

UNIVERSIDAD CATÓLICA SEDES SAPIENTIAE

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN Y HUMANIDADES

UNIDAD DE POSTGRADO



La sugerencia literaria en el libro álbum a través de la interacción
palabra-imagen y el tema de la muerte

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAESTRO
EN LITERATURA INFANTIL-JUVENIL Y ANIMACIÓN A LA
LECTURA**

AUTOR

Michael Arturo Rodriguez Tincopa

ASESOR

Alex Morillo Sotomayor

Lima, Perú

2025

METADATOS COMPLEMENTARIOS

Datos del autor

Nombres	
Apellidos	
Tipo de documento de identidad	
Número del documento de identidad	
Número de Orcid (opcional)	

Datos del asesor

Nombres	
Apellidos	
Tipo de documento de identidad	
Número del documento de identidad	
Número de Orcid (obligatorio)	

Datos del Jurado

Datos del presidente del jurado

Nombres	
Apellidos	
Tipo de documento de identidad	
Número del documento de identidad	

Datos del segundo miembro

Nombres	
Apellidos	
Tipo de documento de identidad	
Número del documento de identidad	

Datos del tercer miembro

Nombres	
Apellidos	
Tipo de documento de identidad	
Número del documento de identidad	

Datos de la obra

Materia*	
Campo del conocimiento OCDE Consultar el listado:	
Idioma (Normal ISO 639-3)	
Tipo de trabajo de investigación	
País de publicación	
Recurso del cual forma parte (opcional)	
Nombre del grado	
Grado académico o título profesional	
Nombre del programa	
Código del programa Consultar el listado:	

*Ingresar las palabras clave o términos del lenguaje natural (no controladas por un vocabulario o tesoro).



**UNIVERSIDAD
CATÓLICA**
SEDES SAPIENTIAE

UNIVERSIDAD CATÓLICA SEDES SAPIENTIAE

UNIDAD DE POSTGRADO

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN Y HUMANIDADES

**ACTO DE SUSTENTACIÓN PÚBLICA *ONLINE* DE TESIS DE LA MAESTRÍA
EN LITERATURA INFANTIL-JUVENIL Y ANIMACIÓN A LA LECTURA**

ACTA Nº 011-2025

Hoy, 07 de noviembre de 2025 a las 15:00 horas, mediante sesión en línea a través de la Plataforma ZOOM, debidamente licenciada por la Unidad de Postgrado de la Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades de la Universidad Católica Sedes Sapientiae,

RODRIGUEZ TINCOPA, MICHAEL ARTURO

llevó a cabo el Acto de Sustentación Pública *Online* de su tesis titulada:

**“La sugerencia literaria en el libro álbum a través de la interacción
palabra-imagen y el tema de la muerte”**

frente al jurado conformado por:

PRESIDENTE	: WILLIAMS NICKS VENTURA VASQUEZ
SEGUNDO MIEMBRO	: ALEX MORILLO SOTOMAYOR
TERCER MIEMBRO	: RAUF SAUD NEME SANCHEZ

Finalizada la presentación, defendió su tesis durante 30 minutos ante el jurado y el público, respondiendo satisfactoriamente las preguntas planteadas; al concluir el acto y posterior a la deliberación respectiva, el jurado decidió otorgarle por **CONSENSO** la mención **CUM LAUDE**, con una calificación de **18 (DIECIOCHO)** puntos sobre **20 (veinte)**.

Segundo Miembro

Presidente

Tercer Miembro

REPOSITORIO INSTITUCIONAL DIGITAL

ANEXO 2

CARTA DE CONFORMIDAD DEL ASESOR(A) DE TESIS CON INFORME DE EVALUACIÓN DEL SOFTWARE ANTIPLAGIO

Ciudad, Lima 20 de Octubre de 2025

Señor.
Responsable de la Unidad de Postgrado
Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades

Reciba un cordial saludo.

Sirva el presente para informar que la tesis, bajo mi asesoría, con título: *La sugerencia literaria en el libro a través de la interacción palabra-imagen y el tema de la muerte*, presentado por Michael Arturo Rodríguez Tincopa (código de estudiante 2021200089 y DNI 43016208) para optar el grado académico de MAESTRO ha sido revisado en su totalidad por mi persona y **CONSIDERO** que el mismo se encuentra **APTO** para ser sustentado ante el Jurado Evaluador.

Asimismo, para garantizar la originalidad del documento en mención, se le ha sometido a los mecanismos de control y procedimientos antiplagio previstos en la normativa interna de la Universidad, **cuyo resultado alcanzó un porcentaje de similitud de 0%.*** Por tanto, en mi condición de asesor(a), firmo la presente carta en señal de conformidad y adjunto el informe de similitud del Sistema Antiplagio Turnitin, como evidencia de lo informado.

Sin otro particular, me despido de usted.

Atentamente.



Mg. Alex Morillo Sotomayor

DNI N°: 42266928

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2232-903X>

Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades

* De conformidad con el artículo 8°, del Capítulo 3 del Reglamento de Control Antiplagio e Integridad Académica para trabajos para optar grados y títulos, aplicación del software antiplagio en la UCSS, se establece lo siguiente:

Artículo 8°. Criterios de evaluación de originalidad de los trabajos y aplicación de filtros.
El porcentaje de similitud aceptado en el informe del software antiplagio para trabajos para optar grados académicos y títulos profesionales, será máximo de veinte por ciento (20%) de su contenido, siempre y cuando no implique copia o indicio de copia.

Dedicatoria

A mis padres, *Susana* y *Arturo*.

A mis *abuelas* y *abuelos*, que ya partieron.

Y a mi madrina, *Elvira Tincopa*, mi primera maestra.

Agradecimientos

Me es imposible mencionar a todas las personas que me acompañaron en este proyecto de tesis, pero quiero reconocer a quienes dedicaron parte de su valioso tiempo para darle forma, matices y profundidad a esta investigación:

A Jorge Eslava, mi maestro y mentor, cuya inagotable sabiduría me ha inspirado a ser una mejor versión de mí mismo como docente, escritor y persona.

A mis asesores, Alex Morillo y Giancarla Di Laura, por cultivar en mí el interés y compromiso por la investigación.

A Angie Vásquez, por todas las horas que nos pasamos revisando cada etapa de este proceso; hubiera sido imposible terminar esta tesis sin ti.

A Issa Watanabe, por la inspiración; cada libro tuyo me motiva a seguir ilustrando.

A Julio Zavala, por compartir conmigo tu pasión por los libros ilustrados.

A Christian Ayuni, por brindarme nuevas miradas sobre la narrativa visual.

Y a Galia Ospina y Daniela Alcalde, por su orientación en este hermoso mundo llamado libro álbum.

Asimismo, la sustentación de esta tesis no hubiera sido posible sin la fuerza conjunta de mis compañeros de la maestría —en especial, de Amora Subiría, Nilza Ordoñez y Jorge Bullón—. Finalmente, a Pedro García, por tu buena energía y constante soporte en esta inacabable odisea.

También quiero agradecer a aquellos amigos y amigas que, de una u otra manera, tuvieron un gesto conmigo en esta accidentada ruta:

A Ana Claudia Oshige, por no dejar que me pierda, y acompañarme tanto en mis logros como en mis momentos más oscuros (esta tesis refleja dicha ambivalencia).

A Gabriela Pérez, aliada incondicional de casi todos mis proyectos artísticos, educativos y literarios.

A Diego Grimaldo, por tu oportuna intervención en la edición de esta tesis y otras ficciones del futuro pasado.

A Karol Coronado, por venir esta y tantas veces a mi rescate.

A Annie, Joao, Karla, Lucy, Mayra, Melissa, Paola, Pablo, Rox, Stephanie, Virginia y William, por las buenas vibras.

A mi hermana, Vanessa, a quien extraño y admiro, aunque nunca me atreva a decírselo (además, me ayudó con las transcripciones). Te quiero mucho, hermanita.

A mi profesor Gerardo Suzán, de la UNAM, cuya disciplina, lucidez y sarcasmo me devolvieron la pasión por la ilustración. Algún día brindaremos, maestro, con un buen pisco sour por las arenosas costas del Perú.

Finalmente, a mis estudiantes —en especial, Alejandro, Camila, Cielo, Grecia, Jade y Lucero—, por su compromiso y energía. Su creciente talento me motiva siempre a dar lo mejor. Es curioso que recién al final de este recorrido haya podido comprender que realmente nunca escribí este texto para mí, sino para ustedes. Confío en que, de alguna manera, esta tesis los oriente en sus propios caminos.

Resumen

La presente investigación analiza cómo se construye el significado en el libro álbum a partir de la interacción entre palabra e imagen, explorando las diversas representaciones narrativas y estéticas de la muerte en la literatura infantil y juvenil. Asimismo, examina el papel simbólico de los elementos paratextuales en la configuración del sentido. Para ello, se aplicó una metodología basada en el análisis multimodal de un corpus de libro álbum, complementada con entrevistas a especialistas. Los resultados revelan dos tensiones centrales: la primera distingue entre la muerte personificada y la muerte como experiencia de duelo; la segunda, entre la muerte presentada de manera explícita y aquella que es sugerida. En conjunto, el estudio propone una mirada al libro álbum como un espacio donde los temas sensibles, como la muerte, pueden transformarse en oportunidades de reflexión, belleza y aprendizaje.

Palabras clave: Libro álbum, Álbumes, Muerte, Literatura infantil, Ilustración.

Abstract

This research analyzes how meaning is constructed in picture books through the interaction between word and image, exploring the diverse narrative and aesthetic representations of death in children's and young adult literature. It also examines the symbolic role of paratextual elements in shaping meaning. To this end, a methodology based on the multimodal analysis of a corpus of picture books was applied, complemented by interviews with specialists. The results reveal two central tensions: the first distinguishes between personified death and death as an experience of grief; the second, between death presented explicitly and death suggested. Overall, the study proposes a view of picture books as a space where sensitive topics, such as death, can be transformed into opportunities for reflection, beauty, and learning.

Keywords: Picturebook, Picture book, Children's literature, Death, Illustration.

Índice

Índice.....	7
Índice de tablas y figuras.....	10
Introducción	12
I. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.....	15
1.1. Problematización e importancia	15
1.2. Pregunta orientadora.....	19
1.2.1. Pregunta general.....	19
1.2.2. Preguntas secundarias	19
1.3. Formulación de objetivos	20
1.3.1. Objetivo general.....	20
1.3.2. Objetivos específicos	20
1.4. Categorías y subcategorías apriorísticas y emergentes.....	21
1.5. Justificación de la investigación.....	23
II. MARCO TEÓRICO	25
2.1. Antecedentes de la investigación.....	25
2.1.1. Alcalde, Daniela.....	25
2.1.2. Chirif, Micaela	25
2.1.3. Hanán, Fanuel	26
2.1.4. Osorio, Gustavo	27
2.1.5. Perea, Paula.....	28
2.1.6. Rojas, Sofía.....	28
2.1.7. Vejarano, Manuel.....	29
2.2. Referencial Teórico	30
2.2.1. La interpretación	30
2.2.1.1. La significación lingüística y la teoría de la recepción	30
2.2.1.2. La semiótica visual.....	33
2.2.1.3. La alfabetización visual.....	35
2.2.2. La muerte	39
2.2.2.1. Conceptos sobre la muerte.....	39
2.2.2.2. Historia de la muerte en Occidente	44

2.2.2.3. Las etapas de duelo.....	45
2.3. Referencial Conceptual	46
2.3.1. Conceptos de libro álbum	46
2.3.2. La interacción palabra-imagen.....	52
2.3.2.1. Niveles de interacción palabra-imagen.....	54
2.3.2.2. El contrapunto	57
2.3.3. Los elementos paratextuales	59
III. METODOLOGÍA	62
3.1. Enfoque de la investigación.....	62
3.2. Diseño de investigación.....	62
3.3. Método de investigación.....	62
3.4. Técnicas e instrumentos	63
3.5. Participantes de la investigación	64
3.5.1. Corpus literario	64
3.5.2. Participantes entrevistados.....	65
IV. RESULTADOS	67
4.1. Discusión de procedimientos de análisis de la información.....	67
4.1.1. Temas sensibles en la literatura infantil.....	67
4.1.1.1. La muerte en el libro álbum.....	72
4.1.2. Análisis de los elementos paratextuales del corpus literario.....	74
4.1.2.1. Análisis de portadas y contraportadas	76
4.1.2.2. Análisis de las guardas	79
4.1.2.3. Análisis de las carátulas.....	82
4.1.3. Análisis de la interacción palabra-imagen	83
4.1.3.1. Complementariedad por caracterización	85
4.1.3.2. Contrapunto por caracterización.....	88
4.1.3.3. Complementariedad por espacio	90
4.1.3.4. Complementariedad por omisión	94
4.1.3.5. Complementariedad por diálogo	95
4.1.3.6. Contrapunto por superposición de códigos	98
4.1.3.7. Contrapunto por elipsis	102
4.1.3.8. Contrapunto por espacio.....	105

4.1.4. Representaciones narrativo-estéticas de la muerte en el libro álbum.....	106
4.1.4.1. La muerte personificada vs. la muerte como una experiencia de duelo	106
4.1.4.2. La muerte explícita vs. la muerte sugerida	107
4.1.4.3. Modelos de representación de la muerte sugerida.....	109
V. CONCLUSIONES.....	111
VI. RECOMENDACIONES	112
REFERENCIAS.....	114
Anexo 1: Instrumentos de recolección de la información.....	121
Anexo 1-A: Ficha de análisis de contenido.....	122
Anexo 1-B: Guía de entrevista.....	123
Anexo 2: Matriz de categorías y subcategorías.....	124
Anexo 3: Carta de presentación.....	125
Anexo 4: Matriz de consistencia.....	126

Índice de tablas y figuras

Tabla 1. Comparación entre los niveles de interacción palabra-imagen de Nikolajeva-Scott y Van der Linden.	56
Tabla 2. Niveles y subniveles de interacción palabra-imagen	85
Figura 1. Página interior de <i>Barba Azul</i> escrito por Charles Perrault e ilustrada por Gustave Doré.....	69
Figura 2. Página interior de <i>Pedro Melenas</i> por Heinrich Hoffmann	69
.....	74
Figura 3. Portada de <i>Nana Vieja</i> escrito por Margaret Wild e ilustrado por Ron Brooks	74
Figura 4. Portada de <i>El pato y la muerte</i> de Wolf Erlbruch	76
Figura 5. Portada de <i>Migrantes</i> de Issa Watanabe	77
Figura 6. Portada de <i>Es así</i> de Paloma Valdivia	77
.....	
Figura 7. Contraportada de <i>Es así</i> de Paloma Valdivia	78
Figura 8. Portada de <i>La madre y la muerte</i> escrito por Alberto Laiseca e ilustrado por Nicolás Arispe	78
.....	79
Figura 9. Portada de <i>La partida</i> escrito por Alberto Chimal e ilustrado por Nicolás Arispe	
Figura 10. Contraportada de <i>El pato y la muerte</i> de Wolf Erlbruch	80
Figura 11 y 12. Guardas iniciales y de cierre de <i>Camino a casa</i> escrito por Jairo Buitrago e ilustrado por Rafael Yockteng	81
Figura 13 y 14. Guardas iniciales y de cierre de <i>Nana Vieja</i> por Margaret Wild y Ron Brooks	83
.....	86
Figura 15. Carátula de <i>Kintsugi</i> de Issa Watanabe	
Figura 16. Página interior de <i>La madre y la muerte</i>	87
Figura 17. Personaje del zorro en <i>El zorro y el aviador</i> escrito por Luca Tortolini e ilustrado por Anna Forlati	87
.....	88
Figura 18. Personaje del zorro en <i>El árbol de los recuerdos</i> por Britta Teckentrup	89
.....	89
Figura 19. Página interior de <i>La madre y la muerte</i>	90

Figura 20. Caracterización de la muerte en <i>El pato y la muerte</i>	91
Figura 21. Caracterización de la muerte en <i>Migrantes</i>	
Figura 22. Página interior de <i>La partida</i>	93
Figura 23. Proporción áurea adaptada a página interior de <i>La partida</i>	93
Figura 24. Página interior de <i>El misterio de Huesópolis</i> escrito por Jean-Luc Fromental e ilustrado por Joëlle Jolivet	94 96
Figura 25. Ilustración de la calavera Catrina por José Guadalupe Posada	97
Figura 26. Página interna de <i>El árbol de los recuerdos</i>	98
Figura 27. Páginas internas de <i>El pato y la muerte</i>	99
Figura 28. Páginas internas de <i>Nana Vieja</i>	100 100
Figura 29. Página interior de <i>La madre y la muerte</i>	102
Figura 30. Detalle en página interior de <i>La madre y la muerte</i>	104
Figura 31. Página interna de <i>El zorro y el aviador</i>	105
Figura 32. Portada de <i>In Ghostly Japan</i> de Lafcadio Hearn	
Figura 33. Secuencia de páginas de <i>El corazón y la botella</i> de Oliver Jeffers	
Figura 34, 35 y 36. Secuencia de páginas internas de <i>Cigarra</i> de Shaun Tan	
Figura 37. Página interna de <i>Árbol Rojo</i> de Shaun Tan	

Introducción

Una de las características más significativas del libro álbum es la interacción entre texto e imagen. Es a partir de la articulación del significado de ambos lenguajes que se construye el sentido y se proponen discursos capaces de generar complementariedad, ambigüedad, contradicción o una interpretación polisémica. Si bien ambos componentes son indispensables para la comprensión del relato, es en el libro álbum donde las ilustraciones adquieren un rol narrativo que no habían tenido antes en la literatura infantil y juvenil. De igual modo, algunos elementos paratextuales —como la portada, las guardas y la contraportada— juegan un papel fundamental al aportar a la obra una significación más amplia.

Para comprender este fenómeno, es importante conocer cómo se leen las imágenes en el libro álbum, por lo que competencias como la alfabetización visual se vuelvan indispensables. Por su parte, el diálogo que surge de la interacción palabra-imagen presenta diferentes niveles: por *simetría* (cuando texto e imagen transmiten la misma información), por *complementariedad* (la imagen aporta información que no precisa el texto o viceversa) y por *contrapunto* (cuando texto e imagen presentan narrativas paralelas, autónomas o contradictorias). Ciertamente, estos niveles de interpretación van *in crescendo*, de lo literal a lo sugerente.

Por otro lado, la muerte como motivo ha estado presente desde los primeros cuentos para niños de Charles Perrault. Sin embargo, el canon sentimental de los lectores adultos, la sensación de perturbación y el temor a lo desconocido han convertido la muerte en un tabú en la literatura infantil actual. Pero, ¿de qué forma se aborda la muerte en el libro álbum? ¿Cuáles son sus posibilidades narrativas y simbólicas?

En ese contexto, el libro álbum propone un espacio en la literatura infantil para abordar temas complejos desde una mirada sensible y sugerente. Por ello, el principal objetivo de esta

investigación es analizar qué tipo de discursos narrativos y representaciones estéticas surgen de la interacción palabra-imagen al tratar el tema de la muerte en un corpus de libro álbum enfocado en literatura infantil y juvenil.

En el marco teórico se contemplan diversas definiciones de libro álbum —por Emma Bosch, Uri Shulevitz y Fanuel Hanán—, así como los niveles de interacción palabra-imagen —desarrollados por Maria Nikolajeva, Carole Scott y Sophie Van der Linden—, entre los cuales destaca el nivel de *contrapunto*. Otros conceptos que se abordan son la significación lingüística —trabajada por Mijaíl Bajtín, Terry Eagleton—, la estética de la recepción —desarrollada por Jonathan Culler y Wolfgang Iser—, la gramática de la imagen —propuesta por Mihaela Radulescu— y la alfabetización visual —expuesta por Martin Salisbury y Morag Styles—.

Asimismo, el marco teórico incorpora diversas perspectivas sobre la concepción de la muerte, aportadas por filósofos y pensadores como Platón, Aristóteles, Epicuro, Montaigne, Heidegger y Sartre. Además, se rescatan conceptos del historiador Philippe Ariès como la *muerte domesticada* y la *muerte vetada*, para describir la evolución de esta noción en Occidente.

La presente tesis es de enfoque cualitativo, de tipo básica y con un diseño descriptivo, basada en un análisis multimodal. Esta se sustenta en el estudio de un corpus de libro álbum —entre los que sobresale *El pato y la muerte*, de Wolf Erlbruch—, y en entrevistas a especialistas en literatura infantil y juvenil —como el escritor Jorge Eslava y la ilustradora Issa Watanabe—

En la discusión de procedimientos de análisis de la información se tiene el siguiente esquema: en primer lugar, se explora cómo se presenta el tema de la muerte en el libro álbum, para lo cual se consideran las declaraciones de los entrevistados, y se recurren a conceptos

como el *horror fantástico* (formulado por H. P. Lovecraft) y la *perturbación* (propuesta por Fanuel Hanán). En segundo lugar, se analizan las portadas, guardas y carátulas del corpus literario, desde los lineamientos establecidos por Gemma Lluch.

Además, se examina cómo la interacción palabra-imagen permite formular distintas representaciones narrativo-estéticas sobre el fenómeno de la muerte. Este análisis parte del esquema establecido por Nikolajeva y Scott, pero la presente tesis postula —y reformula— subniveles de interacción complementaria (por caracterización, espacio, omisión y diálogo) y de contrapunto (por caracterización, espacio, elipsis y superposición), identificadas a partir de la observación de la estructura narratológica del corpus, para lograr una mayor comprensión de dicha articulación y proponer una interpretación más precisa.

Finalmente, se identifican dos dicotomías: la primera distingue los álbumes que presentan a la muerte personificada de los que abordan la muerte como una experiencia de duelo. En la segunda, se diferencian los que presentan la muerte de manera explícita versus los que lo plantean de forma sugerida. Es justamente del modelo de muerte sugerida de donde se extrae una mayor variedad de discursos narrativos y representaciones sobre la muerte. Todos estos modelos de representación sobre la muerte abren la puerta para la creación de álbumes para la literatura infantil y juvenil con un carácter sensible, polisémico y pluridimensional.

I. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1. Problematización e importancia

Para la especialista en literatura infantil Teresa Duran, “la ausencia de críticos, analistas y especialistas en las artes visuales aplicadas al libro infantil” (2006, como se citó en Bosch, 2007, p. 34) es de vital preocupación.

Ciertamente, en las últimas dos décadas han surgido diversas investigaciones sobre el carácter visual del libro álbum:

Por un lado, Emma Bosch (2007) recopila múltiples definiciones de libro álbum, centradas en el protagonismo de la imagen, su secuencialidad y su función dentro de la literatura. Sophie Van der Linden (2015) conceptualiza el álbum desde la articulación palabra-imagen-soporte para explicar cómo se genera el sentido de la obra. Maria Nikolajeva y Carole Scott (2006) rescatan diversas clasificaciones de la interacción palabra-imagen y proponen una sistematización definitiva, destacando el *contrapunto* como uno de los niveles más complejos en la construcción del significado. Martin Salisbury y Morag Styles (2018) inciden en el concepto de alfabetización visual para explicar las brechas de interpretación que surgen de esta misma interacción.

Por otro lado, un estudio de campo, realizado por Jesús Moya y María Jesús Pinar (2007) demuestra que hay procesos mentales que no se pueden representar en la ilustración y atmósferas presentes en la imagen que no son mencionados en el texto escrito. En esa misma línea, Evelyn Arizpe y Morag Styles (2002) recurren a las obras *El Túnel* y *Zoológico* de Anthony Browne para observar en niños de 4 a 11 años el desarrollo de su deducción imaginativa y sus niveles de percepción sobre dichos relatos.

Pese al aporte de estas investigaciones, la difusión de las mismas es limitada, por lo cual hay un gran desconocimiento del tema. A esta brecha de conocimiento se suma la falta de competencia en alfabetización visual, tanto en profesores como en estudiantes.

Duran (2006) señala que los álbumes se analizan solo desde la didáctica del lenguaje —es decir, del texto—, sin considerar la propuesta gráfica del libro. Para Flavia Gomes-Franco-e-Silva (2019), la alfabetización convencional se basa en “métodos específicos de lectoescritura que se centran sobre todo en la aproximación progresiva a las letras, sílabas y palabras” (p. 49). Esto implica que la enseñanza escolar se enfoca casi exclusivamente en el código lingüístico y “no da cuenta de los contenidos que transmiten los mensajes icónicos, ni de sus significados o intención comunicativa” (Gomes-Franco-e-Silva, 2019, p. 49). En ese sentido, Duran (2006) advierte que esta falta de sintaxis visual en la construcción y publicación de este tipo de obras es contraproducente, ya que desluce el trabajo realizado en la ilustración, así como sus posibles interpretaciones.

