades y jerarquizar las propuestas de lectura mediante un análisis aproximativo que nos permita entender el texto y desechar las tesis interpretativas que se alejen de la lectura comprensiva del texto, solo quedarnos con el grupo de lecturas más cercanas al texto, como lo señala Beuchot: “...superar la univocidad, evitar la equivocidad y lograr la

analogía. Sobre todo, consistía en hallar el sentido auténtico, que está vinculado a la intención del autor, la cual está plasmada en el texto que él produjo”. (2000, p.16)

La lectura hermenéutica analógica ayuda a entender los textos porque establece que es necesario fijar al objeto en su contexto, es decir, para comprender cualquier texto hay que hacer una lectura adecuada, esto es, intentar conocer la intención de su creador, por lo tanto, quien enuncia el texto es una figura ubicable en una perspectiva, en una temporalidad, en una ideología, en un punto de vista, por lo tanto hay un contexto el cual rastrear detrás del texto, así como hay un contexto desde el cual se está interpretando, es decir, hay un interpretante que, al igual que el creador, parte de su contexto identitario: “Poner un texto en su contexto, evitar la incompreensión o la mala comprensión que surge de descontextuar. Tal es el acto interpretativo y a la vez la finalidad de la interpretación”. (Beuchot, 2000, p. 17) La lectura hermenéutica analógica es una traducción de un contexto a otro, es la explicación de un registro cultural que se comunica con sus elementos a través de los elementos del otro, es la cercanía delimitada lo mejor posible sin traicionar su sentido, pero sin caer en su no interpretación formal, de ahí la imagen de la traducción:

Siempre se interpreta, siempre se comprende, desde un esquema conceptual, desde un marco de referencia, desde una tradición. Hay que ver el contexto del que habla y hay que ver el contexto del que escucha. Y, como son diferentes, tratar de aproximarlos, de traducir de uno al otro. (Beuchot, 200, p.64).

Nikolajeva y Scott hablan de la importancia de la intertextualidad y de la intermedialidad en esta modalidad de libros (álbum). El primer concepto, grosso modo, se refiere a la presencia de un texto dentro de otro (Pimentel, 2003, p. 205), y la segunda, según palabras de Peter Wagner, se trata de “una subdivisión de la Intertextualidad” (Pimentel, 2003, p. 206); esta relación intermedial está basada en la interacción de al

menos dos medios de significación y de representación (Pimentel, 2003, p. 206). Y en dicha relación aparece el concepto de iconotexto, definición también de Peter Wagner.

En la cita puntual, el texto verbal citado sufre una serie de transformaciones debido al nuevo contexto circundante, pero las palabras como tales son las mismas. En el caso del objeto plástico citado la transformación es de otro orden; en su relación con el texto verbal la imagen evocada puede desembocar en un verdadero iconotexto: no solo la representación visual es leída /escrita –de hecho descrita– como texto sino que al entrar en relaciones significantes con el verbal le añade a este último formas de significación sintética que son del orden de lo icónico y de lo plástico, construyendo un texto complejo en el que no se puede separar lo verbal de lo visual: un iconotexto. (Pimentel, 2003, p.p. 206-207).

Dicho lo anterior, habremos notado que para hablar de la relación del significado y significante de lo visual y lo verbal como una sola cosa será fundamental introducir conceptos relacionados con semiótica, ya que como Lizarazo propone en su libro *Iconos, figuraciones, sueños, hermenéutica de las imágenes* (2004), la tarea interpretativa necesita de complementos que escapan de la iconología y la hermenéutica:

Si nuestra pretensión es más o menos exhaustiva esto implica plantearse un reordenamiento de los niveles y subniveles señalados por Panofsky, y también una saturación obvia: incluir la dimensión del significante. Panofsky ha excluido el nivel formal de la obra visual porque lo que aborda es el problema de la significación...En nuestro afán comprensivo restituiremos el registro formal porque los procesos interpretativos no lo excluyen. Esto entraña, de inmediato, un cambio de apreciación respecto a la obra visual: si desde la mirada centrada en la obra el significado transita solo en los niveles del contenido, desde una perspectiva más cabalmente interpretativa no se reduce a estos. En clave semiótica, el significado excluye la dimensión significante, y es así porque de no rechazarla cancelaríamos la especificidad de uno y otro lado (el significante también se define

como lo que no es significado). Lo que aquí aventuramos es que, desde una perspectiva hermenéutica, que podría restituir el mundo que produce la obra (o el mundo que la lee), la forma de la imagen también es significativa, pero su significación no es de carácter denotativo, es, como lo señalamos al final de la segunda sección de este capítulo (La imagen como texto), significación estética o plástica. Esto no quiere decir que la obra haga significado lo que es significativo y en ese sentido destruya el estatuto de los signos, sino que la interpretación de la obra (en tanto que experiencia de sentido) no se agota en los niveles iconográfico-iconológicos, sino que aborda también la dimensión significativa. (Lizarazo, 2004, pp. 84-85).

Debido a lo antes mencionado, nuestras bases semióticas partirán de los tratamientos semióticos de Peirce y de Umberto Eco.

Para hablar de semiótica moderna, tenemos que tomar en cuenta que el autor que más aportes brindó a esta disciplina fue Charles Sanders Peirce. Su trabajo es distinto al de Saussure, quien hablaba en realidad de semiología, la cual según sus palabras tenía como objetivo “el estudio de la vida de los signos en el seno de la vida social” (Peirce, 1974, p. 9) y desde un punto de vista lingüístico. Peirce, por el contrario, consideraba que “los símbolos son la urdidumbre y la trama de toda investigación y de todo pensamiento, y que la vida del pensamiento y de la ciencia es la vida inherente a los símbolos” (Peirce, 1974, p. 15.), es decir, que los signos no eran algo exclusivo del lenguaje. Mientras que para el lingüista de Ginebra el signo estaba conformado por dos elementos (significado y significante), para el filósofo norteamericano el signo hace en realidad referencia a una relación triádica (el signo compuesto por representamen, objeto e interpretante).

Cada símbolo es, en su origen, o bien una imagen de la idea significada, o bien una reminiscencia de algún acontecimiento, persona o cosa individuales, relacionado con su significado, o bien una metáfora. Los términos del primer y tercer origen se aplicarán de manera inevitable a concepciones distintas; pero si las concepciones son estrictamente

análogas en sus sugerencias principales, ello resultaría antes una ayuda que un inconveniente, siempre que los diferentes significados sean remotos los unos con respecto de los otros, tanto en sí mismos como en lo que concierne a la ocasión de su ocurrencia (Peirce, 1974, p.p.16-17).

Para Charles S. Peirce la semiótica y la lógica comparten similitudes, la que a esta última llama “la doctrina cuasi necesaria”, o “formal de los signos” en el sentido de que somos capaces de observar (gracias al proceso de abstracción) y a partir de ello hacemos aseveraciones. “Un signo o representamen, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter” (1974, p.22). Este representamen provoca una reacción en la mente de quien lo recibe, es decir, como respuesta a tal signo crea otro signo más elevado. A este último se refiere el autor como “interpretante” del primero, es lo que está en la mente de la persona en lugar del objeto, pero no lo está en todos los sentidos, sino solamente en una idea, la cual es llamada por el filósofo en ocasiones como el “fundamento del representamen”. Dicho de otro modo: cada representamen (signo) está relacionado con: el fundamento (el referente real del signo), el interpretante (la imagen mental asociada) y el objeto en cuestión.

El autor habla entonces de relaciones triádicas, distinguiendo las siguientes:

- 1.- Relaciones triádicas de comparación: aquellas cuya naturaleza es la de las posibilidades lógicas.
- 2.- Relaciones triádicas de funcionamiento: aquellas cuya naturaleza es la de los hechos reales.
- 3.- Relaciones triádicas de pensamiento: son aquellas cuya naturaleza es la de las leyes. (Peirce, 1974)

Los signos, pues, son divisibles según tres tricotomías. Según la primera, un signo puede ser llamado Cualisigno (cualidad de un signo), Sinsigno (una cosa o evento real y verdaderamente existente que es un signo y puede serlo únicamente a través de sus cualidades) o Legisigno (una ley, generalmente establecida por hombres, que es un signo; todo signo convencional es un signo). De acuerdo con la segunda tricotomía, un signo puede ser: un ícono (un signo que se refiere al objeto que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios, y que posee, exista o no el objeto), un índice (es un signo que se refiere al objeto que denota en virtud de ser realmente afectado por aquel objeto y que no puede ser un cualisigno, dado que las cualidades son lo que son independientemente de ninguna otra cosa), y símbolo (un signo que se refiere al objeto que denota en virtud de una ley, usualmente una asociación de ideas generales que operan de modo tal que son la causa de que el símbolo se interprete como referido a dicho objeto). La tercera tricotomía dice que un signo puede ser un rema (un signo que, para su interpretante, es un signo de posibilidad cualitativa), un dicisigno o un signo dicente (un signo que, para su interpretante, es un signo de existencia real, y por lo tanto no puede ser un ícono), y un argumento (un signo que para su interpretante es un signo de ley). (Peirce, 1974).

Basándonos en los conceptos de Peirce y dada la naturaleza del objeto de estudio de esta tesis, tomaremos en cuenta la segunda tricotomía, la cual explica que la relación de un objeto está definida por el ícono, el índice y el símbolo. Un ícono es similar al objeto; es un signo cuya cualidad representativa le permite ser un signo en sí mismo. Tal es el caso de las imágenes. El autor considera que “la única manera de comunicar una idea directamente es mediante un ícono, y todas las maneras indirectas de hacerlo deben depender, para ser establecidas, del uso de un ícono” (Peirce, 1974, p. 47). Un índice o sema es un signo cuyo carácter representativo “consiste en ser un segundo individual”

(Peirce, 1974, p.49). Este no se parece al objeto, pero guarda una relación de contigüidad con él. Pensemos en el mismo ejemplo dado por el filósofo: “un barómetro con marcas bajas, conjuntamente con la humedad del aire, es sinónimo de lluvia...Una veleta es el índice de la dirección del viento” (Peirce, 1974, p. 50). El carácter representativo del símbolo, en cambio, consiste en que “él es una regla que determina a su interpretante” (Peirce, 1974, p.55), esto quiere decir que es una ley o convención asimilada, y esto está relacionado con el significado. Cabe mencionar que, según este autor, la mayoría de los signos mantiene más de una relación entre el representamen y el objeto, de manera que un signo puede ser al mismo tiempo un ícono, un índice y un símbolo.

Umberto Eco, en cambio, en su *Tratado de semiótica general*, se refiere a esta rama como una disciplina que estudia el conjunto de cultura, descomponiendo en signos una inmersa variedad de objetos y acontecimientos, es decir, una disciplina que puede analizar cualquier cosa que pueda considerarse un signo (2000, p. 22). Dicho de otro modo: estudia todos los procesos culturales como procesos de comunicación puesto que por debajo de ellos existe un sistema de significación (2000, p. 24).

Respecto al signo, Eco dice “...existe un signo siempre que un grupo humano decide usar una cosa como vehículo de cualquier otra” (Eco, 2000, p.36).

Es de vital importancia entender que para Eco la cultura debe estudiarse como un fenómeno semiótico. El semiólogo distingue señal de signo. La primera es “la unidad pertinente de un sistema que puede convertirse en un sistema de expresión correlativa a un contenido” (2000, p.83), esto significa que una señal puede ser un estímulo sin significado alguno pero que cause o provoque algo, sin embargo, se le puede admitir como signo cuando se le usa como el antecedente de un consecuente previsto.

Umberto Eco reconoce como antecedentes primordiales a sus estudios las aportaciones de Saussure y de Peirce, no obstante, complementa con sus propias observaciones a ambos. También se basa en las aportaciones de Hjelmslev. Respecto a la teoría de los códigos, dice

...si bien el referente puede ser el objeto nombrado o designado por una expresión, cuando se usa el lenguaje para mencionar estados del mundo, hay que suponer, por otra parte, que en principio una expresión no designa a un objeto, sino que transmite un contenido cultural. (p.102).

Esto significa que la existencia de los códigos es de orden cultural, y reflejan el modo de actuar y de pensar de una sociedad. "...el objeto semiótico de una semántica es, ante todo, el contenido, no el referente, y el contenido hay que definirlo como una unidad cultural" (2000, p. 104). Y por ello explica que el significado de un significante tiene que ver con un aparato cultural más que con un objeto particular.

Respecto al interpretante, resume que este puede tener diversas formas: puede ser el significante equivalente en otro sistema semiótico; puede ser el indicio directo sobre el objeto particular; puede ser una definición científica o ingenua en términos del sistema semiótico; puede ser una asociación emotiva; o puede ser la traducción de un término de un lenguaje a otro. (Eco, 2000).

Sobre la interpretación iconográfica de los objetos, explica:

...representar iconográficamente el objeto significa transcribir, mediante artificios gráficos (o de otra clase) las propiedades culturales que se le atribuyen. Una cultura, al definir sus objetos, recurre a algunos códigos de reconocimiento que identifican rasgos pertinentes y caracterizadores de contenido. Por tanto, un código de representación icónica establece qué artificios gráficos corresponden a los rasgos del contenido o a los elementos o a los elementos pertinentes establecidos por los códigos de reconocimiento. (Eco, 2000, p. 305).

De esta manera, entre los rasgos de contenido de una representación iconográfica hay que considerar los rasgos de contenido de orden óptico, de orden ontológico y de orden convencional. Y para hablar de código icónico hay que considerar que el autor considera a los signos icónicos como textos visuales y así se refiere a ellos, dado que no dependen de un código, sino que instituyen los códigos. (Eco, 2000).

Hablar de análisis de imágenes implica tácitamente la interpretación no solo de las figuras, sino del efecto que producen las figuras y sus respectivos trazos en combinación con la selección de colores que la artista hizo. En la literatura para niños, el uso del color es determinante para producir cierto efecto en el lector, y este elemento también comunica algo. Por esa razón esta tesis toma como referencia el trabajo de Eva Heller en *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón* (2008); los hallazgos publicados en esta obra son el resultado de un minucioso estudio sobre la percepción de color aplicado a 2000 personas, donde se expone que el contexto social e histórico determina la medida en que un color es aceptado o no:

Ningún color carece de significado. El efecto de cada color está determinado por su contexto, es decir, por la conexión de significados en la cual percibimos el color. El color de una vestimenta se valora de manera diferente que el de una habitación, un alimento o un objeto artístico. (Keller, 2008, p. 18)

Para Keller, la asociación de determinado color a algo positivo o negativo es producto del contexto:

El contexto es el criterio para determinar si un color resulta agradable y correcto o falso y carente de gusto. Un color puede aparecer en todos los contextos posibles –en el arte, el vestido, los artículos de consumo, la decoración, de una estancia– y despertar sentimientos positivos y negativos. (2008, p. 18)

Los artistas visuales están conscientes del poder de los colores, y la elección de estos es algo de lo que se valen deliberadamente para hacer su mensaje más congruente. En el caso de Isol, no es tampoco casualidad que elija los colores más

vibrantes, sobre todo amarillos, rojos, azules o verdes, colores muy usados en productos para niños de jardín de infantes:

Los efectos de los colores no son innatos, de la misma manera en que no es innato el lenguaje. Pero como los colores se conocen en la infancia, a la vez que se aprende el lenguaje, los significados quedan luego tan interiorizados en la edad adulta, que parecen innatos. (Keller, 2008, p.54).

Por supuesto, los efectos espacio temporales, la perspectiva y demás elementos se ven afectados en una obra al hacer combinaciones de colores: "...Por norma, un color parece tanto más cercano cuanto más cálido es; un color parece tanto más lejano cuanto más frío es. (Keller, 2008 p. 24). Debido a las capas de significación que un color agrega en la obra y a la capacidad que tienen para hacer más rica la intención comunicativa de la imagen es que se tomarán estos principios.

En efecto, en esta investigación se hará un análisis interpretativo, analógico y semiótico de las imágenes de las tres obras de Isol mencionadas, pero no podemos olvidar que el libro álbum comprende las imágenes en relación con el lenguaje gramatical para conformar un texto distinto. Por ello es necesario también darle un tratamiento que no deje a un lado su naturaleza literaria. Para ello, se tomará la teoría narratológica y los autores seleccionados son Mieke Bahl y Genette.

Una narración es aquella que cuenta un relato y, según los conceptos de Gerard Genette expuestos en su libro *Figuras III* (1989) el creador de la metodología más completa y coherente para analizar los textos narrativos, hay tres acepciones de la palabra relato que se deben considerar. La primera se refiere al "...discurso oral o escrito que entraña la relación de un acontecimiento o una serie de acontecimientos..." (1989, p. 81). La segunda se refiere a la concatenación de sucesos ya sean reales o ficticios que

son objeto de dicho discurso y sus diferentes relaciones de unión, de oposición o de repetición. La última mencionada por el autor se refiere también al relato de un acontecimiento, "...pero no el que se cuenta, sino el que consiste en que alguien cuente algo: el acto de narrar tomado en sí mismo" (1989, p. 82). A su vez, un relato no es tal, si no lo sostiene el peso de una historia "...el relato, el discurso narrativo no puede ser tal sino en la medida en que cuente una historia..." (Genette, 1989, p. 84). Para Mieke Bal, en cambio, una historia es una fábula representada de cierta manera (1990, p.13). Como marco teórico de esta investigación se tomarán como herramientas teóricas tres obras que condensan los preceptos de narratología más importantes al respecto: la primera es *Figuras III* de Gerard Genette (1989), la segunda será *Teoría narrativa* de Mieke Bal (1990).

En Genette es importante entender en primera instancia su gran división de un relato: el tiempo narrativo, el modo narrativo y la voz narrativa. El primero considera dos ramificaciones más: el tiempo real del discurso, aquél en el cual se da el relato de una sucesión de hechos; y el tiempo de la historia, que trata sobre cómo sucedieron los acontecimientos cronológicamente. En cuanto a este último, hay una especial atención a la manera como el narrador presenta los hechos acaecidos, ya que puede ofrecer un relato lineal donde el orden cronológico corresponde desde el inicio hasta el fin de la historia, o bien, puede ofrecer un relato fragmentado, donde se pueden dar anacronías. Una anacronía, según el autor, es un recurso narrativo tradicional en la historia de la literatura que básicamente consiste en la alteración del orden de los sucesos del relato en función del presente de la narración. Esos movimientos pueden ir hacia atrás o hacia adelante en la historia. Cuando el narrador relata hacia el pasado, a manera de evocación, estamos frente a una analepsis, la cual puede ser interna si el punto de partida del recuerdo es posterior al punto de partida del relato inicial, y puede ser externa si el

recuerdo es anterior al punto del relato inicial. Cuando el narrador se va hacia el futuro, dando al lector un adelanto de un acontecimiento estamos frente a una prolepsis, que será interna si se da una anticipación de algo que está dentro del relato inicial, y externa cuando se mencione un hecho que no ocurre ni se menciona en la historia, pero ocurrirá.

Otro punto crucial dentro del manejo del tiempo en la metodología de Genette es la de la duración, ya que la narración de un hecho está determinada no solamente por el relato de la acción, sino también por las descripciones que se dan en la misma. Con ello se refiere no a la medición del tiempo de duración de la lectura, sino a la medición del ritmo de la obra a partir de sus cambios (asincronías). El autor menciona que la desaceleración total de la obra se da con las pausas descriptivas, pues en ellas no sucede nada, y en estos momentos el texto puede estar dedicado a un pensamiento, a un recuerdo o una descripción (1989). Por su parte, Bal (1990) hace una diferenciación aún más exhaustiva en cuanto a la clasificación de descripciones, ya que para ella éstas se tratan de “fragmento textual en el que se le atribuyen rasgos a objetos; dicha atribución se conoce como función descriptiva. Un fragmento de un texto puede considerarse descriptivo cuando ésta sea su función predominante” (Bal, 1990, p.135). La autora hace una distinción entre tres tipos de descripciones básicas: 1) La referencial, cuyo objetivo es impartir conocimiento al lector. 2) La retórica-referencial, cuyo objetivo es doble, ya que busca impartir conocimiento y persuadir a partir de las palabras y el contenido. 3). La metonimia metafórica, donde la contigüidad es el principio dominante de la construcción, pero las metáforas se construyen con cada componente.

1.11 Aportaciones y limitantes de la investigación

El mayor aporte de esta investigación es su metodología abierta a la combinación de diversas herramientas teóricas en lugar de seguir una sola línea, ya que eso haría que nuestro análisis fuese restrictivo y correríamos el riesgo de no hacer una revisión minuciosa. Otro aporte considerable es la concentración de información con aportes relevantes sobre la historia y evolución de los libros álbum, para lo cual se revisaron muchas fuentes de consulta especializadas en el tema.

Isol es una de las autoras infantiles latinoamericanas más importantes de nuestro contexto histórico, y, sin embargo, aún no están disponibles para consulta todos los estudios sobre ella, lo cual es una limitante.

Otra de las limitantes para hacer este documento es que nos hemos dedicado al estudio de tres obras de ella solamente, si bien son piezas medulares, no corresponden a todo su trabajo, pues no se tomaron en cuenta los libros más recientes debido a que aún es difícil saber el impacto real que estos generan en los lectores; para ello se necesita dejar a dichas obras circulando en el mercado algunos años. Tampoco se tomaron en cuenta sus proyectos cuyo carácter no es estrictamente literario.

Un factor desfavorable sin duda ha sido la dificultad para conseguir algunos de los materiales de consulta, ya que en Europa hay suficiente bibliografía para hacer este tipo de análisis, no obstante, no todos están traducidos al inglés o al español (están en alemán, francés o en sueco) y es muy difícil conseguirlos incluso en línea para su adquisición en México. Un ejemplo de ello es Sophie Van der Linden, crítica francesa de literatura infantil de gran relevancia, cuyo libro llamado *Album [es]* es considerado canónico debido a que es uno de los trabajos más completos donde se recopila la historia del libro álbum, en él se habla del aspecto creativo, de los procesos de diseño, de los

materiales y de las relaciones que este produce, y sin embargo no se consiguió y por lo tanto no se pudo utilizar. A pesar de esta problemática, tanto los estudios de Perry Nodelman como los de Maria Nikolajeva y Carole Scott, así como los apuntes de Ana Garralón son de gran peso dentro de la crítica de la literatura infantil, y estos sí se utilizan como referente medular.

CAPÍTULO 2

PARÁMETROS DE LITERATURA INFANTIL DEL OBJETO DE ESTUDIO: EL ÁLBUM

En este capítulo se darán las consideraciones pertinentes para entender el universo de la literatura infantil. Se hará un breve repaso por los orígenes de la misma y su comienzo en nuestro país. Asimismo, se hablará de las diferencias entre el libro con ilustraciones y el libro álbum, dándose las especificaciones de este último material, al cual pertenece la obra de Isol.

