

INÊS COSTA

Universidade de Aveiro, Portugal
inesmmcosta@ua.pt

ANA MARGARIDA RAMOS

Universidade de Aveiro, Portugal
anamargarida@ua.pt

Traducción del portugués

ELSA R. BRONDO

LITERATURA SIN PALABRAS: EL CASO DE LOS LIBROS-ÁLBUM SIN TEXTO
LITERATURE WITHOUT WORDS: THE CASE OF WORDLESS PICTUREBOOKS

PALABRAS CLAVE:

Literatura infantil,
libro-álbum,
libro-álbum sin
texto, *literariedad*;
narratividad.

El libro-álbum, espacio de creatividad y experimentación, donde se entrecruzan lo lúdico y la sofisticación artística, fue considerado la contribución más original y relevante de la literatura infantil a favor de la literatura canónica. El libro-álbum sin texto, por su parte, sujeto a la *narratividad* que resulta exclusivamente de la secuencia de imágenes, plantea dudas sobre su integración en el dominio literario, desafiando los enfoques teóricos tradicionales y exigiendo un abordaje complementario de todos los elementos que componen el libro. La contención verbal intensifica los significados y obliga a una lectura profunda de las ilustraciones. A partir de ejemplos relevantes, cuestionaremos la integración de los libros-álbum sin texto al dominio literario, proponiendo una lectura con base en criterios estéticos, con énfasis en la *narratividad*.

KEYWORDS:

Children's Literature,
Picturebooks,
Wordless Picturebooks,
Literariness,
Narrativity.

Picturebooks were considered the most original and relevant contribution made by children's literature to canonical literature. This typology promotes creativity and experimentation, combining playfulness with artistic sophistication. For their part, wordless picturebooks, whose narrativity is found exclusively in the sequence of illustrations, bring forth questions as to whether they can be considered literature. Wordless picturebooks challenge traditional theoretical approaches and

demand a complementary approach that encompasses all of the book's elements. The scarce verbal component reinforces the meaning of the content and requires a more detailed reading of the illustrations. Using relevant examples, this paper aims to debate the inclusion of wordless picturebooks in the literary domain, through a reading that encompasses aesthetic criteria, with emphasis on narrativity.

Introducción

Incluso en el universo más especializado de los estudios sobre el libro-álbum, el libro-álbum sin texto despertó la atención de los críticos de una manera tardía y menos avanzada, por lo que las publicaciones que se le han dedicado se encuentran dispersas (Beckett 2014; Bosch 2012, 2014, 2015, 2018; Serafini; Terrusi; Ramos y Rodrigues) o se centran en el ámbito de la recepción del lector y su potencial educativo (Knudsen-Lindauer; Jalongo *et al.*; Lysaker y Miller; Arizpe 2004, 2013, 2014; Arizpe *et al.*; Grilli y Terrusi). La publicación de este tipo de estudios es aún bastante escasa, sobre todo si consideramos la abundancia de propuestas en el ámbito del libro-álbum narrativo. Algunas de estas obras, consideradas ya clásicas, son particularmente provocadoras y han dado lugar a lecturas que ponen en evidencia no sólo la complejidad creativa que las caracteriza, sino también el uso de técnicas narrativas sofisticadas, como es el caso de *Flotsam* (2006), de David Wiesner, o *Emigrantes* (2011) [*The Arrival*, 2006], de Shaun Tan, sólo por dar dos ejemplos.¹

Según Emma Bosch, el libro-álbum sin texto (*wordless picturebook*) es “una narración, en formato de libro, basada en la secuencia de imágenes (fijas e impresas), en la que la página funciona como una unidad de secuencia” (2014: 71). Esta definición, que exige *narratividad*, resulta ser más restrictiva que las acepciones anteriores para libros ilustrados sin texto (cfr. Dowhower: 63; Richey y Puckett). Emma Bosch definió varios grados o niveles de la presencia de texto verbal en estas obras, asumiendo, sin embargo, la relevancia de la imagen y su secuencia como lo que construye la estructura desde el punto de vista narrativo, dando al texto, cuando está presente, un papel claramente accesorio y circunstancial.

¹ N. de T. En el caso de los títulos de libros-álbum sin texto se ha respetado el título original en portugués, antes del título original, si está editado en otro idioma. En la bibliografía se encontrará también la referencia de las ediciones de estos libros en español.

La ausencia casi completa de texto (no olvidemos que está presente en el título de los libros, en los archivos técnicos, además de poder aparecer, aunque de forma contenida, en forma de onomatopeya o en ilustraciones, como texto intraicónico), así como la importancia de su vertiente lúdica, asociada con el universo del libro de juguete y los prelectores, explica el silencio que incide en estas publicaciones por parte de la crítica proveniente de los estudios literarios, a pesar del carácter eminentemente narrativo de todos estos libros; pero también la necesidad de una lectura capaz de establecer relaciones entre las imágenes y el acto de completar activamente los espacios en blanco. La evolución contemporánea del libro-álbum ha traído consigo más desafíos desde el punto de vista narrativo, con evidentes problematizaciones en términos de ritmo, estructura, tratamiento del tiempo y el espacio, algunos de corte claramente postmoderno (Sipe y Pantaleo), como la metaficción, por ejemplo.