Tal desestimación de las ilustraciones invalida injustamente al libro álbum como obra literaria, y su inclusión como parte de un plan estratégico de lectura podría parecer, desafortunadamente, irrelevante. Para Galia Ospina (2016), “la lectura en la escuela pierde muchas veces la fascinación por el desciframiento del mundo y convierte las prácticas de escritura en actividades rutinarias sin ninguna conexión con la construcción de la propia identidad” (p. 25). Pese a ello, en los últimos años, muchos profesores y profesoras se han inclinado por incluir al libro álbum como herramienta didáctica en clase con el fin de capturar la atención de sus estudiantes y fomentar así su interés por la lectura.

Por otro lado, una de las interrogantes más frecuentes es qué pueden consumir los niños y qué no (Salisbury y Styles, 2018), así como si la muerte, entre otros temas sensibles, es realmente adecuado para el público infantil (Hanán, 2015). En un espectro tan delicado como

lo es la niñez, sale a flote la pregunta: ¿cómo la literatura infantil y juvenil aborda creativamente a estos temas? Se trata de un debate candente, poco menos que imposible de conciliar, pues tan solo el concepto de literatura infantil, así como sus límites, ha sido una variable en constante redefinición.

En Perú, existen muy pocos estudios sobre el libro álbum, y menos aún sobre la muerte. Entre ellos, Micaela Chirif (2017) se cuestiona el rol simbólico del tulipán en *El pato y la muerte* de Wolf Erlbruch. Christian Ayuni (2018) teoriza sobre el proceso creativo del ilustrador aplicado a proyectos de ilustración editorial. Daniela Alcalde (2020) repasa la evolución del libro álbum en la producción editorial peruana en los últimos quince años, destacando obras de autores nacionales como Issa Watanabe, Christian Ayuni y Micaela Chirif, además de explorar en ellos el lenguaje del libro álbum desde los conceptos propuestos por Van der Linden. Manuel Vejarano (2021) revisa la historia de la literatura infantil, analiza la evolución de la concepción de la muerte y estudia *El pato y la muerte* a partir de su composición e interacción palabra-imagen.

Salvo estas investigaciones, no se han encontrado más estudios sobre el libro álbum en el país. Solo Chirif y Vejarano abordan el tópico de la muerte. Vejarano, además, considera un análisis desde las categorías de interacción palabra-imagen, al igual que Alcalde. Sin embargo, este número de investigaciones es muy limitado.

Asimismo, se debe considerar que la mayoría de los estudios e investigaciones aún exploran la concepción de lo literario desde lo convencional en cuanto al formato, el lenguaje y la significación literaria. Precisamente para superar estas miradas convencionales, resulta necesario estudiar el libro álbum como objeto literario, ya que desafía la literariedad y permite abordar de manera sutil temáticas que no son lo suficientemente valoradas en la tradición crítica de la LIJ.

Todos los factores anteriormente mencionados forman una brecha de conocimiento en torno al libro álbum y la muerte en la literatura infantil y juvenil en el Perú. Aún faltan más estudios e investigaciones que acerquen este formato literario a estudiantes, profesores, padres de familia, directores de colegios, editoriales y agentes de la lectura, y que justifiquen el valor del libro álbum como objeto de estudio y análisis en el aula de clase, sobre todo cuando se abordan temas tan sensibles como la muerte.

1.2. Pregunta orientadora

1.2.1. Pregunta general

¿Qué tipo de representaciones narrativo-estéticas surgen en la interpretación de la interacción palabra-imagen al tratar el tema de la muerte, en un corpus de libro álbum enfocado en literatura infantil y juvenil?

1.2.2. Preguntas secundarias

1. ¿De qué formas concretas se plantea el tema de la muerte en la literatura infantil-juvenil en el libro álbum?
2. ¿De qué manera los elementos paratextuales aportan a la elaboración de una atmósfera sugerente con referencias a la muerte en el corpus literario?
3. ¿Cómo la interacción palabra-imagen coopera en la construcción de diversas representaciones de la muerte en el libro álbum?
4. ¿Cuáles son los modelos de representación sobre el fenómeno de la muerte que se extraen del corpus literario?

1.3. Formulación de objetivos

1.3.1. Objetivo general

Analizar qué tipo de representaciones narrativo-estéticas surgen de la interpretación de la interacción palabra-imagen al tratar el tema de la muerte en un corpus de libro álbum enfocado en literatura infantil y juvenil.

1.3.2. Objetivos específicos

1. **Explorar** de qué formas concretas se plantea el tema de la muerte en la literatura infantil y, en especial, en el libro álbum.
2. **Describir** cómo los elementos paratextuales aportan a la elaboración de una atmósfera sugerente con referencias a la muerte en el corpus literario.
3. **Analizar** cómo la interacción palabra-imagen coopera en la construcción de diversas representaciones de la muerte en el libro álbum.
4. **Identificar** los modelos de representación sobre el fenómeno de la muerte que se extraen del corpus literario.

1.4. Categorías y subcategorías apriorísticas y emergentes

La presente investigación consta de las siguientes categorías: el libro álbum, la interpretación de la imagen, la interacción palabra-imagen, la concepción de la muerte y las representaciones narrativo-estéticas de la muerte en el libro álbum.

La primera categoría es el *libro álbum*. Se escogió esta categoría porque es el principal objeto de estudio de la presente investigación. Entre las subcategorías *a priori*, se examina el concepto de libro álbum y su diferencia con el libro ilustrado u otros formatos. Para ello, se toma en cuenta definiciones establecidas por Shulevitz (1980), Bosch (2007), Hanán (2007) y Van der Linden (2015), así como la opinión de los entrevistados. Además, se considera el tratamiento de los *elementos paratextuales*, como la portada, las guardas y la carátula. Entre las subcategorías emergentes se observó el posicionamiento del *libro álbum en los colegios* por parte de los alumnos y profesores, así como el interés del Estado peruano por este formato.

La segunda categoría es la *interpretación de textos e imágenes*. Se escogió esta categoría porque en el libro álbum es indispensable la adecuada lectura e interpretación de los signos verbales e icónicos para descifrar el mensaje de la obra. Dado que se trata de dos espectros muy diferenciados, se propone, a priori, dos subcategorías: la primera es la *interpretación de textos* donde intervienen conceptos como la significación lingüística (Eagleton, 1988; Bajtín, 1989) y la estética de la recepción (Iser, 1998; Culler, 2004). La segunda es la *lectura e interpretación de imágenes*, para lo cual se consideran conceptos como la gramática de la imagen (Raney, 1998), la alfabetización visual (Radulescu, 2013), así como la experiencia de los entrevistados en colegios y otros centros.

La tercera categoría es la *interacción palabra-imagen*. Se escogió esta categoría porque es la particularidad más importante del libro álbum, ya que ambos componentes son imprescindibles para la comprensión de la obra. De manera previa, se establece como

subcategoría los *niveles de interacción palabra-imagen* expuestos por Nikolajeva y Scott (2001) y Van der Linden (2015): simetría, complementariedad y contrapunto. La segunda subcategoría se enfoca en entender, a partir de las entrevistas realizadas, cómo funciona la *construcción del libro álbum* entre el escritor y el ilustrador. Por su parte, las subcategorías emergentes corresponden a los *subniveles de complementariedad y contrapunto*. Asimismo, se amplió el análisis de esta interacción, incluso como parte del *álbum silente*.

La cuarta categoría es *la muerte*. Se escogió esta categoría porque es el tema principal de esta tesis. En este apartado se recogen a priori *conceptos sobre la muerte* planteados por pensadores y filósofos como Platón, Montaigne, Sartre, entre otros; y se hace un repaso por la evolución de su concepción en Occidente (Ariès, 2000). En otra subcategoría, se evalúa la presencia de *la muerte como tabú en la literatura infantil* desde autores como Salisbury y Styles (2018), Hanán (2015) y comentarios de los entrevistados.

Finalmente, la quinta categoría son las *representaciones narrativo-estéticas de la muerte*, categoría que responde a la pregunta general de la tesis. La primera subcategoría a priori es *la presencia de la muerte en el libro álbum*, plasmada en una selección de corpus literario. Entre las subcategorías emergentes surgidas a partir del análisis de dicho corpus se han identificado diferentes modelos representativos: *la muerte personificada, la muerte como experiencia de duelo, la muerte explícita y la muerte sugerida*.

1.5. Justificación de la investigación

Analizar cómo se aborda la muerte en la literatura infantil y juvenil es fundamental para deconstruir preconcepciones y tabúes en torno a este tema. En el caso del libro álbum, identificar las diversas formas en que se representa este fenómeno permite ofrecer a los jóvenes lectores un panorama más amplio ante experiencias cercanas a la muerte o situaciones de pérdida, y facilita en ellos la apertura al diálogo y la reflexión (Hanán, 2015).

En el Perú, las investigaciones sobre el libro álbum siguen siendo escasas, sobre todo en lo relacionado con la alfabetización visual, la interacción palabra-imagen y la representación de la muerte. Esta ausencia de estudios limita la comprensión del potencial del libro álbum como herramienta pedagógica y como objeto estético de análisis literario (Hanán, 2007).

Por ello, esta investigación busca contribuir a llenar esta brecha de conocimiento y reforzar la consideración del libro álbum como un soporte de lectura serio, con potencial para fomentar la comprensión lectora, la interpretación crítica y la deducción imaginativa de los estudiantes (Arizpe y Styles, 2002). Además, el análisis de representaciones de la muerte en este género puede ofrecer herramientas para acompañar a los niños y niñas en procesos de elaboración del duelo, brindándoles modelos simbólicos que faciliten la expresión de emociones y la construcción de significados ante experiencias de pérdida. Como señala Sánchez (2017), la literatura infantil permite “comprender la triste experiencia de la muerte, canalizar emociones y adquirir madurez”, y la escuela debe participar activamente para apoyar estos procesos, lo que refuerza la relevancia del libro álbum en contextos educativos donde aún persisten prejuicios sobre su uso.

De esta manera, un estudio profundo sobre el libro álbum en el Perú puede resultar provechoso no solo para escritores, artistas, editores, bibliotecarios y gestores culturales, sino

también para profesores, mediadores, familias y futuros investigadores interesados en explorar la literatura infantil y juvenil desde una perspectiva crítica y formativa.

Asimismo, el desarrollo de más investigaciones sobre el libro álbum podría incentivar la creación de programas académicos y de formación especializada en el país, semejantes a los que existen en México (Diplomado en Libro Álbum y Libro Ilustrado) o en Inglaterra (Master in Children's Book Literature). Aunque instituciones como la Casa de la Literatura y el Fondo de Cultura Económica han impulsado charlas y talleres en torno al género, dichos esfuerzos aún son limitados, y muchos autores nacionales deben especializarse en el extranjero o de manera empírica.

II. MARCO TEÓRICO

2.1. Antecedentes de la investigación

2.1.1. *Alcalde, Daniela*

En un artículo para la revista *Lienzo* (2020) de la Universidad de Lima, la Magíster en Libros y Literatura Infantil y Juvenil por la Universidad Autónoma de Barcelona, Daniela Alcalde, repasa el panorama de la literatura infantil y juvenil en los últimos quince años, destacando políticas, beneficios y licitaciones que han sido fundamentales para el crecimiento de la industria en el Perú.

Retoma, a su vez, una definición de libro álbum —extraída de los conceptos ofrecidos por Van der Linden y el MINEDU— para seleccionar un corpus de álbumes realizados por editoriales y autores peruanos. Algunas de las obras seleccionadas para este análisis fueron *Desayuno* de la editorial Polifonía, *¡Más te vale, mastodonte!* del FCE y *Gato de Mercado* de la editorial SM. En estos, Alcalde busca identificar cómo se utiliza el lenguaje distintivo del libro álbum, es decir, la relación palabra-imagen, y analiza las diferentes composiciones en la doble página, el peso narrativo de la imagen y el aporte simbólico del soporte.

2.1.2. *Chirif, Micaela*

En el artículo “...Y el tulipán. Sobre el rol del tulipán en *El pato y la muerte* de Wolf Erlbruch” (2017), publicado en la revista *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, y extraído de su trabajo final en el Máster en Libros y Literatura Infantil y Juvenil de la Universidad Autónoma de Barcelona (España); Micaela Chirif indaga sobre el rol simbólico del tulipán en el cuento *El pato y la muerte*.

La autora plantea una crítica la exclusión de la palabra *tulipán* en el título del libro, específicamente, en la versión en castellano. Asimismo, destaca que, a pesar de formar parte

del título original, el término no se menciona en el texto y que su presencia en las ilustraciones es predominantemente pasiva, ya que no desencadena acciones ni cumple un rol narrativo explícito.

En ese sentido, Chirif busca interpretar el rol del tulipán a partir del simbolismo del color, su composición en cada una de las páginas y el punto de vista de los diferentes protagonistas que integran la obra. Algunas de sus postulaciones indican que los colores rojo y negro se asocian con la vida y la muerte; en particular, el rojo simboliza la sangre y el negro, el luto. Sumado a ello, Chirif repasa algunas teorías de representación y significación, centrando su análisis en una interpretación de Lacan acerca de la huella, el signo, el significante y la letra.

Finalmente, desarrolla una reflexión sobre el tulipán como elemento *éxtimo* —una formulación paradójica sobre la percepción— ya que, para la autora, la muerte es indecible y no se puede simbolizar. Este efecto se materializa en la figura del tulipán, que funciona como una posible analogía de su omisión deliberada en el título de la obra.

2.1.3. *Hanán, Fanuel*

En el libro *Temas de literatura infantil: aproximación al análisis del discurso para la infancia* (2015), del reconocido investigador venezolano y especialista en el estudio del libro álbum, Fanuel Hanán Díaz, se recoge una serie de artículos y reflexiones, escritas por el mismo autor, sobre diversos temas que pueden resultar oscuros o transgresores en la literatura infantil. Dos de ellos son esenciales para la presente investigación.

En el primero, incide en un concepto que él mismo denomina *temas perturbadores*, y en el segundo, reflexiona y propone diversas categorías sobre el tratamiento de la muerte en la literatura infantil.

En primer lugar, postula que la perturbación deriva de un prejuicio del adulto, que se siente aferrado al *canon sentimental* y que, a su vez, está sujeta al contexto social y cultural de la época. Conceptualiza el tema de la *perturbación* y establece algunas diferencias entre este concepto y el *horror*, así como también lo hace respecto a la transgresión. A su vez, señala que cada una de estas nociones produce efectos diferentes en el lector, y que la perturbación es la más inquietante, la más duradera y la más desgarradora. En esa línea, destaca dos cuentos aterradores de Charles Perrault: “Barba Azul” y “La caperucita roja”. El primero, en referencia a la muerte, y el segundo, al despertar sexual.

En segundo lugar, repasa la presencia de la muerte en la literatura infantil, en especial, en los cuentos de hadas, de los cuales extrae ciertos tropos recurrentes como el descuartizamiento, el envenenamiento y la necrofilia. Además, explica a qué se debe la formulación de dicho tratamiento: la fascinación del horror, el ordenamiento del mundo y el establecimiento del equilibrio en la psique del lector. Menciona la presencia de la muerte con un sentido terriblemente aleccionador para los niños y, finalmente, formula una lista de consideraciones para el escritor que quiera abordar este tema.

2.1.4. Osorio, Gustavo

En su tesis de licenciatura para la Universidad Tecnológica de Pereira (Colombia), titulada *La representación de la muerte en un conjunto de libros infantiles en formato de libro álbum desde la teoría de Philippe Ariès* (2019), Gustavo Osorio repasa la evolución de la construcción social de la muerte en la cultura occidental y cómo esta percepción ha cambiado en el tiempo.

A diferencia de los autores previamente señalados, Osorio no basa su estudio en el análisis semiótico de la imagen, sino en los cuatro modelos de percepción sobre la muerte propuestos por Ariès (2000) para clasificar las obras que forman parte de su corpus. Estas

categorías son: encubrimiento y protección; disminución de la oposición entre la vida y la muerte; padecimiento de la muerte en soledad; e impacto emocional ante el cuerpo del pariente difunto. Entre las obras analizadas figuran *El corazón en la botella* de Oliver Jeffers, *Camino a casa* de Jairo Buitrago y Rafael Yockteng, *El pato y la muerte* de Wolf Erlbruch, y *La madre y la muerte* de Alberto Laiseca y Nicolás Arispe.

2.1.5. Perea, Paula

En su trabajo final de grado (TFG) en Maestra de Educación Primaria, para la Universidad Jaime I (Castellón de la Plana, España), titulado *Migraciones a través del álbum Migrantes* (2021), Paula Perea enfatiza en la necesidad de formación del maestro/a en temas de ilustración, así como en el desarrollo de su criterio para seleccionar obras de literatura infantil y juvenil de calidad estética y literaria. Su análisis se enfoca en la obra *Migrantes* de la autora e ilustradora peruana Issa Watanabe.

Para Perea, el álbum silente funciona como herramienta ideal para impulsar al niño lector a reflexionar a partir de la imagen. Además, destaca en dicha obra la presencia de la muerte como una señal constante de incertidumbre y señala referencias intertextuales a la obra de Wolf Erlbruch. Perea concluye con un análisis semiótico visual de toda la obra.

2.1.6. Rojas, Sofía

En su trabajo de grado para la Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá, Colombia), titulado *La muerte en la literatura infantil: seis libros para analizar* (2021), Sofía Rojas plantea como objetivos específicos interpretar seis textos literarios para niños a partir de sus componentes textuales y visuales, examinar el tratamiento al tratar el tema de la muerte y desarrollar un proyecto personal.

El análisis se centra en aspectos psicológicos y pedagógicos. Los libros que forman parte de su corpus son *Birgit, historia de una muerte* de Gudrun Mebs y Beatriz Martín Vidal, *El rojo era el color de mamá* de Gerardo Meneses Claros, *Camino a casa* de Jairo Buitrago y Rafael Yockteng, *El pato, la muerte y el tulipán* de Wolf Elbruch y *Llora, corazón, pero no te rompas* de Glenn Ringtved y Charlotte Pardi.

2.1.7. Vejarano, Manuel

En su tesis de maestría, titulada *El fenómeno de la muerte en el libro álbum El pato y la muerte* (2021), para la Universidad Católica Sedes Sapientiae (Lima, Perú), el profesor Manuel Vejarano analiza cómo se presenta la muerte en la obra de Wolf Erlbruch. Destaca que la enorme carga de tabú en muchos colegios y familias impide que los pequeños lectores asimilen este fenómeno de manera dialogada, y subraya la riqueza gráfica y textual de este álbum como medio de reflexión sobre la muerte en niños y adultos.

Para ello, Vejarano realiza un análisis semiótico de la obra de Erlbruch. En el marco teórico, aborda conceptos sobre el libro álbum, la evolución de la muerte en occidente, la semiótica visual y el análisis multimodal. También menciona las categorías de interacción entre texto e ilustración. Su estudio adopta un enfoque descriptivo de la narratividad en relación con la composición, el color y la interacción palabra-imagen. Cabe mencionar que, para Vejarano, la mayoría de las páginas manifiestan una interacción por ampliación, mientras que solo la última recurre al contrapunto.

Entre sus conclusiones, Vejarano (2021) afirma que “el libro maneja una semiótica que permite al niño acercarse a la comprensión de este fenómeno y que el lector adulto pueda detenerse a reflexionar sobre esta misma realidad al centrarse en el texto y la sutileza de los diálogos” (p. 159).

2.2. Referencial Teórico

2.2.1. *La interpretación*

2.2.1.1. *La significación lingüística y la teoría de la recepción*

Para proceder con la correcta lectura de un libro álbum, es necesario entender primero cómo se genera la significación lingüística al interpretar un relato. Roland Barthes (1977) se pregunta: “todo, en un relato, ¿es funcional? Todo, hasta el menor detalle, ¿tiene un sentido?” (p. 14). Para Barthes todo —en distinto grado— significa algo: “aun cuando un detalle pareciera irreductiblemente insignificante, rebelde a toda función, no dejaría de tener al menos, en última instancia, el sentido mismo del absurdo o de lo inútil: todo tiene un sentido o nada lo tiene” (p. 14).

Por su parte, Terry Eagleton (1998) señala que todo texto carece de un significado fijo o preciso, y que está compuesto por elementos difusos que constituyen “un tejido inagotable o una galaxia de significantes, una tela inconsútil de códigos y fragmentos de códigos” (p. 86). En otras palabras, por un lado, todo tiene un sentido y, por otro, todo posee una variedad ilimitada de significados. A partir de esta aparente paradoja, cabe preguntarse ¿cómo se puede entender la capacidad del lenguaje literario de sugerir significados?

En primer lugar, se abordará el concepto de significación lingüística: Mijaíl Bajtín (1989) plantea que el sentido de un enunciado no se define de forma autónoma, sino que se configura en relación con el trasfondo del lenguaje y con otros discursos previos que abordan el mismo tema, como “opiniones, puntos de vista y apreciaciones plurilingües” (p.89). Por ello, pone énfasis en que el análisis del sentido, debe ir más allá de los aspectos meramente lingüísticos del enunciado (es decir, lo visible), ya que lo fundamental no son sus rasgos exteriores, sino su intención comunicativa (el trasfondo). Como él mismo señala,

“evidenciamos siempre el aspecto objetual semántico y expresivo, es decir, intencional, como la fuerza estratificadora y diferenciadora del lenguaje literario común, y no las características lingüísticas (matices lexicológicos, tonos semánticos secundarios, etc.)” (p. 109). Estas intenciones no pueden reducirse a elementos lingüísticos aislados, pues “no pueden entenderse ni estudiarse sin comprender su significación funcional” (p. 109). Para Bajtín (1989), las “posibilidades intencionales” no son neutras, sino que se concretan y se impregnan de valor según su dirección o contenido, y se articulan con “las perspectivas expresivas de los géneros” (p. 106). En resumen, el sentido del enunciado no está en las características externas del lenguaje, sino que reside en su intención y trasfondo semántico.

En segundo lugar, Eagleton (1983) resalta el rol activo del lector en la construcción del sentido desde **la teoría de la recepción**, al sostener que este “concretiza” la obra literaria. Sin su participación, la obra queda incompleta:

Por muy sólido que todo esto parezca, la verdad es que para la teoría de la recepción toda obra literaria está constituida por huecos . . . donde el lector proporciona el nexo faltante. La obra está llena de "indeterminaciones", elementos cuyo efecto depende de la interpretación del lector, y que pueden interpretarse en un sinnúmero de formas, quizá opuestas entre sí. (p. 51)

Iser (1976) va en esa misma lógica, pues afirma que el texto literario está lleno de vacíos e indeterminaciones que requieren de la participación activa del lector para ser completados, pues el sentido no está dado de antemano, sino que se actualiza en cada acto de lectura. De modo similar, Jauss (1977) propone que toda obra debe ser comprendida desde su *horizonte de expectativas*, determinado no solo por el texto, sino por el bagaje del lector, su contexto y su memoria cultural. Culler (2004) resuena con esta idea, pues sostiene que “el significado de un texto es la experiencia del lector” (p. 79), experiencia que implica, en mayor o menor medida,

dudas, hipótesis y autocorrecciones. Para ello, “el lector recurre a diversas convenciones y genera expectativas, postula conexiones y finalmente sus expectativas se confirman o se frustran” (pp. 79-80).

Eagleton (1998) reafirma esta posición al señalar que el lector está elaborando constantemente hipótesis sobre el significado del texto, aunque pocas veces se da cuenta de ello: “el lector hace conexiones implícitas, cubre huecos, saca inferencias y pone a prueba sus presentimientos” (p. 50). Finalmente, Culler (2004) advierte que el sentido de una obra no se reduce a la intención del autor, ni puede considerarse únicamente como una característica intrínseca del texto o a una experiencia puntual del lector. Siempre habrá debate en torno a sus posibles significados:

Es una idea ineludible porque no es algo sencillo o determinado de forma sencilla; es a la vez la experiencia de un sujeto y una propiedad del texto. Es a la vez lo que entendemos y lo que intentamos entender en el texto. (p. 84)

En esa misma línea, concluye que el significado “está limitado por el contexto, pero el contexto es ilimitado y siempre está abierto a variaciones...” (Culler, 2004, p. 85). Por lo tanto, el significado adquiere dimensiones complejas y ambiguas debido a la interacción del lector y a las múltiples interpretaciones que éste —con su experiencia o entendimiento— aporta. Desde la visión humanista de Iser sobre la teoría de la recepción se propone que “en la lectura debemos de ser flexibles, receptivos, imparciales; preparados para poner en tela de juicio nuestros criterios y permitir que se transformen” (Eagleton, 1998, p. 52), efecto que permite al lector replantear sus percepciones y abrirse a nuevos significados e interpretaciones.