2.1 Naturaleza de la literatura infantil

La palabra poesía tiene su origen en el griego antiguo y significa creación. La creación literaria entonces, aún en el género narrativo, es un acto poético desde su sentido etimológico. El surgimiento de la palabra y su transformación, hilvanar historias a través del lenguaje escrito, la búsqueda del lenguaje certero para crear escenas capaces de sacudir al lector, la experimentación fonética en la poesía sonora, etc. son parte de este quehacer poético. A pesar de que el campo de este arte está centrado en la palabra (tanto oral como escrita), tiene acercamientos con otras disciplinas e interactúa con ellas a la par: en el teatro, con la obra dramática; en el cine, con la elaboración de un guion; con las artes audiovisuales, en la presentación de performances poéticos o en algunos experimentos sonoros. Como la poesía significa creación, podemos asumir que todas las artes tienen su propia poética también. Esta poética no necesariamente debe verse como algo que aisle a alguna disciplina de las demás, ya que dicho quehacer creativo no le desliga de ninguna intención de interdisciplinariedad. Vemos pues, por ende, que el arte de la palabra puede complementarse o ser complemento de otras para crear a la par: la literatura crea la obra dramática, las artes escénicas se encargan de generar la puesta en escena de la misma; la literatura crea un guion cinematográfico, y el cine con ello hace

una película. Cada una produce desde su campo, pero no en conjunto, y no siempre se logra un cruce inmediato y una compenetración mayor.

Empero, en la creación de literatura infantil ocurre un fenómeno distinto. El escritor infantil necesita de la imagen para llegar al lector, su complemento fundamental es el ilustrador, quien no solamente es un traductor del lenguaje verbal al lenguaje icónico, pues es en este punto, en el cual se hace la conversión de un mundo al otro, donde también se vuelve creador de la palabra. No es que la palabra en sí esté incompleta sin la ayuda de una imagen, al menos no en la literatura para adultos. Sin embargo, debemos centrarnos en la literatura infantil, donde los parámetros son diferentes e incluso varían dependiendo de la edad del niño, agregando además que para estudiar la literatura para este público también es importante tener nociones básicas sobre el proceso cognitivo del infante. A diferencia de un lenguaje ordinario y cotidiano, en el que la palabra “manzana” siempre significa “manzana” y no tiene posibilidad de converger en un campo semántico diferente al de los alimentos, en el lenguaje literario las posibilidades semánticas son variadas debido a los juegos retóricos, tales como la metáfora. Tal aspecto es entendido por el lector cuando tiene la madurez suficiente para ello, lo cual no sucede de la misma forma cuando este se encuentra en una etapa formativa, y por ende necesita de la ayuda de la imagen para lograr una asociación más exitosa. Además de la ayuda que una imagen puede proporcionar al texto para niños – cuando hay tropos o cuando el significado real de algún sustantivo es desconocido– se presenta una aportación sustancial del trabajo del artista visual en aquellos casos donde se le da forma pictórica a un elemento extraído del imaginario del escritor –como, por citar un caso, sucede con libro llamado *Insomniópteros*, editado por Alfaguara en el año 2003 y cuyo texto es de Antonio Granados, narración donde estos seres como palabras no pueden ser comprendidos por un infante de 6 años sin la ayuda de la representación del

ilustrador Juan Gedovious-. Otra relación se establece si además de ello se toma en cuenta el diseño del libro como tal. Se necesita de la mano de un diseñador editorial –aunque a veces el mismo ilustrador realiza tal labor–, que es quien se encarga de resanar las mínimas partes para complementar y cerrar una idea: recordemos algunos libros que son de materiales plásticos, aquellos que forman figuras al voltear la página o esos cuyo colorido y tamaño unifican un concepto.

Pero la gesta de un libro incluye el proceso comercial, en el cual la relación imagen-texto se somete a un intermediario que es el editor, cuya labor puede desvirtuar la conexión. Al respecto, el autor Juan Cervera menciona que

Lamentablemente esta deseable compenetración no se suele propiciar desde las instancias editoriales. Por lo general, cuando el editor acepta un texto, busca y encarga él mismo las ilustraciones que cree oportunas. De esta forma la labor de consulta, de interpretación del texto, de relación entre autor e ilustrador, queda reducida a la acción intermediaria del editor. Puede suceder que la complementariedad que pretende el ilustrador no alcance el grado de simbiosis que se facilitaría con el contacto directo y personal entre autor e ilustrador. (1992, p. 20).

A pesar del factor editorial, no podemos negar que el ilustrador, aún con indicaciones, trabaja a partir de la obra escrita, su relación es directa con el texto, lo cual permite esta dinámica a investigar. Igualmente, la relación aquí explicada puede suceder de modo inverso: es la imagen la que genera la palabra, precediendo al texto literario, suceso muy usual en aquellos artistas que producen las imágenes y escriben para niños.

Con esto no se pretende decir que el trabajo del escritor infantil quede reducido o limitado, al contrario, es complementado con la finalidad de crear algo mayor que impacte al lector en ciernes de una manera contundente.

2.2 Origen de la literatura infantil

Para poder hablar de la relación entre la imagen y la palabra en los textos infantiles, es menester comenzar por los orígenes de la literatura infantil, que comparten su inicio con la literatura misma.

Vincular las historias de la infancia y de la literatura infantil es escribir la historia del sentido extraído por los niños a la literatura y del sentido que la literatura le ha dado a numerosos gestos, a muchas vidas no rescatadas por ningún discurso; vidas que debemos intuir a partir de indicios vagos, pues uno de los mayores problemas que enfrenta la investigación historiográfica en este campo es la muy escasa existencia de testimonios o fuentes históricas. (Goldin, 2001, p.5).

Efectivamente, el repaso del inicio de este tipo de textos está lleno de pasajes oscuros, de momentos que han tenido que inferirse gracias a las lagunas existentes y a los poquísimos textos sobrevivientes al paso del tiempo.

Desafortunadamente, [la historia de la literatura infantil] está llena de muchos eslabones perdidos; de libros que no han podido ser rescatados del olvido porque desaparecieron tragados por las polillas, o porque sus páginas de papel fueron devoradas por el fuego, rotas por manos infantiles o recicladas para usar nuevamente la pulpa. Así que, como en todas las recuperaciones históricas, habrá retazos y vacíos. (Hanán Díaz, p. 19, 2007).

Desde su inicio, la literatura ha sido vinculada a la oralidad, a los primeros relatos narrados de manera grupal con el fin de transmitir enseñanzas religiosas o morales, o

bien, con el objetivo de explicar el mundo y su origen. Es esta característica de la oralidad la que permite que tanto adultos como infantes compartan la práctica de escuchar los mismos relatos en un principio. No debemos olvidar que

...en primer lugar, los términos infantil o niño son muy relativos, y cambian con el tiempo y las culturas... Contrario a lo que solemos creer, los conceptos infantil o niñez no sólo están ligados al mayor o menor desarrollo físico o mental en abstracto, sino que, históricamente, tienen que ver con la reproducción humana y la sexualidad, por un lado, y con la manutención y el trabajo, por el otro. Así, las sociedades que necesitan postergar la etapa de reproducción y de vinculación al trabajo del individuo amplían la edad reconocida como niñez, y por tanto generan y prolongan las actividades y periodos propios de la educación y de la formación infantil... (Rey, 2000, p. 5).

Sí, los niños tenían acceso a estos cuentos primigenios, aunque como comenta la autora Ana Garralón “En la Edad Media, los niños eran considerados adultos desde los cinco años y participaban con los mayores en todas las tareas, de manera que no resulta difícil suponer que también escucharan relatos y alimentaran con ello su imaginario” (2001, p.14). Goldin también comenta:

...el acceso en la primera infancia a la lectura y la escritura, no fue siempre así, que durante siglos leer fue privilegio de unos cuantos, entre los que no se contaba a los niños ni a las mujeres; que no siempre el que sabía leer podía escribir, o viceversa; que el sentido de la alfabetización (por usar un término muy discutible) ha variado notablemente, por lo que es engañoso utilizar el mismo término para prácticas tan distintas... (2001, p. 6)

Por estas mismas razones no podremos hablar de libros elaborados específicamente para niños sino hasta siglos posteriores. No obstante, de lo antes mencionado, se debe señalar que a los descendientes de los reyes se les instruía en esta temprana edad para poder ascender al trono posteriormente, de manera que existieron

documentos meramente instructivos con fines estrictamente pedagógicos. Entre los textos estudiados abundaban aquellos con lecturas religiosas (sobre la vida de los santos), sobre filosofía o política, aunque el material no estaba diseñado para el entendimiento de alguien de esa edad. Con la llegada de la imprenta la distribución de libros se catapultó, y llegó a más sitios gracias a editores que producían su propio material de venta y lo comercializaban directamente. Es entonces donde aparece el primer vestigio de la relación entre la literatura infantil y la imagen: en el año de 1484, en Inglaterra, hubo un editor que tradujo las fábulas de Esopo y les añadió unos grabados de madera (Garralón, p.15; 2001). Sus primeros materiales fueron llamados Hornbooks (cartillas pedagógicas que, en una hoja cubierta con una lámina transparente mostraban los números o el alfabeto) y Chapbooks (libros baratos editados rústicamente cuyo contenido era la reproducción de algún cuento, romance o balada). En 1658 se publica por vez primera un libro didáctico para niños con la concepción del aprendizaje basado en el juego. El texto, llamado *Orbis Seunsualium Pictus* (El mundo en imágenes), de Joan Amos Comenius, tenía como objetivo mostrar diferentes objetos del mundo a través de la escritura de sus nombres, acompañando a cada uno con un grabado relacionado (que él mismo preparó). Según Fanuel Hanán Díaz

El aporte fundamental de la iniciativa de Comenius no sólo estriba en el hecho de que allanó el camino para una serie de imitaciones que sentarían la génesis del libro ilustrado hasta nuestros días, sino, especialmente, en que su concepción visionaria de un tipo de educación para la infancia transformó la escuela de su época. Entre las ideas que difundió a través de sus textos pedagógicos están la igualdad de la enseñanza para los niños de todas las clases sociales y la transformación de los planes escolares para la época por medio de una educación lingüística intuitiva, ejercicios físicos, manualidades y prácticas de higiene. (p. 20, 2007).

En efecto, el material de Comenius fue un parteaguas en la manera de concebir la educación de los niños, quienes para ese entonces no eran considerados un sector especial, pues “la infancia” tal y como la conocemos, estaba muy lejos de aparecer, y si consideramos que la mayoría se integraban a las labores domésticas o de trabajo tal como los adultos, entenderemos la importancia del *Orbis Sensualium Pictus*. Su importancia

...estriba en que dio comienzo a una nueva forma de pensar en cuanto a la formación del niño y a la concepción misma de la infancia, etapa que muchas veces no era claramente diferenciada de la edad adulta. En los albores del Renacimiento no existía todavía el concepto de la infancia y los niños pasaban a formar parte del mundo de los adultos cuando estaban en capacidad de trabajar, muchas veces a partir de los seis años.

La necesidad de crear materiales especiales para la formación de estos lectores abrió el camino para las ciencias pedagógicas, en las que en adelante la imagen jugaría un rol fundamental. Por extensión, comenzó a tomar forma esa borrosa categoría o etapa que hoy definimos como infancia, lo que representó también el inicio de la construcción de un discurso adecuado para este público que estaba despuntando. (Hanán Díaz, p. 22, 2007).

Para este tiempo aparece el primer compilador famoso de cuentos populares, un hombre italiano de nombre Giambatista Basile. Después de este periodo aparecen las fábulas de La Fontaine, que son acogidas por todo tipo de público. Casi en el mismo momento histórico, Charles Perrault logra consagrarse como uno de los grandes compiladores de cuentos, ya que además de recoger esta historia de conocimiento popular, se atrevió a hacerles variantes evidentemente aportadas por él mismo para poner en el mismo nivel el valor literario y técnico de cada obra: “ ‘Perrault no sólo fue el primer autor de cuentos, sino el primero en importancia que reconoció la existencia de un mundo peculiar para niños’, dice Bettina Hürlimann en su clásica obra *Tres siglos de literatura*

infantil europea” (Goldin, 2001, p. 7). Cabe destacar que se publicó una versión no autorizada de los cuentos de Perrault en 1700 en Amsterdam, material de grabados nada refinados en forma de chapbook (Hanán Díaz, p. 28, 2007).

Para los años posteriores al 1700 aparece Rousseau con su revolución pedagógica, lo cual permite a los pequeños tener una educación más libre basada en la experiencia propia, y teniendo ya una diferenciación formativa a la de los adultos. Juan Ricardo Nervi, citado por Mario Rey, explica:

Fue, pues, en la Francia del siglo XVIII donde floreció la literatura para la infancia en tanto maduraba el pensamiento de Rousseau. ¿Coincidencia? Puede ser: Pero fue una coincidencia que reivindicaba los derechos del niño. Con su revolución naturalista, Rousseau es quien domina toda una época en esta literatura para niños, si bien él no escribió para ellos. Se estima que las lecturas infantiles y juveniles tienen inicio en Francia en 1747 y en Rusia en 1785...Sin embargo, resulta paradójico que Juan Jacobo Rousseau se opusiera rotundamente a que se le brindaran lecturas a los niños, aceptando en casos extremos, solamente la de Robinson Crusoe (Rey, 2001, p.27).

A mediados del siglo XVIII ya se considera existente un mercado específico para niños. Uno de los pioneros en este terreno fue el inglés John Newbery, librero y editor que tuvo el tino de mejorar las ediciones de libros para niños presentándolas en un nuevo formato y con ilustraciones. Para la publicación de sus textos contaba incluso con un equipo de ilustradores y escritores, además de contar con estrategias de mercadotecnia ingeniosas con las que

...abrió el camino para la promoción y venta del libro infantil, que hasta entonces había sido un objeto de minorías. Con una amplia visión pregonaba ofertas en las mismas carátulas de libros, como se lee en el título interno de *A Little Pretty Pocket Book* (1744): “destinado para la instrucción y entretenimiento del pequeño señorito Tommy y la bella

señorita Polly. Contiene dos cartas de Jack, el cazador de gigantes. Se ofrece a la venta al detal por 6 peniques solo, o acompañado por un balón o un alfiletero por 8 peniques". (Hanán Díaz, p. 31, 2007).

Los materiales que Newbery producía y comercializaba se trataban de libros llamados primer books, de carácter popular como los chapbooks pero con mayores cuidados editoriales, cuya finalidad era educativa, pues promovían el aprendizaje del alfabeto e instruían religiosamente. Dichos formatos se producían en Europa, pero eran igualmente distribuidos en América, donde era necesario instruir a los nativos en las costumbres e ideas de los ingleses y españoles.

De esta manera, se aseguraba la dominación cultural, ideológica y, sobre todo, religiosa. Los catecismos bilingües y los silabarios abundaron en las colonias y muchos de ellos se señalan como los primeros libros editados en el continente americano. Un libro editado en Londres en 1786 tiene el siguiente título "Un primer para el uso de los niños mohawk para practicar el deletreo y la lectura de su propia lengua, así como para adquirir la lengua inglesa, que para ese propósito se coloca en la página opuesta". (Hanán Díaz, p.33, 2007).

Ya para la época del Romanticismo hubo cambios temáticos en la literatura infantil. Comenzaron a recopilarse más cantos y rimas y, en el área cuentística, llegan los hermanos Grimm con su recopilación de relatos populares que posteriormente fueron mejorados literariamente. En 1844 aparece otra referencia importante que se relaciona con el tema que nos atañe: *Struwwelpeter*, de Henrich Hoffmann, médico de profesión, que creó un libro de breves historias en rimas con ilustraciones coloreadas también de su autoría con el objetivo de causar impacto fuerte en los lectores. Los textos están escritos de manera exagerada, y más que buscar una moraleja justa, alecciona haciendo énfasis en la burla a la educación represiva. Al respecto, Garralón menciona que "La fuerza de la imagen, más elocuente que el texto, y la imposibilidad de los castigos convierten este libro

casi en una obra de humor que, lejos de asustar, provocan risa.” (p. 49, 2008). Es en este instante donde surge el parteaguas que deja atrás la literatura excesivamente moralista para dar paso a nuevos modelos literarios que integran en su estilo la ironía y el sarcasmo. Otro antecedente curioso y no tan mencionado es el libro *Cantos de inocencia* (1789) de William Blake, libro de poemas que idealizan la infancia presentado en una edición artesanal ilustrada por él mismo. Sin embargo, el verdadero y conocido género literario estaba aún por inaugurarse con la obra del escritor inglés Edward Lear (cuyo seudónimo fue Derry Down Derry), quien junto con Lewis Carroll (seudónimo de Charles Ludtwige Dogson) inauguró la llamada edad de oro de esta literatura. De este último es de quien tenemos la referencia más conocida en la que la imagen es fundamental para complementar la obra en palabra, pues es por demás conocido que *Alicia en el país de las maravillas* (1865) fue concebida en su totalidad por su autor, él mismo elaboró bocetos para esta. A pesar de ello, las ilustraciones para la primera edición corrieron por cuenta de John Tenniel, quien debió respetar todas las indicaciones y bocetos, además de trabajar directamente con el escritor. Para 1890 Carroll preparó una edición especial para los no lectores titulada *Alicia para los pequeños*, en cuyo prólogo advertía que se trataba de un trabajo dedicado a niños de cero a cinco años (Garraón, 2008).

Es en el siglo XX cuando el libro para niños es concebido como una unidad completa, y entonces se empieza a experimentar con su forma. Beatrix Potter, de nacionalidad también inglesa, costea en 1902 el primer título de una serie donde el personaje principal es Peter Rabbit, y lo hace a través de un formato más pequeño plagado de ilustraciones, pues se trata de un libro diseñado para ser leído de manera fácil y para ser guardado sin complicaciones en cualquier bolsillo. Con ideas similares aparece el libro *Winnie the Pooh*, a cargo del entonces reconocido dramaturgo Alan Alexander Milne, quien eligió cuidadosamente al ilustrador, Ernest Howard Shepard, pensando en el libro

como un todo conformado por texto e imagen. En esta misma línea se publica en 1931 *La historia de Babar*, de Jean Brunhoff, quien buscó que se respetase su idea, desde la edición en el formato original (37 x 27 cm) hasta la calidad de papel, la tipografía y el diseño (Garraón, 2000).

Burnhoff lo concibió como una obra total donde cuida hasta el más mínimo detalle. La página fue considerada el espacio de un lenguaje global, y tanto el texto como ilustración resultaban inseparables. Su estética rompió con lo que había hasta entonces y el tratamiento narrativo que propuso con las imágenes resultó ser muy novedoso. (Garraón, p. 116; 2001).

La importancia de la relación imagen texto se fue intensificando cada vez hasta llegar a la actualidad, sin olvidar los textos exitosos *El principito* (1943), de Antoine Saint-Exupéry, obra cuya vinculación con sus imágenes es evidente desde el inicio de sus páginas; y *Donde viven los monstruos* (1963) de Maurice Sendak, "...recorrido íntimo por la psicología infantil y sus temores, con un texto depurado, perfectamente compenetrado con unas bellas imágenes que retoman el imaginario tradicional europeo." (Garraón, p. 140; 2001).

Cabe mencionar que si bien la historia de los libros para niños ha tenido avances y episodios de declive (como en el periodo de la Segunda Guerra Mundial), ello obedece al contexto de cada época, y a esto habría que sumarle el crecimiento de la industria editorial en el siglo XX y el desarrollo de nuevos materiales de producción editorial (tipos de impresión, de papel, avances tecnológicos, etc), los cuales permitieron explorar nuevos puentes de comunicación entre el lenguaje de las imágenes y el de las palabras.

2.2.1 Literatura infantil en México. El origen de la literatura infantil en nuestro país no es muy diferente al del inicio en el resto del mundo. Es innegable que su aparición se encuentra estrechamente relacionada con la oralidad de los relatos que resaltaban mitos o historias que igual eran escuchadas por chicos o grandes.

Aunque en sentido estricto no se puede hablar de una literatura infantil prehispánica o en lenguas indígenas, los cantos, himnos, leyendas, adivinanzas y demás juegos de palabras de la gran diversidad de los pueblos y culturas que han habitado Mesoamérica nutren de manera significativa nuestro acervo literario, en general, y en particular el destinado a los niños. (Rey, 2001p. 37).

Para muestra de este material, se pueden tomar como referencia algunos textos publicados por la SEP, como el texto llamado Lecturas clásicas para niños, publicado en 1924.

No obstante de la herencia literaria de las raíces étnicas del continente americano, la historia de la literatura para niños en nuestro país se nutre considerablemente a partir del encuentro con los españoles a partir de su llegada a América. A partir de ese momento el incremento de publicaciones para niños se dio según las tendencias de Europa, aunque con una inseparable intención pedagógica y con menor número de publicaciones en comparación con los textos para adultos, lo cual se prolongó hasta principios del siglo XX.

Quizá una de las razones más fuertes por las que en nuestro país se produjo muy poca literatura infantil durante el siglo XIX y principios del XX –salvo honrosas excepciones, como se verá inmediatamente– fue por la escasez de casas editoriales e imprentas. (Dehesa, 2014, p. 15)

Pero no es sino hasta la creación de la SEP cuando salen a la luz más publicaciones especializadas en este campo: libros colectivos, antologías y selecciones destinadas a los niños.

Lo más destacado en las primeras décadas del siglo está representado en la labor editorial de la Secretaría de Educación Pública, SEP, la obra y el impulso de José Vasconcelos a las publicaciones y a la literatura, especialmente la infantil; la continuidad de la producción editorial de José Vanegas Arroyo; los relatos de Pascuala Corona; la obra de Blanca Lydia Trejo y María Enriqueta; la literatura infantil revolucionaria, y los libros colectivos, antología y selecciones, como *Lecturas clásicas para niños*, *Lecturas para mujeres*, *Príncipe*, *Un haz de espigas* y *Rosas de la infancia* (Rey, 2001, p.139).

Una década después de su fundación, el trabajo de la SEP se benefició indirectamente de los estragos de la Guerra Civil Española, pues su labor en materia de educación se nutrió gracias a las aportaciones que artistas y pensadores de la época hicieron al colaborar directamente en dicho organismo:

La Guerra Civil española, irónicamente, ayudó a modificar este panorama, pues hizo mucho por la literatura infantil y juvenil en México a través del trabajo que realizaron los exiliados que vinieron a refugiarse a nuestro país, muchos de los cuales eran artistas e intelectuales y se unieron rápidamente a las tareas educativas de la Secretaría de Educación. De estos esfuerzos nació la Biblioteca de Chapulín... cuyo mérito principal es el de incluir una gran cantidad de textos nuevos que, si bien guardan el tono ligeramente moralizante propio de la época, no tienen el carácter eminentemente educativo y didáctico de los destinados a las aulas. Algunos se reeditaron en los ochenta. (Dehesa, 2014, p.p. 19- 20).

Cabe destacar que, continuando con la labor iniciada por José Vasconcelos, el Estado continúa promoviendo la lectura literaria en las escuelas públicas del país, prueba de ellos son algunas colecciones que continúan utilizándose en las aulas.

Además de los libros de texto que responden a la currícula escolar, el Estado, siguiendo la tradición iniciada por Vasconcelos y sus Lecturas clásica para niños, se dio a la tarea de publicar una serie de títulos para dotar a las escuelas públicas de acervos bibliográficos independientes del trabajo en aula. De estos esfuerzos nacieron dos colecciones importantes: los Libros del Rincón, programa fundado a mediados de los años ochenta, y (Dehesa, 2014, p. 27) su continuación, las Bibliotecas de Aula y Escolares del Programa Nacional de Lectura. (Dehesa, 2014, p. 28)

En cuanto a la labor editorial del país fuera de los textos publicados por la SEP, es menester hacer mención del trabajo del Fondo de Cultura Económica, que lanzó la primera colección de libros infantiles que clasificó sus obras según la etapa lectora.

