

# MANERAS DE CALLAR. SILENCIOS Y ELOCUENCIAS EN LOS ÁLBUMES ILUSTRADOS

---

**María Itzel Sainz González\***

---

## **RESUMEN**

En un álbum ilustrado, el significado se construye a partir de lo que aportan los códigos escrito y visual; autores e ilustradores eliminan frases o elementos tomando en cuenta lo anterior. Este artículo explora algunas estrategias mediante las cuales, el silencio resultante enfatiza algún aspecto del mensaje. De esta manera, un texto que pudiese parecer demasiado simple, se revela como un disparador para la lectura de la imagen que lo acompaña; una ilustración se transforma en un vehículo para orientar, acotar o aportar nuevos niveles de interpretación al texto original.

## **ABSTRACT**

In a picture book, the meaning is built from what both written and visual codes contribute; authors and illustrators remove phrases or elements taking this into account. This article explores some strategies by which the resulting silence emphasizes some aspect of the message. Thus, a text that might seem too simple is revealed as a trigger for reading the accompanying image; an illustration becomes a vehicle to guide, limit or put forward new levels of interpretation to the original text.

---

## **PALABRAS CLAVE**

Álbum ilustrado, ilustración, recursos de significación, lenguaje visual.

## **KEY WORDS**

Picture book, illustration, meaning resources, visual language.

---

\* Profesora-investigadora de la División de Ciencias y Artes para el Diseño, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

Lejos, muy lejos, en pleno océano, las aguas del mar son azules como las corolas de los más tiernos acianos o azulejos y claras como el cristal puro. Son profundas, muy profundas; ninguna ánco-  
ra ha alcanzado jamás su fondo; sería necesario superponer los campanarios de muchas catedrales para llegar desde el fondo a la superficie. Abajo, vive la población marina.



Así comienza Andersen su obra *La pequeña sirena*.<sup>1</sup> La riqueza del lenguaje y de las descripciones no requiere ilustración alguna. El cuento contrasta diametralmente con *Del otro lado del árbol*,<sup>2</sup> libro que, salvo por su título y la frase “Había una vez...”, prescinde de los textos para narrar la historia por medio de las imágenes. Es en el lector en quien descansa la tarea de verbalizar el mensaje.

La diferencia entre ambos tratamientos pone de manifiesto una característica importante de los libros ilustrados: la carga de significado que contiene la imagen. A su vez, abre un reto para editores, autores e ilustradores, quienes deben responder con calidad y profesionalismo pues el trabajo que realicen hace la diferencia entre un volumen de poco valor y lo que se cataloga específicamente como un libro álbum o un álbum ilustrado:

En un verdadero libro-álbum, las palabras no pueden existir independientemente. Sin las ilustraciones el significado no quedaría claro. Éstas proporcionan información que no dan las palabras. Además, el libro-álbum no sólo depende de las ilustraciones para complementar las palabras sino que también las esclarece y toma su lugar. En un libro-álbum, tanto las palabras como las imágenes son leídas.<sup>3</sup>

El hecho de que en muchos casos el libro esté destinado a un lector aún en formación, plantea un reto considerable, pues lo que se le hace llegar influirá en su desarrollo como tal y en su educación estética. Aun cuando se piensa que las imágenes de

<sup>1</sup> Hans Christian Andersen, “La pequeña sirena” *Cuentos de Andersen*, p. 117.

<sup>2</sup> Mandana Sadat, *Del otro lado del árbol*, pp. [18-19].

<sup>3</sup> Uri Shulevitz, “¿Qué es un libro-álbum?”, en *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*, pp. [130-131].

las obras infantiles cumplen principalmente la función de retratar lo que sucede, en *Las clases de tuba*,<sup>4</sup> dirigido a los más pequeños, puede apreciarse que el potencial de la ilustración rebasa esa noción inicial. El libro relata el trayecto de un niño desde su casa hasta el lugar donde toma sus lecciones musicales y las aventuras que le ocurren en el trayecto; la referencia a una partitura musical sirve de enlace, secuencia y juego a lo largo de la historia. Una vez más, salvo por unos breves textos al inicio y al final, la narración descansa en la imagen.

Otra idea común, aquella de que los álbumes ilustrados pertenecen únicamente al ámbito infantil, se ve rebasada cada vez más gracias a la calidad en las novelas gráficas dirigidas a lectores de mayor edad. Un ejemplo magistral puede encontrarse en *The Arrival*,<sup>5</sup> obra en la que se relata la llegada de un inmigrante a un país lejano. La carga emocional de las circunstancias que lo han obligado a dejar su familia y su hogar; así como la de verse con un país, idioma, costumbres y personajes desconocidos, y a la vez de la esperanza por encontrar una mejor situación, es patente gracias al manejo de cada detalle de las ilustraciones en sepias y grises.