A partir de estos estudios, es posible plantear el siguiente concepto: se entiende por *sugerencia literaria* la capacidad del lenguaje para formular significaciones que solo se comprenden desde una lectura atenta del lector, su experiencia, competencias, expectativas e

hipótesis. Debido a sus posibilidades intencionales, la sugerencia literaria excede el plano puramente lingüístico y se sitúa en el plano semántico para entender la significación funcional del enunciado, en la cual el lector tiene un rol esencial.

Es justamente desde la competencia que tiene el lector que conecta e interrelaciona los elementos de un texto literario, llena de brechas de interpretación que este presenta, y generar un sinnúmero de significaciones contradictorias. Tal sugerencia literaria es inherente a toda obra literaria de principio a fin. No hay obra literaria que no sugiera, que no construya significación más allá de los signos que emplea. Todo texto literario siempre dice algo más.

Sin embargo, el surgimiento de nuevas propuestas narrativas en las últimas décadas — como el libro álbum— introduce una variable adicional: la imagen.

2.2.1.2. La semiótica visual

La filóloga, docente, investigadora y curadora del arte Mihaela Radulescu, en su libro *Stop Motion. Laboratorio de investigaciones y aplicaciones de semiótica visual*, desarrolla diversos conceptos referidos a la semiótica visual que sirven como marco teórico para el análisis visual del presente objeto de estudio. Para entender cómo se genera el sentido en el diálogo palabra-imagen, es preciso definir primero qué se entiende por generación de sentido.

Para Radulescu (2013), “la generación de sentido se hace a partir de una selección y combinación de elementos en una estructura que puede funcionar como una situación de lectura desde la cual el intérprete podrá desarrollar su interpretación” (p. 30). En su investigación, plantea que toda la información que se almacena en la memoria está hecha de signos y una compleja interconexión entre significantes, significados y referentes que han formado unidades de sentido.

Pero ¿cómo funciona esta interconexión? Radulescu (2013) se refiere al significante como aquellas “formas, expresiones y manifestaciones que llegan a nuestra percepción a través de los sentidos” (p. 38). En el presente estudio, estos significantes se materializan en las palabras y las imágenes. Al presentarse un significante, el lector o espectador asocia éste con el referente que está instalado en su memoria para deducir su significado. En algunos casos, pueden aparecer múltiples referentes, lo que permite que cada nueva lectura produzca una interpretación distinta, en la medida en que los referentes del lector se amplían con el tiempo.

Según Radulescu (2013), “la generación de sentido es el fenómeno central de la comunicación, que explica cómo se transmiten mensajes y cómo funcionan los signos” (p. 30). Este fenómeno está conformado por el proceso de enunciación, la construcción- comunicación- interpretación del signo y el proceso de selección de componentes —el texto y la imagen— por sus valores semánticos, sintácticos y pragmáticos.

En la línea de lo expuesto, la imagen-signo es una “organización de elementos, formas y colores cuyas propiedades comunican sensaciones, emociones, ideas” (p. 31) que se proyectan en un plano. Cada plano, entonces, está compuesto por múltiples referencias distribuidas en el espacio con una intención semántica, entre intertextualidades visuales y conceptuales. Esta organización de formas y colores en un todo estructurado, el plano, es lo que Radulescu denomina *gramática de la imagen*, pues cada composición tiene un valor simbólico que refuerza la generación de sentido:

En la composición de la imagen fija y móvil hay un valor simbólico que refuerza la construcción del sentido. La construcción simétrica, el encierro, el picado, el geometrismo estructural, el uso de la perspectiva barroca, el uso de la repetición, de la alternancia de los planos, del primer plano a un plano general, etc., son recursos que

percibimos por un lado como recursos compositivos, pero que también nos remiten a determinado significado. (p. 34)

En otras palabras, la imagen, como signo, apela a una asociación semiótica formada por significantes, referentes e intertextualidades, que se manifiestan mediante la forma, el color, la textura, el ritmo, el volumen y la distribución del espacio; por lo tanto, es esencial interpretar cada unidad visual para construir el significado.

Según Radulescu (2013), la imagen puede ser considerada un texto, porque está compuesta por signos que, al organizarse con coherencia y cohesión, representan una realidad y transmiten significado. Esto implica que, al igual que un texto escrito, la imagen tiene una estructura interna y puede leerse e interpretarse siguiendo un orden. Desde esta perspectiva, la imagen no es un simple adorno: es una construcción narrativa, discursiva y expresiva. Es narrativa porque puede contar una historia o sugerir una secuencia de acciones; es discursiva porque comunica un punto de vista o ideología; y es expresiva porque transmite emociones a través de recursos visuales como el color, la composición y el trazo. Esta concepción es fundamental para el análisis del libro álbum, pues permite tratar a la ilustración como un elemento igual de significativo que el texto escrito, y no como un simple complemento. De esta forma, la imagen-texto comunica, aporta a la construcción del sentido y valida su calidad como texto.

2.2.1.3. La alfabetización visual

Si para descifrar el significado de un libro álbum, es necesario leer tanto el texto como las imágenes, entonces ¿cómo se leen las imágenes? “Alfabetizar es el proceso a través del cual se enseña a leer y escribir en el marco de la adquisición y reproducción de los signos” (Gomes-Franco-e-Silva, 2019, p. 49); esta es una característica que se centra únicamente en la decodificación y el uso del lenguaje escrito y, al mismo tiempo, omite el contenido icónico.

Sin embargo, es importante resaltar que la esencia del libro álbum reside en el diálogo entre texto e imagen, por lo que la lectura del código verbal es tan imprescindible como la de los signos visuales. Asimismo, hay que considerar que “la lectura del texto y la lectura de la imagen dependen de mecanismos cognitivos muy distintos” (Van der Linden, 2015, p. 20), lo que exige al lector una gran adaptabilidad.

Existen diversos conceptos cuando se trata de describir la capacidad de leer una imagen pictórica. En esta investigación se rescatan dos de ellos: la *alfabetización visual* y la *literariedad visual*. Para la autora Morag Styles y el ilustrador Martin Salisbury, la alfabetización visual es una de las expresiones más aceptadas y, aunque no cuenta con una aprobación unánime, su uso se ha extendido notablemente. Este término fue acuñado por John Debes en la década de 1960 y se define como “la capacidad de pensar qué significan las imágenes y los objetos, cómo se integran, cómo respondemos a ellos o los interpretamos, cómo podría funcionar como modos de pensamiento y cómo se asientan en las sociedades que los vieron nacer” (Raney, 1998, como se citó en Salisbury y Styles, 2018, p. 77).

Por otro lado, Hanán (2007) se refiere a este mismo concepto con el nombre de literariedad visual, la cual define como la “capacidad que tienen los lectores para interpretar el lenguaje de las imágenes estáticas y las imágenes en movimiento, sus convencionalismos y los diferentes niveles de sentido que ellas aportan” (p. 159).

La polémica alrededor de estas expresiones ha llevado a los investigadores por años a un interminable debate, pues el mismo hecho de una “lectura de imágenes” da pie a una interesante paradoja. En primer lugar, ¿pueden las imágenes conformar un lenguaje susceptible a ser leído y, por ende, interpretado? En segundo lugar, expresiones como alfabetización visual ¿no confirman el dominio de la cultura verbal sobre lo visual? (Hanán, 2007; Phillipot, 1979,

Salisbury y Styles, 2018) En su libro *Leer y mirar el libro álbum: ¿un género en construcción?*, el investigador venezolano Fanuel Hanán (2007) ofrece algunas pistas sobre este tema:

La primera diferencia que se establece entre la lectura de imágenes y la lectura del código alfabético es que la última implica una lectura lineal. Es lo que llamamos un procesamiento seriado, secuencial, . . . Cuando las unidades del código se ordenan en secuencias, necesitamos rebasar diferentes organizaciones de unidades para encontrar sentido: una letra, una oración, varias oraciones, un párrafo se suceden en secuencia y ello impone una manera particular de leer que es lineal: hay un comienzo y un final claramente visibles. Existe un orden que debemos seguir. (pp. 164-165)

Para Hanán (2007), cuando se hace referencia a la lectura, se alude únicamente a la decodificación del código alfabético, es decir, del texto escrito; el cual está organizado de manera ordenada y secuencial. Esta condición impone en el lector una dirección lineal, pues prima un orden preciso de lectura. En contraste, una imagen no sigue ningún tipo de orden secuencial; pues debido a su condición espacial, adquiere un procesamiento paralelo. Esto se debe a que “la fuente y la dirección de información no son únicas, por lo que el ojo no adquiere un sentido lineal, sino pluridimensional para recorrer la superficie” (p. 165).

Esta constante pugna entre la lectura textual y la lectura visual, lo lineal y lo ubicuo, la sucesión y la suspensión, es una de las características más originales y representativas del libro álbum. “Por un lado, el texto obliga al lector a seguir hacia adelante y, por el otro, las ilustraciones invitan a detenerse, a mirar cuidadosamente, a fijarse en los detalles, a descubrir signos” (Hanán, 2007, p. 104).

Desde un enfoque pedagógico, Salisbury y Styles (2018) postulan que la alfabetización visual es una habilidad que los niños desarrollan desde pequeños de manera inconsciente y natural, pues poseen la capacidad casi instintiva de dibujar aquello que ven con lo que

imaginan, colorear, crear formas y distinguirlas. A partir del análisis de diversos estudios de campo, los autores han comprobado que es necesario alentar en el niño su instinto por aprender a observar, valorar e interpretar el material visual que se les presenta día a día, ya que “aprender a mirar y ver a través del dibujo fomenta y nutre las capacidades de alfabetización visual” (p. 77).

En el artículo *Alfabetizar para ver: la importancia de aprender a leer, comprender y analizar imágenes* (2019), Gomes-Franco-e-Silva recurre a un concepto de Jean Piaget para señalar que esta competencia está vinculada al desarrollo cognitivo, específicamente, a la etapa de operaciones formales entre los 12 y 15 años; donde el individuo desarrolla su inteligencia lógica y simbólica, adquiere la capacidad para llegar a conclusiones abstractas y su comprensión es capaz de trascender la realidad.

En esa misma línea, Gomes-Franco-e-Silva (2019) postula que “si bien es cierto que los niños demuestran gran interés por las imágenes que ilustran los libros infantiles, tal interés y capacidad de reconocer los signos allí representados no indican que haya capacidad de comprensión y análisis” (p. 50); por ello, sugiere a los educadores no dar por sentado que la lectura de imágenes se trate de una capacidad innata, ya que la “lectura con base en el reconocimiento literal de los símbolos es lectura superficial, en primer nivel. Es el agente formador el responsable de . . . conducirlo hacia otros niveles de lectura que activen la imaginación, la creatividad y, con el tiempo, la inteligencia lógica, el razonamiento hipotético-deductivo y el pensamiento crítico” (Gomes-Franco-e-Silva, 2019, p. 51).

2.2.2. La muerte

2.2.2.1. Conceptos sobre la muerte

Uno de los primeros debates que se encuentran respecto a la muerte radica en la existencia del alma, y si ésta es inmortal o no. El filósofo griego Platón (424 a.C.–347 a.C.) sostiene la existencia del dualismo cuerpo-alma, en el cual tanto el cuerpo como el alma son entes independientes. Mientras el cuerpo percibe los objetos físicos del mundo terrenal, el alma está en contacto con las ideas y el mundo inteligible. En ese sentido, Platón propone que el cuerpo es perecedero, mientras que el alma es inmortal.

Para ilustrar este concepto, Platón (1988b) recurre al Mito de Er. Er es un soldado que muere en batalla y que revive doce días después para relatar lo que presenció en el más allá. Según su narración, al morir, todas las almas son juzgadas y, tras un ciclo de mil años, se reúnen en la Llanura del Olvido para reencarnar como humanos o animales, no sin antes haber perdido la memoria de sus vidas pasadas. En el *Fedón*, Platón (1988a) propone a partir de este mito la idea de reencarnación (o *metempsicosis*), en la que cada individuo elige su próxima vida según sus experiencias y aprendizajes pasados. Otro argumento que sostiene es el concepto de *reminiscencia*, es decir, la idea de que aprender es recordar lo que el alma ya sabía en su existencia anterior.

Sin embargo, mientras Platón sostiene la existencia de un dualismo cuerpo-alma y un sempiterno ciclo de reencarnaciones, Aristóteles (348 a.C.–322 a.C.) considera que la inmortalidad del alma no es posible, ya que no es una entidad separada del cuerpo y, por lo tanto, muere con éste. En sus obras sobre biología, como *Acerca del alma*, Aristóteles (1980) sostiene que todos los seres vivos tienen un ciclo de nacimiento, crecimiento y muerte. La muerte, según él, es simplemente el cese de las funciones vitales del alma: cuando el cuerpo muere, el alma deja de existir.

Una segunda idea para abordar la muerte es desde un punto de vista pragmático, racional y sereno. El filósofo griego Epicuro (342 a.C.–270 a.C.) plantea que “no se debe tener miedo al dolor, que es pasajero, ni a la muerte, porque con ella los átomos que constituyen el alma se dispersan” (Tanaka, 2022, p.23). En su *Carta a Meneceo*, Epicuro (1985) señala que al morir no podemos experimentar nada, ya que estamos desposeídos de toda conciencia o sensación física alguna; por lo tanto, la muerte no puede causarnos sufrimiento. La muerte es el fin del dolor y la anulación de todos los deseos, por lo que el miedo a la muerte es irracional. Además, esta fuente de ansiedad innecesaria interfiere con la capacidad de vivir una vida tranquila y de placer.

El filósofo romano Séneca (4 a.C.–65 d.C.) coincide en ese sentido, pues entiende la muerte como una forma de liberación del sufrimiento y una transición hacia un estado de paz. En *Cartas a Lucilio*, Séneca (2023) le escribe lo siguiente: “¿Quieres liberarte de las restricciones de tu cuerpo? Hábitalo como si fueras a mudarte. Nunca olvides que algún día estarás privado de esta residencia, así enfrentarás el desalojo con más valentía” (p. 92).

Por otro lado, la tradición cristiana aporta un nuevo enfoque a este tema. Jesús de Nazaret (6~4 a.C.–30~33 d.C.) no se refiere a la muerte como el final ni como una reencarnación, sino que se refiere a ésta como una transición, enfatizando la resurrección y la vida eterna. En *La Biblia*, específicamente en el *Evangelio de Juan*, se lee: “Entonces Jesús le dijo: —Yo soy la resurrección y la vida; el que cree en mí, aunque esté muerto, vivirá” (Juan 11:25). Este mensaje ofrece esperanza y consuelo frente a la muerte, pues promete la resurrección y la posibilidad de una vida más allá de una muerte física.

La idea del juicio final también está presente en la enseñanza de Jesús, la cual determina el destino eterno de las almas. Previamente, Platón ya había presentado un concepto similar de juicio después de la muerte; y, si bien ambos conceptos representan dos visiones fundamentales

sobre la justicia, la moralidad y el destino del alma, difieren en sus contextos filosóficos y religiosos: a partir del *Mito de Er*, Platón (1988b) presenta un juicio cíclico de reencarnación, donde describe cómo los muertos son recompensados o castigados según sus acciones en vida, para mil años reencarnar y volver a empezar. Esta figura en el cristianismo no existe. El cristianismo contempla una sola vida, así como un único juicio, final y definitivo. Por un lado, Platón se enfoca en la justicia filosófica y la alineación con el bien; Jesucristo, en la fe y las obras morales según los mandamientos de Dios.

De entrada al Renacimiento, surgen nuevas perspectivas: el escritor, filósofo y político francés Michel de Montaigne (1533–1592) considera la muerte como parte natural e inevitable de la vida, y que reflexionar sobre ella es esencial para alcanzar una vida plena. En *Prosas apátridas*, Ribeyro (1975) señala que “leer a Montaigne es comprender que la muerte no es un final abrupto, sino una continuación natural de la vida, una transición que debe ser entendida y aceptada” (p. 142). Montaigne (1896) postula, además, que el temor a la muerte es uno de los mayores enemigos de la humanidad y que el miedo a la muerte es más aterrador que la propia muerte:

...no rebajaréis nada del espacio que os falta para la muerte: para ello todos vuestros esfuerzos son inútiles. Tanto tiempo como permanecéis en ese estado de temor, nada vale ni a nada conduce... Es la muerte menos digna de ser temida que nada, si hubiera alguna cosa más insignificante que nada. (p.58)

Según el filósofo francés, la preparación para la muerte resulta fundamental, ya que enfrentar y aceptar nuestra mortalidad puede liberarnos de los miedos que nos atentan. Asimismo, Emmanuel Kant (1724–1804) también considera la muerte como un evento natural que no debe temerse, pero lo aborda desde un postulado moral. Kant cree que para que la justicia moral sea completamente alcanzable, debe existir una vida después de la muerte en la

que las virtudes puedan ser recompensadas y los vicios castigados. Por lo tanto, subraya la importancia de vivir conforme a los deberes morales. Para él, esta perspectiva justifica la inmortalidad del alma en pos de la búsqueda de la virtud más allá de la vida terrenal.

Para el siglo XX, Martin Heidegger (1889–1976) —filósofo, ensayista y poeta alemán—, introduce el concepto de *ser-para-la-muerte* al describir cómo los seres humanos viven en constante anticipación a la muerte. Según Tanaka (2022), Heidegger señala que “los seres humanos no pueden huir de la muerte y solo ellos, entre todos los seres vivos, saben que morirán” (p. 262), son conscientes de su finitud, lo que afecta la forma en que viven. La muerte es una posibilidad siempre presente, y es la única certeza absoluta.

La muerte es considerada por Heidegger (2003) como el *posible* más propio del ser humano, lo que significa, es el aspecto más personal e intransferible de un individuo, además de irremplazable, “la muerte es siempre mi propia muerte, no puedo experimentar el morir de otros” (p. 262); es una experiencia individual que define nuestra existencia.

Por otro lado, Jean-Paul Sartre (1905–1980) considera que podemos experimentar la muerte en sí misma, ya que cuando ocurre, ya no estamos ahí para experimentarla —algo muy similar a lo que propone Epicuro—. Sartre (1993) concibe la muerte como la ausencia total de conciencia o como un límite absoluto que escapa a la experiencia humana. Además, sostiene que “la muerte se presenta como una interrupción arbitraria del conjunto de proyectos que constituyen nuestra vida” (p. 549), por lo que la muerte no aporta sentido a la vida, sino que simplemente la termina.

Sin embargo, el postulado más interesante de Sartre (1993) es que la muerte nos convierte en un *ser-para-otros*. Es decir, que una vez fallecidos, nuestra identidad queda fijada por las interpretaciones y recuerdos de los que nos sobreviven, algo que escapa completamente

de nuestro control: “Una vez que muero, me convierto en un objeto en el mundo de los otros, fijado en sus memorias y juicios” (p. 555).

Finalmente, Simone de Beauvoir (1906–1986) —filósofa, profesora, escritora y activista feminista francesa—, en su escrito *La vejez* (2013/1970), sostiene que la conciencia de la muerte nos impulsa a buscar significado en la vida y enfrentarnos a nuestra libertad. Para ella, la conciencia de la muerte se vuelve más aguda con el envejecimiento, y afecta nuestra percepción del tiempo y el sentido de la vida. En contraste, también critica la marginalización de la sociedad hacia las personas de la tercera edad: “En la vejez, la proximidad de la muerte hace que cada instante sea más valioso, pero también revela la indiferencia con la que el mundo trata a quienes han pasado su apogeo” (p. 85).

En síntesis, tanto Platón como Jesús abordan la idea de la inmortalidad del alma y del juicio final, aunque desde perspectivas distintas: Platón se orienta hacia la reencarnación, mientras que Jesús propone la resurrección y la vida eterna. Kant también sostiene la inmortalidad, pero desde un fundamento moral. Otros pensadores, como Aristóteles, consideran que tras la muerte no existe nada y que esta forma parte del ciclo natural de la vida; por ello, Epicuro, Séneca, Montaigne y Sartre abogan por aceptarla con serenidad y pragmatismo. Finalmente, filósofos como Heidegger y de Beauvoir destacan la conciencia de la muerte como vía para dotar de sentido a la existencia.

Es curioso que, a pesar de la amplia difusión de estas ideas, el temor a la muerte no haya desaparecido en la cultura occidental y continúe siendo un sentimiento profundamente arraigado en nuestra sociedad.

2.2.2.2. *Historia de la muerte en Occidente*

El historiador francés Philippe Ariès, en su libro *Historia de la muerte en occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días* (1975/2000), postula que existen cuatro etapas claramente diferenciadas en la evolución de la concepción colectiva de la muerte: la muerte domesticada, la propia muerte, la muerte del otro y la muerte vetada.

En la primera etapa, *la muerte domesticada*, se aceptaba la muerte como parte de la vida: la persona que iba a fallecer no buscaba escapar de ella ni alterar su destino, y se preparaba con determinación y solemnidad. Los velatorios se celebraban en la misma habitación del moribundo, y era habitual que los niños asistieran a estos eventos. Si bien el Imperio Romano prohibía los entierros *in urbe*, a partir del siglo V las personas comenzaron a confiar sus difuntos a las iglesias para ser sepultados en fosas comunes y osarios. Estos cementerios también funcionaban como espacios de encuentros, donde se celebraba comercio y festividades (Ariès, 2000).

A finales de la Edad Media se identifica la segunda etapa, denominada *la propia muerte*. Con la difusión del juicio final por la Iglesia Católica, la muerte adquirió un carácter sobrenatural y dramático, con “una carga emocional que no había tenido antes” (Ariès, 2000, p. 49). Además, se consolidó la concepción de la *morte secca*, es decir, la visión de la muerte como un ser cadavérico y macabro que representaba el fracaso del hombre, la vejez y la enfermedad. Asimismo, la muerte empezó a concebirse como un medio para trascender, y se popularizaron las sepulturas personales, anteriormente reservadas únicamente para personas de gran riqueza y poder.

En la tercera etapa, denominada *la muerte del otro*, “la muerte es considerada como una transgresión que arranca al hombre de su vida cotidiana, de su sociedad razonable, para someterlo a un paroxismo y arrojarlo a un mundo irracional, violento y cruel” (Ariès, 2000, p.

64). La muerte implica una ruptura acompañada de una expresión vívida de dolor por parte de los supervivientes, debido a la fuerte intolerancia a la pérdida del difunto. Resulta difícil aceptar la muerte del otro, y surge una nueva costumbre: las visitas a la tumba de un ser querido, donde los dolientes entregan al recogimiento, evocan al fallecido y cultivan su recuerdo.

La cuarta y última etapa es *la muerte vetada*, caracterizada por una intolerancia a la muerte del otro tan intensa que no solo se evita al moribundo, sino que se le excluye de la sociedad. La fealdad de la agonía y la irrupción de la muerte en plena felicidad de la vida provocan en los deudos y su entorno una perturbación tan intensa que resulta insostenible (Ariès, 2000, p. 82). En ese contexto, se produce un desplazamiento del moribundo en su lecho final, quien pasa sus últimas horas en la frialdad de la camilla de un hospital, en completa soledad. Asimismo, la práctica actual de la incineración está reemplazando progresivamente a la sepultura y, con ello, el lugar físico de encuentro con los difuntos.

2.2.2.3. *Las etapas de duelo*

La psiquiatra suizo-estadounidense Elisabeth Kübler-Ross, en su libro *Sobre la muerte y el morir* (1969), establece cinco fases de duelo: negación, ira, negociación, depresión y aceptación.

La primera, la fase de *negación*, se refiere a la sensación de irrealidad o incredulidad que experimenta un individuo frente a una pérdida, sobre todo cuando es repentina. La fase de la *ira* es una etapa de frustración ante la irreversibilidad de la muerte, caracterizada por la búsqueda de culpables, la rabia y el resentimiento. En la fase de *negociación*, se fantasea con la posibilidad de revertir el fenómeno de la muerte. Surgen preguntas como ¿qué hubiera pasado si...? o se plantean diversas hipótesis que podrían haber evitado dicho desenlace.