La primera colección de narrativa infantil y juvenil que se articuló desde un principio con un sistema de etapas lectoras fue A la Orilla del Viento, del Fondo de Cultura Económica... Esta división puede considerarse canónica y, por lo tanto, ayudarnos a establecer cuatro diferentes momentos del proceso lector:

1. Para los que están aprendiendo a leer.
2. Los que empiezan a leer. (Dehesa, 2014, p. 37)
3. Para los que leen bien.
4. Para los grandes lectores. (Dehesa, 2014, p. 38)

De acuerdo con las tendencias globales, las obras literarias de esta índole han incrementado ya que además de las editoriales con gran trayectoria, se han ido sumando proyectos independientes que tienen como finalidad difundir este tipo de material, como Ediciones El Naranjo, por ejemplo.

2.3 Parámetros del libro álbum

Para entender el caso que nos atañe en esta investigación es importante establecer las delimitaciones del tipo de material que analizaremos: el libro álbum, categoría en la cual se adscriben los tres títulos de Isol a estudiar.

Muchas son las definiciones que se refieren a este tipo de trabajo. En primer lugar, hay que diferenciar entre el libro álbum y el libro con imágenes, es decir de aquel material cuyas ilustraciones solamente sirvan para adornar el texto o, en el mejor de los casos, recrearlo. Tal distinción es mencionada por Maria Nickolajeva y Carol Scott (2001) en *How pictures Works*, quienes se refieren al libro álbum como una manifestación artística específica con niveles de comunicación que son producto de la mezcla del texto y la imagen. “The unique carácter of picturebooks as an art form is based on the combination of two levels of communication, the visual and the verbal”. (p17).¹¹

Pero esta distinción entre libro con imágenes y el libro álbum también es apoyada por otros autores. Uri Shulevitz en Hanán Díaz (2007) hace una diferencia entre *picture book concept* (el concepto del libro álbum) y *format picture book* (formato de libro álbum). (p.95). Según él, cuando el texto puede ser comprendido incluso sin las imágenes, se trata del libro álbum como formato. En cambio, cuando es inexorable la participación de

¹¹ El carácter único de los libros ilustrados como forma de arte se basa en la combinación de los dos niveles de comunicación, el visual y el verbal.

los dos lenguajes para construir significados distintos y lograr un todo con los elementos, sin importar que el lector deba ser pieza fundamental en esa dinámica, hablamos del libro álbum como concepto.

Para Emma Bosch Andreu, en su *Estudio del álbum sin palabras*

...el álbum es una narración de imágenes secuenciales fijas e impresas afianzada en la estructura del libro, cuya unidad es la página, la ilustración es primordial y el texto puede ser subyacente (p.6, 2015)

Para ella no se trata de un simple libro ilustrado, se trata de una forma comunicacional que puede tratar, además de elementos cotidianos, elementos complejos o trascendentales, lo cual se logra creando sus propios recursos visuales, editoriales y de diseño gráfico, buscando nutrir la narración de la obra.

Complementando a los autores mencionados, Hanán Díaz (2007) hace una distinción desde el punto de vista editorial.

Se reconoce porque las imágenes ocupan un espacio importante en la superficie de la página; ellas dominan el espacio visual. También se reconoce porque existe un diálogo entre el texto y las ilustraciones, o lo que puede llamarse una interconexión de códigos. (p.92).

No obstante, esta interconexión no es suficiente. Según el autor, entre ambos lenguajes (el literario y el visual) debe haber una dependencia tal, que sea prácticamente imposible entenderle a uno sin el otro, con lo cual el lector adquiere un papel más dinámico, pues ahora está obligado a leer también lo que no está, a interpretar las lagunas u omisiones que puedan existir, con lo cual la función del libro está completa.

Para Hanán Díaz hay más aspectos que deben tomarse en cuenta para considerar una obra dentro de la categoría de álbum, como por ejemplo todo aquello que

tiene que ver con la materialidad del producto, donde destaca la importancia de una portada que invite al lector pero que también de algún modo sea el prelude de la dinámica que habrá, como en el caso de *Tener un patito es útil/Tener un nene es útil* de Isol, que además de contar con una doble portada alude al carácter lúdico del contenido al permitir que el lector ponga el libro de cabeza y le dé vuelta para empezar la doble lectura. Otro aspecto importante y que del mismo modo permiten ir entrando en ritmo al lector son las guardas, donde en ocasiones el personaje principal se asoma juguetonamente a manera de travesura. Por lo demás, el tamaño de la obra, si será cuadrada o rectangular, si se usará la doble paginación en la ilustración como una alternativa para prolongar la acción o brindar dinamismo, hasta los materiales usados (texturas, colores, etc), todo tiene un propósito que habrá de brindar cierto efecto en el niño (estimular, impresionar, asustar, convencer, etc.) con el fin de conservar la estructura de la narración, ya que “ningún elemento de los libros álbum es gratuito. Todo elemento es un signo y tiene un valor”. (Hanán Díaz, p.99, 2007)

2. 4 Conclusiones del capítulo

La historia de la literatura infantil tiene el mismo origen que la “literatura”, nace en la oralidad, en la necesidad de los seres humanos por contar y compartir con los demás. Debido a que muchas de sus historias tienen su génesis en la tradición popular, no hay un momento específico ni una fecha exacta, y en cambio en su historia tienden a presentarse lagunas que hay que resarcir a la hora de hacer un repaso de la misma. No obstante de ello, a la par que el contexto social de Europa va permitiendo una concepción de la infancia, aunada a la necesidad de alfabetizar a la población, surgen los chapbooks y los hornbooks, es decir, aquellos librillos de bolsillo impresos en material económico y los abecedarios a manera de tablillas. Es en este contexto de materiales pedagógicos

primigéneos donde aparece en 1658 el *Orbis Sensualium Pictus*, obra a la que se le atribuye ser el primer libro infantil. A través de la historia, aunado a factores económicos, políticos y sociales, factores de la industria editorial tales como materiales y recursos tecnológicos han ido permitiendo mayor experimentación en este terreno en el siglo XX y XXI.

Para entender la obra de Isol es necesario comprender que su trabajo pertenece a una categoría especial dentro de la literatura infantil llamada libros álbum, los cuales es preciso distinguir de los libros ilustrados. Una de las características fundamentales de un libro álbum es que la historia no está completa si falta uno de los dos elementos de comunicación, la imagen cuenta una historia parcial y del mismo modo el texto no se comprende por completo sin la presencia de una imagen que termine de decir lo que las palabras no pueden. Sin embargo, en este tipo de arte, el lector es pieza clave, ya que debe ser capaz de interpretar todo: el lenguaje de las palabras, el lenguaje de las ilustraciones y las omisiones que ambos campos tengan, pues la ausencia de algo también comunica.

CAPÍTULO 3

ANÁLISIS HERMENÉUTICO Y SEMIÓTICO: LOS SÍMBOLOS Y LA LITERATURA INFANTIL

Una vez dadas las pautas de lo que en realidad es un libro álbum, procederemos en este capítulo a hacer un análisis de las imágenes desde la hermenéutica y la semiótica. Para ello, abordaremos la lectura de la imagen desde los tres niveles de lectura de Panofsky (visto en el capítulo 1 de esta investigación). Sin embargo, tal como afirma Lizarazo (2004), para hacer una lectura apropiada de las ilustraciones, debemos ir más allá del contenido tratando de acercarnos al problema de la significación, por lo cual la segunda tricotomía propuesta por Peirce (1974) –relación ícono, índice y símbolo– será un punto clave, dado que la imagen es significativa y su lectura es inagotable.

No se puede hablar de literatura infantil si no se toma en cuenta la importancia de la imagen. Un texto para niños generalmente viene acompañado por una ilustración que resume y encierra la acción más importante de la historia o retrata con minuciosidad las características de los personajes, poniendo muchas veces sobre la mesa figuras que recogen todo los elementos que se han formado en el imaginario colectivo infantil “...el papel fundamental que ocupan las imágenes en la literatura infantil, éste también es un factor a considerar: entre más avanzada la etapa lectora, las ilustraciones tienden a disminuir en número y, en algunos ejemplos, a aumentar en complejidad” (Dehesa, 2014, p. 35). Pero analizar estas imágenes nos lleva obligatoriamente a la tarea de interpretar, lo cual no puede lograrse adecuadamente sin estar conscientes sobre dicha responsabilidad.

En el análisis de cualquier producto cultural es necesario el uso de herramientas que permitan y faciliten su comprensión real. La comprensión de un registro cultural es una tarea inacabada ya que nunca podrá ser definitiva, puesto que al enfrentarnos al fenómeno del objeto sólo podemos hacer una interpretación de su realidad, nunca podremos estar seguros de su entendimiento total, sólo podemos estar en la cercanía de su aproximación.

La teoría hermenéutica es de utilidad en este punto ya que proporciona la cercanía necesaria para intentar conocer los objetos que necesitamos analizar. Para la hermenéutica, cualquier objeto cultural que comunique un sentido es un texto, esto según lo planteado por Mauricio Beuchot que señala: “La hermenéutica es el arte y ciencia de interpretar textos, entendiendo por textos aquellos que van más allá de la palabra y el enunciado”. (2000, p. 15) O sea, no sólo los registros culturales que se materializan en letras y palabras pueden ser entendidos como textos, sino todos aquellos que se prestan a una lectura, a una interpretación, que ofrecen un mensaje a comunicar.

Para un análisis de imagen y texto, en su sentido tradicional de escritura, la hermenéutica resulta relevante ya que ofrece un panorama interpretativo incluyente y delimitado al mismo tiempo, o lo que es lo mismo: el análisis hermenéutico es amplio en un sentido conceptual debido a su entendimiento del texto como cualquier representación cultural, pero es preciso en un sentido interpretativo porque ofrece un panorama metodológico que se debe atender si es que se busca la comprensión del texto.

Desde el punto de vista hermenéutico, tanto una imagen como un cuento son registros textuales que ofrecen sus posibilidades interpretativas para un lector y estas posibilidades son múltiples, pero al mismo tiempo delimitadas para su mejor comprensión:

Una hermenéutica analógica intenta abrir el campo de validez de interpretaciones cerrado por el univocismo, pero también cerrar y poner límites al campo de validez de interpretaciones abierto desmesuradamente por el equivocismo, de modo que pueda haber no una única interpretación válida, sino un pequeño grupo de interpretaciones válidas, según jerarquía, que puedan ser medidas y controladas con arreglo al texto y al autor. (Beuchot, 2000, p. 11)

La imagen, según Beuchot, es una traducción en sí misma, es una interpretación de un mensaje que quiere ser transmitido y como tal, es imperfecta, inacabada, aproximada: “La imagen siempre implica desigualdad, nunca es copia perfecta, duplicado cabal. Contiene desigualdad, analogía de desigualdad, es sólo análoga”. (Beuchot, 2000, p. 187)

La imagen es icono, es símbolo, posee un mensaje que transmite por medio de su lectura, de ahí la necesidad de un acercamiento hermenéutico analógico. Beuchot entonces propone la idea del símbolo como posibilidad icónica de la imagen. El símbolo es un registro cultural con sus propias cualidades. Si entendemos la imagen como registro simbólico entonces primero debemos entender sus particularidades conceptuales:

...el símbolo produce su propio decodificador, crea su propio lector. No de manera caprichosa, porque contiene naturalidad; pero lo hace porque también tiene artificialidad, y es lo que predomina en él. Por eso deja amplio margen a diversas interpretaciones, pero les pone también un límite, de modo que no toda interpretación sea válida... Hay una jerarquía de interpretaciones... (Beuchot, 2000, p. 189)

Otra particularidad del símbolo es que es natural al diálogo, o sea, como está en movimiento posibilita la comunicación dialogada, no se cierra: “El símbolo favorece el diálogo. Surge de un gesto dialógico en el sentido de dar espacio”. (Beuchot, 2000, 190)

Sin embargo, la lectura del texto icónico no es sólo simbólica, también la imagen dice por sí misma desde lo que representa de manera contextual así como literal, por lo que debemos entender que: “Hay una lucha entre la lectura literal y la lectura simbólica que es ociosa pues ambas perspectivas son necesarias. Mas los símbolos son de difícil interpretación, se resisten a una interpretación apresurada y superficial”. (Beuchot, 2000, p.192) Por lo tanto es necesaria la lectura atenta y puntual de la imagen para hacer una buena interpretación. La hermenéutica ayudará a ello por sus cualidades analógicas.

Palabra e imagen son textos que pueden ser asimilados desde una lectura hermenéutica y semiótica, son asimilables en un mismo nivel interpretativo ya que tanto la imagen como la palabra poseen un contexto y comunican un contexto, por lo tanto, se pueden leer, se pueden traducir. Hacer una lectura de un registro de palabras es comúnmente más fácil de asimilar, aquí lo relevante es entender que este mismo mecanismo de lectura se puede hacer ante un registro icónico que tiene sus propias particularidades para ofrecer. ¿Por qué la semiótica es una herramienta también útil para analizar texto e imagen en su relación particular para crear una obra? Porque la afirmación de Umberto Eco de que la semiótica estudia la cultura como un proceso total de comunicación no puede ser más certera. Para Eco la cultura está compuesta por procesos y estos se forman por medio de sistemas, para él la comprensión de cualquier manifestación cultural se puede estudiar desde su propio contexto y desde la semiótica (2000). Dicho lo anterior, procederemos a la revisión de cada una de las tres obras de Isol.

3.1 El globo

La portada de un libro es de suma importancia, de ella depende que el lector se acerque a la obra y sienta curiosidad de abrirla, el impacto es mayor cuando se trata de un libro para niños. Si su portada es colorida, si la ilustración que contiene es interesante y fácil de entender, el lector no dudará ni un segundo en tomarlo. La portada de *El globo* (2002) es acorde al contenido. Su imagen está hecha con trazos simples, pero fuertes, y la imagen no es “realista”. Vemos a un personaje que interpretamos inequívocamente como una niña, aunque esta representación da la impresión de no ser hecha por un adulto.

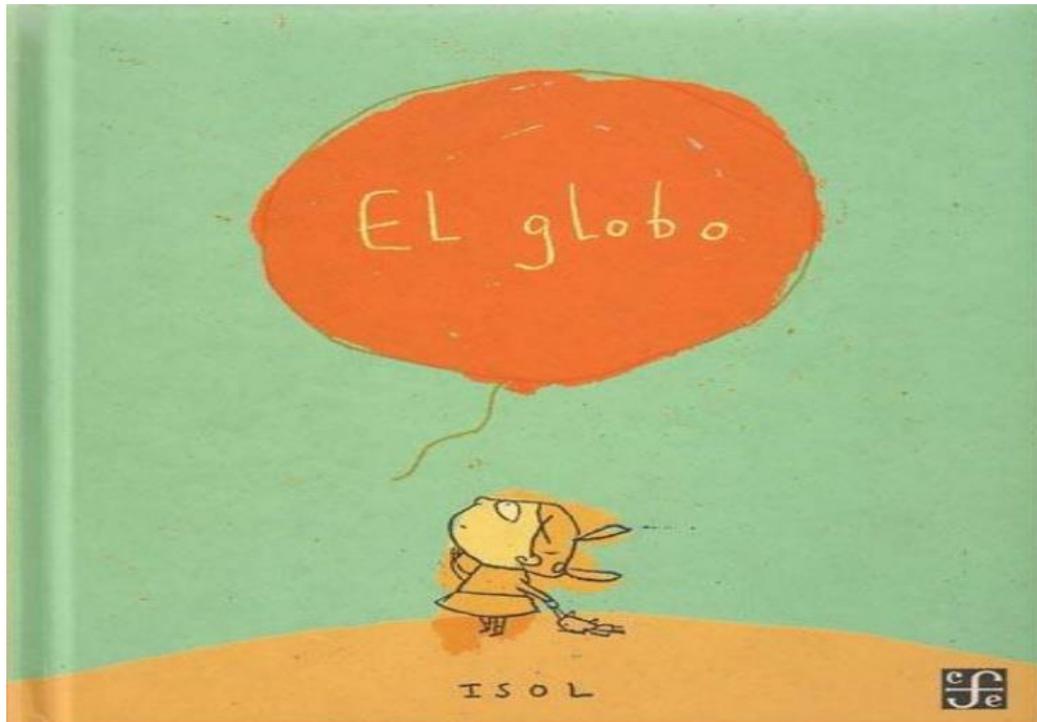


Imagen 1: portada de *El globo*, 2002

En el centro, vemos a la protagonista de la historia. Una niña que parece estar al aire libre, probablemente un parque. Vemos que la pequeña mira por encima de su cabeza un globo enorme que flota en el aire. La expresión de ella es de asombro, de desconcierto. Esta imagen esférica sobre la silueta infantil es un icono que representa al globo, y dentro de él encontramos otro símbolo: las gráficas de nuestro alfabeto que escriben y se refieren

también al representamen de un objeto de plástico que se infla y eleva con helio. Sin embargo, por esa expresión del personaje principal, interpretamos que no se trata de un globo cualquiera, es decir, que la mirada del personaje es un índice, una señal que nos pide poner atención; ahora los lectores estamos intrigados y necesitamos descubrir cuál es el motivo por el que la niña tiene esa expresión. Los colores tierra están en la parte inferior de la imagen, mientras que el color verde aqua nos recuerda al cielo. De manera atinada, esta elección de color en la parte superior de la portada refleja una cierta quietud, que el preludio de la historia:

... La combinación verde-azul domina en los acordes correspondientes a todas las cualidades positivas, aquellas que no permiten un grito, las que se basan en un tranquilo acuerdo: verde y azul son los principales colores de lo agradable y de la tolerancia". (Heller, 2008, p. 106).

La imagen del globo en el centro está coloreada de rojo (y decimos "coloreada" porque en efecto, pareciera que un niño pequeño lo ha iluminado), pero este color y la posición del globo (por encima de la niña) nos empiezan a dar pistas de la relación de superioridad/inferioridad del personaje con este objeto.

La primera imagen del cuento aparece justo al inicio, la recibimos de hecho antes que la historia verbal, y no se mezcla con el texto, el cual aparece al lado derecho. El texto nos da el nombre del personaje, pero no parece tener mayor relación con lo que aparece representado: "Un día a Camila se le cumplió un deseo". La ilustración nos muestra a Camila con una mujer adulta, con una mirada violenta y el cuerpo inclinado por encima de la niña, su cuerpo está tenso y parece estar gritándole. Camila tiene miedo y lo podemos percibir por su rostro, sus manos están hacia atrás, como quien está recibiendo un regaño de un adulto, es decir, notamos inmediatamente que hay una relación desigual. Lejos de lo que las palabras están expresando, vemos una relación de contrapunto en el estilo que puede ser interpretada como ironía (Nikolajeva y Scott, 2006). Si dividimos la imagen con una línea diagonal que atravesase desde el lado derecho hacia el izquierdo, veremos que los colores ayudan notablemente en esta composición. La adulta tiene una

cabeza esférica enorme, está completamente roja, denota una pasión negativa desmedida, lo cual podemos comprobar por la expresión del rostro: "...el rojo es el color de todas las pasiones, las buenas y las malas. La experiencia da origen a los símbolos: la sangre se altera, sube a la cabeza, y el rostro se ruboriza" (Keller, 2008, p. 54). A diferencia de esta, Camila parece más proporcionada en cuanto a su silueta, la rodea un color azul que da al espectador la idea de que hay un ambiente de calma que se rompe con la actitud de la mujer. El color de Camila no es tan rojo como el de ese personaje frente a ella, sino más bien anaranjado, precisamente por sus posiciones y el color, entendemos que el sentimiento que le embarga a la pequeña es el miedo. La mujer, como vemos, representa autoridad y una posición mayor que Camila en cuanto a jerarquía, dado que contamos con pocas pistas, pensaremos que podría ser su maestra de la escuela, salvo por un detalle revelador sobre la identidad de esta, un índice: su mandil de cocina, el cual relacionamos con los quehaceres domésticos. Sabemos que la persona que lo porta no es una empleada de la casa por la manera en la cual se dirige a la niña. Ahora lo tenemos claro, esa mujer gritona es la madre. Pero si la imagen no nos muestra felicidad ¿cuál será el deseo que a Camila se le ha cumplido? Podemos pensar, por la situación que nos presentan, que su deseo tiene que ver con el hecho de que no la sigan regañando.

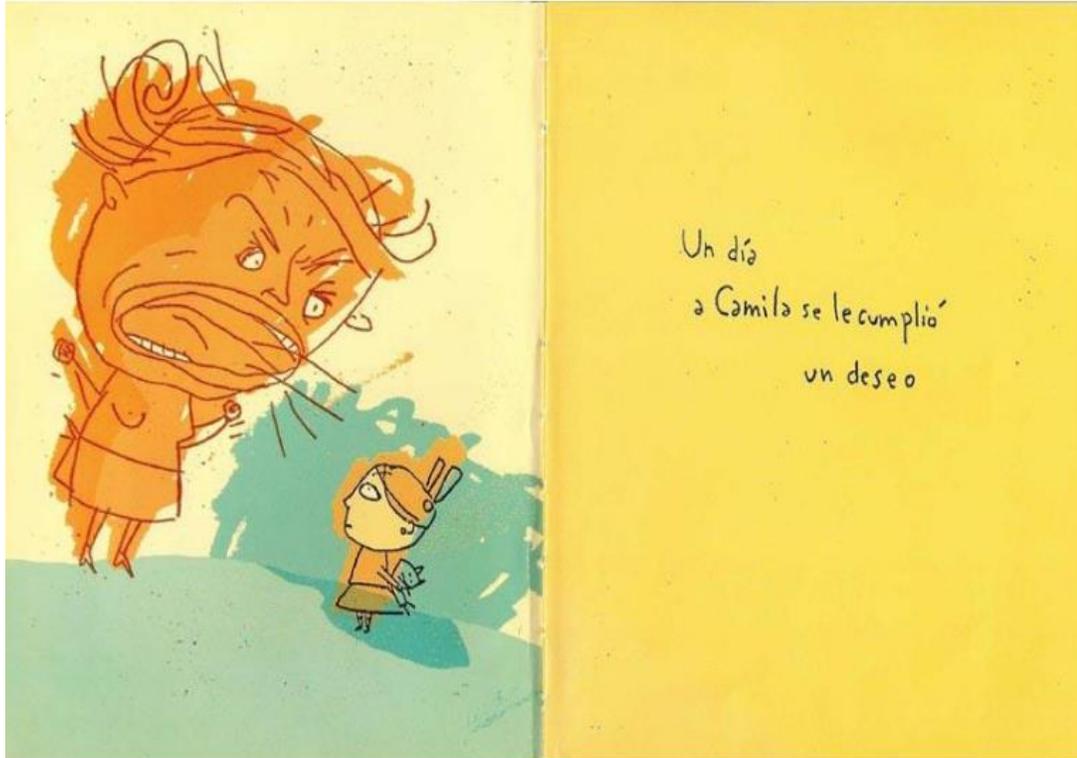


Imagen 2: Primera página del libro *El globo* de Isol. Inicio del cuento.