Se han mencionado dos extremos en cuanto al uso del texto en las historias destinadas a niños y jóvenes, desde la aproximación donde la construcción del significado descansa enteramente en el código escrito, hasta aquellas cuya elocuencia visual suple por completo al silencio verbal. ¿Qué posibilidades existen aparte de ambas fronteras? Más que caras de una moneda, los casos citados representan las guardas de un abanico. Un texto puede apuntar a multitud de direcciones, pero si se acompaña de una ilustración, las interpretaciones posibles se acotan; el ilustrador da la orientación que él ha escogido. "Los niños pueden responder de maneras muy profundas a las posibilidades de lectura y de interpretación que ofrecen los artistas con sus ilustraciones", dice Bárbara Kiefer.<sup>6</sup> El ocultar o eliminar intencionalmente ciertos elementos del código visual prueba ser un arma compositiva

<sup>4</sup> T. C. Bartlet, *Las clases de tuba*, pp. [16-17].

<sup>5</sup> Shaun Tan, *The arrival*, p. [51].

<sup>6</sup> Bárbara Kiefer, "Los libros-álbum como contextos para comprensiones literarias, estéticas y del mundo verdadero" en *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*, p. 71.

que potencia la interpretación del mensaje resultante al utilizarlo en compañía de un escrito.

En *Los misterios del Sr. Burdick*,<sup>7</sup> Van Allsburg plantea al inicio la incógnita de varios cuentos cuyo desarrollo se desconoce; provee únicamente el título, un epígrafe, una ilustración en blanco y negro para cada uno. El resto es tarea del lector. La imagen acota al texto pero no lo cierra; abre una línea de pensamiento e invita al lector a desarrollarla. La variedad de las historias se dará gracias a que cada perceptor puede suponer lo que ahí se esconde. El ilustrador demuestra uno de sus recursos: sugerir, sin revelar. El lector interpreta las claves que le aporta el escrito: “La biblioteca del sr. Linden. Él había prevenido sobre el libro. Ahora era demasiado tarde”; de acuerdo a su propia experiencia le otorga un significado y un sentido específicos.

Para una ilustración, por fuerza se selecciona aquello que se quiere representar y se eliminan detalles irrelevantes para el objetivo. En *Tío Lobo*,<sup>8</sup> Ballesteros cuenta la historia de una niña muy golosa, a quien la madre prepara buñuelos en una sartén prestada por el personaje referido en el título. El problema surge cuando, en el camino para devolver el utensilio, Carmela se come la ración destinada al lobo, quien enfurece, con graves consecuencias para la pequeña. Se reproduce a continuación una de las primeras imágenes, para la cual Roger Olmos plantea únicamente cuatro elementos, el principal: la gran sartén. Puede parecer curioso, dado que como trasluce en el texto, es un objeto que todavía no tienen en casa.

Al final, Tío Lobo engulle a Carmela de un bocado como castigo por su glotonería y sus mentiras. Se tienen cuatro elementos en la ilustración que se ha presentado: el mantel, que ubica en la cocina; la madre, desata el conflicto al encargar a la niña –tercer elemento– ir a casa de la bestia; y la sartén que se revela como el nodo central de la historia, de ahí su gran tamaño. El resto de los objetos de la casa y la habitación se han omitido. No hacen falta.

Desde otro enfoque, en *¡La verdadera historia de los tres cerditos! Por S. Lobo*,<sup>9</sup> el título comienza a sugerir un significado

<sup>7</sup> Chris Van Allsburg, *Los misterios del Señor Burdick*, pp. [20-21].

<sup>8</sup> Xosé Ballesteros, *Tío Lobo*, p. [8-9].

<sup>9</sup> Jon Scieszka, *¡La verdadera historia de los tres cerditos! Por S. Lobo*, p. [23].

más allá del conocido, poniendo en tela de juicio la versión oficial del cuento clásico. Sin embargo, dada la capacidad simbólica del lenguaje visual, el ilustrador opta por revelar aún más de lo que sugiere el código escrito: "Y no lo van a creer, pero la casa de este individuo también se vino abajo como la de su hermano. Cuando el polvo se disipó, allí estaba el segundo cerdito –bien muertecito. Palabra de lobo".