La etapa de *depresión* se distingue por una terrible sensación de vacío, entre otras emociones como la tristeza, la nostalgia, el aislamiento social y la falta de interés por su entorno, lo cotidiano e incluso, por la propia vida. Finalmente, en la fase de *aceptación*, el deudo aprende a convivir con su dolor, suponiendo un estado de calma y comprensión, tanto emocional como racional, de que la muerte es un fenómeno inherente de la vida. No todas estas fases están representadas en las obras que abordan la muerte; sin embargo, desde la perspectiva de la psicología, es fundamental comprenderlas para, a su vez, entender a los personajes que se presentan en ellas.

2.3. Referencial Conceptual

2.3.1. *Conceptos de libro álbum*

El concepto de libro álbum puede estar expuesto a ciertas suposiciones equívocas o concepciones redundantes. Una de ellas, es que el libro álbum es idéntico a un libro ilustrado, un álbum gráfico o un libro objeto, idea que no es del todo precisa. Por ello, y antes que nada, es necesario aclarar cierta terminología. En su estudio, Bosch (2007) se refiere al *libro álbum* únicamente como *álbum*, aunque especifica que en América Latina existe cierta preferencia por el uso del término *libro-álbum* (con guion intermedio) y, en menor medida, como *álbum ilustrado* (como se menciona en las bases del concurso *A Orilla del Viento* del FCE). En inglés, no existe mayor controversia, ya que la denominación utilizada para referirse al libro álbum es *picturebook*.

La forma plural *libros álbum* responde a una estructura gramatical conocida como aposición, en la que solo el primer sustantivo se pluraliza, mientras que el segundo permanece invariable. Este fenómeno se observa en expresiones como *ciudades dormitorio* o *hombres rana*. Según la FundéuRAE (2011), este patrón es el más correcto, aunque *álbumes* también es una forma válida.

Dentro del marco académico presentado en el *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil (AILIJ)* de la Universidad de Barcelona, la licenciada en Bellas Artes y doctora en Ciencias de la Educación, Emma Bosch, realiza un largo escrutinio de conceptos y definiciones afines por reconocidos autores (entre los que destacan Leo Lionni y Will Eisner) y propone que el “álbum es arte visual de imágenes secuenciales fijas e impresas, afianzado en la estructura del libro, cuya unidad es la página, la ilustración es primordial y el texto puede ser subyacente” (2007, p. 42).

Por otro lado, la investigadora francesa Sophie Van der Linden, en su libro *Álbumes*, señala que la palabra álbum proviene del latín *albus*, que significa *blanco*. Para ella, el álbum es ante todo un soporte blanco, “un soporte cuya unidad primordial es la doble página, sobre el que inscriben, de manera interactiva, imágenes y texto, y que sigue una concatenación articulada de página a página” (2015, p. 29).

A partir de ambas definiciones se pueden extraer algunas primeras impresiones. En primer lugar, Bosch (2007) destaca *la secuencialidad de las imágenes*, las cuales son estáticas y se presentan en una sucesión ordenada, siempre suscritas al papel impreso. Van der Linden (2015) coincide en este punto. Para la investigadora francesa, el álbum es un objeto vectorial que se lee de izquierda a derecha, cuya interacción entre texto, imágenes y soporte deben seguir una conexión integrada entre página y página, detallada y minuciosa. Esta sucesión de páginas marca una narrativa específica “en la que cada doble página es la continuación de la precedente y presenta una evolución en lo referente a motivo, tiempo y espacio” (Van der Linden, 2015, p. 26), la cual influirá en la producción del significado.

Un segundo punto en el que coinciden Bosch (2007) y Van der Linden (2015) es la *interacción entre texto e imagen*, los cuales coexisten y cohabitan la doble página en una organización dinámica. Se entiende por texto al escrito, las palabras, los elementos verbales,

las formas de significado verbal, la escritura, y, en igual medida, los iconos verbales. Por imagen se entiende a las ilustraciones, los elementos gráficos, las formas de significado pictórico o icónico, y los iconos visuales (Bosch, 2007). La autora francesa aclara que es en la interacción de ambos componentes —lingüístico e icónico— donde se genera el sentido y se completa el significado de la obra (Van der Linden, 2015).

El libro-álbum requiere de maestría coordinada porque fusiona elementos verbales y gráficos que crean eso que Sendak llama la obra de arte «sin costura». El libro-álbum requiere además que el artista haga de ambos elementos una unidad en el desarrollo de la obra. Ninguno puede dominar al otro; ambos deben contribuir al significado total. (Jones, 1989, p. 149)

Hanán (2007) define este diálogo entre el texto y la imagen como una *interconexión de códigos*. Señala que estas condiciones constituyen únicamente un punto de partida para definir un libro álbum, ya que no todas las publicaciones que presentan esta dinámica pertenecen a este exclusivo formato. Por ejemplo, los libros ilustrados infantiles están cargados de imágenes coloridas, pero “el texto en sí mismo funciona como un sistema autónomo capaz de aportar una lectura completa y total de la obra; [por lo que] las ilustraciones pueden ser completamente prescindibles” (p. 93). Es decir, mientras que la ausencia de imágenes no afecta el significado final de un libro ilustrado, en un libro álbum dicha ausencia altera completamente el sentido de la obra.

En ese sentido, Hanán (2007) sostiene que en el libro álbum “no basta con que exista esta interconexión de códigos. Debe prevalecer tal dependencia que los textos no puedan ser entendidos sin las imágenes y viceversa. Es decir, deben someterse a una *interdependencia de códigos*” (p. 93). El crítico e investigador venezolano reafirma esta idea de la siguiente manera:

El libro álbum auténtico se sostiene en esa interdependencia. Las imágenes no pueden ser entendidas sin los textos y los textos pierden sentido si se leen separadamente. Desde esta perspectiva, se reclama un rol constructivo del lector, quien debe ser capaz de completar esos eslabones que aseguran una participación activa e inteligente en el proceso de decodificación. (p. 95)

En tercer lugar, Bosch (2007) señala una particularidad del libro álbum que no puede pasar desapercibida: “la ilustración es primordial y el texto puede ser subyacente” (p. 42). ¿Qué quiere decir la autora catalana con esta afirmación? ¿Acaso el texto no podría existir sin las imágenes? Bosch (2007) recurre a un ejemplo de Uri Shulevitz para aclarar este punto:

En un verdadero libro-álbum, las palabras no pueden existir independientemente. Sin las ilustraciones el significado no quedaría claro. Éstas proporcionan la información que no dan las palabras . . . tanto las palabras como las imágenes son leídas. . . . no sería posible leerle a los niños un álbum a través de la radio porque no sería comprendido. (Shulevitz, 1980, pp. 131-132)

Por su lado, Hanán (2007) reconoce estas características como esenciales. Un libro álbum se reconoce por el protagonismo de las ilustraciones dentro del área visual, ya que estas dominan la superficie de la doble página muy por encima del texto. Además, se observa una tendencia a la síntesis y al uso de un lenguaje depurado, en el que “los textos expresan lo justo y las imágenes transmiten toda una carga de información visual que no se agota en el texto escrito” (pp. 161-162), característica con la que también coincide Van der Linden.

Para la investigadora francesa, cuando el texto es relativamente largo, su significación autónoma es mayor, y, por lo tanto, la ilustración podría resultar ser superflua o insignificante; incluso, corre el riesgo de parecerse más a un *texto ilustrado* que a un libro álbum “porque la atención del lector ha sido captada por el texto sobre el que reposa la parte esencial, cuando no

íntegra, del relato” (Van der Linden, 2015, p. 19). Por lo mismo, insiste en *la brevedad del texto* como principio fundamental del libro álbum:

...la norma insiste en la brevedad del álbum. Un texto largo, muy detallado, puede revelar una falta de confianza en la imagen y su complementariedad. El texto de un álbum implica una fragmentación tan acorde con las imágenes y la maquetación como con la necesaria coherencia respecto a la doble página. A menudo se descompone en frases pronunciables en un solo aliento, y tiene en cuenta la musicalidad de la dicción y su composición fonética. (p. 49)

Un quinto fundamento se extrae de Bosch (2007), quien considera que una particularidad esencial del libro álbum es la integración de todos sus elementos en la estructura del libro, desde el formato hasta la portada, las guardas, las portadillas, el tipo de papel, la tinta, los plegados y troqueles, entre otros. En un buen libro, todos estos elementos contribuyen a la elaboración de la historia y se aprovechan las posibilidades narrativas que ofrecen. Van der Linden (2015) se refiere a este aspecto como *el soporte*, que se compone por el formato, la materialidad del libro y la doble página.

La materialidad del objeto libro es importante en el álbum, ya que la elección de una cubierta, un papel o unas guardas ejerce gran influencia en el proyecto, al aportarle una dimensión significativa, incluso pueden llegar a adquirir un rol narrativo. (p. 10)

Según sus palabras, Van der Linden (2015) considera *la doble página* como la unidad primaria del libro álbum, como una superficie de inscripción privilegiada en la cual están circunscritos texto e imagen. Para ella, muy pocos tipos de libro están estructurados a raíz de esta escala, lo cual permite que las ilustraciones se extiendan a lo largo de la superficie abierta del libro, y ofrece al autor un amplio margen para su desarrollo creativo respecto a la composición del espacio y la distribución del texto y la imagen:

El álbum es, seguramente, el tipo de libro que ofrece mayores posibilidades de realización tanto en lo que concierne a la disposición de texto e imagen como en la proporción que se otorga a cada uno dentro del espacio de la doble página. Así pues, el álbum proporciona a los creadores una gran libertad para organizar los distintos mensajes sobre su soporte. (p. 18)

Es gracias a la dimensión de la doble página que la imagen adquiere un gran tamaño, ocupando la mayoría de veces una impresión a sangre. Este espacio es también el escenario donde se produce el diálogo entre los componentes lingüísticos y visuales. Hanán (2007) aborda esta característica desde la *materialidad del libro*, refiriéndose específicamente a las guardas, al formato y a la disposición visual de sus elementos. Sobre ello, dice lo siguiente: “como fórmula editorial, el libro álbum auténtico tiene una estructura narratológica, es decir, una estructura capaz de contar algo a través de los distintos elementos que lo componen” (p. 97). Para el autor, ningún elemento en los auténticos libros álbum es gratuito.

Hanán (2007) explica que el formato puede ser cuadrado, rectangular o apaisado, según la sensación o concepto que se quiera potenciar en la obra, mientras que las áreas designadas a las guardas son aprovechadas para presentar elementos visuales que den al lector indicios sobre el tema de la obra o para crear una atmósfera que adelante el tono del relato. Por otro lado, alude al concepto de la doble página —propiedad inseparable del libro álbum— como “un módulo de distribución espacial determinante para el desarrollo secuencial de la historia” (p. 102).

Finalmente, como bien señala Bosch (2007, citado en Silva-Díaz, 2005), aún no existe entre los especialistas un convenio general para establecer un nombre, definición o genealogía sobre este producto editorial al que se le denomina libro álbum. A pesar de ello, Bosch (2007) observa que cualquier propuesta o búsqueda por encontrar una definición no debe ser

desmerecida, pues es una contribución al estudio de la literatura que debería estar en continua evolución, como lo está el propio libro álbum. Por lo mismo, es pertinente plantear una nueva definición integrada, basada en los conceptos previamente mencionados. Por otro lado, la presente tesis no pretende ofrecer una conclusión definitiva, pero sí establecer parámetros para delimitar el alcance del presente objeto de estudio:

El libro álbum es un soporte impreso cuya estructura se basa en la doble página, sobre la cual se narra de manera secuencial, entre página y página, una o varias historias a través de una interacción entre texto, imagen y soporte. En ella, las imágenes cobran protagonismo por su distribución espacial, así como el soporte —el formato, la portada, el lomo, los troqueles, las guardas— adquiere un rol narrativo significativo. Además, el texto se caracteriza por su brevedad y tendencia a la síntesis, y, en algunos casos, puede ser omitido.

De todas estas características, es la interconexión entre los códigos textuales y los signos visuales la más relevante, pues existe una fuerte interdependencia entre ambos componentes. Por lo que es imprescindible descifrar tanto el significado verbal como el visual para descubrir el significado de la obra (Bosch, 2007; Hanán, 2007; Van der Linden, 2015). Finalmente, cabe aclarar que puede existir un libro álbum sin texto —conocido también como *álbum silente*—, pero no un libro álbum sin imágenes.

2.3.2. La interacción palabra-imagen

Van der Linden (2015) afirma que debido a que texto e imagen comparten un mismo soporte —es decir, la doble página—, su relación es muy cercana y, por lo tanto, su interacción es inevitable. Por ello, considera que el lector debe tomar en consideración los diferentes niveles de asociación texto-imagen que existen, los diferentes discursos que cada uno de ellos propone, y la significación global que resulta de dicha interacción. Pero, ¿de qué forma

interactúan texto e imagen? ¿En cuál de ellos radica el peso de la narración? ¿Y cuáles son esos discursos que permiten la significación global?

Para Perry Nodelman (Toronto, 1942), al colocar texto e imágenes en una relación recíproca, “es inevitable que cambie el significado de ambos, de manera que un buen álbum ilustrado como unidad confirma una experiencia más rica que la simple suma de sus partes” (como se citó en Bosch, 2007, p. 31). En esa misma línea, Hanán (2007) señala que las imágenes aportan una lectura que trasciende la interpretación que el texto ofrece y sugiere que “en este caso, el lector se encargará de llenar esos intervalos de sentido mediante el tejido que ambos códigos construyen” (p. 95). Van der Linden (2015) concluye:

El meollo de un buen funcionamiento de un álbum radica en la interacción entre palabra e imagen. Para que dicha interacción resulte interesante, debe confluír en una producción en común, que no tiene que ser necesariamente narrativa o semántica y que también puede ser estética. Este logro se consigue mediante un desajuste. Para que la relación entre texto e imagen sea productiva tiene que haber juego, en el sentido mecanicista del término, acentuando el desfase o el espacio. (p. 50)

¿A qué se refiere Van der Linden con el término *desajuste*? En esta dinámica, existen ciertos vacíos de información que deja el texto, y que la imagen completa, o, a la inversa, vacíos de información que la imagen no muestra. Estos vacíos son lo que se entiende como intervalos de sentido o brechas de interpretación. Muchas veces, el componente verbal o visual complementa lo que no dice el otro, por lo que la generación de sentido es clara. Sin embargo, en ocasiones, se produce un desfase (o desajuste) y esos intervalos no se completan del todo. Es entonces cuando el lector adquiere un rol fundamental, al completar el significado a partir de su capacidad interpretativa.

2.3.2.1. Niveles de interacción palabra-imagen

En principio, Van der Linden (2015) plantea tres niveles de interacción entre texto e imagen: por redundancia, por complementariedad y por disyunción. El primero, por *redundancia*, ocurre “cuando texto e imagen dicen lo mismo” (Van der Linden, 2015, p. 16). El segundo nivel de interacción, por *complementariedad*, se presenta cuando el componente visual muestra información que el código textual no revela, o, de forma inversa, cuando el texto dice algo que la imagen no muestra; por lo que su coexistencia es obligatoria para completar el significado. El tercero, por *disyunción*, se da cuando “texto e imagen sostienen un discurso autónomo porque se contradicen o porque desarrollan narrativas paralelas” (Van der Linden, 2015, p. 17). Esta independencia no es gratuita, pues influye significativamente en la significación de la obra.

Si bien esta clasificación podría resultar satisfactoria, Van der Linden no es la primera investigadora en proponer una categorización de este tipo. En su libro *How Picturebooks Works*, Nikolajeva y Scott (2001) evalúan, descartan y rescatan categorías, tipologías y sistematizaciones de diversos autores y referentes, para formular un modelo integrado de interacción palabra-imagen de cinco niveles, el cual ha gozado de gran aceptación y se ha convertido en referencia obligada para todos los investigadores de libro álbum:

1. Interacción simétrica: imágenes y texto relatan la misma historia, repitiendo la misma información mediante dos modos comunicativos distintos.
2. Interacción de ampliación: las imágenes amplían el panorama de lo enunciado en palabras o, al revés, “el significado de las palabras. . . expanden el significado del componente visual” (Nikolajeva y Scott, 2001, como se citó en Moya y Pinar, 2007, p. 30), aunque esta ampliación sea mínima y no muestre nada relevante.

3. Interacción complementaria: similar a la interacción de ampliación, pero esta vez las imágenes sí revelan información significativa y adicional a la ofrecida por el componente verbal, o viceversa.
4. Interacción de contrapunto: “Cuando las palabras y las imágenes colaboran para crear sentidos que van mucho más allá del alcance de cada una de ellas” (Silva-Díaz, 2005, p. 41), ya sea porque ambos componentes narran la historia desde perspectivas diferentes, o porque, al conjugarse, desarrollan un punto de vista irónico.
5. Interacción de contradicción: un formato de contrapunto extremo es la contradicción. El texto y las imágenes presentan historias completamente distintas, o discursos contradictorios, lo que genera ambigüedad, permitiendo una amplia variedad de interpretaciones, y supone, a su vez, todo “un reto para el lector, que tiene que mediar entre ambas para poder entender lo que realmente está sucediendo” (Nikolajeva y Scott, 2001, como se citó en Moya y Pinar, 2007, p. 30).

Aunque utilizan terminología diferente, la interacción por redundancia según la escala de Van der Linden es equivalente a la interacción simétrica establecida por Nikolajeva y Scott, y abarca además el nivel de ampliación. Asimismo, la interacción por complementariedad de Van der Linden corresponde a la interacción complementaria de Nikolajeva y Scott. De manera similar, la interacción disyuntiva engloba tanto la interacción por contrapunto como la de contradicción. Para evitar confusiones, en esta investigación se consideran únicamente tres niveles: simétrica, complementaria y por contrapunto.

Tabla 1

Comparación entre los niveles de interacción entre Nikolajeva-Scott y Van der Linden.

Niveles de interacción	Nikolajeva y Scott (2001)	Van der Linden (2015)
Simétrica	Simétrica	Redundancia
	Ampliación	
Complementaria	Complementaria	Complementariedad
Contrapunto	Contrapunto	Disyuntiva
	Contradicción	

Al suscribir esta clasificación en niveles de interpretación, se puede observar que estas categorías van *in crescendo* de la significación más literal (interacción simétrica) a la más compleja (interacción por contrapunto). En ese mismo sentido, los intervalos de sentido son cada vez más amplios, lo que se presta a un mayor rango de interpretaciones.

Sobre esta misma sistematización ofrecida por Nikolajeva y Scott, los investigadores Jesús Moya y María Pinar, de la Universidad de Castilla-La Mancha, defienden la importancia en la dinámica simétrica y complementaria, sobre todo cuando la historia está dirigida a primeros lectores:

La mayoría de las veces en los libros destinados a primeros lectores las imágenes están asociadas a la entidad que evocan pues, dada su proximidad visual al objeto que representan, lejos de la abstracción del signo verbal, éstas son de gran ayuda para que el niño pueda decodificar el mensaje, especialmente cuando éste todavía tiene dificultad para identificar las grafías y acceder al significado de las palabras. (Moya y Pinar, 2007, p. 15)

Para Moya y Pinar (2007), “la ilustración en una relación simétrica con el texto facilita la comprensión, describiendo el paisaje, los personajes y también las acciones principales que éstos desarrollan” (p. 15). Por otro lado, advierten sobre la saturación narrativa en la interacción por contrapunto como la contradictoria, pues su carga de información en el texto y la imagen, además de ampliar las posibilidades interpretativas, podrían dificultar la comprensión o la cronología del cuento.

Estas interacciones hacen que las ilustraciones entren en conflicto con la información que el texto expresa y ralentizan la lectura. Sin embargo, a través de la utilización de relaciones complementarias y de ampliación el ilustrador consigue que la imagen desempeñe una función específica dentro del libro y le hace ganar riqueza significativa con respecto a la versión escrita. (Moya y Pinar, 2007, p. 16)

Aunque estas conclusiones aluden solo a álbumes dedicados a primeros lectores, es preciso destacar que, para lectores más grandes, los modelos de interacción por contrapunto y contradicción pueden funcionar como mecanismos alternativos de gran valor literario para favorecer niveles de interpretación más avanzados.

2.3.2.2. El contrapunto

Una de las categorías de palabra-imagen más interesantes es la interacción por contrapunto, donde “las palabras y las imágenes colaboran para transmitir significados más allá de su propio campo de actuación, bien porque los componentes verbal y visual cuentan la historia desde una perspectiva diferente o porque ésta se presenta desde un punto de vista irónico” (Nikolajeva y Scott, 2001, como se citó en Moya y Pinar, 2007, p. 30).

Esta complejidad en la construcción del sentido, que se genera a partir del contrapunto, no debe tomarse con ligereza; tanto así que las autoras consideraron desarrollar una

subclasificación de este nivel para describir y especificar cada escenario propuesto por esta dinámica. Nikolajeva y Scott (2001/2006) plantean hasta ocho tipos de contrapunto:

1. Contrapunto por dirección: el álbum tiene un doble destinatario, el niño y el adulto. Desde sus respectivos puntos de vista, cada uno interpreta de forma diferente el significado de la obra.
2. Contrapunto en estilo: el texto puede ser irónico y las imágenes no, o viceversa. Además, presenta contradicciones como serio/humorístico, romántico/realista, realista/ingenuo, histórico/anacrónico, artístico/popular, entre otras.
3. Contrapunto en género o modalidad: mientras el texto evoca un mundo realista, las imágenes presentan uno fantástico. Comúnmente, la historia verbal es contada desde el punto de vista del niño y presenta los eventos como *verdaderos*, pero la ilustración sugiere que la historia toma lugar solo en la imaginación del niño.
4. Contrapunto por yuxtaposición: el álbum contiene dos o más historias visuales paralelas, con o sin apoyo del texto.
5. Contrapunto por perspectiva o punto de vista: en la narratología se hace una distinción entre quién habla, expresado principalmente en palabras, y quién está viendo, expresado metafóricamente o literalmente por la imagen. Este aspecto es especialmente interesante si existe una discrepancia entre el punto de vista de un niño y la voz narrativa de un adulto (en ocasiones es al revés).
6. Contrapunto en la caracterización: las palabras y las imágenes pueden presentar personajes de maneras diferentes y contradictorias, así como también pueden crear ironía y/o ambigüedad. Además, el texto verbal puede mencionar personajes que no están representados en imágenes y las imágenes pueden retratar personajes no mencionados por las palabras.

7. Contrapunto por naturaleza y metaficción: las palabras pueden expresar nociones que no se pueden representar en imágenes: cuadrados redondos, ideas verdes, etc. Además, el álbum tiene posibilidades ilimitadas de contrapunto en portadas o guardas, que pueden introducir elementos contradictorios al libro en sí, así como manipular al lector para que éste lo lea de cierta manera.
8. Contrapunto por espacio y tiempo: hay temas como el tiempo que no se pueden representar en la imagen, y detalles en el espacio que no se reflejan en el texto. Las imágenes, como signos icónicos, no pueden transmitir directamente causalidad y temporalidad, dos aspectos esenciales de la narratividad. Del mismo modo, mientras que las palabras solo pueden describir dimensiones espaciales, las imágenes pueden explorarlas y jugar con ellas de formas ilimitadas. (Nikolajeva y Scott, 2006)

Cabe señalar que estos modelos de interacción no son exclusivos, y se pueden superponer o intercalar con articulaciones simétricas o complementarias en una obra, lo que aumenta el nivel de dificultad de interpretación. No obstante, aumentan su riqueza literaria, tanto narrativa como estética.

2.3.3. Los elementos paratextuales

Gérard Genette (1987), en su libro *Seuils* (que en español significa *umbrales*), define los *paratextos* como el conjunto de elementos que rodean al texto principal, le dan forma y que median la recepción del lector. Además, los clasifica en dos grandes categorías: *peritextos* y *epitextos*. Los primeros son aquellos que se encuentran dentro del libro como la portada, la contraportada, el título, el prólogo, las guardas, los subtítulos o las notas al pie; mientras que los *epitextos* son aquellos que están fuera del objeto libro, como las reseñas, entrevistas, cartas o declaraciones del autor (en prensa o redes sociales), entre otros elementos promocionales.