La siguiente imagen por fin devela el misterio, e incluso hace que tomen sentido tanto el texto como la imagen anterior. Camila no ha pedido que la dejen de regañar, ha pedido que su madre se convierta en un globo, un deseo poco convencional, pero por lo mismo imprevisible, totalmente verosímil en la mente de un niño. De pronto, ese objeto gigante, colorado, nos recuerda la enorme cabeza de su madre, roja por tanto grito descontrolado. Lejos de resolvernos las dudas, los lectores tenemos más: ¿Qué pasará con ella? ¿Podrá hablar? ¿Podrán regresarla a la normalidad? ¿Aprenderá la mujer la lección? Una vez más, la intriga nos hace continuar.



Imagen 3: Páginas tres y cuatro del cuento *El globo* de Isol.

A continuación, vemos que palabra e imagen se mezclan en una ilustración a doble página, la cual presenta a Camila en varias partes de la casa. Podríamos pensar que esta secuencia no nos revela algo, pero en realidad sí. La protagonista reacciona buscando a su madre por todos lados, hasta los lugares más inauditos, dentro de la alacena, de la lavadora, en las habitaciones. Esta parte es fundamental para que podamos entender que Camila se preocupa por su madre, no es una niña malcriada. Tanto en la imagen anterior como en esta, el verde (color de la tranquilidad) se localizan en el suelo, quedando como contraste del globo rojo o la madre colorada (color de la furia) que se ubican arriba, lejos de la quietud y la calma, resaltando más en la página.

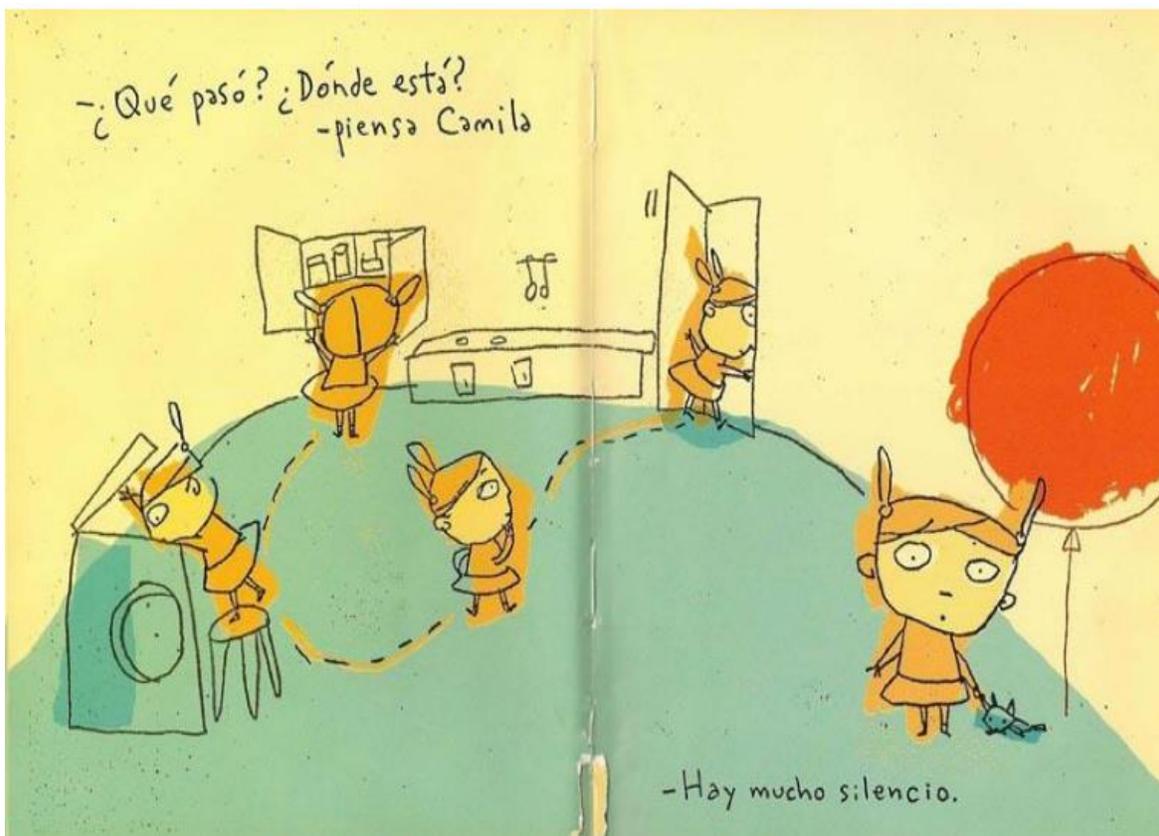


Imagen 4: Secuencia de doble página del libro El globo, Isol.

Lo que sigue es otra ilustración a doble página donde además le explican al lector que la madre no era en realidad un personaje tranquilo y delicado. Tenemos también el texto e imagen conviviendo en las mismas páginas. Cabe señalar que tal como nos dice Umberto Eco, el contexto es importante. Isol nos retrata a una madre, sí, pero no al representamen común de una mujer madura amorosa y compasiva, se refiere a una madre latina totalmente, aquella que aunque pueda tener momentos tiernos con sus hijos, en realidad es una mujer de carácter fuerte que tiende a gritar más que una madre europea o asiática, y por tanto tiende a expresarse de ese modo. Por ello tampoco podemos hablar de una "villana" de la historia. En este tipo de características, donde no hay personajes maniqueos, es un sello característico de la autora, pues nos muestra a personajes complejos, tal como sucede en la vida real. Dicho lo anterior, podemos ver ahora que la figura de la madre es enorme en comparación del resto de las figuras, esto

con el fin de demostrar que cuando se enoja es casi tan temeraria como un monstruo (recordemos que la cabeza de los niños tiende a irse a los extremos con facilidad), y vemos huir despavorido hasta al perro. De hecho, otro aspecto relevante es que toda la figura materna está coloreada de azul, salvo una parte: la boca, que resalta aún más la violencia verbal, es casi como si la imagen nos estuviese comunicando que de ahí emana la energía negativa que después “colorea” al resto del cuerpo de rojo.

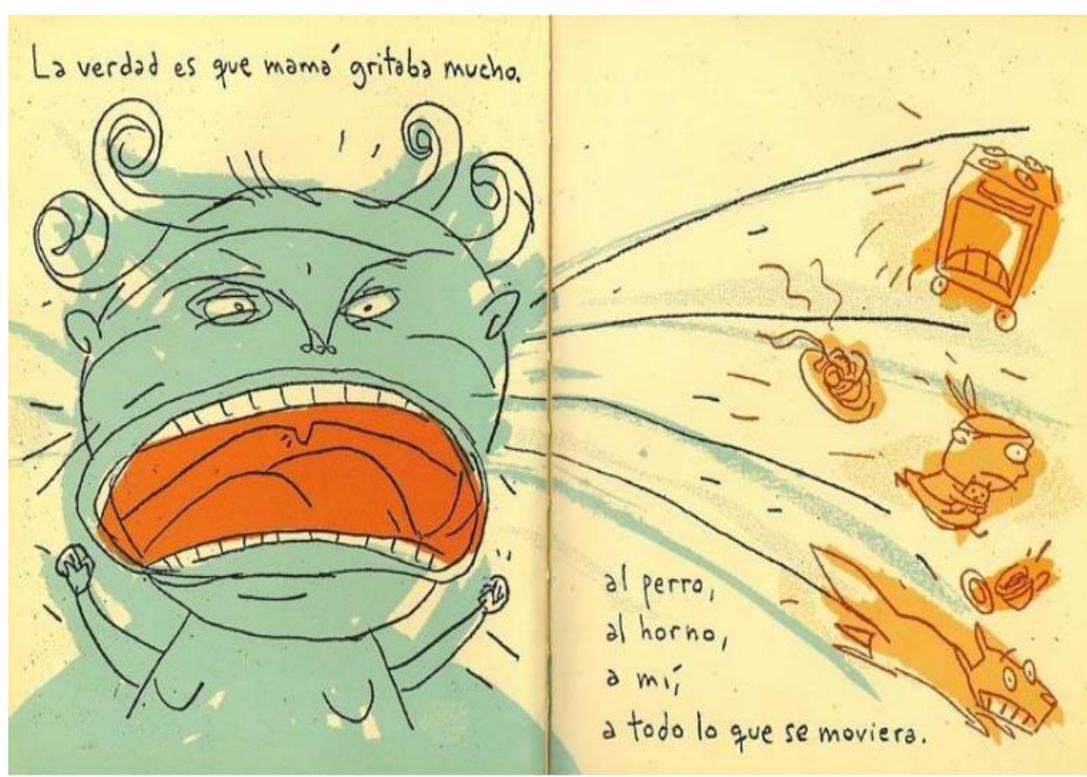


Imagen 5: Ilustración a doble página del libro *El globo* de Isol.

A la vuelta de la página la imagen se parece a la primera del cuento, la madre gritándole a Camila, el color rojo con el cual está coloreada reafirma la emoción, aunque ahora miramos desde otra perspectiva, pues vemos la escena desde atrás de la pequeña. Y regresamos a la primera acción para prolongar este cambio, para ver que, hasta entonces, sucedía lo usual. En este ángulo, los lectores también nos sentimos pequeños ante esta persona furibunda, es decir, nos identificamos con la niña que teme a esos

gritos sin importar nuestra edad, tenemos ahora empatía por la protagonista gracias a la focalización que menciona María Nikolajeva (2014).

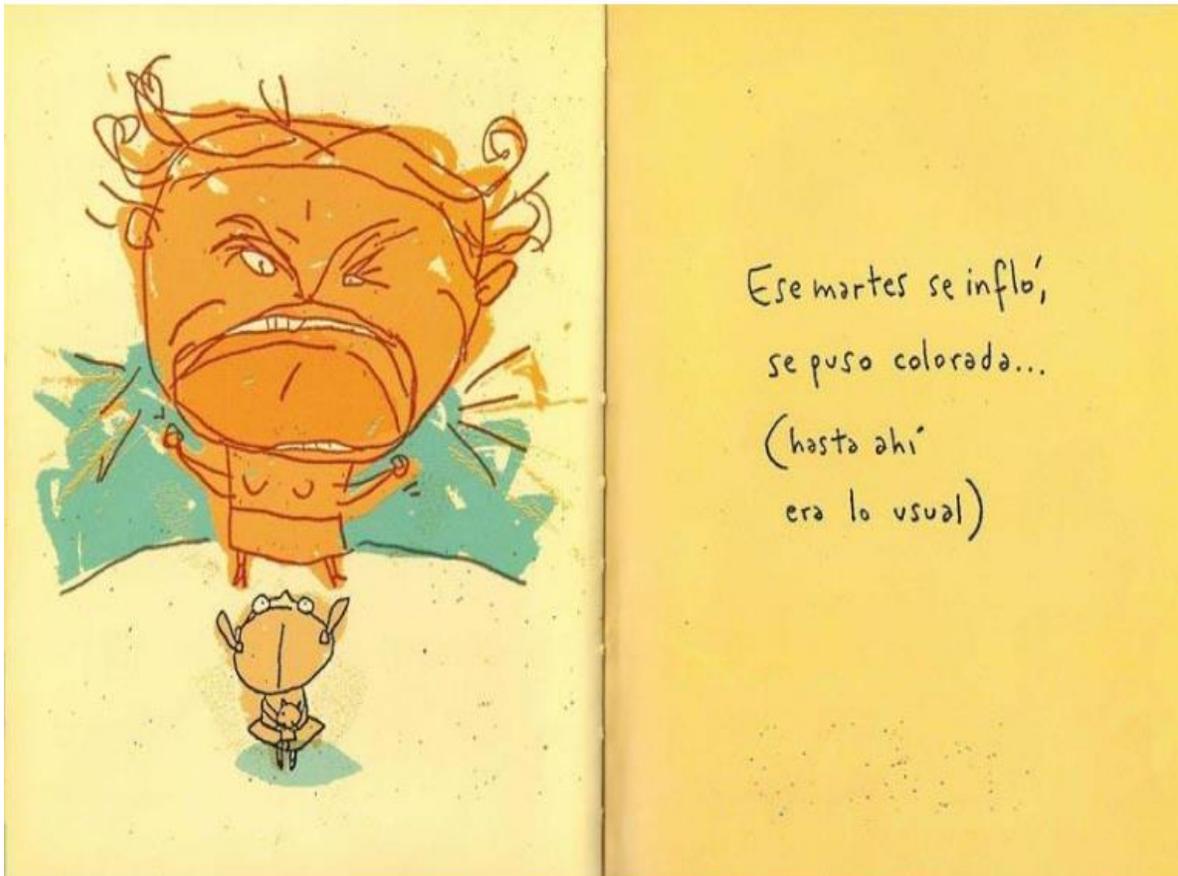


Imagen 6: Libro *El globo*. Autora: Isol.

En la siguiente imagen, Camila y los lectores se encuentran donde mismo, pero la mujer no está más. En su lugar vemos un globo del mismo color. Gracias a este cambio, la protagonista ahora parece asombrada, aunque la tensión que sentíamos por los gritos ha desaparecido. Ciertamente es que las imágenes no producen sonidos, pero nosotros sentíamos con la imagen anterior que los gritos de la mujer salían de las páginas, tensión ahora rota por ese cambio de personaje por un objeto con figura similar,

colocado a la misma altura para poder asociarlo con ella. El texto, por su parte, nos da las cualidades del objeto: rojo, hermoso, brillante; vemos cómo ahora las características del color del objeto ahora son positivas porque nos encontramos en un contexto de armonía y calma.

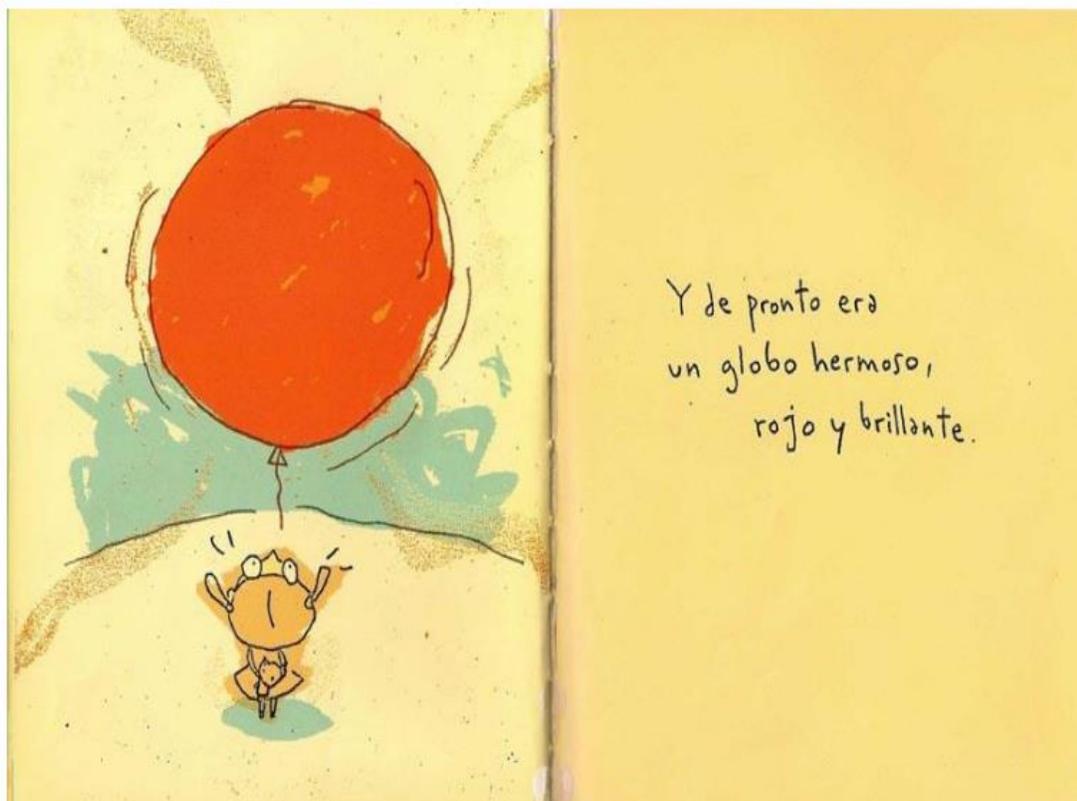


Imagen 7: Libro *El globo*. Autora: Isol.

Pero esto en realidad resalta la cualidad más significativa del globo: es callado. Dentro de la imagen vemos otra vez la palabra, una sola, que lo dice todo: "Calladito". No hay más madre que grite, que violente, el globo es el símbolo de la madre ideal para la protagonista. Necesitamos forzosamente la interacción con la imagen para comprender el poder de lo que ello significa. Ahora estamos más cerca de la niña, vemos claramente que

se da cuenta del silencio, sonrío, quiere tocarlo, algo que no vemos hacer con su madre antes. Esta imagen, este movimiento en la mano de Camila tan sutil nos permite adivinar que quizá la relación madre-hija ahora suceda de otra manera, inesperada, maravillosa.

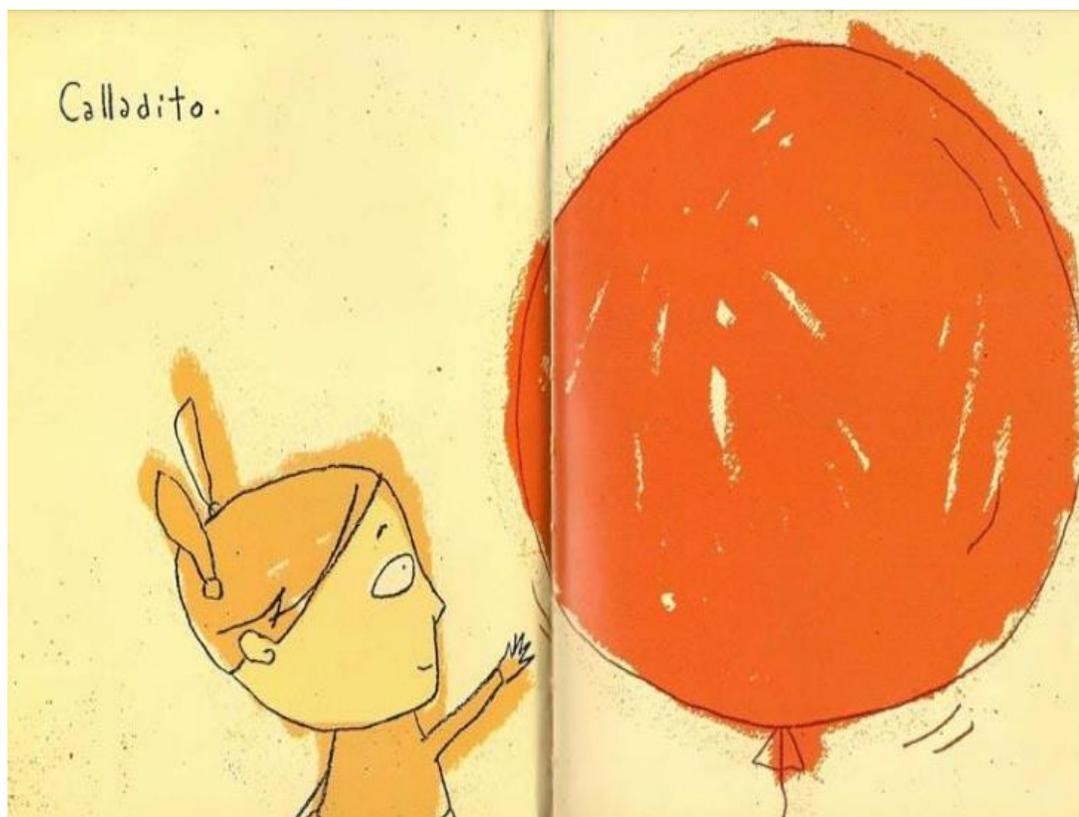


Imagen 8: Camila frente al globo. Libro *El globo*. Autora: Isol.

A partir de entonces se da un cambio de dinámica. En primer lugar, porque ahora sí vemos un vínculo familiar, pero los papeles están invertidos, Camila se vuelve la guardiana de su madre. Uno de los sueños de muchos niños es volverse lo suficientemente fuerte como para ser el protector de sus padres; por ello podemos entender la impresión causada en un lector pequeño esa sensación de autosuficiencia. Las imágenes, pues, se dedican a describir acciones cuya naturaleza asociamos con estas conductas de familia donde los adultos llevan el control de las actividades, pero ahora a la inversa: ella le lleva al parque, le cuida, etc., aunque vemos también otra forma

de cuidados: no le baña, no le arropa, le protege de los peligros inminentes a los que se enfrentaría un objeto de plástico.

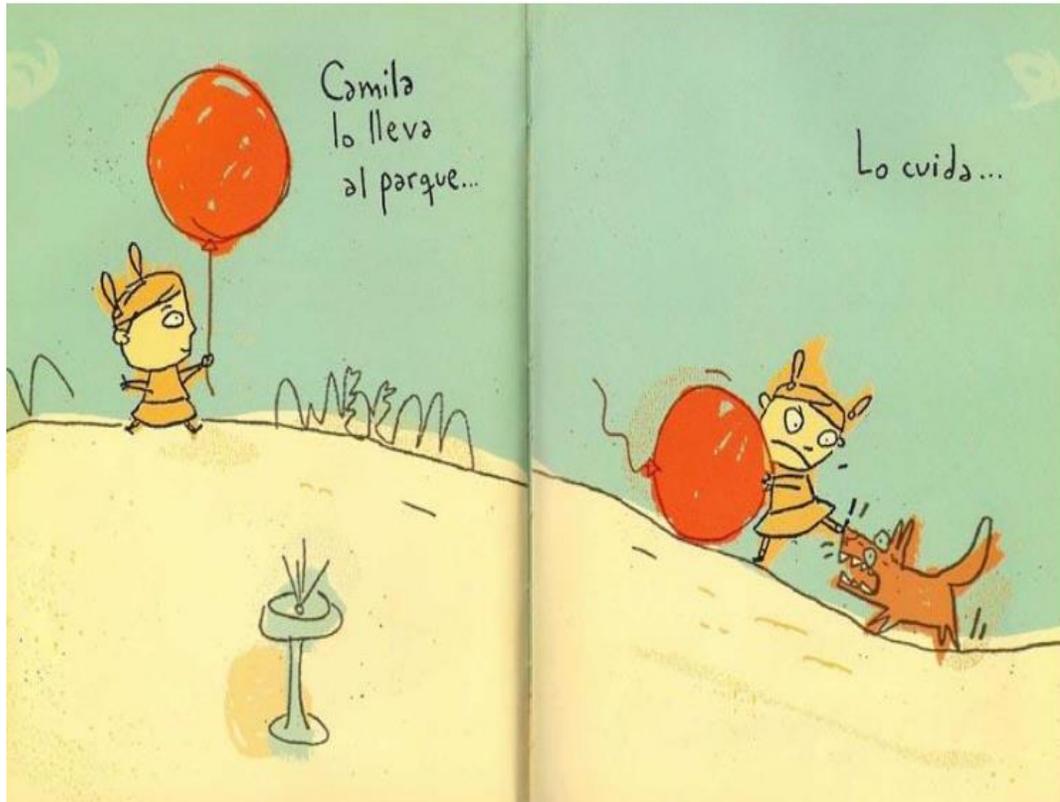


Imagen 9: Camila interactuando con el globo. Libro: *El globo*. Autora: Isol.