En este trabajo, trataremos de reflexionar sobre la *literariedad* de los libros-álbum sin texto, utilizando ejemplos destacados y diversos, publicados en varios países. El objetivo principal de este estudio es cuestionar y debatir la integración de esta modalidad al dominio literario, proponiendo una lectura a la luz de criterios estéticos, con énfasis en la *narratividad*. En este sentido, se tiene en cuenta que, si bien el formato del libro-álbum sin texto está encuadrado en el espacio de los estudios literarios dedicados a los libros infantiles y en este contexto es objeto de varias reflexiones teóricas y críticas, esos estudios no cuestionan su *literariedad* ni buscan identificar elementos en las imágenes que puedan justificarla. Por esta razón, el objetivo de este trabajo, desde un *corpus* amplio y variado de libros-álbum sin texto, no es proponer su definición y caracterización, ni la delimitación de sus fronteras y tipologías, sino la reflexión sobre la posibilidad de enmarcar teóricamente estas producciones en el universo literario *tout court* a partir de la identificación de varios elementos que las componen.

Las fronteras de la literatura y la literariedad

El carácter evolutivo de los conceptos de literatura y *literariedad* hace que las definiciones cerradas y definitivas sean imposibles, y es precisamente la dificultad para definir a la literatura lo que crea restricciones para establecer lo que no es literatura. Desde un punto de vista elemental, es común que la literatura se entienda como “el arte que se expresa y se comunica por la palabra” (Matos: 201), siendo la *literariedad*, para los formalistas

rusos, la “propiedad formal que constituye el uso artístico del lenguaje” (Equipo Glifo). El debate en torno a estas nociones radica en el hecho de que se vuelve “muy aleatorio, si no imposible”, identificar una sola categoría o un conjunto fijo de categorías que puedan configurar la “esencialidad hipotética [de la] producción literaria” (Silva: 32).

En el caso del libro-álbum sin texto, la resistencia a su inclusión en el dominio literario no parece venir de su función creativa —como una propuesta que “no se limita a reproducir o reflejar la realidad” (Matos: 213), sino a inventarla, activando la ficcionalidad—, o incluso de su valor estético y su capacidad para provocar múltiples interpretaciones, sino del discurso, del medio a través del cual se comunica, que se espera sea lingüístico o verbal. A este respecto, podríamos argumentar que los libros-álbum sin texto juegan con el concepto de texto implícito. De hecho, la (casi) ausencia de palabras escritas no corresponde a una ausencia de palabras implícitas, sugeridas por las imágenes y formuladas por el lector mediante el uso de sus habilidades visuales y literarias. Emma Bosch argumenta que “incluso si las palabras no se expresan de viva voz, el lector interpreta los signos para reconstruir el mensaje creando diálogos y una voz narrativa” (2014: 79). En el mismo sentido, Sarah Dowhower defiende que “a diferencia de las palabras, incluso las fijadas en un texto escrito, las imágenes visuales tienen una capacidad casi infinita de extensión verbal, porque quienes las observan deben convertirse en su narrador, transformando las imágenes en un tipo de expresión verbal interna” (57).² Sin embargo, el texto implícito en las ilustraciones y su secuencia, ayudados por la fuerte connotación del título (como veremos más adelante), no son, todavía, libres. Los límites de lo que puede ser interpretado a partir de lo que se narra visualmente existen y, a veces, son más estrictos que en una composición textual más extensa. La linealidad de la lectura de las imágenes y la relación que cada ilustración tiene con la anterior y la siguiente reduce la multiplicidad de interpretaciones producidas por una imagen aislada (Zaparaín y González: 29). Esta característica, aportada e impuesta por el formato del *artefacto* que restringe la composición: el libro —y que, de hecho, proviene del propósito principal de ofrecer *narratividad*—, propicia el distanciamiento de esta modalidad editorial de una obra del arte visual, de carácter singular,

² En el original, “Unlike words, even those fixed in a written text, visual images have an almost infinite capacity for verbal extension, because viewers must become their own narrators, changing the images into some form of internalized verbal expression” (Dowhower: 57).

irreproducible y mayoritariamente contemplativa, acercándola al dominio literario.

Este acercamiento se deriva de la intención del autor, la producción y la recepción en sí, sin mencionar el hecho de que la lectura y el contacto temprano con los libros-álbum sin texto comparten los principales beneficios asociados con la lectura literaria.³ Al fijar su trabajo en un libro, subordinándolo a la secuencia y al efecto único de pasar la página, los autores separan el libro-álbum sin texto de otras formas de expresión visual que admiten diversos grados de *narratividad*, como la publicidad. Del mismo modo, es la aspiración de *narratividad* (y la búsqueda de la *literariedad*) lo que evita que estas obras sean meras secuencias visuales acotadas, como es el caso de los catálogos. La intención del autor de crear una obra literaria se revela en la organización del contenido, en la creación de un “modelo del mundo” (Lotman) que obliga al autor “a establecer un principio y un fin, a seleccionar los elementos que encajan en este marco, y a conectarlos por enlaces (causales y otros), en suma, a organizar una lógica de acción y hacer un tratamiento del tiempo apropiado” (Matos: 239-240). En contraparte, para llevar a cabo el proceso de comunicación, los libros-álbum sin texto invocan la “memoria del sistema literario” (Silva: 258-265), basada en estructuras narrativas y supuestos conocidos por los lectores y, a menudo, en diálogo con otras obras literarias, en un fenómeno de intertextualidad común en el universo literario. En el nivel de recepción, leer un libro-álbum sin texto requiere, como cualquier obra literaria, “la cooperación del receptor, que participa en una especie de contrato de recepción ficcional, activando lo que Coleridge llamó ‘suspensión voluntaria de la incredulidad’; a partir de ese acto deliberado, el receptor acepta participar en una especie de juego ficcional a la que su propia lógica se somete” (Reis: 560). La comunicación de los libros-álbum sin texto también comparte, con el resto de la comunicación literaria, las propiedades unidireccionales, utópicas y ucrónicas (cfr. Silva: 196-202). Ninguna de ellas tampoco ha logrado superar el factor indispensable del lector como agente que activa el proceso de comunicación y sin el cual éste no puede ocurrir. En el caso de los libros-álbum (con y sin texto), el lector tiene un