Ambos tipos de paratextos actúan como umbrales de significado que median entre el lector y el texto, orientando su interpretación y condicionando el sentido que se le atribuye a la obra.

Gemma Lluch parte de la propuesta de Genette para ampliar y adaptar el concepto de paratexto a la LIJ. En ese sentido, Lluch (2003) entiende el paratexto como aquellos recursos que facilitan la entrada a la lectura y ofrecen “las primeras instrucciones sobre el contenido del libro” (p. 38). Además, considera elementos icónico-visuales como las ilustraciones, las portadas, el lomo, las guardas y la tipografía, entre otros componentes visibles que no forman parte del relato pero sirven para guiar al lector. Para Lluch (2013), “el paratexto es un elemento decisivo para la significación y recepción de una obra, especialmente en los álbumes y libros para niños, donde texto e imagen se integran desde la portada.”

Asimismo, Lluch (2014) clasifica los paratextos desde su ubicación y funcionalidad en tres grupos: paratextos más visibles, paratextos del libro y paratextos externos. Los paratextos más visibles están compuestos por la portada, el lomo, el formato, indicadores de edad, nombre y anagrama editorial y colección. Los paratextos del libro están formados por el título del libro y de los capítulos, las dedicatorias, el prólogo, las tipografías. Y los paratextos externos por la información crítica, las reseñas en prensa, blogs o redes sociales. En ese sentido, la portada, la contraportada y las guardas forman parte de los elementos paratextuales del libro álbum por ser los elementos más visibles de este formato.

Desde una perspectiva editorial, Roberto Zavala (2009) describe, en su obra *El libro y sus orillas* del FCE, la **portada** es la cara principal del libro que tiene una función identitaria, pues presenta el título, el nombre del autor, del ilustrador y de la editorial. Aunque no forma parte de la narrativa, está diseñada para llamar la atención del lector, por lo que cumple un rol persuasivo. Además, expresa el espíritu de la obra mediante una composición visual que

condensa el tema central, el tono narrativo o su intención comunicativa, incluso anticipa la presencia de los personajes principales.

Por su parte, **las guardas** se refieren a las hojas que se encuentran al inicio y al final del libro, y que unen el cuerpo del libro con la portada y la contraportada (y, por lo tanto, están pegadas a ella), dándole estructura y resistencia. Para Zavala (2009), las guardas “también pueden aportar valor estético, especialmente en libros ilustrados o ediciones de arte” (p. 54). Este espacio también puede ser aprovechado para introducir una atmósfera, un color, una ilustración abstracta o un diseño modular que acompañe al contenido o que haga referencia al sentido de la obra. En otras ocasiones funcionan como preludio de la obra, por lo que las guardas también adquieren un valor simbólico.

Finalmente, **la contraportada** “suele contener elementos como la sinopsis, el código de barras, reseñas críticas o incluso una fotografía del autor” (Zavala, 2009, p. 66) y en algunos casos presenta cierta continuidad con el diseño de la portada. Según Genette (1987), los elementos peritextuales mencionados funcionan como *umbrales de sentido*, ya que no solo anticipan el contenido de la obra, sino que orientan la expectativa del lector desde lo visual y lo simbólico.

III. METODOLOGÍA

3.1. Enfoque de la investigación

La presente investigación es un estudio **cuantitativo**, de **tipo básico**, porque se centra en la exploración y comprensión profunda de un fenómeno poco estudiado, en lugar de en la medición cuantitativa de una variable. En ese sentido, busca generar nuevos conocimientos sobre la interacción palabra-imagen en el libro álbum, así como sobre las diferentes representaciones de la muerte que emergen de dicha interacción, a partir de un corpus de literatura infantil y juvenil.

Además busca responder a la pregunta de investigación que es la siguiente: ¿qué tipo de representaciones narrativo-estéticas surgen en la interpretación de la interacción palabra-imagen al tratar el tema de la muerte, en un corpus de libro álbum enfocado en literatura infantil y juvenil?

3.2. Diseño de investigación

La presente investigación es **descriptiva** porque busca describir detalladamente cómo funciona la interacción palabra-imagen en el libro álbum al proponer temas como la muerte en un corpus de literatura infantil y juvenil. Es decir, describe de manera detallada las características encontradas en estos álbumes, sin buscar establecer relaciones causa-efecto o explicar el "por qué" de este fenómeno.

3.3. Método de investigación

Debido a la naturaleza del libro álbum, la presente tesis presenta un **análisis multimodal**, que combina diferentes modos de comunicación, como el lenguaje verbal y la imagen. En ese sentido, se ha considerado los lineamientos establecidos por Gemma Lluch, que incluyen el estudio del soporte y los paratextos. Asimismo, se ha considerado la

sistematización de la interacción palabra-imagen propuesta por Nikolajeva y Scott para este mismo análisis.

Como complemento, se incluyeron entrevistas a especialistas en literatura infantil, ya que enriquecen la interpretación del corpus desde una mirada crítica y contextual. Su aporte permitirá contrastar hallazgos y ampliar la comprensión de ciertos matices en los libros álbum. En estudios cualitativos, es válido combinar técnicas cuando esto aporte a una comprensión más profunda del objeto de estudio (Flick, 2015).

3.4. Técnicas e instrumentos

Por lo expuesto anteriormente, las técnicas utilizadas son el análisis de contenido y las entrevistas a expertos. El primero, el **análisis de contenido**, se aplica tanto para el material textual como al iconográfico, con el objetivo de extraer información relevante e identificar patrones, temas y significados. Para ello, se utiliza como instrumento la **Ficha de análisis de contenido** (Anexo-1A), aplicándose una ficha por cada texto. Posteriormente, todas las fichas se han sistematizado en una **Matriz de consistencia** (Anexo 5).

La segunda técnica es la **entrevista a profundidad semi-estructurada**, es decir, basada en una guía flexible de temas. Su objetivo es obtener una comprensión profunda y detallada de las opiniones, percepciones y experiencias del participante. Para ello, el instrumento indicado es la **Guía de entrevista** (Anexo-1-B) que cuenta con preguntas preparadas para guiar la conversación durante la entrevista, asegurando así que se cubran las categorías y subcategorías más relevantes, y a su vez, permitirle al entrevistado cierta flexibilidad para poder explorar cada tema a profundidad.

3.5. Participantes de la investigación

Para este estudio, los participantes principales son las obras literarias seleccionadas, las cuales constituyen las fuentes de datos para el análisis teórico. La selección de estas obras respondió a los siguientes criterios: en primer lugar, todas pertenecen al género del libro álbum, excluyendo libros ilustrados u otros formatos afines. En segundo lugar, abordan el tema de la muerte, de manera directa o indirecta, ya sea como eje central o como un elemento transversal. Asimismo, se delimitó su procedencia a obras publicadas en Latinoamérica, Europa y Australia, dentro de un marco temporal que abarca las tres últimas décadas.

Adicionalmente, se han considerado entrevistas a especialistas y profesionales de la LIJ —entre escritores, ilustradores, editores y libreros— con el fin de enriquecer el análisis. Su inclusión responde a la necesidad de articular el estudio textual con los discursos, trayectorias y experiencias de quienes participan activamente en la producción y circulación del libro álbum.

Asimismo, es preciso mencionar que la presente investigación no busca intervenir en ningún grupo humano determinado de personas ni registrar su reacción al estímulo de este corpus. Tampoco busca evaluar las reflexiones que este público pueda tener sobre la muerte antes, o después, de leer las obras que son objeto del presente estudio.

3.5.1. Corpus literario

El corpus literario está formado por los siguientes libros álbum:

- *Nana Vieja* de Margaret Wild y Ron Brooks (Ediciones Ekaré, 2008)
- *El pato y la muerte* de Wolf Erlbruch (Barbara Fiore Editora, 2008)
- *Camino a casa* de Jairo Buitrago y Rafael Yockteng (FCE, 2008)

- *Es así* de Paloma Valdivia (FCE, 2010)
- *El corazón y la botella* de Oliver Jeffers (FCE, 2010)
- *El árbol de los recuerdos* de Britta Teckentrup (Nubeocho Ediciones, 2013)
- *La madre y la muerte / La partida* de Alberto Laiseca, Alberto Chimal y Nicolás Arispe (FCE, 2015)
- *El bosque dentro de mí* de Adolfo Serra (FCE, 2016)
- *El zorro y el aviador* de Luca Tortolini y Anna Forlati (Editorial Juventud, 2017)
- *El misterio de Huesópolis* de Jean-Luc Fromental y Joëlle Jolivet (FCE, 2017)
- *Cigarra* de Shaun Tan (Barbara Fiore Editora, 2018)
- *Migrantes* de Issa Watanabe (Libros del zorro rojo, 2019)
- *Una canción que no conozco* de Micaela Chirif y Juan Palomino (FCE, 2020)
- *Kintsugi* de Issa Watanabe (Libros del zorro rojo, 2024)

3.5.2. Participantes entrevistados

Las personas que cooperan en esta investigación está formada por un grupo de profesionales y especialistas en el campo de la literatura infantil, el mundo editorial y el libro álbum, quienes colaboraron mediante su declaración a través de entrevistas:

- Jorge Pablo Eslava Calvo (Lima, 1953): Profesor, poeta, autor de cuentos infantiles, investigador educativo y aficionado al box. Ha obtenido diversos premios por su obra literaria como el premio Javier Heraud (1980), el Poeta Joven del Perú (1981) y el Copé de Poesía (1982). También ha sido reconocido con el Premio Internacional IBBY de Literatura Infantil (1999) por la obra *La niña de la sombra de colores* (Loqueleo, 1998)

y ha sido reconocido con el Premio Casa de la Literatura Peruana 2022 por su amplia trayectoria en el campo de la educación y su aporte a la literatura en el Perú.

- Issa Watanabe Landolt (Lima, 1980): Autora e ilustradora de libros ilustrados y libros álbum. Es hija de la artista Gredna Landolt y el poeta José Watanabe. Entre sus publicaciones se encuentra *¡Más te vale, mastodonte!* (FCE, 2014), ganadora del XVII Concurso A la Orilla del Viento del Fondo de Cultura Económica de México. Su álbum silente *Migrantes* (Libros del zorro rojo, 2019) ha sido reconocido en países como España, Francia y Eslovenia, y traducido a más de quince idiomas. Su obra maestra, *Kintusgi* (Libros del zorro rojo, 2024) fue elegido como el mejor libro de ficción en los Premios Bologna Ragazzi, el premio más importante de libros infantiles y juveniles en el mundo.
- Christian Ayuni Chea (Lima, 1978): Docente, ilustrador y escritor de libros álbum y libros ilustrados. Ha trabajado para las editoriales más reconocidas del Perú como Grupo Editorial Norma, Alfaguara Infantil y Grupo SM. En el año 2014, fue reconocido con el Premio El Barco de Vapor – Perú por su novela *Churi*, una historia que recoge la cosmovisión amazónica peruana.
- Julio César Zavala Vega (Lima, 1981): Escritor, editor, librero, gestor cultural, especialista en fomento de la lectura y bonsaista. Publicó el poemario *Inevitable Catástrofe / Naufragio Nacional* (Objeto Profano Ediciones, 2021), y ocupó el segundo y el tercer lugar en el Concurso de Relatos Cortos Asociación Peruano China Literario 2021-22, con los relatos *En busca del herbolario chino* y *El peregrinaje de la libélula*. Es Gerente General de la librería Escena Libre y Director Editorial de Objeto Profano Ediciones.

IV. RESULTADOS

4.1. Discusión de procedimientos de análisis de la información

En este capítulo, se analizan los resultados siguiendo el orden de las preguntas de investigación. En un primer momento, se discute cómo se han abordado temas sensibles, como la muerte en la literatura infantil, especialmente desde el libro álbum. En un segundo momento, se analiza el aporte de algunos paratextos como la portada, las guardas y la carátula, para introducir al lector en esta temática a través de una atmósfera sugerente. En un tercer momento, se examinan los niveles de interacción palabra-imagen utilizados en el corpus para formular distintas representaciones sobre la muerte, así como se analizan los posibles significados que emergen de los símbolos visuales en conjunción con los diferentes enfoques que los autores plantean sobre la muerte. Finalmente, se presenta una lista de dichas representaciones.

4.1.1. Temas sensibles en la literatura infantil

Algunas de las interrogantes más frecuentes en la literatura infantil son ¿qué pueden consumir los niños de hoy y qué no? ¿Es realmente adecuada para un público infantil la presencia de algunos temas sensibles, como la muerte? (Hanán, 2015; Salisbury y Styles, 2018). El escritor Jorge Eslava señala que existen temas muy delicados en el sector de la infancia, como el abuso sexual, la explotación laboral, el *bullying*, el sobrepeso infantil y la deserción escolar, temas que no están presentes en la literatura nacional (J. Eslava, comunicación personal, 23 de agosto de 2024). ¿Cuáles son las causas de este fenómeno? Para Salisbury y Styles (2018), tanto en la vida diaria como en la literatura, existe cada vez una mayor necesidad de proteger a los niños de todo lo desagradable y peligroso, lo que explica la aparición de estos sesgos temáticos.

Judith Moss, en su artículo *Death in Children 's Literature* (1972), señala que la reflexión sobre la muerte se ha vuelto oscurecida por las evasivas que solían acompañar la discusión sobre el origen de la vida. Para la investigadora, la muerte ha reemplazado al sexo como tema secreto entre padres e hijos, más aún en la literatura moderna para niños. Curiosa ironía, ya que en los cuentos de Charles Perrault, la muerte tenía una presencia significativa. Por ejemplo, en “Barba Azul” (1697) se narra la historia de un hombre que le prohíbe a su joven esposa ingresar en una de las recámaras. Pese a ello, la muchacha ignora la indicación y descubre los cadáveres colgados, y bañados en sangre, de las exesposas de Barba Azul. Este terrible escenario —por demás, visceral y bizarro— fue, en efecto, un cuento destinado a niños de la corte francesa del siglo XVII. Evidentemente, una descripción como ésta sería impensable en la literatura infantil actual.

De manera similar, en *Pedro Melenas* (1845), del médico alemán Heinrich Hoffmann, la muerte también ocupa un lugar central. Este libro infantil, concebido como un manual de buen comportamiento, reúne diez historias en verso marcadas por fatalidades, mutilaciones y trágicos desenlaces. Una de ellas, “La terrible historia de Paulina y los cerillos”, trata sobre una niña que se quema de pies a cabeza por jugar con fósforos. La ilustración es explícita al respecto: de Paulina solo han quedado sus zapatos rojos y una pila de cenizas. Si la muerte ya estaba presente en la literatura infantil del siglo XVII y XIX, ¿por qué en la actualidad existe un sesgo respecto a este tópico?

Figura 01 y 02. *Barba Azul* y *La terrible historia de Paulina y los cerillos*.



Nota. Izquierda: ilustración del cuento Barba Azul (de Charles Perrault) por Gustave Doré (1862).

Derecha: página interior del libro Pedro Melenas, ilustrado por Heinrich Hoffmann (1845).

Una primera explicación podría estar en la concepción que se tiene sobre la muerte en Occidente. El historiador francés Philippe Ariès (2000) señala que durante la Edad Antigua existía una notable tolerancia a la muerte, etapa que denomina *la muerte domesticada*, en la cual quienes iban a morir se preparaban con convicción y solemnidad. Asimismo, los niños tenían una costumbre de presenciar el lecho de muerte de los difuntos. De hecho, tres siglos antes del cristianismo, la filosofía epicúrea tenía entre sus postulados “conseguir la felicidad del ser humano, que consiste en... la liberación del miedo a la muerte” (Tanaka, 2022, p. 23). Un postulado que reafirma la postura de la Edad Antigua frente al final de la vida. Sin embargo, según Ariès (2000), la amplia difusión del juicio final por la Iglesia Católica en la Edad Media dotó a la muerte de una condición sobrenatural y una carga emocional que no había tenido antes. Además, se instauró la figura de la *morte secca*, un ser cadavérico que representaba el pecado, la vejez y la enfermedad.

Si bien en la Edad Antigua se permitía la libre presencia de los niños en los velatorios, en la actualidad tal consentimiento no existe. Para Ariès (2000), la muerte se ha convertido en “una pena demasiado visible que ya no inspira piedad, sino repugnancia; es un signo de desequilibrio mental o de mala educación; es mórbido” (p. 87). La familia vacila al momento de ceder al llanto “por miedo de impresionar a los niños” (Ariès, 2000, p. 87). Es esta etapa lo que Ariès identifica como la *muerte vetada*, donde la intolerancia a la muerte es tal que no solo se evita al moribundo, sino que causa en los deudos una turbación insostenible.

Un segundo enfoque puede abordarse desde la literatura. En su ensayo *Supernatural Horror in Literature* (1927), el escritor estadounidense Howard Phillips Lovecraft sostiene que sensaciones como la angustia o el miedo a la muerte se fijan con mayor intensidad en la memoria que los recuerdos felices, “del mismo modo [que] los aspectos tenebrosos y maléficos del misterio cósmico ejercen una fascinación más poderosa sobre nuestros sentimientos que los aspectos beneficiosos” (p. 8). Para Lovecraft (1927), este efecto en la mente humana puede ser abrumador porque “respira en ellos una atmósfera de ansiedad e inexplicable temor ante lo ignoto y el más allá” (p. 8). Es decir, que percibe la muerte como el miedo a lo desconocido y a la derrota de las leyes inmutables de la naturaleza.

Asimismo, Hanán (2015) incide en una categoría llamada *temas perturbadores*; es decir, “aquellos que producen una sensación de inestabilidad en la mente del lector, que dejan sensaciones amargas y que a veces pueden causar conmociones en nuestra psique porque son devastadores” (p. 89-90). La *perturbación* se presenta como una evocación metafórica y roza otro género: el horror, donde intervienen aspectos como el temor a lo desconocido, el deseo de la muerte o la muerte metafórica (Hanán, 2015). En ese sentido, plantea la siguiente pregunta: “¿cuándo hablamos de perturbación nos referimos a lo que perturba a los niños o a los adultos?” (p. 94).

La autora e ilustradora Issa Watanabe considera que no se trata realmente de una concepción negativa, sino que simplemente no se quiere tocar el tema ya que se piensa que no es para niños. Además, señala que es muy absurdo que los adultos piensen que sea posible evitar que una niña o un niño vea escenas de muerte, que no se entere que hay guerras, accidentes, o que se murió el abuelo. Para la artista, “es un tema con el que conviven de todas maneras y que necesitan espacios para reflexionar sobre eso” (I. Watanabe, comunicación personal, 20 de agosto de 2024).

Hanán (2015) concluye que esta perturbación proviene más de un prejuicio del adulto que del propio niño lector, pues es el adulto quien tiende a privilegiar las obras que marcaron su infancia —lo que el autor denomina *canon sentimental*— por considerarlas inofensivas, estimulantes, o representaciones fantásticas de mundos ejemplares regidos por la honestidad y la felicidad. Justamente a partir de ese canon sentimental y de una visión estereotipada de la infancia, se activa en el adulto un instinto de sobreprotección desmesurado que lo lleva a censurar todo contenido considerado inapropiado —ya sea grotesco, ofensivo, controversial o políticamente incorrecto— entre ellos, la muerte.

Por el contrario, para el ilustrador Christian Ayuni, este prejuicio reside únicamente en el ámbito editorial, donde se determina qué puede comercializarse y qué no. No obstante, señala que este tabú se está rompiendo poco a poco:

En realidad, hay bastante interés en los consumidores, en los padres, por tratar justamente desde la literatura infantil estos temas porque es un lenguaje cercano que te permite entablar un diálogo con los niños acerca de estos temas que son difíciles de tratar y qué podrían ocurrir. ¿Cómo tratar este tema del abuelito que ya no está con el niño? (C. Ayuni, comunicación personal, 18 de agosto de 2024)

Considerando que, según Watanabe, los espacios de diálogo son necesarios, y que, de acuerdo con Ayuni, pueden generarse a través de la literatura infantil, cabe preguntarse: ¿cuál sería la ruta más idónea para tratar temas sensibles como la muerte? Para Eslava, una manera de mostrar temas tan álgidos a un público infantil es través del *libro álbum*, ya que le permite dar a conocer dichos temas de una manera no tan explícita:

Por la delicadeza de los temas, yo necesitaba borrar un poco el texto —vamos a utilizar esa figura—. No necesitaba decirlo, sino *sugerirlo*, y borrar todo lo que pudiera ser una arista demasiado explícita, [por eso] opté desde el comienzo que esos libros van a ser libros álbumes. (J. Eslava, comunicación personal, 23 de agosto de 2024)

Watanabe coincide en ese sentido. Para la autora, el libro álbum funciona para que “los niños estén en contacto con estos temas sensibles en un mundo que está globalizado, donde muchas veces no existe la posibilidad de filtrar cosas.” Asimismo, remarca que nuestro entorno es altamente ruidoso, que está lleno de imágenes, y velocidad, lo cual no permite procesar bien las cosas; para lo cual el libro álbum es una interesante opción. Por último, Hanán (2015) sostiene que es responsabilidad de los gestores de lectura asumir el reto de mediación, pues estas materias representan potenciales puertas de diálogo con los niños y niñas sobre temas complejos, los cuales pueden ser mejor digeridos a través de la ficción que de la realidad.

4.1.1.1. La muerte en el libro álbum

No son pocos los libros álbum que existen en torno al fenómeno de la muerte, la mayoría de ellos publicados durante las últimas tres décadas. Un rápido escrutinio del corpus de esta investigación permite descartar visiones tan limitadas como *la muerte vetada* (Ariès, 2000), el *horror* (Lovecraft, 1927) y la *perturbación* (Hanán, 2015), y observar tratamientos

totalmente diferentes. En ese sentido, Eslava se pregunta: ¿por qué en los libros álbum se suele considerar como *leitmotiv* temas más delicados, entre ellos la muerte?

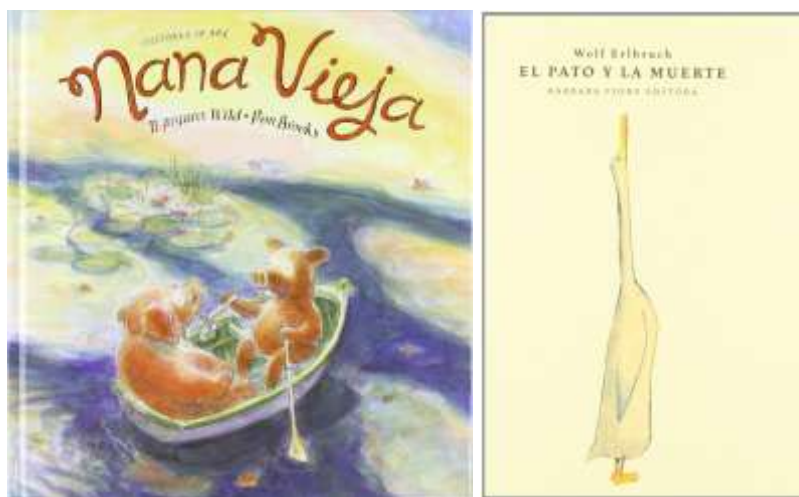
Eslava propone dos posibles respuestas: la primera es que el libro álbum tiene la propiedad de estar destinado tanto a los más pequeños como a los más grandes, sin límite de edad; por lo tanto, también puede ser leído por un adulto sensible o interesado. La segunda es que “el libro álbum, gracias al refrenamiento del lenguaje y al refinamiento de la ilustración, suelen ser libros mucho más *suggestivos*.” Según el escritor, no es lo mismo conducir al joven lector hacia un desenlace marcado por el divorcio, el *bullying* o la muerte mediante la ilustración, que hacerlo solo a través del texto, especialmente cuando la palabra *muerte* no aparece escrita en ningún momento. Justamente, es gracias a esa propiedad de ambigüedad y de sugerencia, que “el libro álbum tiene una ganzúa que ingresa clandestinamente en temas más delicados. Esa es una propiedad que, yo diría, es patrimonio de los libros álbumes.”

En esa misma línea, el librero y editor, Julio Zavala, sostiene que el libro álbum puede explicar de manera más simple ciertas problemáticas difíciles de tratar y llegar mejor a ciertos lectores a partir de metáforas visuales, o “a partir de una experiencia estética, conocer también otro tipo de experiencias vitales” (J. Zavala, comunicación personal, 15 de agosto de 2024). Si se toma en consideración el carácter sugestivo que indica Eslava y las metáforas visuales que señala Zavala, ¿qué tipo de *tratamientos alternativos* se pueden encontrar en los libros álbum sobre la muerte?