La página que le sucede es una prolongación de estas acciones. Es una ilustración a doble página, con el personaje principal del lado derecho. Está elaborada de esta manera para darle dinamismo a la misma. Interpretamos el efecto del rebote del globo con la niña encima, cuya expresión es de alegría. La vemos colocada en la parte inferior derecha, con el paisaje de una pendiente para que podamos entender el desplazamiento lúdico del juego llamado "saltos lunares". No hay mayor intención salvo mostrar acción y la felicidad de la niña por esta nueva forma de relacionarse con su madre.



Imagen 10: Camila jugando a los saltos lunares. Libro: *El globo*. Autora: Isol.

Estamos otra vez frente a una ilustración pensada a doble página. Si tomamos en cuenta la línea de división de páginas del mismo libro, vemos cómo la imagen está pensada así, en dos lados que reiteren la comparación a la cual se refiere el texto. A la izquierda vemos a una niña tomada de la mano de su madre, quien señala el bello y enorme globo de Camila. A su vez, Camila señala con el dedo a la madre de la otra. Por la expresión de esta mujer, vemos que le ha desconcertado la respuesta de Camila ante el halago que hace su hija sobre el globo, pues no espera ser comparada cuando la niña responde “Qué linda mamá”. Como podemos observar, esta madre no se parece en nada a la de Camila, ni físicamente ni con su expresión.

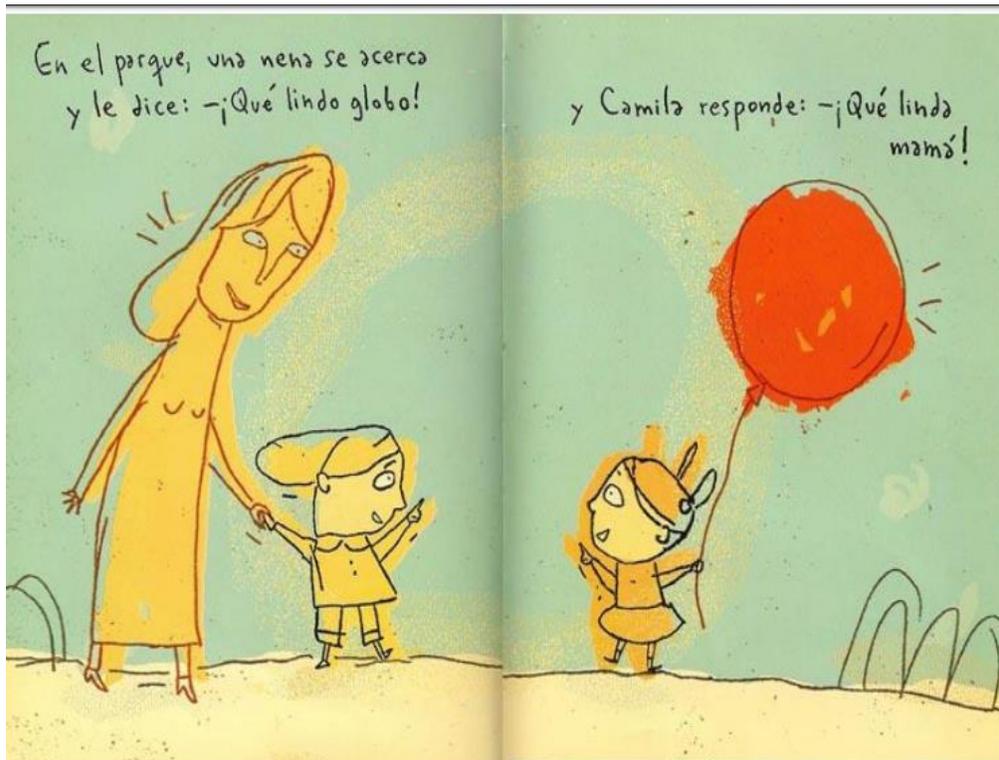


Imagen 11: Comparativa entre la madre de una niña y el globo de Camila.

La última página devela el final del cuento. Los lectores estamos acostumbrados a los libros que narran una anécdota, la cual tiene un conflicto cuya resolución se da al final. Sin embargo, en este caso, la resolución “natural” que todo mundo espera, la conversión del globo en la mujer, nunca se da. Hay un final, por supuesto, con una nueva dinámica entre madre e hija, o mejor dicho, entre niña y globo. La frase final da un remate irónico: “Y bueno...a veces no se puede tener todo”. Otra vez vemos una imagen a doble página con una división que remarca la diferencia entre esa otra niña acompañada de su madre y Camila con su globo. Esta vez vemos que la niña se marcha con su compañía, pero Camila, lejos de estar triste, sonrío. La imagen en sí misma también puede tener otra lectura más reveladora: tanto la niña con su madre como Camila regresan a la dirección por donde venían cada una, lo cual evidentemente significa que la protagonista de nuestra

historia se ha cerrado a la posibilidad de tener una mamá ordinaria. Si lo pensamos bien, la niña, quien previamente hemos visto como alguien “bueno” no actúa por maldad, sino que su motor es esta nueva forma de relacionarse con su madre, más cercana, más lúdica, más como a cualquier niño le gustaría convivir con sus padres. Como vemos, tanto la imagen como la palabra han sido imprescindibles para comprender todo el significado del contenido.



Imagen 12: Final del cuento *El globo*. Autora: Isol.

3.2 Tener un patito es útil/ Tener un nene es útil

Nos encontramos frente a un libro icónico de Isol porque es una obra pensada como un libro objeto en su totalidad. Su historia también es sencilla de comprender, pero las imágenes son usadas para contar la misma anécdota desde dos perspectivas diferentes, cada una pertenece a uno de los protagonistas de la historia: un niño, también muy pequeño –como la protagonista del cuento anterior– y un pato. Esta característica hace que el recurso de focalización recaiga en las voces de los protagonistas gracias a la

“ambigüedad” de las imágenes. Para marcar el cambio de perspectiva, primero se cuenta la historia con un color y luego, al terminarla, el lector debe voltear el libro por completo para comenzar de nuevo; las ilustraciones, como dijimos, son las mismas, pero al cambiar el color, notamos inmediatamente que estamos ante la otra perspectiva. Los colores son amarillo, de un lado, y azul celeste del otro, ambos colores sencillos muy usados y conocidos por los niños pequeños.

La portada de *Tener un patito es útil* tiene a un patito dibujado con un trazo grueso, como el de un lápiz escolar o un crayón negro, el dibujo es de líneas simples, en apariencia muy similar a los dibujos de los niños de jardín de infantes. La letra del título también tiene estas características. La imagen, sin embargo, juega con la ambigüedad del significante, pues no sabemos si se trata de un patito de hule para bañar o un animal real. La imagen de portada al voltear el libro es de color azul, también está elaborada con un dibujo con características propias de un autor pequeño, y hay poca simetría en el rostro del personaje: un nene.



Imágenes 13 y 14. Portadas del libro *Tener un patito es útil/Tener un nene es útil*. Autora: Isol.

La historia en realidad es muy simple y se cuenta con el texto en la primera página, un niño pequeño encuentra un patito y lo adopta como mascota. El texto junto con la imagen de un niño inclinándose a algo parecido a un estanque nos da la historia completa resumida en una oración compuesta: “Me encontré un patito y lo agarré”. La misma ilustración, pero ahora con color celeste nos cuenta el mismo inicio, pero la voz narrativa es la del animal: “Me encontré un nene y me agarró”. Una misma acción, narrada desde dos puntos diferentes; en ambos casos hemos despejado la duda: en ambos casos el símbolo dibujado se refiere a un pato real. No sabemos el nombre del personaje, pero podemos entender que se trata de un niño cualquiera que decide adoptar a una mascota encontrada en la calle, es decir, ese niño nos resulta familiar porque cualquiera de los lectores se ha hallado en situaciones similares en algún momento.



Imagen 15: Libro *Tener un patito es útil*. Autora: Isol.



Imagen 16: Libro *Tener un nene es útil*. Autora: Isol.

Una vez contada la historia, lo que vemos en seguida es una especie de enumeración de las ventajas de contar con este tipo de mascota. Podríamos interpretar que la siguiente ilustración se trata de maltrato animal, puesto que el texto de la primera versión en color amarillo nos dice “Lo uso para mecirme”; notamos que se refiere al animal, el cual se ve algo tenso en la representación pictórica, es un tanto difícil descifrar lo que sucede; no obstante, esta subjetividad es un recurso de Isol, porque en la siguiente versión, donde tenemos la misma imagen, pero con color y texto diferente, nos damos cuenta de que el patito disfruta esto.



Imagen 17: *Tener un patito es útil.* Autora: Isol.



Imagen 18: *Tener un nene es útil.* Autora: Isol.

En realidad, a partir de ese momento todas las imágenes dan cierta impresión de tratarse de maltrato animal, solo para desechar nuestras sospechas cuando este nos cuenta cómo se encuentra con su amigo. Usarlo de sombrero podría parecer abuso, salvo porque en realidad el pato es quien le usa a su dueño como mirador. Lo fascinante de

esta obra es que el significado de cada imagen cambia según con el texto que esté interactuando.



Imagen 19. *Tener un patito es útil.* Autora: Isol.

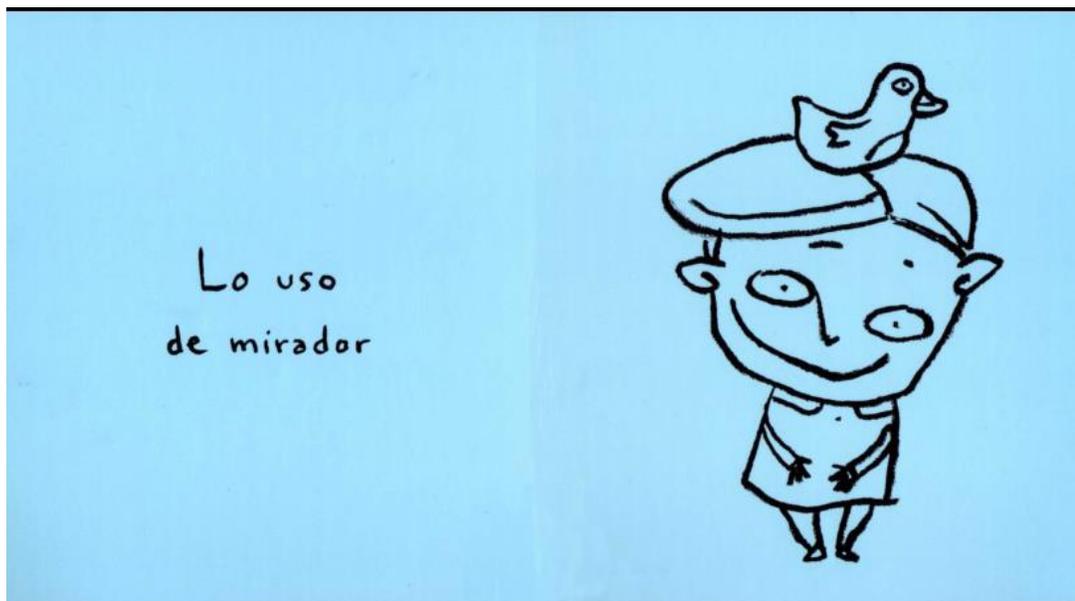


Imagen 20: *Tener un nene es útil.* Autora: Isol.

En efecto, vemos cómo un pato puede ser una pipa o un silbato, pero observamos al mismo tiempo cómo este recibe besitos de su dueño.



Imagen 21: *Tener un patito es útil.* Autora: Isol.



Imagen 22: *Tener un nene es útil.* Autora: Isol.

Las imágenes por sí mismas no fueron elaboradas para ser interpretadas de una sola manera, esta flexibilidad es usada a favor del lector para que interactúe con el texto, porque invita al niño a dejar volar la imaginación. El pato juega con el niño, hay una relación donde se sabe usado, pero también usa. Ambos personajes se complementan en esa dinámica tan necesaria para los seres humanos llamada amistad.



Imagen 23: *Tener un patito es útil.* Autora: Isol.



Imagen 24: *Tener un nene es útil.* Autora: Isol.

La siguiente ilustración nos presenta una razón más, pero también permite que veamos un aspecto infantil poco agradable para los adultos –acaso para darle un matiz de verosimilitud al personaje–, su fascinación por aquellas situaciones que a nuestra vista son repulsivas, pues están en aquella edad donde se sienten atraídos por experimentar con los fluidos que emanan de su cuerpo, una imagen que es necesaria para revelarnos la manera de actuar real de un niño de esa edad, situación, que por supuesto, puede resultar atractiva para un ser no civilizado ni atado a las convenciones sociales porque pertenece al reino animal.



Imagen 25. Libro *Tener un patito es útil*. Autora: Isol.



Imagen 26. *Tener un nene es útil*. Autora: Isol.

La penúltima página de esta parte del libro tiene al personaje colocado en la esquina superior izquierda, caminando hacia lo que parece la salida del baño. El pato se encuentra en una tina, justo en la esquina inferior derecha, desde esta perspectiva la mascota se ve más pequeña, lo cual parece reflejar cierta situación desolada, aunque en la siguiente versión el pato parece decirle al lector “tranquilo, disfruto nadar solo”.



Imagen 27. Libro *Tener un patito es útil*. Autora: Isol.



Imagen 28. Libro *Tener un nene es útil*. Autora: Isol.

Después, el niño ha dejado sola a su mascota en la bañera vacía, resaltando más la soledad del animal, aunque para nuestra tranquilidad, en la versión del pato, este nos cuenta que en realidad es la hora de su descanso en un rincón que le parece confortable.

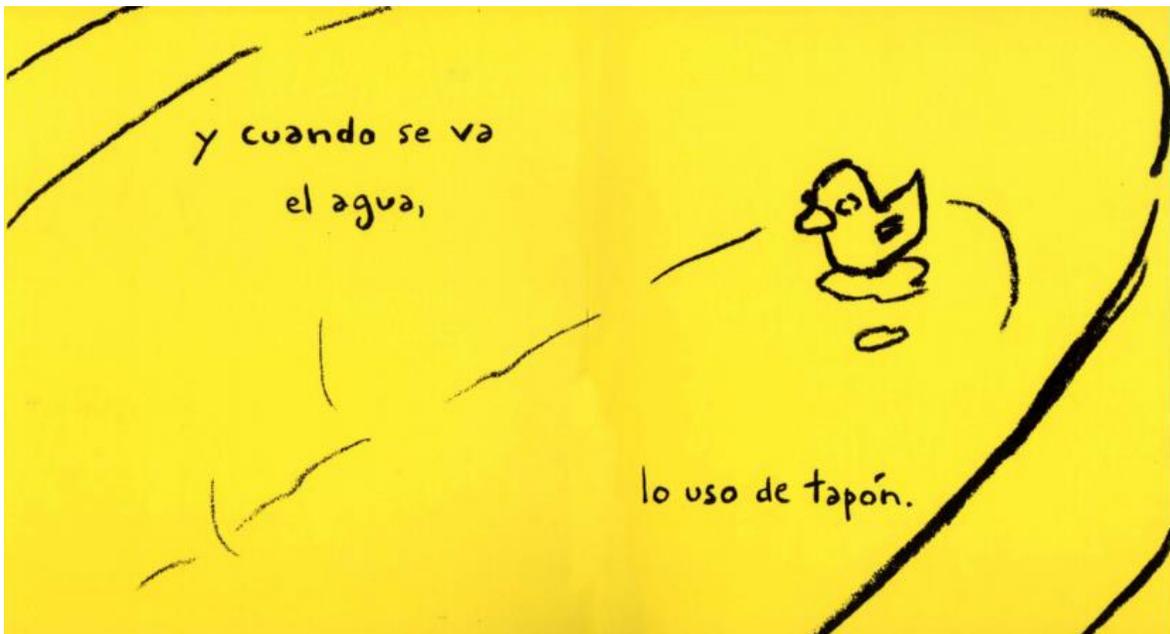


Imagen 29. Libro *Tener un patito es útil*. Autora: Isol.



Imagen 30. Tener un nene es útil. Autora: Isol.

Como pudimos comprobar, esta obra en apariencia es muy sencilla. Su historia es corta y simple, solamente cuenta con dos personajes, no hay gran énfasis en el contexto o espacio donde se sitúa la anécdota. El grado de complejidad no está en la elaboración de las ilustraciones, sino en la relación que estas tienen con las palabras, por eso es posible una doble interpretación; sin el texto correríamos el riesgo de no entender lo que sucede.

Es posible que la selección de color en esta obra responda a la asociación primaria que hacemos de este con los personajes: los patos pequeños son amarillos (en la primera historia el nene resalta lo que hace con el pato), y el azul celeste que comúnmente es relacionado con los niños, como el rosa con las niñas, es usado cuando el pato narra lo que él hace con el pequeño que lo halló.

3.3. Secreto de familia

Secreto de familia (2003) es quizá de los tres ejemplos elegidos el que conserva una relación aun más estrecha entre la imagen y la palabra, de hecho, la historia también es más compleja, se trata de nueva cuenta una niña pequeña (de la cual tampoco sabemos su nombre) y la reacción que tiene al enterarse del “terrible” secreto de su madre. La interacción ente ambos personajes se va tornando más tensa debido a que la protagonista no sabe cómo convivir con su mamá a partir del descubrimiento. La idea de un secreto como detonador del cuento resulta muy atractiva para el público infantil, pues a esa edad conservar información que no todos los amigos o los adultos conocen abre la posibilidad de explotar la imaginación al máximo, además de hacerles sentir cierto poder por el hecho de poseer algo que el resto no, lo cual los separa de las personas: a esa edad forman clubs secretos, inventan contraseñas secretas, etc. De ese modo el interés del niño surge con el título de la obra. Al no tener nombre el personaje, nos identificamos con este, automáticamente nos transportamos a la infancia y recordamos nuestros propios juegos secretos: con una caja misteriosa, con un lenguaje, con un amigo secreto.

La portada del libro tiene al centro la imagen a la protagonista, quien se encuentra encima de un banco (para darnos la idea de su corta edad, probablemente) con la finalidad de asomarse por el cerrojo de la puerta, con lo cual entendemos que ella está observando algo que no le corresponde, es decir, esta acción es un símbolo de la develación de ese misterio. Si aún nos queda la duda, el título del libro está escrito justo en la puerta, para dejarnos claro que el secreto está detrás de la misma. Esa puerta también está colocada en el centro; aunque la misma y la pared que la sostiene están iluminadas de tonalidades cálidas, las líneas en el muro que dan la impresión de madera también resaltan más la puerta (lo que contiene), la cual está dibujada con líneas chuecas que reflejan cierta tensión deliberadamente, pues la autora usa inteligentemente el estilo

de dibujo “infantil” para remarcar ese detalle. La expresión del personaje no denota miedo ni incomodidad, más bien refleja una cierta curiosidad en la sonrisa de la niña, como quien arquea ligeramente las comisuras de la boca antes de cometer una travesura, por ello inferimos que apenas va a descubrir lo que sucede, hemos sido testigos de todo desde antes de iniciar el cuento.



Imagen 31: Portada del libro *Secreto de familia*. Autora: Isol.

La anécdota se comienza a contar desde la portada, y la autora juega con las guardas, donde continúa dando pistas sobre el tipo de información que ha sido develada: vemos un reloj que marca las 5:50, y por la portada anterior pensamos que puede tratarse de la mañana, antes de que salga el sol, ya que es difícil imaginar un ambiente de misterio con una tarde soleada; la siguiente imagen es un cepillo con cabellos enredados en las cerdas, y pensamos que quizá la autora nos trate de decir que la clave está en la

cotidianeidad del acicalamiento diario antes de la rutina del día a día, no sabemos con exactitud qué pasa, pero intuimos que algo puede tener relación con ese objeto. La portadilla continúa brindándonos información, pues lo que vemos entonces es la puerta entreabierta y medio cuerpo de la niña adentro, como asomándose, lo cual es un claro índice de que acaba de descubrir el secreto de familia. No podemos aún saber la reacción porque no hay expresión, pero esa falta de datos sirve para generar suspenso en el lector, que ya está ávido por descubrir lo que sucede y ser un testigo más de lo que ocurre.

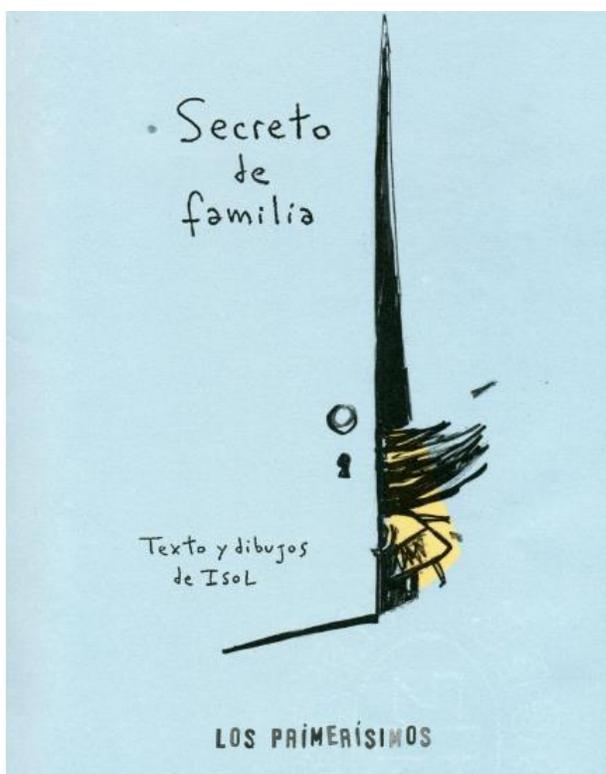


Imagen 32: Portadilla de *Secreto de familia*. Autora: Isol.

Una vez que se nos ha ambientado, comienza formalmente el cuento con una sola oración, pero el texto no nos brinda todo lo que necesitamos: “Tengo un secreto”, afirma la niña, quien está frente a nosotros, al centro de la página, con sus manos en la cara, con los ojos bien abiertos mirando a su madre. Su postura corporal comunica cierta tensión o desagrado; debido a la combinación de la imagen con el texto verbal sabemos que el

secreto que ha descubierto no es agradable. La página, de hecho, pertenece a un solo fragmento de la ilustración completa, pues esta fue elaborada a doble página, completándose con la madre de lado izquierdo en la página siguiente. La mujer se mira muy tranquila, está sentada plácidamente en un sofá leyendo una revista. Justo arriba de ella se revela la información: La mujer es un puercoespín. El texto y la imagen no corresponden a lo que un lector imaginaría como un puercoespín, pues la señora nos evoca al representamen de una madre convencional, no parece tener nada fuera de “lo normal”. Debido a que entre la comunicación verbal y la visual no hay tal correspondencia, ocurre un cierto dejo de ironía, tal como nos sugería en el capítulo uno Perry Nodelman (1988).



Imágenes 33 y 34: Inicio del cuento *Secreto de familia*. Autora: Isol.