En un punto de la historia, a pesar de que aparentemente el texto es claro y no requiere de apoyo visual, la imagen devela un nivel de significado más profundo. Por un lado, se tiene el cuento de los tres cerditos, al cual se le suma esta versión donde el acusado presenta la historia argumentando su inocencia; sin embargo, el conjunto de elementos en la imagen –simulando una mesa puesta–, a su vez invitan al niño a poner en duda la supuesta verdad planteada por el personaje. ¡El lobo miente!, parece declarar la imagen. El juego que se genera entre ambos códigos es particularmente importante, pues el tono sarcástico del escrito puede no ser captado por un niño; ya con la ilustración, se garantiza que el lector entre en el juego.

Anthony Browne, dentro de *Voces en el parque*,<sup>10</sup> enfatiza la cualidad de la letra como forma al delinear sus personajes apoyado por la tipografía. La historia presenta el encuentro de cuatro personas en un parque, cada una con su personalidad y una actitud específica ante la vida y las circunstancias.

La primera voz representa a una madre de clase alta, que desprecia a quienes no pertenecen a la misma. Su atención se centra en las características de los objetos que la rodean y pone más atención a su perro que a su hijo; se le representa con una fuente clásica y patinada, con trazos refinados y una diferencia clara entre los rasgos gruesos y delgados de las letras. La segunda voz encarna a un obrero desempleado y deprimido, aunque bien integrado a su hija y a su perro, los tres como una familia; la tipografía palo seco de trazos gruesos refleja una personalidad más tosca. La tercera voz, por su parte, retrata al hijo de la primera, tímido y solitario; el tipo de letra que Browne le asigna es patinado y de trazos muy delgados, contrasta poco con el fondo. La cuarta voz corresponde a Mancha, la hija del hombre; una

<sup>10</sup> Anthony Browne, *Voces en el parque*, pp. [5], [12], [18], [26].

pequeña activa y alegre, capaz de incidir en el ánimo de quienes le rodean, incluido su padre y su nuevo amigo, el de la segunda voz. Los rasgos de la fuente tipográfica que le corresponde son más casuales, las itálicas reflejan su dinamismo y la comodidad que siente consigo misma.

El texto no proporciona ninguna descripción de los personajes, es la tipografía la que aporta las primeras claves, que se ven reforzadas por cada relato del paseo vespertino. Las obras de Anthony Browne, adicionalmente, se caracterizan por una gran riqueza de sentido y referencias intertextuales en sus ilustraciones, mismas que no se analizan en este trabajo por apartarse del foco. Basta decir que el pequeño lector debe integrar el universo que genera este conjunto de personajes, trascendiendo las historias individuales y que, en conjunto, se convierte en una crítica social.

Los diseñadores gráficos no solamente eligen insertar elementos o detalles en la imagen, también pueden optar por lo contrario. Así, utilizan equivalentes visuales de algunas figuras relacionadas estructuralmente a la operación de supresión que señala el Grupo  $\mu$ <sup>11</sup> en su *Retórica general*.

En *La historia de la abuela*<sup>12</sup> de Pellicer López, el autor/ilustrador elimina en su totalidad al personaje central de la narración. El relato plantea como tema central la enfermedad y muerte de la abuela de Juan, niño que también funciona como narrador –recurso que, al igual que en el ejemplo previo, se ve reforzado con el tipo de letra–. En el mensaje escrito, el nieto retrata a la anciana desde un papel que se antoja casi adulto. El deterioro en la salud de la mujer se percibe por medio de la transformación en su conducta.

El ilustrador selecciona algunos elementos que el niño ha relacionado en todo momento con las actividades de la anciana: la silla que ella ocupa por horas, pero vacía, junto a la pared que ella mira por horas, también vacía. El color blanco elegido reitera esta sensación de vacuidad. La abuela no está presente; aquella que el niño conocía, no está ahí. Como un segundo conjunto se retrata la ropa en tonos alegres tirada en el piso. Colores vivos que, al igual que la mención del amanecer, reflejan a una abuela

<sup>11</sup> Grupo  $\mu$  (1970), *Retórica general*, Barcelona, Paidós 1987.

<sup>12</sup> Carlos Pellicer López, *La historia de la abuela*, p. [13].

todavía viva, pero una vez más, ausente. El “saca su ropa una y otra vez” connota aquí a una abuela que está viviendo pero en su pasado, rememorándolo.