³ Dowhower (64) cita una serie de estudios que analizaron los beneficios de los libros-álbum sin texto en el desarrollo de habilidades en términos de enriquecer el lenguaje oral y el vocabulario; comprensión de lectura (predicción, inferencias, secuenciación, atención al detalle, identificación de ideas principales y conclusiones); comprender las reglas para usar el libro y sus convenciones; y entender cómo funciona una historia de ficción. A esto se suma el desarrollo de la imaginación y la sensibilidad y la apreciación estética, promovidas por la lectura atenta y crítica de obras con y sin texto.

papel aún más importante, ya que está llamado a contribuir a la creación de secuenciación. Sin el acto consciente de pasar la página, no se produce la secuenciación, al contrario de lo que sucede con otras artes (audio)visuales, como el cine, en el que el espectador, después del momento inicial en el que decide comenzar la proyección, no está llamado ya a intervenir en cuanto la película se despliega ante sus ojos (cfr. Zaparaín y González: 28). Lo mismo se aplica al tiempo o al ritmo. Aunque éstos están fuertemente condicionados por la forma y el contenido del libro-álbum, nunca pueden predefinirse como sucede en el cine y la música, porque siempre dependen de la intervención del lector. Además, la existencia de espacios en blanco o puntos de indeterminación que caracterizan al texto literario —que requieren la cooperación activa del lector (Eco) en la construcción del sentido del texto— en el caso de los libros-álbum sin texto es llevada a un nivel de exigencia considerable, activando habilidades complejas de lectura, transformándola en un proceso de interacción constante.

Literatura y literariedad en libros-álbum sin texto

Maria Nikolajeva señala a los libros-álbum sin texto como ejemplos singulares de lo lúdico y la sofisticación que caracterizan la edición posmoderna, dando cuenta en su análisis del impacto de leer la sucesión de páginas dobles en términos de secuencia y ritmo narrativos (Nikolajeva). La ausencia de texto contribuye a una concentración de la atención del lector en las imágenes y en todos sus detalles, donde los temas de composición, color, estilo, perspectiva y punto de vista, entre otros, son decisivos para la lectura. El uso del concepto de *iconotexto* (Hallberg) demuestra ser particularmente productivo cuando se aplica al libro-álbum sin texto, en función no sólo de la valoración de la imagen en la construcción de este libro, sino sobre todo de la fusión del texto dentro de las imágenes, haciendo innecesaria su explicación, dado su poder narrativo y descriptivo.

El *iconotexto* hace posible así que la expresión visual sea capaz de comunicar representaciones cuya complejidad sólo parecería estar al alcance de la expresión lingüística. No es el caso, en general, del tiempo y el espacio —esencial en el modo narrativo—, cuya transposición al universo visual no es especialmente un reto. Es común que la acción se fije en el tiempo a través de asociaciones con actividades diarias o espacios exteriores, en los que se facilita la representación de la hora del día o incluso la época del año, por ejemplo, *A Árvore* (1982), de Iela Mari. El paso

del tiempo recurre a estrategias similares, haciendo uso, en ocasiones, de la división múltiple de la doble página o el desplazamiento de objetos y personajes entre páginas consecutivas, como en *O boneco de neve* (2010) [*Snowman*, 1978], de Raymond Briggs, o en *Emigrantes* (2011) [*The Arrival*, 2006], de Shaun Tan. Un ejemplo particularmente interesante es el del libro-álbum *Bárbaro* (2013), de Renato Moriconi, en el que el tiempo de la acción dura un viaje en carrusel y sólo es percibido después de la interpretación global de la historia. Para demostrar que la presencia de texto es redundante, invocamos al libro *The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore* (2012), de William Joyce, uno de los muchos ejemplos en los que la idea de “The days passed. / So did the months. / And then years. / And years...” ya se observa a través de la lectura de las imágenes. A veces, es el título el que proporciona la contextualización temporal (y/o espacial), como es el caso de los libros-álbum sin texto *Um dia na praia* [*Un día en la playa*] (2008) y *Praia-mar* [*Playa-mar*] (2011), ambos de Bernardo Carvalho, aun cuando también podríamos señalar la redundancia de sus títulos. En otro nivel de complejidad, pero no menos común en los libros-álbum sin texto, encontramos ejemplos en los que el tiempo de la historia difiere del tiempo psicológico, un fenómeno que a menudo indica la capacidad imaginativa de los personajes (por ejemplo, *A Piscina* (2019) [*Pool*, 2015], de Ji Hyeon Lee, en el que el tiempo real de la inmersión del personaje no sería suficiente para contar todas las experiencias ilustradas). Para la representación del espacio, los ilustradores hacen uso de símbolos y asociaciones socialmente compartidas —tomando en cuenta, sin embargo, que difieren entre culturas—, aunque éstas puedan ser tan económicas como una página dividida horizontalmente en dos colores, azul y beige, para la representación de una playa (como en *Um dia na praia* [2008], por Bernardo Carvalho). En este caso específico, se puede observar cómo es el conjunto de la obra (especialmente la portada, si el título no se lee) lo que permite la inferencia. En otras situaciones, el texto intraicónico contribuye a la alusión espacial (por ejemplo, *O regresso* (2014) [*Le Retour*, 2013], de Natalia Chernysheva).