Como ya nos localizamos en el punto más tenso de la historia, ahora el personaje necesita regresar para comenzar temporalmente a desenredar la situación. Otra vez tenemos doble página, con el personaje situado igual, del lado izquierdo, entrando por

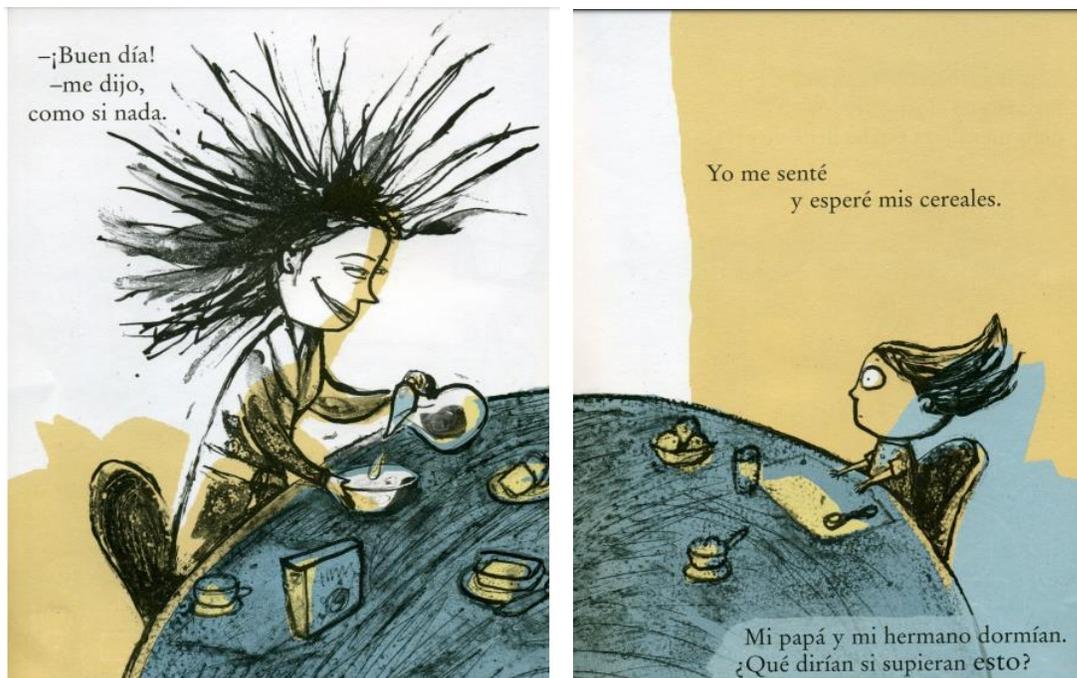
una puerta a una habitación en la cual se halla su madre hacia el lado opuesto. Vemos un refrigerador y un fregadero, así que inferimos fácilmente que se trata de la cocina del hogar. La señora está de espaldas a su hija, parece preparar algo. Lleva puestas unas pantuflas junto con su bata de dormir. Hasta aquí todo parece estar en orden, salvo porque al ver la cabeza de la mujer notamos que su cabello está hecho un desastre, además de verse despeinado se encuentra parado quizá por las horas de descanso en la almohada. Su hija la mira sorprendida, boquiabierta. Entonces entendemos que, debido a la asociación del cabello de la mujer con las púas del animal, la pequeña ha pensado que su madre en realidad es un puercoespín, la imagen nos permite la analogía necesaria.



Imágenes 35 y 36. Libro: *Secreto de familia*. Autora: Isol.

La mujer, ajena a la preocupación de la niña, sigue preparando el desayuno. Esta escena, también a doble página, nos muestra del lado izquierdo a la madre, con los ojos entrecerrados, pero sonriente, por lo que notamos que aún sigue un tanto dormida. Se encuentra de pie, al margen de la mesa, resaltando más su tamaño que el de su hija; esta

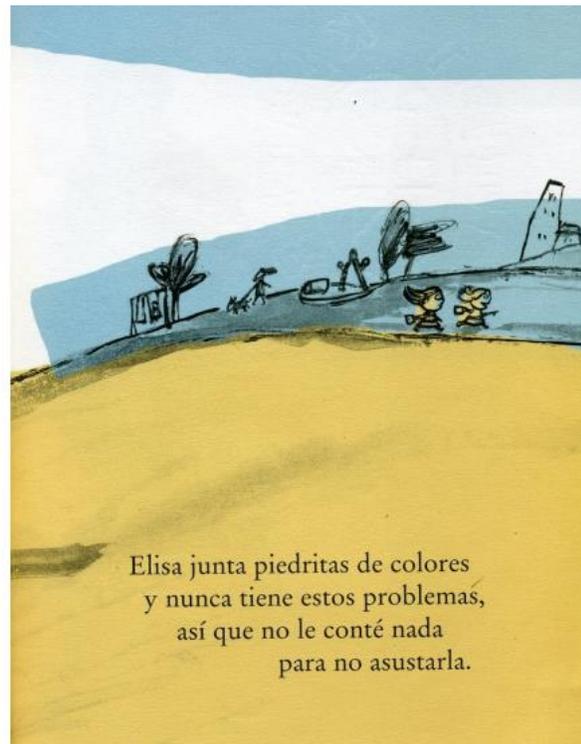
posición, tanto como el resto de la representación (con la pequeña del lado derecho sentada, y los alimentos sobre la mesa tales como mantequilla, pan, cereales, etc.), permiten que el público infantil que la vea pueda entender la relación de ambas sin necesidad de saber leer las palabras. A diferencia de la adulta, la protagonista y narradora de la historia tiene los ojos muy abiertos. Resalta también que solamente se encuentran ellas dos, pero antes de que pensemos que solamente ellas conforman la familia, se aclara con palabras que tanto el padre como el hermano se encuentran aún dormidos.



Imágenes 37 y 38. Libro *Secreto de familia*. Autora: Isol.

La escena termina ahí, y lo que sigue también a doble página es una secuencia de la niña con su mejor amiga. En la imagen de la izquierda las dos se encuentran recogiendo piedras, pero vemos las diferentes expresiones del rostro. Elisa, la compañera, parece feliz mientras realiza esa actividad, en comparación con la otra niña que parece preocupada. El estilo de Isol con imágenes parecidas a las que elabora un infante favorecen a la expresión de los rostros, pues al hacerle un rostro poco simétrico, la

cara de nuestra protagonista es más expresiva. La siguiente parte de la ilustración muestra el otro lado del parque, con las mismas chiquillas. Aunque ahora las percibimos más lejos de nosotros y caminan en otra dirección para dar el efecto del largo rato que llevan jugando, seguimos notando la preocupación de la pequeña. A diferencia de las páginas anteriores donde predominaba el ambiente en tonos marrón (que reflejan cotidianidad y la calidez del hogar), ahora notamos el azul claro que corresponde, sí, a un espacio abierto, pero que también reflejan la diferencia de ambiente al estar lejos de la inestabilidad que representa el secreto “El azul es apacible, pasivo e introvertido” (Heller, 2008, p. 33).



Imágenes 39 y 40. Libro *Secreto de familia*. Autora: Isol.

Las dudas siguen latentes. Al llegar a casa, la dinámica madre-hija se ha debilitado un poco, aunque solo sea por parte de la hija. La pequeña mira detenidamente a su mamá, escéptica. Esa señora bien peinada, con su moño en la cabeza, su vestido de

flores y mirada amorosa es una falacia, la pura apariencia para despistar al enemigo: bajo el maquillaje y el disfraz de señora ordinaria, se esconde un puercoespín.



Imágenes 41 y 42. Libro *Secreto de familia*. Autora: Isol.

De acuerdo con su apariencia en esa imagen, nos parece muy difícil la acusación de la niña, en este punto dudamos de que esa dulce persona sea una bestia por las mañanas. Es en ese momento cuando la autora acude a la reiteración a partir de una vista que ya nos ha proporcionado. A manera de flashback, vemos otra vez la escena del descubrimiento. Es como si el personaje principal nos tratara de recordar lo sucedido para que sigamos de su lado.



Imágenes 43 y 44. Libro *Secreto de familia*. Autora: Isol.

Si al lector en ciernes le parece casi imposible que un puercoespín pueda disfrazarse de señora, la niña nos explica cómo se da esa transición. Para los adultos, por supuesto, no deja de ser una situación completamente chusca, dado que nos reconocemos en la madre, apurada en las mañanas, tratando de crear una imagen presentable. Tanto la ilustración como el texto nos confirman que son las cremas el remedio que mantiene escondidas las púas en su lugar, por eso tanto palabras como ilustración lo mencionan.



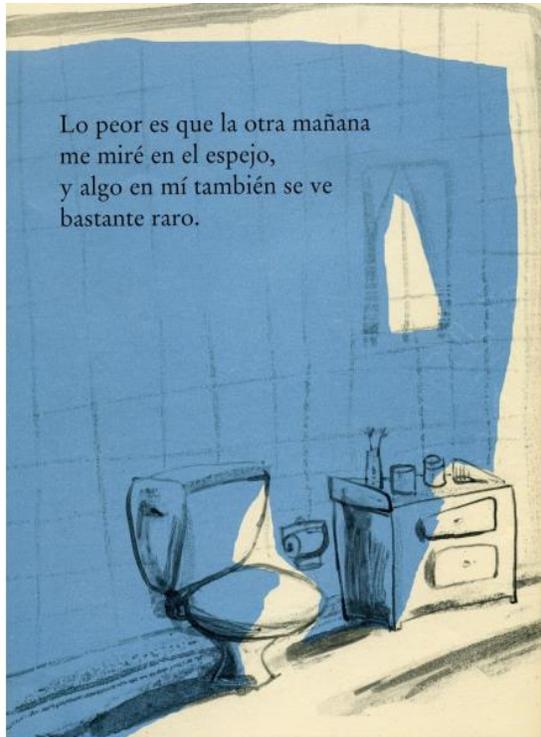
Imágenes 45 y 46. Libro *Secreto de familia*. Autora: Isol.

La siguiente ilustración a doble página nos da una secuencia completa, la niña y su mamá encontrándose con Camila y su respectiva madre; después las cuatro alejándose. En la parte izquierda de la imagen es inevitable la comparación de ambas mujeres, las dos simpáticas, femeninas, con un aspecto presentable. Aunque se ven muy similares, nuestra protagonista solamente tiene ojos de admiración para la madre de Camila, tanto de cerca como cuando se alejan, porque añora la “normalidad” que la otra familia posee.



Imágenes 47 y 48. Libro *Secreto de familia*. Autora: Isol.

El punto más álgido de la angustia de la niña es cuando se da cuenta de que algo en ella no anda bien. Teme ahora que le suceda lo mismo que a su mamá. La vemos en el baño, observándose al espejo al despertar. La forma en la que están distribuidos los objetos, así como el tamaño del baño dan la sensación de la figura frágil que mira su reflejo, lo cual acentúa su ansiedad. De hecho, si miramos con atención los rasgos faciales, nos daremos cuenta del intertexto en la ilustración: con su boca tan abierta como sus ojos y las manos en la cara, advertimos la similitud con la pintura de Edvard Munch llamada *El grito*.



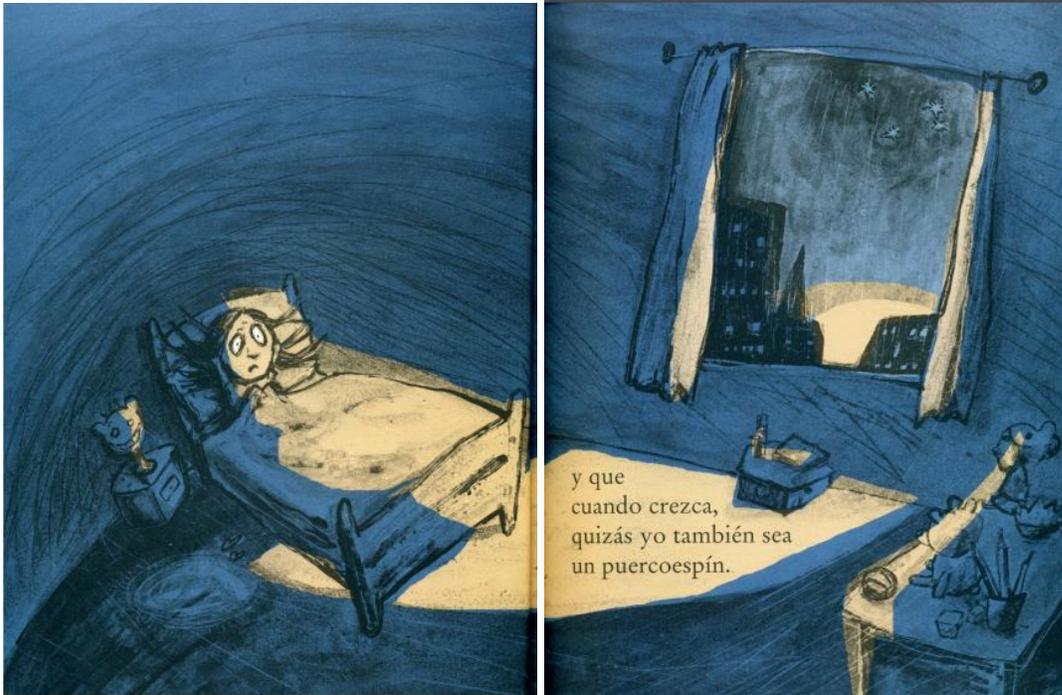
Imágenes 49 y 50. Libro *Secreto de familia*. Autora: Isol.

A continuación, la siguiente escena nos muestra cómo, a pesar de su ansiedad, la vida sigue, pues no por sentirse mal deja de comportarse como lo que es: una niña de corta edad, la cual disfruta jugar con su mejor amiga pese a sentirse muy distinta a ella. En el cuadro las vemos “vestirse de señoras” y para ello Isol las representa usando zapatillas altas, maquillaje en el rostro, y accesorios que relacionamos con las mujeres. Aunado a ello, las niñas juegan con sus muñecas. Elisa trae a la suya en un cochecito que simula ser una carriola. Vemos a cada una frente a la otra para reafirmar que pese a su semejanza, son muy distintas.



Imágenes 51 y 52. Libro *Secreto de familia*. Autora: Isol.

Después de la imagen anterior, donde hasta cierto punto percibimos menos estrés, sentimos otra vez ese miedo que el personaje atraviesa al caer la noche y estar en la soledad de su habitación. El cuarto se encuentra oscuro y solamente le ilumina la luz que entra desde afuera. El ambiente de la historia es urbano, el índice que nos lo dice son los edificios asomándose por la ventana. Ese tenue rayo de luz en contraste con la oscuridad del resto de la habitación da el efecto a la niña de ser aún más pequeña, incluso la ausencia de ornamentos en las paredes y los pocos muebles refuerzan esta idea. Su rostro refleja temor, angustia, inferimos que no dormirá bien porque sus pensamientos la aquejan.



Imágenes 53 y 54. Libro *Secreto de familia*. Autora: Isol.

En las páginas que continúan tanto el lenguaje textual como el visual nos cuentan que la niña pasará tiempo con Elisa. Se ve a la madre parada en la puerta. Por el movimiento en sus brazos hacia el frente, sabemos que despide a la infante, quien con su mano dice adiós. La otra mujer le sonrío, lo cual interpretamos como la forma de asumir los cuidados de las dos pequeñas. Enseguida la imagen del coche con las tres adentro nos reitera que han partido.



Imágenes 55 y 56. Libro: *Secreto de familia*. Autora: Isol.

La ilustración que continúa la visita es interesante. En primer lugar, porque es la primera vez que aparece la figura paterna en los tres cuentos, y en segundo, porque además ni siquiera es el padre del personaje central, sino el de su amiga, que comparte la mesa con ellas a la hora de la cena. Sabemos que la protagonista tiene un padre que vive con ella, pero esta ausencia durante todo el cuento nos permite entender que, al igual que con *El globo*, el verdadero conflicto sucede con la madre. En la mesa, vemos a cuatro personas degustando los alimentos, la niña se halla ubicada frente a los padres de Elisa, ella les sonrío, los mira con una mezcla de felicidad y admiración, porque ahora tener una familia sin secretos. Las siguientes dos ilustraciones comparten página, lo cual nos muestra las actividades típicas de los niños cuando duermen en otra casa.



Imágenes 57 y 58. Libro *Secreto de familia*. Autora: Isol.

La página siguiente muestra a la niña sentada en la orilla de la cama. El sol está asomándose apenas, es temprano. En la misma hoja, hay otra ilustración que la muestra corriendo rumbo a una puerta con la mano en la cabeza, posiblemente se dirige al baño mientras trata de esconder su legado espinoso. Posteriormente la vemos encima de un banquillo frente al espejo, peinando su cabellera cuidadosamente, concentrada



Imágenes 59 y 60. Libro *Secreto de familia*. Autora: Isol.

A continuación, vemos el resultado de la labor, una cabellera perfectamente peinada, sin ninguna evidencia de púas, el rostro refleja la felicidad. Después, una ilustración que nos resulta familiar, la protagonista se acerca a una puerta porque escucha ruidos, sin el texto no podríamos adivinar en ella que se trata de la entrada a la cocina. Pero como hemos tenido al inicio del cuento una imagen similar, deducimos que este puede ser el detonante de otro secreto, debido a la asociación mental predominante en toda la narración de la puerta y los secretos.



Imágenes 61 y 62. Libro *Secreto de familia*. Autora: Isol.

Oh, sorpresa. En esta ilustración a doble página comprobamos que la mamá de Elisa también amanece hecha un desastre. Frente a ella, con la boca abierta, la niña lanza un grito de susto, por las palabras sabemos que la confunde con un oso. La asociación también la podemos hacer nosotros porque la adulta lleva su cabello rizado enmarañado, con frizz, y el atuendo de bata con pantuflas afelpadas le da el aspecto de un animal peludo, robusto.



Imágenes 63 y 64. Libro *Secreto de familia*. Autor: Isol.

El secreto de esta familia no es solamente que la madre se convierta en un oso por las mañanas: se trata de una manada. Para no dar margen de error en la interpretación Elisa y su padre tienen un aspecto similar al de la mujer: batas afelpadas, cabello rizado y alborotado. Un intertexto de nuevo: Los tres osos de *Ricitos de oro* vienen a nuestra cabeza porque la niña los cuenta, el detonante de ello es cuando grita "¡Tres!".



Imágenes 65 y 66. Libro: *Secreto de familia*. Autora: Isol.

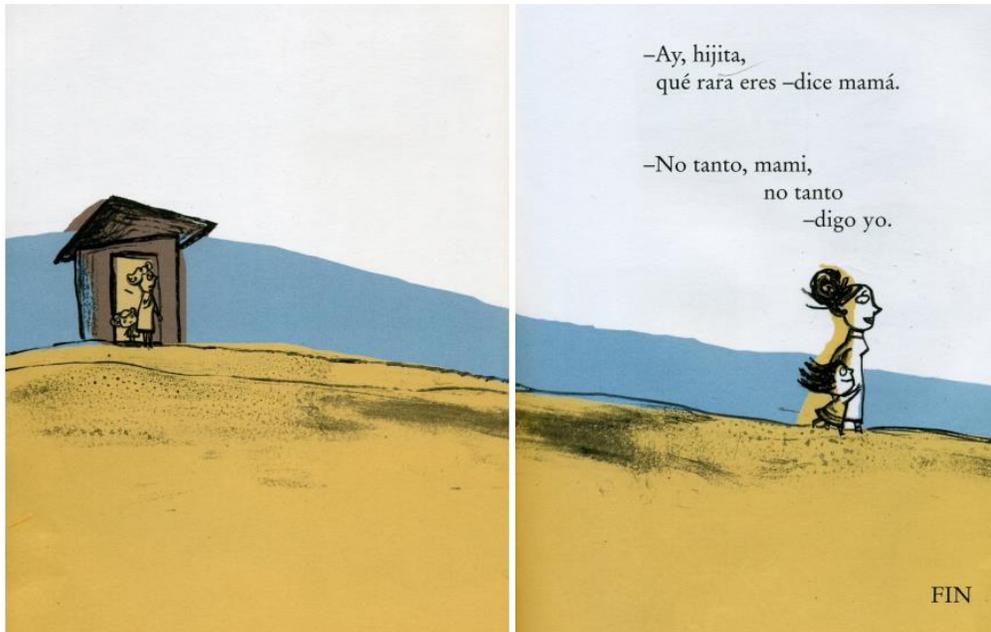
En la esquina inferior derecha apreciamos las palabras “cuatro, cinco, seis...”, con lo cual quizá pensemos precipitadamente que hay más “osos” en casa; sin embargo, estas palabras en realidad son un enlace que unirá esta acción con la de la página que le sigue. Es decir, hay concatenación entre esta enumeración verbal con los números de la siguiente página y con la siguiente imagen, dado que la niña marca horrorizada pidiendo que la recojan. Sabemos entonces que llama a su madre. La familia anfitriona la mira somnolienta, ajena a la preocupación de su invitada.



Imágenes 67 y 68. Libro: *Secreto de familia*. Autora: Isol.

En la imagen final hay un cierre al conflicto en la relación madre e hija. Se aprecia a la niña con la señora caminando rumbo a casa. En el extremo izquierdo vemos a Elisa y a su mamá, quien lleva una mano en el rostro con una clara expresión de consternación, pues no sabe en verdad por qué la reacción de la amiga de su niña. Percibimos en el par que se aleja un nuevo acercamiento, ya no hay tensión entre ambas, de hecho, la

pequeña mira a su madre sonriendo, la abraza, con lo cual nos demuestra que se ha reconciliado con el hecho de tener un “secreto” compartido con su madre.



Imágenes 69 y 70. Libro *Secreto de familia*. Autora: Isol.

El gran tema dentro de este libro no es el “secreto” de transformarse en un puercoespín propiamente, pues en realidad esta asociación se trata de una metáfora que relaciona las cualidades del cabello con las púas de dicho animal. El tema central es la aceptación de nuestras diferencias, de aquello que nos hace únicos en comparación con nuestros amigos. Como muestra de esto, y para darnos un libro redondo, la autora propone una dinámica para hacer al lector más participativo: le pide que dibuje a su familia y la compare con las que agrega en una última imagen para reafirmar nuestra empatía.

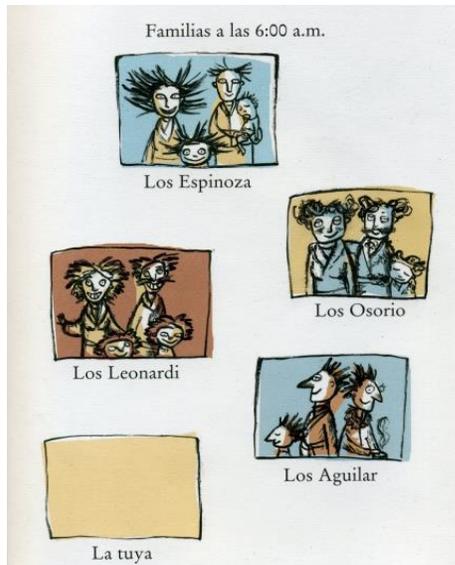


Imagen 71. Libro: Secreto de familia. Autora: Isol

Secreto de familia es un libro redondo, que no deja conflicto sin resolver ni misterio sin revelar.