Al conjuntar ambos mensajes, el lector se topa con aproximaciones opuestas: en el texto, una mujer a la que se alude reiteradamente: “Pasa horas en una silla, mirando la pared. O de pronto, saca su ropa una y otra vez del ropero, hasta el amanecer”<sup>13</sup>; en la imagen, una que sólo se intuye a través de los elementos que la rodean. Con ello, lo que resalta más es el acontecimiento que el niño teme: la falta de la abuela. Ella, ausente del presente, vive en su pasado; él, al no sentirla en su presente, ya imagina un futuro sin ella. Ausencias mentales, convertidas en ausencias físicas. Con la utilización de un emblanqueamiento como figura retórica, Pellicer logra que pasado, presente y futuro se fusionen en una sola imagen.

Otro caso interesante es la adaptación de Alonso al cuento *Barbazul*, con ilustraciones de Arbat, donde se aprecia el valor simbólico de las fracciones de un elemento gráfico, si éstas son bien escogidas. La historia avanza hasta el momento cuando el conocido personaje pide a su esposa las llaves que le había encargado:

Al día siguiente, Barbazul le pidió las llaves. La mujer temblaba tanto que él sospechó:

—¿Y la de mi gabinete?

—Se me habrá quedado encima de la mesa –dijo ella, disimulando.

—Pues devuélvemela inmediatamente –exigió Barbazul.<sup>14</sup>

El manejo de los puntos de fuga en la composición provoca que la mano extendida del villano tenga un tamaño preponderante, la manga en color rojo genera una línea de fuerza en diagonal que también llama la atención a ésta, que para más, queda ubicada al centro de la doble página. La larguísima y curvada barba azul balancea la atención al resto del hombre. Todo ello le confiere la

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Tereixa Alonso, *Barbazul*, p. [33].

posición de poder que guarda sobre la pequeña mujer, a quien notamos en el rincón gracias a las líneas del piso cuadrulado.

Unas páginas más adelante, el conflicto se resuelve:

Los hermanos echaron abajo la puerta y entraron en el castillo.

Barbazul, al verlos, quiso huir, pero ellos le dieron alcance...

¡Y lo mataron!

La mano, como sinécdoque de Barbazul, reaparece todavía más grande. Sin embargo, Carles Arbat ha elegido eliminar el resto del personaje, inclusive el rasgo particular por el que se le nombraba. El punto de fuga se ha invertido, apunta directamente hacia esa fracción del personaje manchada por unas pequeñas gotas de sangre y ubicada sobre un piso fracturado. El contrastante color rojo del fondo ha sido aplicado en líneas que también apuntan a la impactante derrota del villano. La esposa, reconocible por su larga cabellera, escapa con su familia hacia un tranquilizante color azul. Con la desaparición de la gran figura original, se logra que el lector perciba su derrota como contundente. La carga simbólica del recurso compositivo es patente.

A veces los ilustradores parecen incluirlo todo; sin embargo, cuando se conoce la totalidad de una historia se puede descubrir una ambigüedad intencional. Como un ejemplo se puede citar *Lola*.<sup>15</sup> En este caso, el autor/ilustrador juega con la relación lógica que existe entre el lenguaje (textual y/o visual) y los referentes que tiene el lector. El cuento narra un triángulo amoroso en el gallinero. Mientras el gallo ama a Lola, la gallina, ella piensa en alguien más. Como las otras aves se burlan de ella, escapa.<sup>16</sup>

La entrada de Lola al bosque; la presencia del mamífero, conocido depredador de las gallinas, que la ha visto y empieza a seguirla con esa expresión en la cara... Entra en juego la experiencia del pequeño lector, los múltiples cuentos en los que el lobo engulle a inocentes víctimas. Todo apunta a una situación desesperada.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Loufane, *Lola*, pp. [16-17].

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. [24-25].

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. [30-31].



Loufane evita voluntariamente acotar el significado de la imagen y juega con la conclusión que en toda lógica sacará el lector. Solamente al conocer el cuento completo se comprende el verdadero sentido de los pocos elementos que se representan. El perceptor entiende esta ilustración hasta una segunda lectura, pues es hasta que da vuelta a esa página que el cuento revela el inesperado final. El autor/ilustrador descubre con ella al objeto de los amores de Lola sin necesidad de mayores explicaciones.<sup>18</sup>

El mensaje está correctamente construido, con un lenguaje verídico que aparenta tener un significado directo; sin embargo, al examinar el contexto (explícito e implícito), se puede notar que hay una contradicción entre ambos. La escasez de elementos visuales da lugar a una litote que lanza sugerencias intencionalmente abiertas. Con el conocimiento del conjunto, el lector puede descubrir la ruptura dentro de la lógica, la discrepancia con el sentido inicial. El perceptor será un cómplice durante las lecturas subsecuentes.