A diferencia de las descripciones y caracterizaciones externas, que pueden representarse de manera más o menos objetiva, parece más difícil comunicar el mundo psicológico de los personajes, así como sus incursiones oníricas y fantásticas. Naturalmente, los estados de tristeza o euforia pueden representarse a través de la postura corporal de los personajes, sin embargo, los colores, las técnicas de ilustración, las perspectivas y los puntos de vista, o incluso la ubicación en la página doble (*spread*) son algu-

nas de las estrategias más utilizadas para transmitir emociones, sentimientos o rasgos psicológicos. Véase, nuevamente, el ejemplo de *O regresso* (2014), un libro que narra la visita de una nieta, ya adulta, a la casa de su abuela. El uso de la perspectiva y el punto de vista revela las impresiones de los personajes: la nieta, cuando se acerca a la casa, se siente como un gigante —un sentimiento compartido por cualquier adulto que visita un lugar de su infancia al que nunca ha regresado—. En dos páginas consecutivas, el lector observa la perspectiva de la nieta —para quien la abuela parece pequeñita— y, justo después, la perspectiva de la abuela —cuya nieta le parece gigante (o, mejor dicho, que ha crecido)—. Después de la emotiva reunión, la abuela prepara una comida y, de repente, las proporciones se invierten: la nieta ahora es una niña, reviviendo sus recuerdos de la infancia y los momentos que compartió con su abuela. También en *Verdade?!* (2015), de Bernardo Carvalho, el cambio de perspectiva, así como la explosión de colores (con la adición de negro) y la reducción del espacio en blanco, otorgan una intensidad dramática a la narrativa; el primer plano, que crea el suspenso, es seguido por una perspectiva muy abierta en la que los personajes están representados en un tamaño muy pequeño ante el peligro (una ola gigante y un monstruo marino), que se intensifica por las proporciones. Otro ejemplo interesante es el de *Dança* (2015), de João Fazenda; en este libro las formas redondeadas y los colores vivos y cálidos caracterizan al personaje femenino, que, de esta manera, se presupone ligero, elegante, ágil, mientras que las formas cuadradas y angulares, así como los colores fríos, caracterizan al personaje masculino más rígido, tenso y con poca destreza. Este último personaje, empero, se libera a lo largo de la historia, cuando se advierte el ablandamiento de sus formas y la pérdida de la línea del contorno.

Podríamos mencionar también muchos otros ejemplos de estrategias narrativas complejas asociadas con el campo literario y que están presentes en los libros-álbum sin texto, como la posibilidad de representar narraciones paralelas —un ejemplo notable es *Olhe, por favor, não viu uma luzinha a piscar / Corre, coelhinho, corre* [“Mira, por favor, no viste una pequeña luz intermitente / ¡Corre, conejito, corre!”] (2013), de Bernardo Carvalho— o múltiples narrativas simultáneas, como en *Flotsam* (2006), de David Wiesner. También podríamos mencionar representaciones narrativas desafiantes como la metaficción en *Lines* (2017), de Suzy Lee, en donde el movimiento de la patinadora se interrumpe cuando la hoja de papel, en la debería de estar el dibujo, está arrugada; así como la firma de la autora que se puede leer en el boceto en papel donde aparece la pista de hielo donde

los personajes patinaron una vez. La *mise en abyme* en *Máquina* (2017), de Jaime Ferraz, donde el niño mira la imagen de un juego en la pantalla de la tableta y el mismo juego aparece representado en la ilustración de la página siguiente; o la metalepsis en la misma obra de Ferraz, cuando el personaje interactúa con los mundos que están representados en el libro que está leyendo, transponiendo así elementos entre diferentes niveles narrativos.