3.4 Conclusiones parciales

A partir de la interpretación de las imágenes de los tres cuentos tenemos una aproximación más certera de la poética de Isol. En primer lugar, es notable que su estilo semeje a los dibujos infantiles, incluso en cuanto a la manera de agregarles color, tal como lo hacen los niños cuando aprenden a utilizar crayones o lápices de madera, el trazo de las letras es congruente a este efecto. La paleta de colores también es sencilla y usualmente se basa en lo que llamamos colores primarios (rojo, amarillo, azul).

La relación que se da entre imagen y palabra es de cinco tipos:

- a) De acompañamiento.- cuando la imagen relata lo mismo que el texto;

- b) Complementaria.- es decir, la imagen complementa lo que el texto dice, para darnos la idea redonda, en este punto hay cosas que la ilustración cuenta y es difícil descifrar sin su ayuda;
- c) De total oposición.- cuando la imagen, no parece decirnos lo mismo, creando tensión entre ambos lenguajes, pero al mismo tiempo esto sirve para generar incógnita en el lector, e incluso puede dar pie a la ironía;
- d) De ambigüedad.- cuando la imagen y el texto dicen lo mismo, pero al cambiar el texto el lenguaje visual es tan flexible que puede narrar otra cosa (como en *Tener un patito es útil/ Tener un nene es útil*);
- e) De enlace, cuando el texto y la imagen nos preparan para la información que aparecerá al dar vuelta a la página (véase imágenes 66 y 67 de *Secreto de familia*).

Como parte de sus recursos, Isol utiliza las secuencias para darle dinamismo a su obra, ya que al ser cuentos muy cortos la mayoría de las oraciones reflejan acciones, mismas que llevan de forma vertiginosa el ritmo del relato.

Las ilustraciones son sencillas y contienen pocos símbolos, pero ese es su mayor acierto, ya que la simpleza que le caracteriza brinda al lector más que un escenario recargado que podría desviar la atención de lo importante, ella involucra al lector y le permite comprender el mundo que le es revelado, un mundo infantil desde lo más profundo de su composición, lo cual brinda una mayor conexión con quien recibe esta comunicación sin importar su edad, ya que además el intérprete mayor se involucra empáticamente con su obra.

CAPÍTULO 4

ANÁLISIS NARRATOLÓGICO

El libro álbum tiene una relación innegable con la literatura guste o no a la crítica tradicional. Dado que este material cuenta con un texto comunicativo conformado por imagen y palabras, y este mismo relata una fábula, cuenta con personajes, voz narrativa, una estructura con un ritmo determinado, por ello es necesario complementar el análisis de la obra de Isol con una teoría que permita revisar el contenido con un tratamiento literario. En este apartado se verá a detalle la forma en la cual cada una de las obras elegidas está conformada desde el punto de vista narratológico, tal como se explicó en el capítulo 1, de acuerdo a los conceptos desarrollados por Gerard Genette y Mieke Bal. Nos centraremos en identificar en cada una de las obras elegidas el tipo de narrador, los personajes, tipo de inicio y tipo de final del relato, el punto de focalización, la cronología y la duración del texto, así como aspectos del ritmo.

4.1 La narratología de la imagen y del texto

Cuando este trabajo se refiere al análisis de un texto, se consideran a todas aquellas unidades comunicativas que encierran un mensaje, el cual es realizado por un emisor con la intención de ser decodificado por un receptor. En ese sentido, al hablar del texto, nos referiremos tanto a la imagen como a la literatura, dado que la primera también comunica. La narratología es la teoría que estudia los textos narrativos.

Los conceptos propuestos por Genette y tratados por Mieke Bal son extensos, y aunque una gran mayoría se utilizan para el análisis de textos literarios, a continuación se hará referencia a cómo se utilizarán algunos de ellos para hacer el análisis de los tres cuentos de Isol.

4.2 La función comunicativa y la narrativa dentro de la literatura infantil

Todo producto creado por el ser humano tiene una función. De igual forma en que la ropa sirve para proteger el cuerpo y el manjar más exquisito cumple con el objetivo de alimentar al hombre, el arte tiene una función estética, y puede o no contar, además, con una función comunicativa, la cual aparece si se tiene la intención de decir algo (por ello puede o no presentarse, ya que esto depende de la intención del autor). Muchas veces, ese “algo” que se pretende contar es una historia. Una historia, según los preceptos tratados por Mieke Bal, es una fábula representada de cierta manera (1990, p. 13). La forma de contar dicha fábula a través de una voz corresponde a una narración, y la estructura que la posee y codifica a través de signos lingüísticos se llama texto narrativo. La teoría que estudia todos los componentes de una narración se llama narratología, sus preceptos se relacionan estrechamente con la literatura porque algo que se relata inmiscuye directamente a la palabra y la oralidad, las cuales no pueden separarse del quehacer de la escritura como forma de expresión artística. Pero dichos conceptos no son exclusivos de este campo: el arte, a través de sus demás manifestaciones, también nos relata. Por medio de una coreografía contemporánea, por ejemplo, podemos entender el amor imposible entre dos personas; o gracias a una escultura el espectador es capaz de captar la idea de la miseria humana a través de su técnica o de sus materiales. Debido a esta capacidad narrativa, la teoría narratológica puede aplicarse a todas las disciplinas artísticas, lo que puede hacer más enriquecedor el análisis de una pieza.

Dado que el tema de estudio de la tesis a exponer es la relación existente entre la palabra y la imagen en la literatura infantil, específicamente en la obra de Isol, es necesario utilizar como herramienta de enlace una teoría que permita, además de

mantener un vínculo entre ambas, una lectura más equilibrada de ambos textos: el literario y el de la ilustración.

4.3.- Elementos narratológicos en *El globo*

Para empezar a revisar los elementos del cuento, debemos empezar por la estructura. Este relato no tiene un inicio clásico, pues comienza directamente con el conflicto. La historia es breve y sin muchos detalles, no obstante cuenta con todos los elementos necesarios para analizarse.

Cuando hablamos de voz narrativa nos referimos a aquella a cargo de narrar una anécdota en particular. Dicha voz puede venir desde adentro de la historia o bien, desde afuera de la misma. Si ésta sabe lo que sucede, pero no pertenece a la ficción, se le conoce, según los planteamientos de Mieke Bal, como Narrador Externo. En cambio, la que desde adentro de la historia nos narra lo que acontece se conoce como Narrador Personaje, pues obviamente tiene participación, la cual puede ser protagónica o secundaria (Bal, 1990). De acuerdo con esto, su narrador es externo o extradiegético, pero no es omnisciente, pues no puede entrar a la mente de sus personajes. En algunos momentos el narrador hace pausa y entran entonces un par de diálogos que establece la protagonista con otros personajes. Además de poder rastrear en las oraciones que conforman el cuento estos elementos, podemos verlo en las imágenes, ya que estas también nos cuentan la fábula del mismo modo, es decir, vemos lo que ocurre, pero lo vemos como una película, de manera externa.

Dentro de esta historia sencilla y breve, donde hay pocos momentos de alargamiento, vemos una focalización fija en la protagonista, lo cual tiene la intención de que el lector genere en ese breve espacio de lectura cierta empatía por Camila, la protagonista. En cuanto a la ilustración, vemos todo desde afuera, sin embargo, las

imágenes que Isol decide presentarnos nos muestran a una niña pequeña temerosa de su madre, y con deseos de entablar una clase de relación más cercana.

Los personajes que aparecen en realidad son pocos, tenemos a Camila como protagonista, a su madre, que antes de convertirse en globo es antagonista y después pasa a ser el personaje objetivo de Camila, y a una madre y su hija como personajes secundarios con una breve intervención. Un aspecto interesante es la ausencia de padre en el conflicto de la niña.

La cronología del cuento no es lineal, ya que la historia no da inicio en un punto y continúa hacia adelante. Como el texto comienza en el conflicto (a Camila se le cumple el deseo de que su madre se convierta en globo), es necesario regresar al momento previo en el que eso sucede para explicarnos por qué la niña desea tal cosa, para después contarnos el momento de la transición. Las ilustraciones, por supuesto, logran dar el efecto adecuado para que lector pueda tener una idea sobre el comportamiento de la adulta, por lo cual será difícil que no justifique el deseo de la niña, el cual es el detonador de todo. Esta regresión breve, es, en palabras de Genette, una analepsis, es decir, un momento en el que el narrador regresa a un pasaje específico de la historia. Después de este momento, el narrador regresa al presente y nos cuenta ahora cómo ha cambiado la dinámica, pues los roles se invierten.

La duración, es decir, el tiempo en el que transcurre todo, es un tanto relativo, ya que la única referencia que nos dan es que el mismo martes que se enojó se convirtió en un globo rojo. El cuento está escrito al inicio en presente, pero luego nos regresan al pasado para darnos más referencias, y en el momento que la narración regresa de la analepsis se nos relata en tiempo presente que Camila le lleva al parque, juega con él, lo protege. Sin embargo, de algún modo, ese presente no se parece al que inició el texto, en ese mínimo cambio da a entender que esas actividades se hacen repetidamente, mas no

existen suficientes elementos para decir con exactitud que en efecto es una acción repetitiva, por lo que resulta un tanto subjetivo.

Aunque el cuento es muy corto, mantiene un ritmo muy definido. En mayor parte, el ritmo es marcado por escenas, pues se relatan las acciones en oraciones cortas y las representaciones pictóricas nos muestran las mismas quizá con mayor detalle para darnos las ideas completas, como cuando cuentan “ Un día a Camila se le cumplió un deseo. Su mamá se convirtió en un globo y no gritaba más.” En la ilustración podemos ver tanto la furia de la madre como la expresión de miedo de la niña, lo cual se omite en el texto, pero no podemos hablar completamente de elipsis, dado que es la imagen la que brinda los detalles que nos faltan. Además de las escenas, contamos con pausas descriptivas para darle realce a los acontecimientos. “Y de pronto era un globo hermoso, rojo y brillante” (p.p. 9-10). “Calladito”. (p.p. 11-12). En estas páginas vemos a la niña sin hacer otra cosa que observar al globo, por lo cual como lectores nos vemos en la necesidad de detenernos a mirar con detalle las nuevas cualidades de la mamá.

No obstante de ser una obra corta, hay manejo del recurso llamado suspense, el cual se vale en ocasiones del texto, otras veces de las imágenes

El final del cuento da la impresión de quedar abierto, pero no es así. La mamá no vuelve a su forma original, pero hay algo que nos hace pensar que nunca más lo hará, ya que cuando Camila se encuentra con la otra niña y compara de manera peculiar a la madre de esta y a su globo, ambas se dicen, de manera irónica “Y bueno... a veces no se puede tener todo” (pp.21-22), con lo cual se sugiere una especie de resignación. ¿Camila pensará en algún momento volver a la “normalidad” a su mamá? La última imagen nos demuestra lo contrario, ya que la niña se va jugando a los saltos lunares montando su globo con una sonrisa de felicidad. ¿Por qué nos negamos a aceptarlo? En realidad, los lectores a los que va dirigido el cuento lo aceptan sin problemas, sin

embargo, los adultos somos quienes mostramos resistencia a ello, puesto que nos atemoriza la remota posibilidad, aunque sea solo en ficción, de recibir nuestro merecido por no tratar justamente a nuestros hijos.

4.4 Elementos narrativos en Tener un patito es útil/ Tener un nene es útil

Este libro es una obra singular, ya que a pesar de que la historia es muy sencilla cuenta con elementos suficientes para analizarle narratológicamente. En primer lugar, la fábula completa está en la primera página del relato: “Me encontré un patito y lo agarré”. Esa oración compuesta contiene toda la acción que ocurre, ese es el principio y el fin de la obra, no hay más sucesos, tal como podemos apreciar en cualquier texto literario de la narrativa contemporánea. ¿Qué es lo que sigue en las siguientes páginas del libro? Solamente nos describe las actividades que hace con el pato después de adoptarlo.

El tiempo, cronológicamente hablando, es un tanto indefinido, pues lo único que nos dicen es que el protagonista encontró un animal y lo adoptó como mascota, y después solamente nos cuentan lo que hacen juntos, pero no sabemos más; no entendemos si llevan una semana juntos o meses, dado que aquí no se encuentra lo importante.

El relato solamente cuenta con dos personajes, el pato y el protagonista, del cual no sabemos el nombre. De nueva cuenta, no hay adultos. Tampoco vemos muchos escenarios, solamente se pueden identificar el lugar donde fue hallado el pato, el cual parece un pequeño estanque, y el baño de la casa, ya que el contexto no es importante para Isol, pues lo importante es la dinámica entre el niño y su mascota.

Pero, si la historia es muy sencilla y no presenta una trama ni personajes complejos ni conflicto interesante ¿por qué ha sido un libro exitoso? Porque lo más importante de este libro surge a partir de dos factores: la focalización y la voz narrativa.

Como ya se había mencionado en el capítulo anterior, este libro está dividido en dos partes, y aunque ambas partes tienen un narrador autodiegético, pero en cada una de ellas el narrador es distinto. En la primera parte la narración corre a cuenta del niño, él nos cuenta que tomó al pato y cómo juega con él desde entonces. Lo que sigue, como ya mencionamos, es la lista de actividades que lleva a cabo con él, por lo cual la focalización es el punto más importante, pues vemos todas las actividades que realizan desde la perspectiva del chico: se sienta encima de él, se lo pone en la cabeza como sombrero, sopla su pico, lo usa en su nariz, se limpia las orejas con él y finalmente lo deja solo en la bañera después de asearse. De este modo, el lector puede terminar esta parte con un dejo de incomodidad, pues pareciera que maltrata un poco a su mascota, las imágenes no ponen al pato mostrando felicidad, pero tampoco hay en su rostro alguna pista que nos deje adivinar molestia. Esta ambigüedad es un factor usado deliberadamente por la autora, porque a continuación el lector debe iniciar la segunda parte –para lo cual debe primero voltear el libro, lo cual vuelve la experiencia más interactiva–, y aunque para marcar el cambio las imágenes se tornan ahora de otro color, vemos que fuera de eso las ilustraciones son las mismas, pero la voz narrativa nos da la pauta que indica que la focalización ha cambiado. Ahora es el pato quien cuenta la misma anécdota, pero lo veremos todo desde su enfoque y nos daremos cuenta de que en realidad disfruta: según el animal, el niño no se sienta encima de él, le hace masaje en su espalda; no lo trepa a la cabeza, él lo usa como asiento; no le soplan en su pico, le dan besitos; no se limpian con su pico, se lo enceran; y no lo abandonan, lo dejan descansar en su rincón. Como vemos, Isol usó la subjetividad como recurso para hablar de lo que los adultos llamamos “políticamente incorrecto”, dado que para el mundo de los niños no hay nada incorrecto.

Como se dijo al principio de este apartado, el final está implícito en la frase de inicio, pues al tomar al pato y después mostrarnos la dinámica entre ambos, sabemos que

lo adoptó, que no lo van a abandonar, por lo cual al terminar el relato no nos da la impresión de dejar nada al aire. Su belleza no radica en la historia, sino en el juego de focalización y voz narrativa, que en conjunto con el uso del libro como objeto permite al espectador tener una experiencia más agradable.

4.5 Elementos narrativos en Secreto de familia

El narrador de este libro es un narrador interno, se trata del personaje principal, una niña pequeña de la cual no sabemos su nombre, es decir, se trata de un narrador autodiegético en casi todo el relato, salvo en dos momentos: cuando relata cómo descubrió el secreto de su madre y relata el breve diálogo que tuvieron, y al relatar el momento en que descubre el secreto de la madre de Elisa, justamente tiene un diálogo similar al anterior, pero con ella.

El tiempo del cuento no presenta una cronología lineal. El cuento comienza cuando la niña ya ha descubierto el secreto, e inmediatamente se regresa al principio de todo en una analepsis, relatando cómo es que se dio cuenta de que su madre es un puercoespín y lo que ha sucedido hasta el punto donde inició. A partir de ese momento, la historia continúa hacia adelante, cuando va a casa de su mejor amiga a pasar la noche y descubre el secreto de esa familia. Posteriormente, llama a su madre para que pase por ella y ambas van a casa. Durante el cuento, hay un solo detalle a manera de prolepsis, la niña se ve al espejo y nota en ella misma “algo raro”, en la imagen vemos que el énfasis que se hace en el cabello de la niña, dando a entender al lector que en un futuro ella también será como su mamá. Los detalles respecto al tiempo que ha transcurrido desde que ella descubrió todo no son muchos, pero por el tipo de narración, puede no tratarse de varios días, tal vez un par de semanas cuando mucho.

Como personajes, tenemos a la niña como protagonista de la historia, en este caso la antagonista es la mamá, pues el conflicto se da cuando el personaje principal descubre que esta no es una mujer “normal”. Su amiga Elisa aparece como personaje secundario, así como su padre. Cabe mencionar a ausencia del resto del núcleo familiar central, pues se menciona la existencia de un padre y un hermano, pero estos se encuentran ausentes durante todo el cuento, resaltando aún más el dónde se halla la tensión.

El ritmo de la obra se da con escenas y desaceleración. Primero, nos cuenta que su madre es un puercoespín por las mañanas, narrando cómo la descubrió. Después de esa escena, hay una desaceleración, pues dice que después de descubrir el evento, pasó la mañana juntando piedras con su mejor amiga, con quien colecciona piedras de colores y es ajena a la preocupación de esta. Ese momento sirve como una pausa, un descanso de tal suceso, pero también podemos ver en la ilustración la angustia de la niña, y aumenta nuestra curiosidad sobre qué ocurre. Después de ello, sigue el movimiento, regresa a casa con su madre, mostrando lo rota que está la relación porque la protagonista tiene miedo, sin importar que tanto el texto como la imagen nos muestren a la madre otra vez con aspecto normal. Para evitar la empatía del lector con la mamá, la frecuencia nos da una reiteración con imagen, otra vez nos dicen que la madre es un puercoespín en realidad, para que no olvidemos de qué lado estamos. A continuación, viene otro momento de desaceleración, la niña nos da la explicación de por qué su madre tiene tantas cremas y frascos de perfume, puesto que son el remedio usado por ella para lucir como el resto de las madres. En ese momento, entra la comparación entre su madre y la de su amiga. Es interesante que su amiga aparezca justo en los momentos de desaceleración, pues en realidad funge como elemento de distracción para la niña. Posteriormente continúa el relato con escenas, ahora la narradora nos cuenta que en ella

algo también está cambiando. Luego, ese momento “turbio” se corta para desacelerarnos de nueva cuenta, Elisa y ella juegan a ser señoras, acaso para alejar de su cabeza el miedo de que la genética haga su trabajo y en cualquier momento se vuelva como su mamá. A continuación, el cauce de la historia continúa, la pequeña va a quedarse a casa de su amiga, cena con los padres de esta, juegan y después se van a dormir. Sin embargo, por la mañana, muy temprano, la niña se despierta porque escucha un ruido, por lo que de nueva cuenta se dirige a la cocina, donde halla a la madre de su amiga, que en realidad parece un oso. La niña intenta huir, y en ese momento se encuentra con Elisa y su padre, quienes también tienen una apariencia felpuda. La siguiente acción es que la protagonista llama a su madre, la cual luego la recoge para ir a casa. Ese juego de acciones y desaceleración son los que nos permiten engancharnos con la obra, junto con el elemento que se mencionará a continuación.

¿Cómo hacer que un relato tan corto cuente con tanta tensión y sea tan comprensible para un niño? La autora utiliza el suspense para lograr su cometido, el cual se usa no desde el inicio del cuento sino desde la portada, logrando generar expectativa en el lector, pues queda intrigado y desea saber cuál será el secreto que se descubrirá. Como desde el inicio del relato el personaje nos confiesa lo que oculta su familia, lejos de abandonar la lectura, deseamos saber más, nuestra cabeza está llena de preguntas: ¿cómo? ¿por qué? ¿qué pasará?, así, seguimos el relato, y cuando nos estamos habituando, un nuevo conflicto: la protagonista teme que pronto ocurrirá la misma transformación en ella, por lo cual de nueva cuenta surgen interrogantes, pues esperamos con tensión saber si le ocurrirá lo mismo y cómo sorteará esta “maldición” familiar.

El final del cuento parece resolver el conflicto, pues la niña que ha descubierto que su familia no es la única que esconde algo, pero el libro no termina ahí, ya que la autora busca la interacción con el público a partir de un ejercicio anexo donde le pide al

lector que dibuje a su familia para compararla con otras que aparecen ahí, convirtiéndolo ahora en un protagonista de su propia historia de “secretos”. Lo interesante del texto es que, al terminar, el lector sabe que el libro no es una obra de secretos, pues este en realidad es el pretexto para hablar de las diferencias que tenemos con el resto de las personas y cómo estas nos unen con nuestras familias y se vuelven un sello auténtico.

4.6 El lector ideal y la trama en la obra de Isol

Los planteamientos de las teorías narrativas hacen referencia a dos tipos de lectores: el primero es el lector que efectivamente se enfrenta con el texto, el que realmente disfruta la obra. El segundo lector es el ideal, aquél para el cual el escritor hace una obra. Cuando el lector real no coincide con el lector ideal, el escritor puede encaminar al primero para que poco a poco, a través de diversos recursos, se convierta en este lector idealizado.

La artista tiene como propósito dirigir su obra al público infantil, específicamente a aquellos menores de siete años. Isol no puede garantizar que todos sus lectores tengan esa edad, pero sí puede conducirlos para que comiencen a ver el texto con los mismos ojos que alguien en etapa de preescolar, y la manera de lograrlo es a través de la historia y su manera de contarla (el entramado). En los textos presentados, vemos que los personajes principales, cuya voz funge como narradora en dos de estos cuentos, son niños pequeños y la mayoría de sus conflictos son con gente adulta, pues Isol siempre cuestiona en su obra el orden establecido por ellos a través de la mirada de los niños. Generalmente, un lector adulto pide explicaciones, necesita demasiados detalles y cierta preparación previa para aceptar a algún elemento que rompa con la armonía de la narración. Sin embargo, el lector que entra al mundo de Isol puede prescindir de ello a las

pocas páginas de lectura, dejándose llevar por esta mirada fresca del mundo, llevándolo a aceptar incluso los episodios más inauditos como algo verosímil (como en *El globo*). Esto sucede gracias a la manera en que la escritora nos introduce en la historia. De una forma muy sutil nos va quitando los prejuicios de adulto. En cada avance de página vamos despojándonos de las asimilaciones maduras y “pensantes” hasta que, sin darnos cuenta, podemos aceptar de manera natural, como cualquier niño, que una madre se convierta en un globo

La ilustración, por su parte, cumple con la misma intención. Los trazos imperfectos nos dan la perfección del mundo de los niños, donde poco importa si el color escapa de los bordes, o si los rostros no tienen simetría, lo importante es la capacidad expresiva de sus imágenes, poderosas e ingenuas.

4.7 Conclusiones parciales del capítulo

Aunque se trata de textos cortos dirigidos al público infantil más pequeño, la obra de Isol cuenta con los elementos suficientes para un análisis literario, es su misma capacidad de sintetizar en pocas palabras conflictos y situaciones complejas lo que lo hace particular. Su obra está llena de personajes pequeños que de algún modo sacan de balance al lector adulto, porque no obedece a la lógica tradicional. Al mismo tiempo, podemos decir que uno de sus rasgos fundamentales es el manejo de conflicto dentro del círculo familiar, el primer lazo social del niño con el mundo. Para generar empatía con sus lectores, sus textos mantienen la atención en el personaje principal a través de la voz narrativa, ya que usa el narrador autodiegético, y en el caso del Globo, al menos hay un diálogo donde podemos escuchar la voz de su protagonista.