Uno de los títulos más destacados de finales del siglo XX es *Nana Vieja (Old Pig, 1995)* —de la escritora australiana Margaret Wild y el ilustrador, también australiano, Ron Brooks— que narra los últimos días de Nana Vieja, y cómo ella y su nieta Chanchita asumen esta despedida. Curiosamente, en la obra nunca aparece la palabra *muerte* y las ilustraciones son de lo más coloridas, lejos de cualquier sensación de horror o perturbación.

Por otro lado, el referente más conocido sobre este tema es *El pato y la muerte* (2008), del autor alemán Wolf Erlbruch. En este cuento, la muerte resulta ser un personaje de lo más sereno, amable, filósofo, incluso, tierno. Un contrapunto muy marcado con el imaginario colectivo de la muerte, o la figura de *la morte secca*, este ente cadavérico de manto negro y guadaña que inspira únicamente miedo, terror y oscuridad.

Figura 03 y 04. Portada de *Nana Vieja* y portada de *El pato y la muerte*.



Nota. Wild, M. y Brooks, R. (1995) y Erlbruch, W. (2008).

Solo a partir de esta breve introducción, se puede evidenciar una primera dicotomía respecto a la representación de la muerte en el libro álbum: por un lado, se presenta la muerte como una experiencia de duelo (en el caso de *Nana Vieja*) y, por el otro, la muerte se presenta como un personaje (en *El pato y la muerte*). Esta dicotomía será una constante que, como observaremos, se repetirá a lo largo de la investigación de este corpus.

4.1.2. Análisis de los elementos paratextuales del corpus literario

Si se examina a profundidad el catálogo del FCE, en especial la colección *Los especiales de A la orilla del viento*, se puede notar que en estos álbumes existe un trabajo particular en la elaboración de las portadas y las guardas. Por ejemplo, es frecuente que este tipo de ediciones sean de tapa dura o “que las guardas cuenten con ilustraciones, patrones o

detalles que anticipen al lector de qué va a tratar la obra o cuál es el espíritu de esta” (Lluch, 2003; Van der Linden, 2015). Esta construcción no es casual. Eslava considera que la participación del ilustrador en el diseño del libro es vital, ya que le permite apropiarse de las características paratextuales del mismo.

Un ejemplo notable es el de la ilustradora Issa Watanabe, quien, además de ilustrar, se encarga de la maquetación. En la mayoría de los casos, el autor cuenta únicamente con el texto en Word como base para planificar, junto con las ilustraciones, el formato y los paratextos del libro. En *¡Más te vale, Mastodonte!* (escrito por Micaela Chirif y editado por el FCE), Watanabe articuló el concepto de uno de los personajes con el formato del libro. La idea del mastodonte como una criatura gigante dio como resultado un álbum de tamaño colosal, superando ampliamente los formatos editoriales convencionales.

Watanabe alude estas características a su proceso creativo: “tenía muchas ganas de construir cosas, de hacerlas manualmente. Entonces, me pongo a explorar diferentes técnicas para hacer el mastodonte: con cartones, con papeles, con madera.” Incluso, las cajas de texto fueron diseñadas por la propia autora utilizando una tipografía que simula la escritura de una niña pequeña. En esa línea, Eslava precisa que hay dos niveles en la diagramación de un libro: en la primera, el editor deja espacios en blanco para las ilustraciones, lo cual suele tener un resultado bastante esquemático. En la segunda, “se le concede al ilustrador ese trabajo de diseñar el libro, incluso, hasta de participar en la elección de la tipografía o de los títulos”. Para el escritor, es en esta categoría donde el libro tiende a ser más desenvuelto y más lúdico.

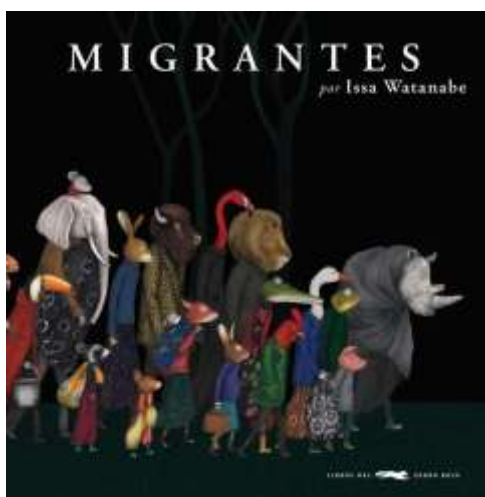
Es decir, por un lado, la participación de la ilustradora o ilustrador en el diseño del libro álbum es decisiva, porque aporta a la concepción y construcción de los elementos paratextuales de la obra literaria. Por otro lado, “la materialidad del objeto libro es importante en un álbum, ya que la elección de una cubierta, un papel o unas guardas ejerce una gran influencia en el

proyecto, al aportar una dimensión significativa, incluso puede llegar a adquirir un rol narrativo” (Van der Linden, p. 10).

4.1.2.1. Análisis de portadas y contraportadas

A partir del corpus, se puede observar que las portadas y contraportadas cumplen distintas funciones en la construcción de los umbrales de significado. Por un lado, tienen un rol narrativo: presentan al personaje principal (*Camino a casa*), muestran una escena del cuento (*Nana Vieja*), un anticipo (*Migrantes*) o también pueden contener una secuencia narrativa independiente (*Es así*). Por otro lado, la *materialidad* del álbum también juega un rol significativo, pues algunos cuentan con portadas falsas (*El misterio de Huesópolis*) o, incluso, una portada bifrente (*La madre y la muerte / La partida*). Sin embargo, ¿de qué manera el uso de estos recursos puede influir en el significado de la obra?

Figura 05. *Portada de Migrantes*

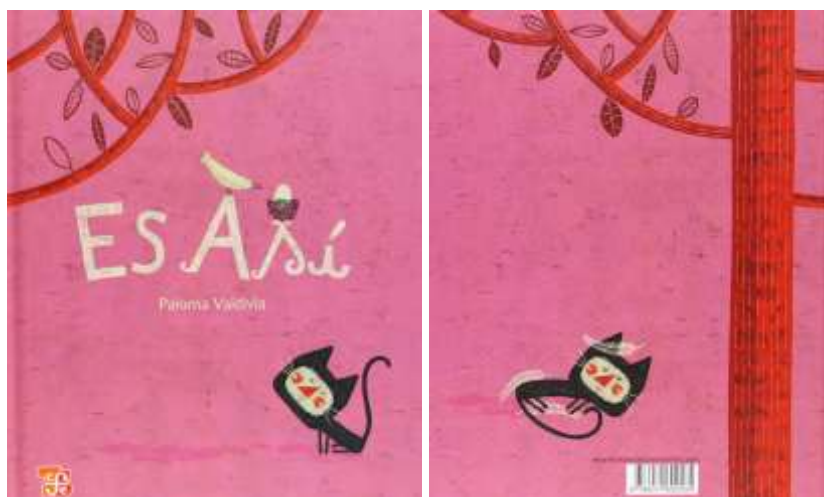


Nota. Watanabe, I. (2019).

En primer lugar, en la portada de *Migrantes*, de Issa Watanabe, se puede observar un conjunto variopinto de seres antropomórficos atravesando un bosque. ¿Quiénes son? El título, único código verbal presente en el libro, plantea una respuesta directa: son migrantes. Sin embargo, no sabemos a dónde van o de qué están huyendo. La portada funciona como un

detonante visual que permite al lector plantearse dichas interrogantes. Asimismo, destaca la contundencia del fondo en color negro, pues le otorga una importante connotación. El negro es el color del luto y el misterio, del terror a lo desconocido y lo indeseable (Heller, 2004). Un preludeo, quizás, al personaje que aparecerá páginas adentro: la muerte.

Figura 06 y 07. Portada y contraportada de *Es así*.



Nota. Valdivia, P. (2010).

Un segundo ejemplo es el de la ilustradora chilena Paloma Valdivia, quien, en su álbum *Es así*, emplea la portada y contraportada para proponer una secuencia independiente paralela a la narrativa de la obra. En la portada, un gato mira a un pajarito fijamente; en la contraportada, el felino duerme a gusto mientras varias plumas flotan a su alrededor. Una secuencia que resume visualmente el hilo de la historia y, además, marca la postura de la autora. Una visión, en apariencia, más alineada con la filosofía de Montaigne, quien busca asumir “la muerte con una mezcla de escepticismo y aceptación, enseñándonos a ver la muerte como parte de la vida misma, sin miedos ni mitificaciones” (Ribeyro, 2019, p. 67).

En *La madre y la muerte / La partida*, de Alberto Laiseca, Alberto Chimal y Nicolás Arispe, el formato bifronte refuerza la estructura dual de la obra. A primera vista, podría parecer que se trata de *dos libros en uno*, ya que la contraportada de *La madre y la muerte* es también

la portada de *La partida* y viceversa. Si bien esta distribución no es insólita en la literatura infantil, no es evidente que el desenlace de ambas historias se ubique justo en la mitad del libro. Por ello, *La madre y la muerte / La partida* funciona como un díptico, donde dos historias aparentemente diferentes convergen en un único discurso más complejo.

Figura 08 y 09. Portada y contraportada de *La madre y la muerte / La partida*.



Nota. Laiseca, A., Chimal, A. y Arispe, N. (2015).

Una intención diferente se puede apreciar en la portada *El pato y la muerte*. En el título original en alemán, *Ente, Tod und Tulpe* (*Pato, muerte y tulipán*), se incluye un tercer elemento: el tulipán. Éste no aparece en ningún párrafo y no tiene acción alguna en la narrativa de la obra, por lo que su presencia genera una interrogante; sin embargo, la contraportada ofrece ciertas pistas al respecto, pues muestra un primer plano de esta flor. Chirif (2017) identifica esta omisión verbal y le atribuye al tulipán “el símbolo de nuestra imposibilidad de comprender los sentidos trascendentes, de manera que incluso después de nuestra muerte, permanece invisible” (p. 215). Si bien, el significado del tulipán no es del todo evidente —incluso después de leer el cuento—, su presencia propone un significado únicamente deducible a través de las imágenes, específicamente en la contraportada.

Figura 10. Contraportada de *El pato y la muerte*.



Nota. Erlbruch, W. (2008).

Como se puede observar, los distintos elementos, recursos y decisiones gráficas presentes en la portada y la contraportada refuerzan lo postulado por Eslava respecto a la importancia de la participación —o, en sus propias palabras, *apropiación*— del ilustrador en la elaboración de los paratextos, lo cual contribuye tanto a la propuesta estética del libro álbum como a las intenciones del autor. Asimismo, concluye que “la ilustración, si tenemos respeto por ella, es una manera de interpretar... y de tejer una complicidad entre el autor de la ilustración y el autor del texto” (J. Eslava, comunicación personal, 23 de agosto de 2024).

4.1.2.2. Análisis de las guardas

Las guardas presentan umbrales de significado que van de lo más simple a lo más complejo. En un primer nivel, pueden mostrar colores planos (*La madre y la muerte*, *Una canción que no conozco*) o patrones (*El árbol de los recuerdos*). En un segundo nivel, se proponen secuencias independientes entre las guardas iniciales y las de cierre (*Camino a casa*, *Es así*) o que funcionan a manera de prólogo y epílogo (*Cigarra*). También pueden contener ilustraciones que amplíen el contexto de la historia (El zorro y el aviador), incluso, infografías (El corazón en la botella). Por último, un tercer nivel propone ilustraciones abstractas (*Nana vieja*) que se prestan a un rango de interpretación más amplio.

En el primer nivel, simple en apariencia, tiene una intención conceptual. En las guardas de *La madre y la muerte* se impone el color negro de manera deliberada: el negro como la representación del luto o la muerte. En *Una canción que no conozco*, el azul de las guardas refleja la melancolía que siente la protagonista. Además, este color aparece en las ilustraciones interiores, tanto en objetos cotidianos —como el cesto de ropa, la chompa y el teléfono— como en figuras simbólicas, como el pájaro azul y el espíritu. Estos desempeñan un rol narrativo clave, pues representan la materialización del amigo fallecido.

Figura 11 y 12. *Guardas iniciales y guardas de cierre de Camino a casa.*

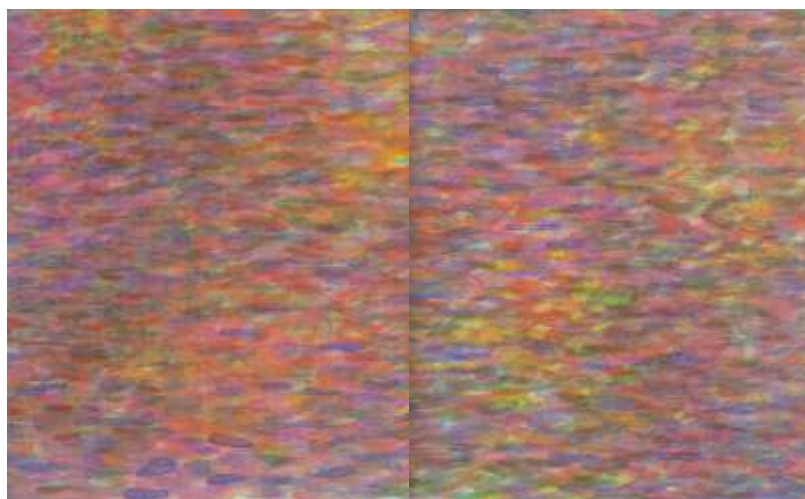


Nota. Buitrago, J. y Yockteng, R. (2008).

Para el segundo nivel, las *guardas iniciales* de *Camino a casa* muestran dos pares de huellas en la tierra, las de una niña y las de un león, una al lado de otra, como acompañándose —en efecto, en el cuento se observa a ambos personajes recorrer la ciudad—. No obstante, *las guardas de cierre* repiten la misma composición, pero con una variación significativa: las huellas del león han sido reemplazadas por las de una persona adulta. ¿Qué significa esto? Esta transformación, sumada a otros indicios narrativos, confirma el desenlace: el padre —presuntamente muerto— no volverá, y es el león quien, en la imaginación de la niña, ha tomado su lugar.

En las guardas iniciales de *Cigarra* varios cubos grises dan la apariencia de una gran ciudadela. El color predominante es el gris, y el contraste de luces y sombras dan la impresión de un espacio frío y sin vida. Un anticipo a dicho relato donde el protagonista vive en soledad y monotonía, y además es víctima de discriminación y explotación laboral. Por otro lado, las guardas finales revelan el destino final de *Cigarra*: un mundo lleno de color, entre verdes, azules y naranjas, con hermosos atardeceres y harta vegetación, como si de un paraíso se tratase. Un marcado contraste con las guardas iniciales. ¿Encontró *Cigarra* la manera de escapar de esa monotonía? Las guardas iniciales y finales están conectadas y sugieren una narrativa casi independiente que funciona a manera de introducción y desenlace.

Figura 13 y 14. *Guardas iniciales y guardas de cierre de Nana Vieja.*



Nota. Wild, M. y Brooks, R. (1995).

En un nivel más sugerente, se encuentra *Nana Vieja*. Las guardas presentan una ilustración abstracta formada por trazos de colores rojos, verdes, amarillos y violáceos. Hanán (2007) ha tenido la oportunidad de trabajar este libro con diferentes comunidades, y, a partir de esta experiencia, ha encontrado que el diseño de estas páginas genera en los lectores sensaciones relativas a la paz, la tranquilidad y la naturaleza. Sentimientos contrarios a aquellas sensaciones de perturbación e intolerable dolor, propias de la *muerte vetada*. En contraste, la

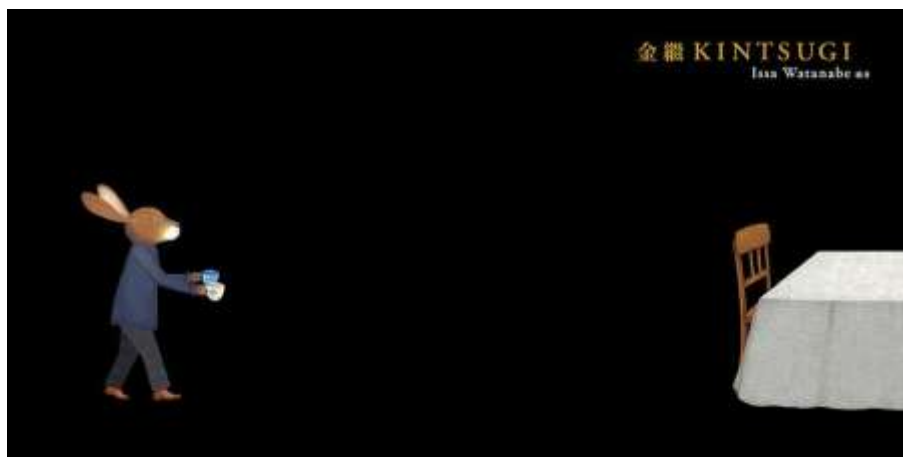
historia de Nana Vieja y Chanchita propone una visión enfocada en la preparación, aceptación y superación del duelo frente al irrefrenable dolor. Una postura alineada nuevamente con Montaigne, al comprender la muerte no como un abrupto final, “sino una continuación natural de la vida que debe ser entendida y aceptada” (Ribeyro, 1975, p. 142).

4.1.2.3. Análisis de las carátulas

Un primer denominador común en estas carátulas es que presentan una escena que refleja la conexión íntima entre los involucrados en el duelo. Es decir, el personaje que va a morir, ya sea la abuela, el padre o el hijo, con la persona que le va a sobrevivir, la nieta, la hija, la madre, etc. (*Nana Vieja*, *Es así*, *El corazón y la botella*). Otras muestran algún objeto, figura o detalle que haga alusión a la historia, como la ardilla enmascarada en *La madre y la muerte* o el balcón en *Una canción que no conozco*. Otras tienen un rol narrativo oculto en la historia, como en *La Partida* que muestra la estatua de un ángel, mismo objeto que páginas más adelante cae encima de un niño, matándolo.

Issa Watanabe va más allá y aprovecha este espacio para plantear la primera escena de sus historias. En *Kintsugi* se observa a una liebre llevar dos tazas —una blanca y una celeste— hacia una mesa con mantel blanco ubicada justo debajo del título. En la siguiente doble página, la liebre ya está sentada compartiendo el té. Hay, entonces, una secuencia lógica entre la carátula y la primera página, lo que la convierte en parte esencial de la narrativa, y no en una imagen aislada como suele ocurrir. En *Migrantes*, ocurre algo similar: la muerte aparece montada sobre un ibis azul, y luego se le ve desmontada, encontrando una maleta abandonada en el camino.

Figura 15. Carátula de *Kintsugi*.



Nota. Watanabe, I. (2024).

Si el presente análisis permite arrojar una primera conclusión, puede afirmarse que, en el libro álbum, los paratextos tienen una intención narrativa, estética y simbólica. Tanto las portadas como las contraportadas, las guardas y las carátulas no son solo recursos gráficos, sino que contribuyen a la construcción del sentido de la obra.

4.1.3. Análisis de la interacción palabra-imagen

Como se señaló en el marco teórico, la característica por antonomasia que define el libro álbum es la interacción entre texto e imagen (Bosch, 2007; Hanán, 2007; Van der Linden, 2015). Eslava reflexiona al respecto: “en un libro álbum, la alianza entre el texto y la imagen es tan entrañable, tan estrecha y tan insustituible que no se puede sostener uno sin el otro.” Sin las imágenes, no sería posible entender la historia, por lo que el rol de ambos lenguajes, el verbal y el visual, es equivalente. Ayuni ahonda en esta definición al señalar que “el libro álbum está dominado principalmente por la imagen, y la caja de texto complementa, expande, amplía y a veces narra una segunda versión de la historia” (C. Ayuni, comunicación personal, 18 de agosto de 2024). Ambos funcionan como una unidad inseparable, y, por lo tanto, son susceptibles de ser leídos.

Si para descifrar el significado de un libro álbum es necesario *leer* tanto el texto como las imágenes, desarrollar en el niño capacidades cognitivas de alfabetización visual se vuelve imprescindible (Gomes-Franco-e-Silva, 2019; Hanán, 2007; Salisbury y Styles, 2018). Eslava agrega que es el adulto quien vincula el concepto de lectura únicamente con lo lingüístico. Para el adulto, “leer un libro significa leer el texto, no significa descifrar la ilustración,” a diferencia del niño que *lee* la ilustración con una minuciosidad que no alcanza a entender el adulto, “con esa mirada detallista... tratando de descubrir en cada ilustración un universo.”

Sumado a ello, Eslava señala que el niño de tres o cuatro años está altamente dotado para la ilustración, ya que todavía no ha aprendido a leer ni a escribir, y “buena parte de su imaginación está depositada en las ilustraciones que hace.” Por ese lado, el niño va a leer —e interpretar— a través de la imagen justamente porque carece de ese prejuicio de lo lingüístico, o, “para ser más severos, esa contaminación de lo lingüístico.”

Sobre el tema de la muerte, Watanabe resalta el rol de la imagen en la interpretación del niño. Para la autora, es fundamental que un libro no tenga un inicio rígido ni una historia cerrada; es decir, que las respuestas no sean explícitas para que los niños puedan resolverlo desde su propia mirada, especialmente cuando el álbum “contiene imágenes donde aparece la muerte, donde hay un naufragio, donde quizás uno de los animales no sobrevive, donde hay situaciones duras en el camino” (I. Watanabe, comunicación personal, 20 de agosto de 2024). Issa lo concibe como una oportunidad o un punto de partida para propiciar conversaciones sobre estos temas y llegar a “conclusiones que permitan un aprendizaje mucho más integral.”

En ese sentido, es imprescindible analizar los álbumes que hablan sobre la muerte a partir de la interacción palabra-imagen. Para este análisis, se han considerado dos niveles de interacción: complementaria y por contrapunto (Nikolajeva y Scott, 2001; Van der Linden,

2015). Adicionalmente, el presente estudio postula un modelo alternativo con subniveles de interacción en ambos niveles:

Tabla 2

Niveles y subniveles de interacción palabra-imagen

Niveles	Subniveles
Complementaria	Caracterización
	Espacio
	Omisión verbal o visual
	Uso de diálogo
Contrapunto	Caracterización
	Espacio
	Superposición de códigos
	Elipsis verbal o visual

De los cuatro subniveles de contrapunto, dos pertenecen al esquema planteado por Nikolajeva y Scott, aunque presentan algunas variaciones que amplían y actualizan su definición. Estos son: contrapunto por caracterización y contrapunto por espacio. Los otros dos, constituyen aportes de esta investigación: por elipsis verbal o visual, y por superposición de códigos. Asimismo, los cuatro subniveles de complementariedad son propuestas de este estudio, identificadas a partir de la observación de la estructura narratológica del corpus.

4.1.3.1. Complementariedad por caracterización

La complementariedad por caracterización es infaltable al retratar a los personajes, sobre todo si en el texto se hace una omisión de una descripción detallada de ellos; por lo que dicha figura queda en manos del ilustrador al imprimir su propia interpretación del personaje y

plantear un retrato a partir de sus características visuales, su estructura física, vestimenta, expresiones faciales, corporales o forma de caminar.

Figura 16. *Página interior de La madre y la muerte.*



Texto. Una madre vivía con su hijo en una vieja cabaña a orillas del río Rin.

Por ejemplo, uno de los primeros desfases narrativos que salta a la vista en este plano es la caracterización de la madre. El texto menciona dos personajes: la madre y el hijo, pero no especifica que la primera se trate de una zorra. La ilustración muestra un ser antropomórfico, una zorra con figura humana, de rasgos maduros y condición humilde; particularidades que, en efecto, no precisa el párrafo, pero, ¿por qué una zorra? El escritor no se refiere a ningún animal en específico, ¿esto cambia el sentido de la obra?

No es una rareza la presencia de los zorros en torno al fenómeno de la muerte en el libro álbum. En *El árbol de los recuerdos*, los animales del bosque se reúnen en el mismo lugar donde Zorro se ha quedado *dormido*, con el fin de recordarlo. En *El zorro y el aviador*, otro ejemplar espera pacientemente a un piloto, con quien ha entablado una estrecha conexión. El

primero es enérgico, ágil, de color naranja, ojos grandes y azules. El texto no precisa estas características físicas, pero destaca su compañerismo y bondad. Del segundo, se sabe por el texto que es joven y desconfiado, y, por las ilustraciones, que tiene orejas negras, ojos grises, una avispada silueta y una pata vendada. En ambos relatos, texto e imagen se complementan para definir cada identidad, dejando en evidencia una interacción complementaria por caracterización.