Aunque la *narratividad* sea un elemento dominante en los libros-álbum que hemos seleccionado, las resonancias de una naturaleza más poética/lírica no dejan de estar presentes en varios momentos, especialmente ligadas a sugerencias contemplativas y/o introspectivas, por ejemplo, pero también vinculadas a una determinada dimensión onírica, que casi siempre resulta de la mirada infantil, inaugural e ingenua del mundo. En el caso del volumen *Flores Mágicas* (2015) [*Sidewalk Flowers*, 2015], escrito por JonArno Lawson y Sydney Smith, no deja de ser importante que haya un escritor responsable de la historia (no traducida en palabras) y un ilustrador que lo recrea visualmente. El *escritor* del texto *implícito* tiene créditos de *copyright* por una narración que, aunque no está escrita, le pertenece. Además, JonArno es un poeta reconocido, que explicará la presencia de varias sugerencias de contenido lírico que impregnan una narración muy simple, vinculada explícitamente a la mirada diferente —y transformadora— de una niña frente a lo real. El recurso puntual del color en los momentos clave de la historia, construido en *crescendo*, señala visualmente esta diferencia, evidenciando la singularidad de la acción de la niña —una especie de vínculo mágico entre la naturaleza y los hombres— capaz de ver más allá de las apariencias. La atención dedicada a las pequeñas cosas de la vida cotidiana, casi invisibles para el ojo adulto, refuerza este efecto poético que proviene de la contemplación de lo real.

La expresión visual de metáforas, metonimias, anáforas y otras figuras retóricas que generalmente asociamos con el lenguaje verbal es de uso corriente en los libros-álbum sin texto. Los anáforas, por ejemplo, existen no sólo a través de la repetición de un elemento visual, como se observa en *Bárbaro* (2013), de Renato Moriconi, con las mismas implicaciones derivadas de la repetición de una palabra o expresión en una composición textual, sino que se presenta a menudo a través de la creación de paralelos visuales entre páginas (ver la primera y última página de *Espelho*, 2009 [*Mirror*, 2009], de Suzy Lee, o incluso el paralelismo menos obvio de los dos abrazos de abuela y nieta en *O regresso* [2014]). Este recurso sólo se vuelve posible gracias a la composición del libro-objeto y al modo en que éste

puede manejarse libremente, dado que el lector puede regresar cuando lo desee o, si lo prefiere, comparar páginas dobles no consecutivas. Debe recordarse que las especificidades del soporte diferencian al libro-álbum sin texto de otras composiciones visuales, ya que no sólo causan desequilibrios en la lectura de imágenes —las páginas favorecen que destaquen algunos espacios, comúnmente llamados nobles, y el oscurecimiento de otros, siendo diferente para la percepción si un elemento se representa a la derecha o a la izquierda, arriba o abajo—, sino que imponen una división física en la página doble, como resultado de la encuadernación,⁴ que ofrece otras potencialidades narrativas (consúltese la trilogía del margen de Suzy Lee, compuesta por *Onda*, 2009 [*Wave*, 2008], *Shadow* [2010] y *Espelho*, 2009 [*Mirror*, 2003]).

Retomando la idea de la importancia de las palabras, o de su ausencia, centrémonos en el carácter fundamental del título en los libros-álbum sin texto. De hecho, el ejercicio de suprimir este elemento peritextual demostraría que es imprescindible, porque su ausencia generaría un número infinito de posibilidades para la interpretación de la narrativa (Zaparaín y González: 29), lo que, en sí mismo, marcaría una desviación de los límites de la literatura (cfr. la teoría de la cooperación interpretativa de Umberto Eco). Se puede realizar un ejercicio similar cambiando el título de un libro-álbum sin texto. *Lines* (2017), de Suzy Lee, ciertamente tendría un alcance diferente, mucho más acotado, si fuese intitulado, por ejemplo, “La patinadora”, perdiendo una parte considerable de la metaficción antes mencionada. La presencia de un título sugerente y generador de múltiples niveles de lectura, pero que al mismo tiempo impone límites interpretativos, es una característica fundamental de los mejores libros-álbum sin texto. En *Verdade?!* (2015), el título sólo tiene sentido en la última página, donde varios pescadores, incluido el protagonista, están representados en el mostrador de una barra de un bar. El lector deduce que la expresión del título “¿¡Verdade?!” es la reacción verbalizada de los oyentes de esa increíble historia, el lector mismo no sabe si fue engañado por el narrador de las aventuras. *Vazio* (2015), de Catarina Sobral, y *Bárbaro* (2013) son otros dos ejemplos que merecen ser mencionados. El primer título, además de

⁴ Véase, también, el caso de los libros sin texto que abandonan el formato del código, como es el caso del libro-acordeón, por ejemplo, proponiendo, desde el punto de vista de su manipulación otros desafíos, como la decisión entre una lectura más tradicional de página en página, o la lectura global, como friso o mural, aprovechando los efectos de continuidad, extensión de imágenes o repetición. Los volúmenes de la colección Desconcertina, de André Letria, ilustran este último aspecto, mientras que el volumen *Balea* (2015) [*Ballena*], de Federico Fernández y Germán González, ejemplifica el primero.

su condición metafórica, lleva una fuerte carga emocional, que se refuerza con el color blanco que usa el personaje, en contraste con el colorido entorno. Como en *Verdade?!* (2015), sólo en las últimas páginas podemos ver la razón del vacío interno que acompaña al protagonista, con un final abierto que ofrece al lector la posibilidad de imaginar el desenlace. La polisemia de *Bárbaro* (2013) está presente en la forma en que el niño transforma el carrusel en un mundo imaginario, pero también en el sentido coloquial de la palabra en portugués de Brasil.⁵

La (casi) ausencia de texto induce, en verdad, a la poeticidad en este tipo de libros. Lo esencial se narra a través de ilustraciones y los espacios en blanco se crean deliberadamente, para que el lector pueda llenarlos con sus experiencias e imaginación. La introducción de un texto siempre será redundante en una narrativa visual que, como un poema, quiere despojarse de lo que no es fundamental. A este respecto, se puede observar el uso frecuente de páginas ilustradas sin ningún texto, en lugares clave de los libros con texto, suspendiendo la palabra cuando se vuelve innecesaria, como sucede en *Onde vivem os monstros* (2009) [*Where the Wild Things Are*, 1963], de Maurice Sendak, en una clara aproximación al libro-álbum sin texto. Recuérdese, también, la contaminación de las imágenes en textos poéticos, como los de la poesía concreta o visual que, incluso en pequeñas cantidades, no resisten al poder evocador de la imagen o sus posibilidades creativas, de contenido interartístico, abiertas por la éfrasis.