Podemos apreciar que la literatura de Isol está enfocada a las acciones, ya que los cuentos para niños pequeños necesitan más sucesos de poca duración. Pero eso no quiere decir que sus libros carezcan de ellas, porque las podremos hallar en sus ilustraciones.

Los libros que Isol crea mantienen una unidad coherente; el propósito de estos ejemplares es más que evidente: dar al lector la impresión de ser escritos e ilustrados por un niño pequeño. Por ello, reiterando lo ya visto, a través de sus páginas veremos ilustraciones hechas con líneas muy primarias, el color de cada dibujo salido de su área delimitante, poco dominio de la perspectiva. De ahí que el carácter lúdico sea un elemento distintivo dentro de su obra, ya que tiene que ver con su manera de concebir el arte para niños.

CAPÍTULO 5 Hallazgos

En el siguiente apartado haremos una recapitulación de los hallazgos encontrados a partir de esta investigación, haciendo una revisión general de los resultados obtenidos en los capítulos 1, 2, 3 y 4.

En el primer capítulo de esta investigación logramos identificar una problemática persistente. En un mundo donde las tecnologías de la información amenazan con destituir al libro, y al mismo tiempo permean en la capacidad de análisis de las futuras generaciones, la literatura para niños es una clave fundamental para atraer lectores. El libro álbum actual cuenta con estrategias suficientes para crear historias entretenidas y mensajes coherentes usando el libro completo como un objeto redondo donde el formato, la imagen y la literatura se unen para crear un universo autónomo cargado de múltiples significaciones. Esta clase de materiales escapa al análisis de literatura tradicional, y aunque existen estudios sobre la relación palabra e imagen en la literatura infantil, es importante seguir desarrollando teoría que nos permita analizar este lenguaje creado a partir de dos códigos diferentes, especialmente aplicando dicha terminología a autores latinoamericanos, cuyo contexto es muy distinto al de Europa, donde se cuenta mayor tradición en este campo, situación que nos llevó a elaborar un estudio de caso en la autora argentina Isol a través de tres de sus cuentos: *El globo* (2002), *Secreto de familia* (2003) y *Tener un patito es útil* (1997). La razón por la cual es necesario generar este tipo de investigaciones repercute directamente en el ámbito cultural de los lectores en ciernes, ya que al producir revisiones teóricas formales se contribuye a una mejor selección de materiales de lectura para este público, pero también funciona como alternativa responsable para acercar a los promotores de lectura a contenido de calidad, y que a su vez estos sirvan como plataforma para difundir estas obras, tal como lo afirma Dalina Flores:

La crítica literaria sobre libros para niños y jóvenes es necesaria y apremiante tanto en la vida cultural como escolar de nuestras comunidades, ya que otorga las bases para que los adultos encargados de promover la lectura discernan sobre la elección de los textos literarios utilizados en contextos escolares, de manera que se promuevan alternativas muy amplias que vayan desarrollando en los lectores una competencia lecto-literaria de forma paulatina. (Flores, 2020, 101).

Así mismo, sustentamos las bases de este estudio con el modelo desarrollado por María Nikolajeva y Carole Scott y también con el trabajo de Perry Nodelman, pues usamos la semiótica, la hermenéutica y la narratología para dicho análisis, por lo cual nuestras bases teóricas fueron Charles Peirce, Umberto Eco, Gadamer, Mauricio Beuchot y Erwin Panofsky, combinados con los teóricos de narratología Gerard Genette y Mieke Bal.

En el capítulo dos revisamos el panorama en el terreno de la literatura infantil, para lo cual fue necesario contar grosso modo cómo ha ido evolucionando a través de los siglos, ya que los inicios de los mismos se dan en los llamados Hornbooks y Chapbooks, sin dejar de mencionar que en 1658 se publica el primer libro didáctico enfocado en niños con la concepción del aprendizaje basado en el juego. El texto, como ya se mencionó, es el *Orbis Sensualium Pictus* (El mundo en imágenes), de Joan Amos Comenius. El repaso abarcó un rápido repaso que abarcó desde Perrault y los hermanos Grimm, hasta las aportaciones significativas del editor y librero John Newbery, personaje fundamental en el género como tal. Nuestro capítulo continúa hasta el siglo XX, donde los despliegues tecnológicos en la industria librería permite la concepción del libro álbum como una entidad completa. En este mismo apartado se mencionaron los parámetros que tanto Nikolajeva y Scott como Hanán Díaz utilizan para definir las características que marcan los parámetros de este género en ascenso, en general los autores coinciden en que se trata de un

material donde dos lenguajes distintos (imagen y verbal) se unen para crear una ficción cuyo mensaje no puede prescindir de la interconexión de estos códigos, ya que es la tensión entre ambos lo que permite la lectura del libro como una entidad completa, donde en muchas ocasiones el mismo objeto aporta elementos que enriquecen la lectura y apelan a una dinámica interactiva con el lector.

En el capítulo 3 pudimos comprobar, a través del análisis que combina hermenéutica y la segunda tricotomía semiótica de Charles Peirce (relación ícono, índice, símbolo) que los aspectos visuales de la poética de Isol cuentan con trazos fuertes de color negro (simulando un crayón o lápiz), líneas simples y muy marcadas, con un manejo sencillo de la perspectiva, y algo de asimetría en los rostros. Los colores utilizados son en su mayoría colores primarios y con una paleta de colores sencilla y funcional (al menos en estas tres obras). Sus ilustraciones dan la impresión de ser dibujos hechos por niños pequeños, de la misma edad del lector ideal planteado por la autora. Esta característica de la imagen no es meramente decorativa, sino que es acorde a la voz narrativa de los textos, que pertenece al personaje principal, en dos de estos cuentos. La relación entre palabra e imagen en la literatura de Isol es muy compleja, y en muchos de los casos su poder se da a partir de la tensión creada por estos dos lenguajes tan distintos. Encontramos que la relación entre ambos códigos comunicativos puede ser de cinco tipos: La relación que se da entre imagen y palabra es de cinco tipos: de acompañamiento, cuando ambos códigos coinciden en lo que relatan; complementaria, cuando ilustración y texto verbal se complementan para relatar lo que el otro no ha terminado de mostrar; de total oposición, cuando lo que se ve en estos dos lenguajes no se asemeja y surge ironía; de ambigüedad, cuando deliberadamente la autora usa la focalización para que el relato visual pueda ser capaz de contarnos otra cosa en caso de

cambiar el texto; de enlace, lo cual se usa como recurso para conectar el mensaje de la página con la información que le precede o antecede.

El libro álbum posee una naturaleza literaria, por ello, hacer una revisión de la obra de Isol sin omitir una apreciación narratológica es fundamental, razón por la cual fue elaborado el capítulo cuatro. La estructura de los textos de Isol cuenta con una construcción simple, pocos personajes y un entramado sencillo, sin embargo, además de mantener una congruencia en su estilo y respecto al público hacia al cual se dirigen, estos elementos le permiten hablar de situaciones con cierta complejidad abordando la problemática desde la mirada de los niños. La autora relata sus historias con oraciones simples, lo cual es adecuado para la comprensión de lectores que comienzan a experimentar sus primeros encuentros con los libros, sin embargo, la potencia de su obra radica precisamente en esas cualidades alejadas de ornamentos y distracciones.

Los personajes de sus páginas son pocos, precisamente para evitar la sobrecarga de información en su público. Los protagonistas de sus historias son quienes se encargan de darles voz, permitiéndonos abordar los temas desde la mirada de los niños. Isol apela a la lectura inteligente, invita a dejar a un lado los prejuicios y estimula al espíritu infantil, inocente, curioso, que no da por hecho nada y constantemente se cuestiona sobre los paradigmas establecidos por el mundo adulto –y es que en su obra Isol siempre está del lado de los niños.

Si dejamos a un lado la lógica de nuestro “mundo natural”, encontraremos la verosimilitud y coherencia que nos permita maravillarnos con las situaciones sobrenaturales que se presentan. Sin grandes despliegues literarios, la obra de Isol, en apariencia modesta, posee cuestionamientos que difícilmente tratamos en nuestra relación con los niños, con lo cual sus cuentos se vuelven liberadores, permitiendo hablar sobre temas “tabú” en la infancia. En *El globo*, por ejemplo, vemos una dinámica familiar

difícil entre la niña y su madre, quien tiene una conducta agresiva con su hija, por lo que la metamorfosis de la mujer en globo deja una sensación de “justicia” en los lectores, después de todo no podemos negar que en algún punto de su infancia, muchas personas fantasean con la idea de castigar a sus padres, especialmente cuando acaban de reprendernos por alguna travesura. Normalmente, los padres responden con tolerancia hasta este punto de la fábula, pero resulta un tanto incómodo para ellos soportar el final, puesto que no al terminar, la mujer no vuelve a su forma original. Vemos cómo los papeles se invierten, y ahora que la niña es quien cuida a la mujer, la relación se vuelve más entrañable. Del mismo modo, *Secreto de familia* es una historia divertida que en su primera capa, invita al niño atreverse a burlarse un poco del aspecto que los adultos solemos tener por las mañanas al despertar, pero en su segundo nivel en realidad es una celebración a esas cosas pequeñas que nos hacen tener un sentido de pertenencia pero a la vez nos ayudan a diferenciarnos del resto de las familias. En *Tener un patito es útil/ Tener un nene es útil* vemos una historia simple resumida en la primera oración, pero mantiene un juego de focalización que nos permite preguntarnos si la relación del protagonista con su mascota es apropiada o se trata de un caso de maltrato animal. En los tres relatos advertimos la ausencia de la figura paterna, pues si bien en *Secreto de familia* se menciona al padre, en realidad nunca aparece (en algún momento vemos al padre de Elisa, no del personaje central), pero esto permite que concentremos nuestra atención en la dinámica de las niñas con su madre (*El globo, Secreto de familia*), pero no porque sea poco importante la dinámica de padre e hijos, sino porque en realidad la relación con nuestra madre es crucial en nuestra primera infancia, de ella depende nuestra manera de relacionarnos con nuestra sociedad, es, por así llamarlo, nuestro entrenamiento inicial.

Nos encontramos, pues, frente a una literatura transgresora en todos los sentidos posibles: del orden impuesto a los niños, de los roles familiares, de los temas “tabú”, de lo políticamente correcto, de la forma de interactuar con el lector. Su discurso siempre reta al lector no a comprender su lectura, sino a cuestionarse a sí mismo y su entorno a partir de la misma, dejando que el lector se responda sin dejos de adoctrinamientos ni moralejas impostadas. Su propuesta de trabajo toma como recursos el ludismo, la ironía, los finales abiertos, los personajes inocentes y su peculiar capacidad de asombro para poner sobre la mesa las preocupaciones, los sueños y las angustias de los niños de esa edad, no de las problemáticas que nos parecen relevantes a los adultos, sino de aquellas que alberga la mente infantil y que una vez tratadas y expuestas ayudan a resolver sus dudas sobre la realidad en la que habitan.

De acuerdo a las preguntas planteadas al inicio de esta investigación, observamos que el modelo de estudio de María Nikolajeva y Carole Scott ha permitido la revisión exhaustiva de las tres obras elegidas de Isol, aunque le dimos un tratamiento naratológico un poco más profundo al revisar a detalle cada uno de los cuentos, esto con el fin de abordar el origen narrativo tanto del texto como de la imagen.

A través de este estudio, ha sido posible encontrar los puntos recurrentes que permiten vislumbrar la poética de la artista, lo cual se logra gracias a la sinergia entre palabra e imagen, ambos campos desarrollados por ella, lo cual le da la ventaja de que el camino de un lenguaje a otro se dé de manera orgánica y sea inseparable. Comprobamos que la relación entre dos códigos tan diferentes se puede estudiar y comprender como un lenguaje unificado que escapa de la idea de una traducción del territorio verbal al visual.

Cabe reiterar que la obra elegida tiene únicamente carácter literario, y para de nuestro criterio hemos dejado fuera el trabajo de la autora que pertenece a terrenos pedagógicos. Por tanto, con la finalidad de abarcar la obra completa de Isol, en una

investigación a futuro se pueden revisar sus trabajos de esta índole, así como sus creaciones posteriores a este periodo. También es posible, con este mismo modelo de estudio, analizar a otros autores latinoamericanos, cuyo contexto histórico social es muy diferente al de la tradición europea, y por tanto posee cualidades especiales.

Para investigaciones a futuro sobre la obra de Isol, se puede trabajar con el concepto de intermedialidad como herramienta, ya que este nos permite explorar en el espacio de diálogo que surge entre dos disciplinas distintas con sus propios lenguajes. Nos enfrentamos a un terreno intermedial cuando, en palabras de Ruth Cubillo “ocurre la integración de uno o varios medios en alguna otra forma de comunicación” (Cubillo, 2013, p. 171). Según la investigación de la autora, el libro álbum se puede investigar debido a que sus características encajan perfectamente en su objeto de estudio:

...deseo enfatizar en un aspecto que implica esta noción: la influencia mutua, la correlación o la interacción entre dos o más prácticas significantes, donde ninguna de las dos posee mayor jerarquía que la otra y que puede generar una redefinición de cada uno de los medios implicados, así como nuevas formas de percepción de estos medios o prácticas. (Cubillo, 2013, p. 172/5).

Para Irina Rajewsky, la intermedialidad puede verse desde tres enfoques distintos, y uno de ellos sitúa su atención en la combinación de medios que se integran y derivan en la creación de un solo producto final. Dicho enfoque se centra en la intervención que las nuevas tecnologías hacen en el contexto:

Intermediality in the more narrow sense of media combination , wich includes phenomena such as opera , film, theater, performances, illuminated manuscripts, computer or Sound Art installations, comics, and so on, or, to use another terminology, so-called multimedia, mixed media and intermedia. The intermedial quality in another medium [...], or to refer to a specific medial subsystem (such as certain film genre) or to another médium qua system

[...]. The given product thus constitutes it self partly or wholly in relation to the work, system or subsystem to wich it refers. (Rajewsky, 2005, pp. 52-53).¹²

La nueva forma de convivencia virtual generada a partir del contexto del año 2020 ha generado una interacción humana distinta, y le ha dado un papel imprescindible a las herramientas tecnológicas, por ende, la forma de representar la realidad, posiblemente tendrá modificaciones. Los mismos lectores tendrán probablemente cambios en su manera de entender su contexto, y habrá que ver de qué manera reciben e interpretan ahora los materiales de lectura, mismos que quizá también tendrán algunas variaciones ya sea a nivel de contenido, a nivel estético o a nivel de producción, he aquí la importancia de la intermedialidad como medio para investigaciones a futuro, tal como lo afirma Cubillo: “Abordar una obra de estudio desde la intermedialidad implica realizar un cambio de lugar desde el cual conocemos, un cambio en la perspectiva desde la cual producimos y analizamos las representaciones de la realidad, es decir, un cambio que involucra tanto a los artistas como al público receptor de sus producciones artísticas” (2013, p. 174/7).

Otra manera de abordar a esta autora en una futura investigación podría ser a la luz de Baudrillard y sus aproximaciones a la representación artística que él denomina simulación y simulacro, mediante los que se pone en juego el abordaje de una realidad

¹² Intermedialidad en el sentido más estricto de combinación de medios, que incluye fenómenos como la ópera, el cine, el teatro, las representaciones, los manuscritos ilustrados, las instalaciones informáticas o de arte sonoro, los cómics, etc. o, para usar otra terminología, los llamados multimedia, técnica mixta e intermedia. La cualidad intermedial en otro medio o para referirse a un subsistema medial específico (como cierto género cinematográfico) o a otro “médium qua system”. El producto dado se constituye así, en parte o totalmente, en relación con la obra, sistema o subsistema al que se refiere.

que nunca podrá ser total pero sí verosímil. La representación subrayando lo artificial de la representación, es decir, el simulacro. En el caso de Isol, dichas reflexiones pueden aplicar al observar la construcción de un universo propio que resalta por su propuesta estética que es una mimesis deliberadamente inocente o imprecisa en los trazos para simular la representación de la realidad de los infantes, he ahí el simulacro elaborado por la artista, del que tanto habla Baudillard "...it has no relation to any reality whatsoever; it is its own pure simulacrum." (Baudillard, 1995, p.6).¹³

El abordaje, la aproximación a la propuesta estética de Isol encuentra en esta investigación una vía teórica que busca respetar su relevancia y pertinencia, sin embargo, como producto cultural de nuestros tiempos, es posible hallar múltiples focos de interés que pueden profundizar en futuros caminos que seguramente contribuirán en la formación más completa del imaginario de esta autora, es decir, por ahora nos sujetaremos a la definición de su propuesta en sí, dejando para otra oportunidad su relación con fenómenos culturales de pertinencia todavía más profunda como se señala respecto a la intermedialidad y el simulacro como área de oportunidad.

¹³ No tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro.

REFERENCIAS

- Asociación Álbum! (2017). *Asociación Álbum!* Sitio web. Consultado en septiembre de 2020 en: <https://webdelalbum.org/la-semana-del-album/>
- Bal, M. (1990). *Teoría narrativa: una introducción a la narratología*. 3ª. Ed. Madrid, España: Editorial Cátedra.
- Baudillard, J. (1995). *Simulacra and simulation*. University of Michigan Press.
- Beuchot, M. *Tratado de hermenéutica analógica*. Hacia un nuevo modelo de interpretación. UNAM / Itaca: México, 2000.
- Bosch Andreu, E. (2015). *Estudio del álbum sin palabras*. España: Universidad de Barcelona.
- Cerdeño, P. (enero-junio 2020). El arte, la parte más linda de la vida: Entrevista a Isol. *Navegantes*. 2, 2 p.p. 40-45.
- Cervera Borrás, J. (1991). *Teoría de la literatura infantil*. Bilbao: Mensajero
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso: La estructura narrativa en novela y cine*. España: Taurus.
- Chenales, M. (2010). Isol, poéticas de desborde. *Literatura Argentina e infancia: un caleidoscopio de poéticas*. II Jornadas poéticas de la Literatura Argentina para niños. La plata: Editorial Vuelta a casa.
- Cubillo Paniagua, R. (2013). La intermedialidad en el siglo XXI. *Diálogos, Revista Electrónica de Historia*, 14 (2). pp. 169-179. Consultado el 24 de noviembre de 2020 en: <https://www.redalyc.org/pdf/439/43928825006.pdf>
- Dehesa, J. I. (2014). *Panorama de la literatura infantil y juvenil mexicana*. México: Amaquemecan / Conaculta
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Flores Hilerio, D. (2020). Algunas características y funciones de la literatura infantil y juvenil contemporánea. *Revista Alere*. 21 (01) pp 95-110.

- Gadamer, H. G. (1993). *Verdad y método*. Ediciones Salamanca.
- Garralón, A. (2001). *Historia portátil de la literatura infantil*. Buenos Aires: Aique Grupo Editor; Grupo Anaya S. A. y CONABIP.
- Garralón, A. (s./f.). Contra lo políticamente correcto en la literatura infantil. *Ana Tarambana* blog para especialistas de literatura infantil. Texto publicado en abril de 2019 y consultado el 15 de enero de 2020 en: <http://anatareambana.blogspot.com/2019/04/contra-lo-politicamente-correcto-en-la.html>
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. España: Lumen.
- Goldin, D. (2001). La invención del niño. Digresiones en torno a la historia de la literatura infantil y la historia de la infancia. *Revista Lectura y Vida*. Recuperado a partir de http://www.lecturayvida.fahce.unlp.edu.ar/numeros/a22n2/22_02_Goldin.pdf
- González O., M. (2011). *Tengo un secreto: Cuestionamiento del mundo adulto en álbumes ilustrados*. Universidad Católica de Chile. <http://revistas.ucm.es/index.php/DIDA/article/view/36321>
- Granados, A. (2003). *Insomniópteros*. Juan Gedovius [il.]. México: Alfaguara.
- Krause, F. M.J. (2010). Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para niños. *El niño en los libros álbum de Isol*. Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Krause, F. M. J. (2010). *Las preguntas del niño como protagonista en Petit, el monstruo de Isol*. Facultad de Filosofía y Letras UBA.
- Hanán Díaz F. (2007). *Leer y mirar el libro álbum: ¿un género en construcción?* Bogotá: Editorial Norma. (Catalejo).
- Heller, E. (2008). *Psicología del color: Cómo actúan los colores en los sentimientos y la razón*. España: Gustavo Gili
- Isol. (s./f.). *Isol* sitio web. Consultado el 14 de enero de 2020 en:
- Isol. (2002). *El globo*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Isol. (2003). *Secreto de familia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Isol. (2007). *Tener un patito es útil/Tener un nene es útil*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Isol. (2011). Dibujos que hablan. El ilustrador como autor. *Una literatura sin fronteras*. Argentina: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de la Plata.
- Lizarazo Arias, D. (2004). *Iconos, figuraciones, sueños*. México: Siglo XXI Editores.
- Maglio, M. E. (2010). Textos potentes e inteligentes, nunca solemnes: análisis de cuatro historias de Isol. *Literatura Argentina e infancia: un caleidoscopio de poéticas*. II Jornadas poéticas de la Literatura Argentina para niños. La plata: Editorial Vuelta a casa.
- Marconi, A. y Fernández, E.J. (2010) *Implicancias de la literatura infantil en la legitimación discursiva: la construcción de niños y niñas como sujetos autorizados*. II Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niñ@S. Argentina.
- Nikolajeva, M. (2014). *Retórica del personaje en la literatura para niños*. México: FCE.
- Nikolajeva, M. & Scott, C. (2006). *How Picturebooks Works*. New York: Taylor & Francis Group.
- Nodelman, P. (1988). *Words About Pictures: The Art of Pictures in Children's Books*. Georgia, USA: The University of Georgia Press.
- Olivari G. A. (27 y 28 de septiembre de 2012). Cosas que se leen: Intercambio de lecturas en Isol. *Jornadas poéticas de la Literatura Argentina para niños*. Universidad Nacional de la Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1608/ev.1608.pdf
- Palacio Orbón, M. R. (enero-junio2020). El globo, la posibilidad del silencio. *Navegantes*. 2, 2 p.p. 36-37

- Panofsky, E. (2000). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Editorial Alianza
- Peirce, C. S. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
Recuperado de: <http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2015/08/PEIRCE-CH.-S.-La-Ciencia-de-La-Semi%C3%B3tica.pdf>
- Pimentel, A. (2003). Ecfrosis y lecturas iconotextuales. *Poligrafías: Revista de literatura comparada*. IV, pp. 205-2015.
- Rabasa, M. y Ramírez, M. M. (2012). Universol o Isol y la ruptura de las convenciones. *IV Jornadas Poéticas de la Literatura Argentina para Niños*.
- Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literay Perspective on Intermediality. *Remédier*, (6). Pp. 43-64. DOI: <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Rey, M. (2000). *Historia y muestra de la literatura infantil mexicana*. México: SM Ediciones.
- Shulevitz, U. (2005). *¿Qué es un libro álbum? El libro álbum, invención y evolución del género para niños*. (p.p.8-13). Caracas: Banco de libros.
- Villaseñor Ramírez, L. (2017). *El arte de la ilustración en los libros para niños*. Tesis doctoral. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.