Figura 17 y 18. Personajes en *El zorro y el aviador* (izq.) y *El árbol de los recuerdos* (der.)



Nota. Tortolini, L. y Forlati, A. (2017). Teckentrup, B. (2013).

En *La madre y la muerte*, la figura de la zorra resulta un poco más ambigua. Según una leyenda de tradición oral recogida por Homero Adame, en la ciudad de San Luis Potosí (México), existe una estrecha relación entre la zorra y la muerte, pues los pobladores saben cuando alguien va a morir porque escuchan a la zorra cantar. Para Adame (2010), “la zorra siempre jugó un papel de palero, o compañero de un embaucador, razón por la cual en muchos cuentos y fábulas aparece como un animal tramposo;” sin embargo, en el Altiplano adquiere una connotación única, la de mensajera de la muerte.

Si se parte de esta premisa, ¿se podría considerar que la madre zorra es una mensajera de la muerte? En *El árbol de los recuerdos* y *El zorro y el aviador* no existe tal ambigüedad.

Los personajes son tan solo zorros, pero la indeterminación en el personaje en *La madre y la muerte* sugiere otro sentido, por lo que es posible deducir que se trate de un nivel más profundo de interpretación: por *contrapunto*.

4.1.3.2. *Contrapunto por caracterización*

Si bien la complementariedad y el contrapunto por caracterización parten de la misma premisa —al ser el ilustrador quien termina de configurar el retrato que propone el texto—, tienen diferencias esenciales. Primero, el contrapunto se presenta cuando en la imagen se retrata a un personaje de forma diferente u opuesta a su descripción verbal. Segundo, cuando en la ilustración aparecen personajes no mencionados en el texto, más aún si este personaje adquiere un rol narrativo dentro de la historia. Y tercero, cuando la caracterización propuesta rompe los moldes arquetípicos del imaginario colectivo.

Figura 19. *Página interior de La madre y la muerte.*



Texto. Un día apareció la muerte tal y como la imaginamos: flaca, apergaminada y huesuda. Una muerte clásica, digamos.

Anteriormente se postularon dos primeros modelos sobre la representación de la muerte en el libro álbum: la personificación de la muerte y la muerte como experiencia de duelo. Evidentemente, esta escena hace referencia al primer modelo. El autor describe a la muerte de una forma clásica en su forma esquelética más convencional, y el dibujo es, en efecto, una aproximación a dicho imaginario. Excepto por el uniforme militar y una mochila auestas, es una viva representación de la *morte secca* (Ariès, 2000), pero no todos los autores de libro álbum comparten esta visión.

En *El pato y la muerte*, el retrato de Erlbruch sobre este ente es completamente atípico: la muerte viste una bata de lana a cuadros muy larga, medias blancas y pantuflas, como si de una abuelita se tratase. La cabeza es una calavera, sí, pero tiene una expresión amable, cálida y amistosa. Un retrato igualmente disruptivo se presenta en *Migrantes*, donde se reemplaza el manto negro de la *morte secca* por un bordado de flores rojas y azules, jazmines blancos, hojas verdes y tallos dorados —colores asociados al amor, la confianza, la lealtad, la pureza, la armonía y la prosperidad—. Watanabe presenta un personaje misterioso y empático a la vez, una compañera silenciosa.

Figura 20 y 21. Personificación de la muerte en *El pato y la muerte* (izq.) y *Migrantes* (der.)



Nota. Erlbruch, W. (2008). Watanabe, I. (2019).

La guadaña como tal no existe. En lugar de ello, la muerte lleva un tulipán (*El pato y la muerte*) —una alusión al amor eterno o a la eternidad— o monta un ibis sagrado azul de patas rojas (*Migrantes*), figura que, en el Antiguo Egipto, fue la representación del dios Thot, dios del equilibrio, la sabiduría, la ciencia, la escritura egipcia y los muertos, mismo que funge como guía al Otro Mundo, a modo de compañía y consuelo. Ambas personificaciones están construidas bajo el modelo de interacción palabra-imagen de *contrapunto por caracterización*, porque retratan a este personaje de forma inusual o disruptiva para generar ironía, intriga o ambigüedad en la historia. En ese sentido, si la personificación de la muerte se considera motivo de vacilación para el canon sentimental en la literatura infantil, ¿se podría afirmar que, en estos álbumes, se rompe con esa concepción?

4.1.3.3. *Complementariedad por espacio*

Uno de los aportes más notables de la imagen en el libro álbum reside en revelar detalles en la doble página que no están descritos en el texto, como la hora del día, las estaciones del año, las condiciones atmosféricas, el contexto de la época o la situación particular de los personajes.

Figura 22. *Página interior de La partida.*

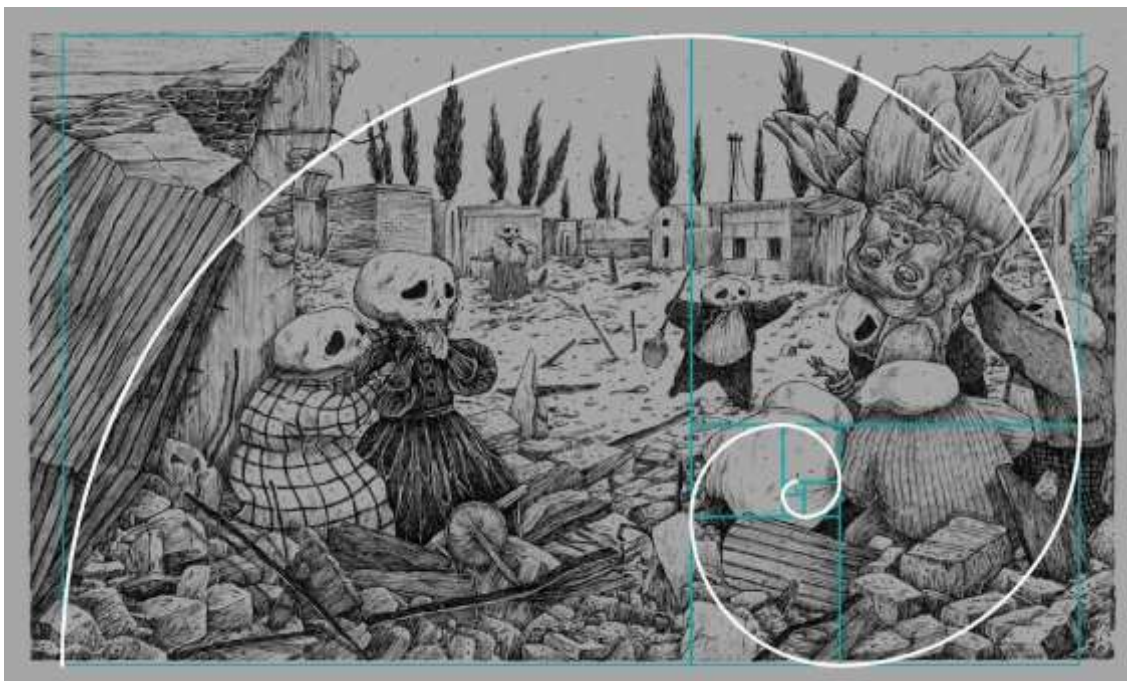


Texto. Una madre vio morir a su pequeño hijo en aquel temblor espantoso, el que destruyó la ciudad de Appa.

En ese sentido, el cuento *La partida*, sigue un modelo de *complementariedad por ilustración del espacio*, porque se han dibujado a detalle los terribles efectos del sismo: casas derrumbadas, techos en el suelo, etc. El texto es *explícito* al señalar que el niño ha muerto, pero es en la ilustración que se muestra el panorama completo: unos hombres intentan rescatar a un niño entre los escombros de la estatua caída del arcángel Miguel —nótese esa pequeña mano con manga a rayas elevándose en señal de auxilio—.

Es importante considerar que al abrir un libro álbum, lo primero que examina el ojo humano son las ilustraciones, incluso mucho antes que el texto. Como se señaló en el marco teórico, su lectura no tiene un orden secuencial, sino un procesamiento paralelo y pluridimensional (Hanán, 2007); por lo que, para leerla, es necesario tomar en cuenta aspectos de composición visual: la distribución del espacio, dónde recae el peso visual, los puntos de tensión, el equilibrio, la dirección y el ritmo.

Figura 23. *Proporción áurea en página interior de La partida.*



Nota. Adaptado de La partida de Alberto Chimal y Nicolás Arispe (2015).

Un análisis visual de este plano en *La partida* propone una dirección en forma de espiral áurea, o espiral de Fibonacci, que parte de la figura de la madre, cruza la estatua caída, continúa hacia el grupo de rescate, sube por entre los escombros y termina exactamente donde está ubicado el niño —quien está oculto detrás de uno de los rescatistas a manera de punto ciego—. Este recurso de ocultar la acción dramática al espectador es inquietante porque no le permite ver lo que está sucediendo, lo que puede crear en él una sensación de inestabilidad propia de la incertidumbre que genera la *muerte vetada*.

Punto aparte, si en *La madre y la muerte* se postula una representación de la muerte personificada, en *La partida* se presenta un acontecimiento concreto: la muerte del hijo, y, por lo tanto, una *experiencia del duelo*. No obstante, en este relato los límites de estas categorías se desdibujan para formar una intersección intrigante. Lo primero que llama la atención en *La partida* no es la muerte del niño, sino el resto de personajes: son esqueletos. De entrada, se identifica un *contrapunto por caracterización*, pues no hay referencia en la descripción verbal que haga alusión a personas muertas, a un pueblo de almas o ninguna indicación de que dicha

ciudad se ubique en el más allá. En efecto, la interrelación entre personajes, su preocupación por el bienestar del niño, sus expresiones gestuales y corporales y, más aún, las viviendas derrumbadas por el temblor, hacen referencia, en efecto, a un mundo terrenal. No queda claro si los habitantes de esta ciudad están muertos o no. Por ello, la caracterización queda en el campo de la ambigüedad.

En *El misterio de Huesópolis* (2017) se muestra un escenario similar, aunque su planteamiento es claro desde el inicio. La primera página ya advierte que son 1,275 almas y 250,300 huesos, y propone de manera muy lúdica que se trata del mundo de los no vivos. Todos los personajes son esqueletos y el lector es consciente de que ya están muertos. Incluso, los habitantes de esta ciudad saben que lo están, pues la trama gira en torno a la desaparición expresa de sus huesos: clavículas, húmeros, peronés, etc. Son conscientes de su naturaleza esquelética. No se puede decir lo mismo de los residentes de *La partida*, ¿saben ellos que están muertos? Si es así, ¿cómo el niño puede morir?

Figura 24 y 25. Personajes de *El misterio de Huesópolis* (izq.) y *Catrina* (der.)



Nota. Fromental, J-L. y Jolivet, J. (2017). Posada, J. (1873).

No pasa desapercibida la referencia mexicana a La calavera Catrina, esqueletos vestidos con sombreros pomposos y trajes elegantes —otra forma de *personificación de la muerte*—. En el diccionario, la palabra *catrín* o *catrina* significa persona con mucho dinero, elegante y

presumida. Fue ilustrada por primera vez en el año 1873 por el caricaturista José Guadalupe Posada (1852-1913) en su búsqueda por satirizar a las clases sociales privilegiadas en el gobierno mexicano.¹ A pesar de lo expuesto, en *La Partida* no parece existir tal alusión.

¹ Según el investigador Agustín Sánchez González, fue el muralista Diego Rivera (1886-1957) quien acuñó el término de *La Catrina* a esta representación, ya que inicialmente solo se le conocía como Calavera Garbancera. Estos dibujos también eran conocidos como calavera garbancera, pues también representaban una crítica a aquellas personas que vendían garbanzo y que rechazaban su origen autóctono para aparentar un estilo de vida europeo.

4.1.3.4. Complementariedad por omisión

Se trata de una *complementariedad por omisión* cuando en la narrativa verbal se enumeran diferentes acciones, pero solo una está escenificada en la imagen. Un ejemplo claro se encuentra en *El árbol de los recuerdos*:

Había una vez que un zorro vivía con muchos otros animales en el bosque.

Zorro había tenido una vida larga y feliz, pero ahora estaba cansado.

Muy lentamente, se dirigió a su lugar favorito del bosque.

Miró a su alrededor, observó su querido bosque una última vez y se tumbó.

Zorro respiró profundamente

y cerró los ojos

para siempre.

Figura 26. *Página interna de El árbol de los recuerdos.*



Nota. Teckentrup, B. (2013).

En este párrafo, Zorro realiza una serie de acciones específicas —“se dirigió”, “miró”, “respiró”, “se tumbó”, “cerró los ojos”, etc.—, pero solo una de ellas está graficada: “...observó su querido bosque una última vez.” Mientras el código verbal ofrece un contenido variado, el componente visual se enfoca en un solo acontecimiento para profundizar su tratamiento: la

preparación a la muerte. Una vez más, no aparece en la caja de texto la palabra *muerte*. Es a partir del propio enunciado y la interacción entre texto e imagen que se sugiere que el zorro ha muerto y que, además, se ha reencarnado en un árbol. Lógicamente, esta situación marca un modelo de *experiencia de duelo*.

En *El árbol de los recuerdos*, los animales del bosque se reúnen en el lugar donde se había quedado *dormido* Zorro para contar anécdotas de cómo había influenciado en sus vidas. Esta figura marca un nuevo modelo de representación: *la muerte a través de la memoria*. Hay dos pensamientos que se pueden rescatar del marco teórico. Por un lado, Aristóteles valora el legado y la memoria que una persona deja tras su muerte. Según el filósofo, las acciones virtuosas y la contribución a la comunidad son formas de lograr una especie de inmortalidad a través del recuerdo y el impacto que uno deja. Por otro lado, Sartre (1993) postula que la muerte nos convierte en un *ser-para-otros*. Es decir que una vez que morimos, nuestra identidad queda fijada por las interpretaciones y recuerdos de los que nos sobreviven.

4.1.3.5. Complementariedad por diálogo

Este tipo de interacción se presenta cuando la imagen no retrata, o no puede retratar, aquello que los protagonistas están hablando o pensando. Por ejemplo, el siguiente diálogo se extrae de una página del *El pato y la muerte*:

A veces, la muerte podía leer los pensamientos.

—Cuando estés muerto el estanque también desaparecerá; al menos para ti.

—¿Estás segura? —preguntó el pato, desconcertado.

—Tan segura como seguros estamos de lo que sabemos —dijo la muerte.

—Me consuela, así no podré echarlo de menos cuando...

—Hayas muerto —terminó la muerte.

Le resultaba tan fácil hablar sobre la muerte.

—¿Por qué no bajamos? —le pidió el pato un poco después—. Subido a los árboles se piensan cosas muy extrañas.

Figura 27. Páginas internas de *El pato y la muerte*.



Nota. Erlbruch, W. (2008).

Si se observa únicamente la ilustración no es posible inferir de qué están hablando los personajes; pese a ello, la escena cobra sentido al leer el diálogo. ¿Qué trata de decir la muerte al mencionar que el estanque también desaparecerá para el pato? El escritor parece rescatar la filosofía epicúrea respecto al entendimiento de la muerte como algo imposible de experimentar, ya que al morir no es posible sentir nada; razón por la cual el estanque desaparecerá para el pato, ya que éste no podrá percibirlo. Este sentido de *ausencia* cobra mayor fuerza cuando el pato señala su alivio y tranquilidad al saber que no extrañará el estanque al morir, ratificando la idea de Epicuro sobre el temor a la muerte como una fuente de ansiedad que interfiere con la capacidad de vivir tranquilamente.

Un ejercicio similar, aunque más cotidiano, se plantea en *Nana Vieja*. La abuela ha caído enferma y no parece que vaya a recuperar sus fuerzas; no obstante, un día, y con enorme voluntad, se levanta:

—Tengo mucho que hacer —dijo—. Debo estar preparada.

—¿Preparada para qué? —preguntó Chanchita.

Nana Vieja no respondió. No tuvo que hacerlo. Chanchita ya sabía la respuesta y sintió ganas de llorar.

Figura 28. Páginas internas de *Nana Vieja*.



Nota. Wild, M. y Brooks, R. (1995).

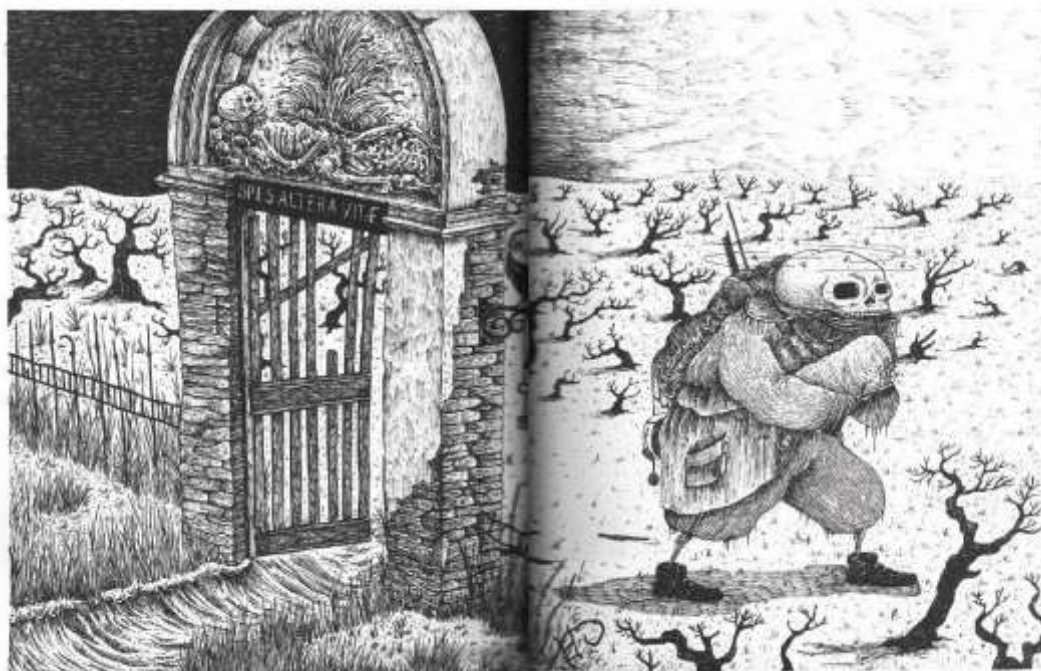
En la imagen se puede ver a Nana Vieja salir de la casa y a Chanchita despedirla entre sorpresa y angustia. En toda la obra no se menciona —nuevamente— la palabra *muerte* y la calidez de los colores, mezcla de tonos naranja y amarillo, no alude a dicha figura. Es únicamente a partir de la sugerencia que proviene del diálogo y la expresión en el dibujo de los personajes que se llega a dicha conclusión. Esta última idea sobre la muerte está alineada con la visión de Beauvoir (2013), quien analiza la muerte desde el punto de vista de las personas adultas mayores y cómo la conciencia de la muerte se vuelve más aguda con el envejecimiento, afectando su percepción del tiempo. Para la filósofa, “en la vejez, la proximidad de la muerte hace que cada instante sea más valioso” (p. 85).

A estas alturas, es posible identificar una segunda dicotomía sobre la representación de la muerte en el libro álbum: *la muerte explícita* versus *la muerte sugerida*. Títulos como *El*

pato y la muerte o *La madre y la muerte* hacen referencia al primer modelo, pues es evidente el deceso de uno de sus personajes, mientras que en *El árbol de los recuerdos* o *Nana Vieja* dicha situación no es del todo explícita, quedando sujeta a la interpretación del lector. Sugerencia que, como es posible apreciar, se desprende de la interacción entre texto e imagen.

4.1.3.6. Contrapunto por superposición de códigos

Figura 29. *Página interior de La madre y la muerte.*



Texto. En poco tiempo, la muerte llegó a su casa con el niño en brazos. Entretanto, la madre despertó de su sueño mágico y supo lo que había pasado. Como todos, conocía dónde vive la muerte y, sin pensarlo, salió corriendo hacia el desierto.

La interacción de contrapunto por superposición de códigos se presenta cuando los códigos verbales aparecen dentro del área reservada a la imagen para designar objetos, lugares o referencias intertextuales. Es decir, que el ilustrador hace uso del texto escrito al graficar letreros, cartas, periódicos, posters, libros, empaques, etc.²

² Nota del autor: se ha identificado un segundo momento en la interacción de contrapunto por superposición, la cual se da cuando en la caja de texto se aplican recursos de diseño gráfico. Es decir, que se altera la tipografía o la diagramación para darle un sentido específico a la obra. Un ejemplo aparece en *¡Más te vale, Mastodonte!*,

En la ilustración, se observa un dintel sobre el que se levanta un arco decorativo que contiene la figura en alto relieve de la muerte, con una inscripción en latín *SPES ALTERA VITAE* (*La esperanza de otra vida*), inscripción que invade deliberadamente el área designada para la imagen. A primera vista, este anuncio parece señalar un cementerio. Sin embargo, la inscripción es una referencia literaria al canto tercero del Infierno de Dante Alighieri, que reza ante las puertas al primer círculo del Infierno: “¡Oh vosotros los que entráis, abandonad toda esperanza!” ¿Acaso este portal es la misma entrada al Inframundo?

Figura 30. *Detalle en La madre y la muerte.*



Nota. Ilustración de Nicolás Arispe (2015).

Curiosamente, si en la *Divina Comedia* se pretendía despojar a los condenados de la más mínima ilusión de salvación, en *La madre y la muerte* se alienta la esperanza de otra vida. Pero, ¿a qué se refiere esta *otra vida*? Dependiendo del punto de vista, podría aludir a la resurrección, según la visión cristiana, o a la reencarnación, según el dualismo platónico; o a ninguna de ellas. En *La partida*, el hijo que vuelve a la vida regresa sin alma y su cuerpo, aunque reanimado, no cesa su proceso de putrefacción. Si el autor propone en esta inscripción una *promesa* de otra vida, ésta no se trata ni de la visión de Jesús ni de la de Platón, sino de alguna transgresión en el fenómeno de la muerte. Contraposición que se presta, en efecto, a una

(Micaela Chirif e Issa Watanabe, 2014) donde la ilustradora dibuja las letras como si se tratase de la letra de una niña pequeña. Debido a que no se han encontrado ejemplos similares dentro del corpus, dicha fórmula no ha sido considerada para el presente análisis.

sensación de macabra ironía. Esta ambigüedad se presta a múltiples inferencias: quizás los autores hayan optado por señalar que regresar de la muerte es una circunstancia *antinatural* o tal vez marca una alerta a las desmesuradas emociones de angustia e intolerancia frente a la muerte, sensaciones propias de la *muerte vetada*.

Figura 31 y 32. Página interna de *El zorro y el aviador* y portada de *In Ghostly Japan*.



Nota. Tortolini, L. y Forlati, A. (2017). Hearn, L. (1899).

Un segundo ejemplo de contrapunto por superposición de códigos se hace latente en *El zorro y el aviador*. En esta ilustración hay dos momentos de superposición: el primero alude a la obra *In Ghostly Japan* (1899), del escritor británico Lafcadio Hearn, la cual puede verse entre los objetos sobre el escritorio. Este libro recoge catorce cuentos populares de origen japonés que abordan historias acerca de lo sobrenatural, fantasmas, la muerte y el más allá. El cuento *Fragment* narra la historia de un peregrino quien, en búsqueda de la iluminación, debe escalar una montaña formada por calaveras humanas. Algunas de las ilustraciones —hechas por el mismo Hearn— llevan títulos como *The Mountain of Skulls* (La montaña de calaveras) o *The lights of Dead* (Las luces de la muerte). Pero, ¿por qué mostrar este libro? ¿Cómo esta referencia intertextual converge con la historia del aviador y el zorro? La visión de la muerte en Japón es muy diferente a la visión occidental. Para los japoneses, al morir una persona, inicia

una transición, un viaje al más allá, que es velada por los familiares. De esa manera, su espíritu sigue en contacto con el mundo de los vivos. En ese sentido, ¿podría interpretarse que el zorro está velando el viaje del aviador?