Al igual que en el poema u otras formas literarias breves y muy breves, con o sin perfil fragmentario, la literatura se escribe e inscribe tanto en lo escrito como en lo silenciado y tácito, incluidos los márgenes en blanco de la página, en un ejercicio de contención y depuración que parece potenciar el lirismo de los textos. En el libro-álbum, el poder evocador y narrativo de las imágenes leídas secuencialmente parece ser capaz de reemplazar al texto, o al menos su carácter explícito, que transforma estos artefactos en poderosas y económicas máquinas generadoras de significados bajo la acción de la lectura y de la intervención de cada lector y su intertexto y enciclopedia personal.

Consideraciones finales

La imposibilidad actual, después de la sucesión de diferentes escuelas y corrientes de pensamiento, de definir a la literatura basada en propieda-

⁵ N. de T. En un sentido coloquial, bárbaro es también excelente, interesante, bueno.

des formales, estructurales o semánticas de los textos ha dado espacio a la apreciación del lector y al proceso de recepción, que podríamos considerar la validación final de la *literariedad* y de la propia intención del autor. La evolución del fenómeno literario y la capacidad del sistema para integrar producciones cada vez más distantes de los modelos estéticos más “clásicos” y tradicionales, desafiando los límites de este sistema, tuvieron un impacto decisivo en la apertura del concepto de literatura —cada vez menos definido como forma intrínseca del lenguaje—, pero también de estudios sobre este concepto, que son cada vez más amplios, incorporando no sólo textos, superando el textocentrismo formalista, por ejemplo, sino también sus contextos, procesos y formas de comunicación literaria. Actualmente, para esta reflexión sobre el concepto de literatura, después de superar el debate sobre su universalidad e inmutabilidad, siguiendo las diversas teorías postestructuralistas, las convenciones asociadas con su dimensión estética y polivalente/plural son particularmente relevantes. Si el primero tiene que ver con la ficcionalidad, como resultado de la no validación empírica del mensaje literario, el segundo explica la pluralidad de lecturas posibles de un texto y la apertura e indeterminación de la interpretación.

En esta línea, la posibilidad de leer libros-álbum sin texto como producciones literarias parece no sólo relevante y pertinente, sino, en última instancia, coherente con la evolución contemporánea tanto del sistema literario como de los estudios literarios y sus enfoques, en la medida en que se trata de productos que resultan de ese sistema de comunicación. En este sentido, no será el número de palabras que componen el libro ni la relevancia de las imágenes los que decidan su inclusión en el universo literario, sino su participación en todas las fases del sistema comunicativo, desde la producción hasta la recepción, pasando por la mediación. La existencia de una narrativa literaria, de naturaleza estética y plural, no depende de su materialidad lingüística, suponiendo en el libro-álbum un carácter implícito, resultante de la lectura secuencial de las imágenes. Sin embargo, el reconocimiento no unánime de este cariz literario de los libros-álbum sin texto es también el resultado del propio proceso de evolución del sistema, es decir, lo que ocurre en este segmento de edición específica ocurrió en la literatura infantil o en el libro-álbum de texto: una especie de proceso de valorización y legitimación, como resultado, en su mayoría, de factores extratextuales y extraliterarios. Este camino ciertamente se ha visto obstaculizado por el carácter híbrido de una tipología que “mantiene los recursos de la literatura y la imagen clásica fijos, pero que incorpora una

sucesión temporal compartida con los medios audiovisuales” (Zaparaín y González: 27-28), rompiendo las definiciones y los límites de las diversas artes.

El crecimiento y el reconocimiento de subgéneros como la novela gráfica, con y sin texto, la novela híbrida (*hybrid novel*) y el libro-álbum en sí, con y sin texto, para adultos —confirmando la idea de Peter Hunt de que el libro-álbum es la contribución más original y relevante de la literatura infantil a la literatura canónica/institucionalizada (para adultos) (Hunt)— es una prueba de la apertura del sistema literario a propuestas de naturaleza multimodal y/o intermedial, lo que sugiere una ampliación del concepto mismo de la literatura más allá de la palabra escrita o impresa. De hecho, si vivimos en tiempos en que la música se hace sin sonido, las películas se producen sin una imagen y el Premio Nobel de Literatura alaba y reconoce las obras no ficcionales como pertenecientes al sistema literario, puede ser el momento de cuestionar los límites de un arte que acepta la oralidad, pero parece ofrecer resistencia a considerar lo visual.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS-ÁLBUM