## MÁS ALLÁ DE LO VISIBLE

Como se ha visto, el ilustrador tiene innumerables herramientas al componer una imagen. En el caso de los álbumes ilustrados, el hecho de que éstos sean de los primeros medios de comunicación gráfica que el niño se encuentra durante su formación como perceptor, compromete al artista a asumir la responsabilidad que esto implica y que explote al máximo la interacción posible entre texto e imagen.

Los ejemplos que se han explorado omiten elementos para detonar la búsqueda de claves en la construcción del significado del mensaje. Si el ilustrador decide resaltar un aspecto, mediante el recurso que elija –presente o ausente–, es porque sin duda quiere aumentar la carga de significado que éste tiene originalmente. La manera como está construida la imagen a nivel denotativo hace existir el mensaje connotativo, se logra un significado adicional y se llega al mensaje simbólico. Todos los detalles son de tomarse en cuenta. En los álbumes ilustrados, el

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. [32-33].

silencio es una herramienta de composición que los autores e ilustradores deben saber utilizar a su favor.

El ilustrador guiará a los pequeños y grandes lectores a través del descubrimiento de los secretos del lenguaje gráfico, en estos tiempos en los que la prevalencia de la imagen es tal, que una buena educación visual es imprescindible. La riqueza de las interpretaciones personales que niñas y niños realizarán será sin duda sorprendente.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Tereixa. *Barbazul*. Il. Carles Arbat, Tr. y Ad. Tereixa Alonso. Pontevedra, Kalandraka, 2003. [36] pp. Col. Libros para soñar.
- Andersen, Hans Christian. *La pequeña sirena*. Cuentos de Andersen. 2a edición Il. Dananzo y Adrienne Segur, Tr. José Virgili. México, Renacimiento, 1963. 160 pp.
- Ballesteros, Xosé. *Tío Lobo*. Il. Roger Olmos. Pontevedra, Kalandraka, 2000. Col. Libros para soñar, [36] pp.
- Bartlet, T. C. *Las clases de tuba*. Il. Monique Felix, Tr. Eva Mejuto. Pontevedra, Kalandraka, 2003 [36] pp. Col. Libros para soñar. Liga electrónica recuperada el 2 de octubre de 2013 de [http://www.canallector.com/2583/Las\\_clases\\_de\\_tuba](http://www.canallector.com/2583/Las_clases_de_tuba)
- Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. 8a edición México, Porrúa, 2004, 520 pp.
- Browne, Anthony. *Voces en el Parque*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999 [36] pp. Col. Los especiales de A la orilla del viento.
- Grupo  $\mu$ . *Retórica General*. Tr. Juan Victorio. Barcelona, Paidós, 1987 Col. Paidós Comunicación 27.
- Kiefer, Bárbara. "Los libros-álbum como contextos para comprensiones literarias, estéticas y del mundo verdadero" *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*. Banco del libro, Venezuela, 1999. 208 pp. Col. Parapara CLAVE.
- Loufane, Lola. México, Altea, 2002. [36] pp.
- Pellicer López, Carlos. *La historia de la abuela*. México, Norma, 2005. [32] pp.
- Sadat, Mandana. *Del otro lado del árbol*. Tr. Ernestina Loyo. México, Fondo de Cultura Económica, 1998. [28] pp. Col. Los especiales de A la orilla del viento.

- Liga electrónica recuperada el 2 de octubre de 2013 de <http://www.fce.com.ar/images/chicos/viejaydragon.gif>
- Scieszka, Jon. ¡La verdadera historia de los tres cerditos! Il. Lane Smith, Tr. Viking Penguin Inc. New York, Scholastic, 1991 [32] pp.
- Liga electrónica recuperada el 2 de octubre de 2013 de <http://www.imaginaria.com.ar/18/8/lecturas-07-Credito.jpg>
- Shulevitz, Uri. "¿Qué es un libro-álbum?", en *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*. Caracas, Banco del libro, 1999. 208 pp. Col. Parapara CLAVE.
- Tan, Shaun. *Emigrantes*. Granada, Bárbara Fiore, 2007 [130] pp.
- Van Allsburg, Chris. *Los misterios del Señor Burdick*. Tr. Odette Smith México, Fondo de Cultura Económica, 1999 [36] pp. Col. Los especiales de A la orilla del viento pp [20-21].