- BRIGGS, RAYMOND. *O Boneco de Neve* [*The Snowman*, 1978]. Alfragide: Editorial Caminho, 2010 [*El muñeco de nieve*. Madrid: Altea, 1988].
- CARVALHO, BERNARDO. *Um dia na praia*. Carcavelos: Planeta Tangerina, 2008.
- CARVALHO, BERNARDO. *Praia-mar*. Carcavelos: Planeta Tangerina, 2011.
- CARVALHO, BERNARDO. *Olhe, por favor, não viu uma luzinha a piscar / Corre, coelhinho, corre!* Carcavelos: Planeta Tangerina, 2013.
- CARVALHO, BERNARDO. *Verdade?!* Lisboa: Pato Lógico, 2015.
- CHERNYSHEVA, NATALIA. *O regresso* [*Le Retour*, 2013]. Figueira da Foz: Bruaá Editora, 2014 [*El regreso*. México: Tecolote, 2018].
- FAZENDA, JOÃO. *Dança*. Lisboa: Pato Lógico, 2015 [*Swing*. Barcelona: Juventud, 2017].
- FERRAZ, JAIME. *Máquina*. Lisboa: Pato Lógico, 2017 [*Máquina*. México: Tecolote, 2018].

- FERNÁNDEZ, FEDERICO y GONZÁLEZ, GERMÁN. *Balea*. Pontevedra: Kalandraka, 2015.
- JOYCE, WILLIAM. *The fantastic flying books of Mr. Morris Lessmore*. New York: Atheneum Books For Young Readers, 2012.
- LAWSON, JONARNO y SMITH, SYDNEY. *Flores Mágicas [Sidewalk Flowers, 2015]*. Lisboa: Livros Horizonte, 2015 [*Un camino de flores*. Barcelona: Zorro Rojo, 2017].
- LEE, JI HYEON. *A Piscina [iyagikot, 2013]*. Lisboa: Orfeu Negro, 2019 [*La piscina*. Granada: Bárbara Fiore, 2014].
- LEE, SUZY. *Espelho [Mirror, 2003]*. Lisboa: Editora Gatafunho, 2009 [*Espejo*. Granada: Barbara Fiore, 2008].
- LEE, SUZY. *Onda [Wave, 2008]*. Lisboa: Editora Gatafunho, 2009 [*La Ola*. Granada: Barbara Fiore, 2008].
- LEE, SUZY. *Shadow*. San Francisco: Chronicle Books LLC, 2010 [*Sombras*. Granada: Barbara Fiore, 2010].
- LEE, SUZY. *Lines*. San Francisco, CA: Chronicle Books LLC, 2017 [*Líneas*. Granada: Barbara Fiore, 2017].
- MARI, IELA. *A Árvore*. Lisboa: Sá da Costa, 1982.
- MORICONI, RENATO. *Bárbaro*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2013.
- SENDAK, MAURICE. *Onde vivem os monstros*. Matosinhos: Kalandraka, 2009.
- SOBRAL, CATARINA. *Vazio*. Lisboa: Pato Lógico, 2014.
- TAN, SHAUN. *Emigrantes [The Arrival, 2006]*. Matosinhos: Kalandraka, 2011 [*Emigrantes*. Granada: Barbara Fiore, 2016].
- WIESNER, DAVID. *Flotsam*. New York: Clarion Books, 2006.

CONSULTA

- ARIZPE, EVELYN. *Lectura De Imagenes Los Ninos Interpretan Textos (Interpreting Children's Art)*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- ARIZPE, EVELYN. "Meaning-making from wordless (or nearly wordless) picturebooks: What educational research expects and what readers have to say", en *Cambridge Journal of Education*, 43:2 (2013): 163-176.

- ARIZPE, EVELYN. “Wordless picturebooks: critical and educational perspectives on meaning making”, en *Picturebooks: Representation and narration*. Ed. Bettina Kümmerling-Meibauer. New York: Routledge, 2014. 91-106.
- ARIZPE, EVELYN, TERESA COLOMER y CARMEN MARTÍNEZ-ROLDÁN. *Visual Journeys Through Wordless Narratives An International Inquiry With Immigrant Children and The Arrival*. London: Bloomsbury, 2014.
- BECKETT, SANDRA. *Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages*. London: Routledge, 2012.
- BECKETT, SANDRA. “The art of visual storytelling: Formal strategies in wordless picturebooks”, en *Picturebooks: Representation and narration*. Ed. Bettina Kümmerling-Meibauer. New York: Routledge, 2014. 53-70.
- BOSCH, EMMA. “¿Cuántas palabras puede tener un álbum sin palabras?”, en *Ocnos: Revista de Estudios sobre Lectura*, 8 (2012): 75-88.
- BOSCH, EMMA. “Texts and peritexts in wordless and almost wordless picturebooks”, en *Picturebooks: Representation and narration*. Bettina Kümmerling-Meibauer (ed.). New York: Routledge, 2014. 71-90.
- BOSCH, EMMA. *Estudio del álbum sin palabras* (Tesis doctoral no publicada). Departamento de Didáctica de la Educación Visual y Plástica, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2015. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/2445/66127>> [4-VI-2020].
- BOSCH, EMMA. “Wordless Picturebooks”, en *The Routledge Companion to Picturebooks*. Ed. Bettina Kümmerling-Meibauer. New York: Routledge, 2018. 191-200.
- DOWHOWER, SARAH. “Wordless books: promise and possibilities, a genre comes of age”, en *Promises, Progress and Possibilities: Perspectives of Literacy Progression*. Eds. Kay Camperell, Bernard L. Hayes y Richard Telfer. Dahlonga: American Reading Forum, 1997: 57-79.
- ECO, UMBERTO. *Leitura do texto literário: a cooperação interpretativa nos textos literários*. Lisboa: Presença, 1993.
- EQUIPO GLIFO. “Literariedade”, en *Dicionario de Termos Literarios*. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Disponible en: <http://bernal.cirp.gal/ords/f?p=106:2:::NO:2:P2_TERMO,P2_CON-

- TAINS:literariedade,%20((literariedade)%20INPATH%20(%2F%2Fsense))> [07-X-2019].
- GRILLI, GIORGIA y MACELLA TERRUSI. “Migrant readers and wordless books: visual narratives’ inclusive experience”, en *Encyclopaideia*, 18:38 (2014): 67-90. DOI: <<https://doi.org/10.6092/issn.1825-8670/4508>>.
- HALLBERG, KRISTIN. “Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen”, en *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 3:4 (1982): 163-168.
- HUNT, PETER. *Children’s Literature*. Oxford: Blackwell, 2001.
- JALONGO, MARY RENCK, DENISE DRAGICH, NATALIE K. CONRAD y ANN ZHANG. “Using wordless picture books to support emergent literacy”, en *Early Childhood Education Journal*, 29:3 (2002): 167-177.
- KNUDSEN-LINDAUER, SHELLEY L. “Wordless books: An approach to visual literacy”, en *Children’s Literature in Education*, 19:3 (1988): 136-141.
- LOTMAN, IURI. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- LYSAKER, JUDITH T. y ANGELA MILLER. “Engaging social imagination: The developmental work of wordless book”, en *Journal of Early Childhood Literacy*, 1 (2012): 1-28.
- MATOS, MARIA VITALINA LEAL. *Introdução aos Estudos Literários*. Lisboa-São Paulo: Editorial Verbo, 2001.
- NIKOLAJEVA, MARIA. “Play and playfulness in postmodern picturebooks”, en *Postmodern Picturebooks: play, parody, and self-referentiality*. Eds. Lawrence Sipe y Sylvia Pantaleo. New York: Routledge Research in Education, 2008. 5-74.
- RAMOS, ANA MARGARIDA y CARINA RODRIGUES. “Quando as imagens substituem as palavras: a coleção ‘Imagens que contam’, da Pato Lógico”, en *Perspectiva*, 36:1 (2018): 35-56. DOI: <<https://doi.org/10.5007/2175-795X.2018v36n1p35>>.
- REIS, CARLOS. “Ficção / Ficcionalidade”, en *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 2. Lisboa-São Paulo: Editorial Verbo, 1997.
- RICHEY, VIRGINIA H. y KATHARYN E. PUCKETT. *Wordless/almost wordless picture books: A guide*. Englewood: Libraries Unlimited, 1992.

SERAFINI, FRANK. “Exploring wordless picturebooks”, en *The Reading Teacher*, 68:1 (2014): 24-26. DOI: 10.1002/trtr.1294.

SILVA, VITOR MANUEL DE AGUIAR. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1999.

SIPE, LAWRENCE y SYLVIA PANTALEO. *Postmodern Picturebooks: Play, Parody, and Self-Referentiality*. New York: Routledge Research in Education, 2008.

TERRUSI MARCELLA. *Meraviglie mute: Silent book e letteratura per l'infanzia*. Roma: Carocci editore, 2017.

ZAPARAÍN, FERNANDO y LUIS DANIEL GONZÁLEZ. *Cruces de camino*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.

INÊS COSTA

Es maestra en Estudios Editoriales por la Universidade de Aveiro (2017), Portugal, y doctoranda en Estudios Literarios, en la misma institución. Es investigadora en formación en el Centro de Lenguas, Literaturas y Culturas y dedica su investigación a la internacionalización de la literatura portuguesa para niños y jóvenes, en particular a los fenómenos de la mediación literaria y transferencia cultural. Su beca de doctorado (SFRH / BD / 136143/2018) está financiada por fondos nacionales a través de FCT- Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. Recientemente, coordinó la publicación del libro *Tendências contemporâneas da investigação em literatura para a infância e juventude* (2019) y publicó el artículo “Transmediação do Livro-Alfabeto Hoje Sinto-Me...: Uma Leitura Comparativa de Duas Edições” (2019).

ANA MARGARIDA RAMOS

Es doctora en Literatura por la Universidade de Aveiro, Portugal, y profesora asistente agregada del Departamento de Lenguas y Culturas en la misma institución, donde imparte asignaturas en el área de Literatura para Niños y Jóvenes. Miem-

bro del Centro de Investigación de Lenguas, Literaturas y Culturas de la misma Universidad. Es autora y/o coautora de libros, capítulos de libros y artículos en revistas internacionales publicados en portugués, inglés y español. Sus publicaciones incluyen los libros: *Literatura para a infância e ilustração: leituras em diálogo* (2010), *Tendências contemporâneas da literatura portuguesa para a infância e juventude* (2012) y *Aproximações ao livro-objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura* (2017).