La segunda superposición se desprende del gramófono: *Vor der Kaserne / Bei dem großen Tor*. Es un texto en alemán cuya traducción es “Frente al cuartel / Frente a la puerta grande.” Estos versos son parte de la letra de una canción titulada *Lili Marleen*, que fue grabada por la cantante alemana Lale Andersen en 1939 y que se popularizó durante la Segunda Guerra Mundial.³ La canción no solo fue popular en el frente alemán, sino también entre los aliados. Esta acotación, aparentemente anecdótica, cobra relevancia al incorporar un elemento sensorial —la música— que contribuye a construir una atmósfera narrativa y sitúa al lector en un marco espacio-temporal preciso: el de la guerra más devastadora de todos los tiempos.

Ciertamente, en otras páginas de este libro álbum, se puede precisar que parte del relato sucede en un puerto francés, incluso en un párrafo se confirma la presencia de una base militar. Pero es solo la *superposición de códigos* que se precisa la circunstancia exacta. Es decir, el aviador ha dejado al zorro para marchar a la guerra más devastadora de todos los tiempos. Esto sumado a su prolongada ausencia sugiere definitivamente una *experiencia de duelo*, situación que está más alineada con el concepto de *ser-para-otros* (Sartre, 1993), la cual señala que al morir, cada persona se convierte en un objeto en el mundo de los otros, de los que nos sobreviven, y nos fijamos en sus memorias y juicios. En efecto, el álbum sugiere que el aviador ha muerto y es su recuerdo el que vive en la mente del zorro. Si a este concepto, se le agrega

³ El autor de esta canción fue el soldado alemán Hans Leip (1893-1983), quien la escribió durante la Primera Guerra Mundial a manera de poema con el título de *Das Lied eines jungen Soldaten auf der Wacht* (*La canción de un joven soldado de guardia*). Leip lo publicó en 1937 y el compositor alemán Norbert Schultze (1911-2002) le puso melodía, bajo el título *Das Mädchen unter der Laterne* (*La chica bajo el farol*). Un año más tarde fue grabada por Lale Andersen con el nombre de *Lili Marleen*.

la visión japonesa, se podría interpretar que tanto el zorro como el aviador permanecen en una inminente conexión más allá de la muerte.

4.1.3.7. Contrapunto por elipsis

En la interacción por contrapunto por elipsis es el nivel más sugerente porque requiere de la omisión total del texto. Su exclusión le otorga mayor fuerza narrativa a la imagen, genera *suspense*, aumenta la tensión, refuerza el clímax dramático o muestra una revelación al final.⁴ En *El corazón y la botella* hay un momento clave en el cual la niña está pintando una ballena de colores y, en la página siguiente, se encuentra con un sillón vacío. Dicho mueble ya había sido presentado en páginas anteriores como el espacio favorito del padre. Tanto la figura vacía del sillón como la total omisión de palabras convergen en una elipsis visual-textual para proponer una poderosa sensación de *ausencia* de cara a la revelación de la muerte del padre. Nuevamente, se puede advertir una *experiencia de duelo* desde una narrativa sugerente — descartando a su vez todo discurso explícito—, formulada a raíz de la interacción entre texto e imagen.

Figura 33. *Secuencia de páginas internas de El corazón y la botella*



⁴ Un ejemplo muy raro es el contrapunto por elipsis visual, el cual tampoco se abordará en este análisis, pero que es preciso explicar. Sucede cuando en una binaria, sólo hay texto y se deja deliberadamente el espacio para la ilustración en blanco. Un ejemplo se puede observar en *Donde viven los monstruos* (2009) de Maurice Sendak.



Nota. Jeffers, O. (2010).

Durante el desarrollo de esta historia también se pueden notar otras aristas interesantes. Primero, *la intolerancia a la muerte* (Ariès, 2000), pues la protagonista ha escondido su corazón en una botella debido a dicho sufrimiento —*la muerte vetada*— al negarse a aceptar la muerte del padre. Segundo, es únicamente hacia el final del relato —específicamente al conocer a otra niña— que se permite aceptar su propio dolor. En este punto, se puede rescatar la idea de Montaigne sobre la muerte, como una transición que debe ser entendida como parte de un aprendizaje para alcanzar una vida plena (Ribeyro, 1975). Es recién a partir de este aprendizaje que la niña puede liberarse.

Un segundo ejemplo de contrapunto por elipsis se encuentra en *Cigarra*, cuyas últimas cinco binarias carecen de texto, dejando a las imágenes como único soporte narrativo. En esta secuencia, Cigarra se detiene al borde de un edificio; su cuerpo se abre como un cascarón, y de él emerge una cigarra luminosa que emprende el vuelo para unirse a otras. Como se observó en el análisis de las guardas, Cigarra está sola y atrapada en la monotonía del trabajo, por lo que esta transformación admite múltiples lecturas: por un lado, puede entenderse la muerte como una metamorfosis, un nuevo comienzo o ciclo vital —similar al concepto platónico de reencarnación—; por otro, una interpretación más sombría podría verla como una alegoría del suicidio.

Figura 34, 35 y 36. *Secuencia sin texto de Cigarra.*



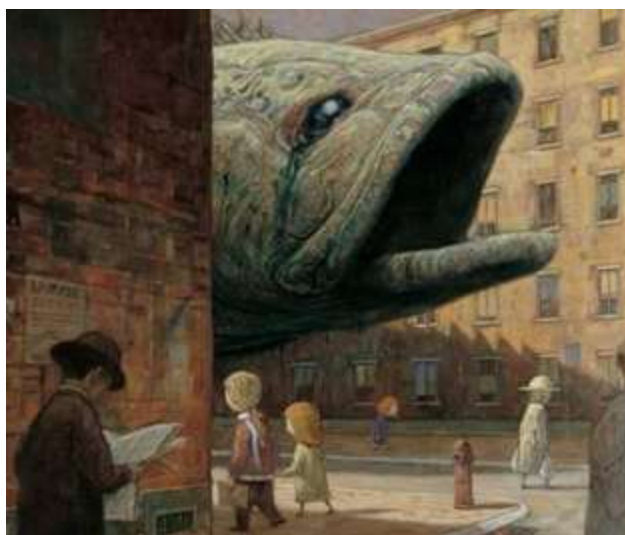
Nota. Tan, S. (2012).

Este no es el único caso de representación del fenómeno de la muerte a través de una transformación o metamorfosis en el corpus. También aparece en *El árbol de los recuerdos* donde Zorro se convierte en árbol o *En el bosque dentro de mí* donde el monstruo se desvanece entre una bandada de aves. Rainer Maria Rilke consideraba la muerte como una *transformación espiritual* hacia un plano más elevado de la existencia. Esta visión guarda cierta afinidad con el budismo, en el cual la muerte no representa un final definitivo, sino una *transición* dentro del ciclo de nacimiento, muerte y renacimiento, que se repite hasta que el individuo logra la iluminación y se libera del sufrimiento. Así, ambas perspectivas coinciden en considerar la muerte como un proceso de transformación, aunque desde marcos filosóficos distintos.

4.1.3.8. *Contrapunto por espacio*

Finalmente, el *contrapunto por ilustración del espacio*, a diferencia de la interacción complementaria del mismo nombre, presenta un elevado contraste o una ruptura entre la propuesta visual y la intención narrativa del texto. Este desfase se genera en la ilustración a través de la composición, el color, el juego de luces y sombras, entre otros recursos visuales. Si bien las palabras están limitadas a la descripción de lugares, las imágenes pueden explorar dichas dimensiones espaciales y explotar sus aspectos visuales, compositivos y materiales, que por sí sola no lograría lo lingüístico.

Figura 37. *Página interna de El árbol rojo.*



Texto. La oscuridad te supera.

Por ejemplo, en *El árbol rojo*, la protagonista es una niña pelirroja que camina cabizbaja por la ciudad, mientras que un gigantesco pez con las fauces abiertas, oscuros ojos lacrimosos y signos de putrefacción se eleva sobre ella como si fuera una enorme nube negra, sin que ningún adulto se de cuenta de ello. Lo más interesante es que el texto solo dice “La oscuridad te supera” y no menciona esta figura para nada. Esta escena rompe con cualquier supuesto dicho en la oración, llevando a la hipérbole el sentimiento de depresión y tristeza —o alertando de sus posibles consecuencias—.

4.1.4. Representaciones narrativo-estéticas de la muerte en el libro álbum

A partir del análisis del corpus literario en la interacción palabra-imagen se extraen las siguientes representaciones narrativo-estéticas de la muerte en el libro álbum. En primer lugar, se identificaron dos dicotomías. En la primera, se hace una distinción entre los álbumes que presentan a la *muerte como un personaje* versus aquellos en los que la *muerte es parte de una experiencia de duelo*. En la segunda, se diferencian los álbumes que abordan esta experiencia de manera *explícita* versus los que la plantean desde una narrativa *sugerida*. Finalmente, se presenta una lista de perspectivas que se extraen del modelo de *muerte sugerida*.

4.1.4.1. La muerte personificada vs. la muerte como una experiencia de duelo

El primer modelo de esta dicotomía hace referencia a la muerte personificada, la cual se propone a través del código verbal (el texto) o los signos icónicos (la imagen) como un ser con características físicas específicas, una personalidad determinada y una voz. La muerte es un personaje —o el protagonista— del relato, que puede ser visto o interactuar con los demás personajes de la obra. Comúnmente se presenta como un ser esquelético que en ocasiones viste una manta negra y porta una guadaña, figura que es parte de nuestro imaginario colectivo desde la Edad Media denominada *la morte secca* (Ariès, 2000).

De las obras seleccionadas, se puede apreciar a la muerte personificada en *El pato y la muerte*, *Migrantes*, y *La madre y la muerte*. En todas ellas, el personaje de la muerte tiene referencias a *la morte secca*; sin embargo, solo en *La madre y la muerte* se mantiene esa caracterización ominosa y grotesca. Tanto Erlbruch como Watanabe parten de este imaginario colectivo para proponer figuras disruptivas con respecto a la muerte.

En el segundo modelo se encuentran las historias donde los personajes son testigos de la muerte de un ser querido o se preparan para afrontar su propia partida. Es decir, que el

fenómeno de la muerte se presenta como una *experiencia de duelo*. En este modelo, la muerte como personaje no existe, no tiene personalidad ni una forma física determinada, tampoco es graficado ni, mucho menos, descrito en el texto. Su función es estrictamente situacional y es el o la protagonista quien experimenta esta pérdida. Por ejemplo, en *Nana Vieja* y *El corazón en la botella*, la muerte como personaje no se presenta. Diversos personajes recorren ambos cuentos, pero no hace aparición ninguna caracterización mortuoria. Sabemos por la sugerencia que propone la interacción entre texto e imagen que la abuela (*Nana Vieja*) y el padre (*El corazón en la botella*) han muerto, pero ¿qué ha llevado a las autoras y autores de estas obras de libro álbum a elegir una opción u otra?

Un rápido escrutinio del corpus permite identificar que **cinco de los catorce libros** señalados en el corpus pertenecen al primer grupo: la muerte personificada. Son poco más del **35%**. Es decir, tan solo conforma una tercera parte mientras que la mayoría de obras, el **92.8%**, apuesta por mostrar la muerte como una experiencia de duelo. Una segunda mirada permite reflejar que estos enfoques no son excluyentes y que pueden superponerse. En todos los relatos donde aparece la muerte como personaje se da *de facto* una situación de deceso. En *El pato y la muerte* fallece el pato, en *La partida* le sucede al hijo y, en *Migrantes*, a uno de los animales. Se podría afirmar que la presencia física de la muerte en el cuento implica en sí este hecho. Sin embargo, no sucede lo mismo en sentido opuesto; ya que una circunstancia de duelo no implica necesariamente la presencia corpórea de la muerte.

4.1.4.2. *La muerte explícita vs. la muerte sugerida*

La segunda dicotomía plantea una distinción entre los álbumes que presentan la muerte de manera *explícita* y los que abordan la muerte de manera *sugerida*. En el primer caso, tal y como indica su nombre, se hace alusión a la muerte de forma clara y directa; una situación que debe ser narrada a través del texto o la imagen, sin prestarse a inferencias ni quedar a libre

deducción del lector. Por el lado contrario, la *muerte sugerida* requiere de un nivel de lectura e interpretación más desarrollado, pues la muerte no está manifiesta ni es del todo evidente en la narración. La mayoría de veces ni siquiera aparece en el texto la palabra *muerte*. Los personajes se recuestan, duermen, viajan, se transforman, pero en ningún momento se señala que hayan muerto. Es debido al discurso narrativo propuesto por la interacción palabra-imagen que se puede llegar a dicha conclusión.

Por ejemplo, en *La partida* es posible observar desde la primera página que el hijo ha muerto. Su deceso es indiscutible, lo dice el texto. Las ilustraciones incluso muestran la preparación de su cadáver previa al entierro. Y en *El pato y la muerte*, la voz del narrador es clara al señalar que el pato “había dejado de respirar”. Por otro lado, en los álbumes que proponen una muerte sugerida, se hace uso de múltiples recursos de interacción complementaria y por contrapunto para representar dicha muerte, como la elipsis y el sillón vacío en *El corazón y la botella*, o la taza rota en *Kintsugi*.

Si la idea de que la muerte es uno de los tantos *temas perturbadores* que generan, en efecto, una sensación de *inestabilidad* en el lector, y que para el canon sentimental resulta un tema tabú en la literatura infantil (Hanán, 2015); surgen algunas preguntas pertinentes sobre este enfrentamiento entre la muerte explícita y la muerte sugerida: ¿es la muerte sugerida más fácil de asimilar para los lectores que la muerte explícita? Seis de las catorce obras señaladas pertenecen al modelo de muerte explícita y las otras ocho a la muerte sugerida —en esta ocasión, ambos modelos sí son excluyentes, pues la elección de una descarta la otra—. En un campo tan sensible como la literatura infantil, se podría suponer que la mayoría de autores de libro álbum se inclinaría por una propuesta basada en la muerte sugerida, ya que así se puede evitar los prejuicios y tabúes que se tienen en torno a este tema en la LIJ. Pese a ello, la relación porcentual entre un modelo y otro es de dos a tres. Es decir, que **más del 40%** de autores apuestan por una narración explícita de la muerte. En ese sentido, se puede afirmar que

realmente no existe una tendencia por omitir o maquillar la experiencia de la muerte en los libros álbum seleccionados, sino todo lo contrario.

4.1.4.3. Modelos de representación de la muerte sugerida

Ciertas impresiones surgen al evaluar en paralelo ambas dicotomías. Por un lado, en todos los álbumes donde aparece la muerte personificada se presenta un suceso de muerte explícita. No obstante, una experiencia de duelo no implica la presencia corpórea de la muerte. Por otro lado, es en la muerte sugerida donde se encuentran más matices sobre la representación de la muerte:

La muerte y la presencia del zorro. El zorro es un personaje recurrente en los libros álbum sobre la muerte. Aparece en *El pato y la muerte*, *El zorro y el aviador*, *El árbol de los recuerdos*, *La madre y la muerte*, entre otros. Su conexión con la muerte es tan innegable como enigmática. Descartada la idea de mensajero de la muerte, la figura del zorro propone una función simbólica relacionada al ciclo de la vida y la muerte (*El pato y la muerte*), como guía o acompañante en el más allá (*El zorro y el aviador*) o bajo una formulación protectora (*La madre y la muerte*). Las interpretaciones son infinitas.

La muerte a través de la memoria. En *El árbol de los recuerdos* y *El zorro y el aviador*, los personajes rememoran a aquellos que han partido. Una alusión a lo que Sartre denomina *ser-para-otros*, pues la identidad de los que han muerto está formada —y, a su vez, reinterpretada— por los que lo sobreviven y los recuerdos que ellos tienen. Asimismo, contribuir a la comunidad es una forma de inmortalidad por el impacto que se deja en los demás. La ilustración coopera, en ese sentido, al presentar escenarios que evoquen sensaciones de serenidad y nostalgia.

La muerte como parte natural de la vida. Una idea transversal en casi todo el corpus es presentar el fenómeno de la muerte como un suceso natural, como parte del tránsito que es la vida o un flujo constante de la existencia. Mismo que puede relatarse con una mirada sensible (*Nana Vieja*), introspectiva (*El pato y la muerte*), como una celebración (*El árbol de los recuerdos*) e incluso con alegría (*Es así*). Esta idea remarca la liberación del miedo a la muerte (Epicuro) a través del entendimiento de la muerte como un aprendizaje para alcanzar la plenitud de la vida (Montaigne).

La muerte como metamorfosis. En algunos álbumes, la muerte no implica necesariamente el fin de la existencia, sino un proceso de cambio y transformación, e incluso de renacimiento. Los personajes abandonan su forma mundana para convertirse en un ser totalmente nuevo. *Cigarra* cambia de un insecto gris a uno brillante y con alas; en *El árbol de los recuerdos*, el zorro se convierte en árbol; en *El bosque dentro de mí*, el monstruo se desvanece en una bandada de árboles y el niño se transforma en un monstruo; incluso *Camino a casa* es el padre convertido en león. En todos ellos, se utiliza la figura de la metamorfosis para sugerir este cambio de la vida a la muerte.

V. CONCLUSIONES

1. En el libro álbum, la imagen, al igual que la palabra, **forma parte del lenguaje literario**, pues tanto la lectura de los signos verbales como de los signos visuales son indispensables para la generación del sentido.
2. El libro álbum tiene una **capacidad sugerente** que no es exclusiva de la palabra, sino que se atribuye también a la imagen, ya que con sus ilustraciones propone un significado más allá de su sentido explícito.
3. Los **paratextos** cumplen un rol vital en la generación del sentido y colaboran efectivamente en la elaboración de una atmósfera sugerente del fenómeno de la muerte, lo cual se refleja, en especial, en las portadas, contraportadas, guardas y carátulas, mismas que tienen una intención narrativa, estética y simbólica.
4. En el libro álbum, los **paratextos** amplían el sentido de la obra desde su dimensión narrativa, estética y simbólica. Su diseño refleja la participación activa del ilustrador y convierte portadas, guardas y contraportadas en umbrales de significado que colaboran en la creación de una atmósfera sugerente frente al tema de la muerte.
5. La **interacción palabra-imagen** (simétrica, por complementariedad y contrapunto) son recursos del lenguaje literario característicos del libro álbum, desde los cuales se componen narrativas con una poderosa carga simbólica que plantean y sugieren representaciones disruptivas en torno a la muerte.
6. La **personificación de la muerte** en el corpus renueva el imaginario de la *morte secca* desde **la interacción de contrapunto por caracterización**, al presentarlo de forma ambigua y romper con los moldes de la versión canónica del personaje.
7. Los álbumes que abordan la **experiencia de duelo** suelen omitir la palabra *muerte*. Es a partir de la interacción palabra-imagen por complementariedad o contrapunto que se propone este suceso.

8. La considerable representación de la **muerte explícita** en el corpus contribuye a desmitificar este motivo como tabú en la literatura infantil actual; mientras que es en el modelo de **muerte sugerida** donde se encuentra una mayor variedad de discursos narrativos y representaciones sobre la muerte.
9. En el libro álbum se presentan **tratamientos y perspectivas** que se alejan de la visión de la *muerte vetada*, el *horror* y la *perturbación*, para proponer un enfoque más sensible, introspectivo, lúdico y esperanzador; lo que revierte y desmitifica los prejuicios negativos sobre la muerte en la literatura infantil actual.

VI. RECOMENDACIONES

1. Se requiere una mayor cantidad de estudios, tesis y ensayos sobre el libro álbum en Perú. La lista de investigaciones existentes sobre este tema es muy limitada y deja un vacío académico en nuestra literatura. Algunos de los temas recomendados como motivo de investigación son: el origen del libro álbum en Perú, análisis de libros álbum de autoras y autores peruanos, teorización del concepto de libro álbum y análisis de los niveles y subniveles de interacción palabra-imagen.
2. Se sugiere la capacitación en colegios y universidades en técnicas de alfabetización visual, tanto a profesores como a estudiantes, ya que el oportuno aprendizaje de esta habilidad es imprescindible para el entendimiento, comprensión e interpretación de la imagen en los libros ilustrados y los libros álbum, lo cual permitirá al estudiante desarrollar su imaginación, su capacidad creativa, su razonamiento lógico y pensamiento crítico.
3. Se recomienda a los profesores, profesoras, padres de familia y gestores de la lectura acercar a la niña o niño lector a libros álbum que traten el tema de la muerte a través del diálogo constante, utilizándolos como herramienta creativa para ayudarlos a

entender y acompañar sus propios procesos de luto, con una intención enfocada en la preparación, la sanación y la reconciliación.

4. Se propone a los autores de libro álbum, tanto a escritores como ilustradores, considerar el estudio, análisis y aplicación de los niveles y subniveles de interacción palabra-imagen en la elaboración de sus proyectos de libro álbum.
5. Finalmente, se requieren más estudios, análisis e investigaciones en otros temas delicados en la literatura infantil, que afectan a los niños de hoy en el Perú, como el abandono familiar, la violencia, el abuso sexual, la explotación laboral, el sobrepeso infantil, la deserción escolar, la depresión y el suicidio juvenil, entre otros.

REFERENCIAS

- Adame, H. (2010). *Mitos y leyendas del Altiplano potosino*. Editorial Ponciano Arriaga. <https://adameleyendas.wordpress.com/2010/12/13/mitos-y-leyendas-del-altiplano-la-zorra/>
- Alcalde, D. (2020). El libro álbum en la producción editorial peruana. *Lienzo*, (41), 119-142. Universidad de Lima Fondo Editorial.
<https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/issue/view/336/49>
- Ariès, P. (2000). *Historia de la muerte en occidente: De la edad media hasta nuestros días*. El acantilado.
- Aristóteles. (1980). *Acerca del Alma* (Trad. T. Calvo). Biblioteca Básica Gredos. (Trabajo original publicado en 350 a. C.)
- Arizpe, E. & Styles, M. (2014). *Lectura de imágenes: los niños interpretan textos visuales*. Fondo de Cultura Económica.
- Ayuni, C. (2018). *El fluir del ilustrador. El proceso creativo aplicado a un proyecto de ilustración editorial dirigido a un público infantil*. Universidad de Ciencias y Arte de América Latina.
- Bajtín, M. (1965). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial.
<https://ayciunr.files.wordpress.com/2014/08/bajtin-mijail-la-cultura-popular-en-la-edad-media-y-el-renacimiento-rabelais.pdf>
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.

Barthes, R. (1977). *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Centro Editor de América Latina.

Battiston, D., Domínguez, C. y Elizalde M. (2020). “Somos tantos en otros...” Traducciones de la alteridad en la poesía de Olga Orozco. *Médanos fugitivos*.
<https://www.teseopress.com/medanosfugitivos/chapter/somos-tantos-en-otros-traduccion-de-la-alteridad-en-la-poesia-de-olga-orozco/>

Bosch, E. (2007). Hacia una definición de álbum. *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil*, (5), 25-46.

Bosch, E. y Duran, T. (2009). Ovni: un álbum sin palabras que todos leemos de manera diferente. *AILIJ*, 7(2), 39-52.

Bosch, E. (2012). ¿Cuántas palabras puede tener un álbum sin palabras? *Ocnos. Revista De Estudios Sobre Lectura*, (8), 75-88.

https://doi.org/10.18239/ocnos_2012.08.07

Burgos, I. (2021). Una dulce princesita del siglo XXI encerrada en su torre de azúcar y bondad. *Revista Ideele*, 298. <https://www.revistaideele.com/2021/07/01/una-dulce-princesita-del-siglo-xxi-encerrada-en-su-torre-de-azucar-y-bondad/>

Chirif, M. (2017). Y el tulipán. Sobre el rol del tulipán en “El pato y la muerte” de Wolf Erlbruch. *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 2(4), 204-224.

<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/2044/2297>

Colomer, T. (2007). *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Síntesis.

Colomer, T., Kümmerling-Meibauer, B. y Silva-Díaz, M. (Ed). (2010). *Cruce de miradas: Nuevas aproximaciones al libro-álbum*. Banco del Libro-GRETEL.

Culler, J. (2004). *Breve introducción a la teoría literaria*. CRÍTICA.

De Beauvoir, S. (2013/1970). *La vejez*. Editorial Sudamericana.

Denzin, N., y Lincoln, Y. (2018). *The Sage Handbook of Qualitative Research* (5.ª ed.). Sage.

Di Laura, G. (2020). *Humos de ironía: la novelística de Julio Ramón Ribeyro*. Revuelta Editores.

Dueñas-Lorente, J. (2022). Leer la ironía en el libro álbum. *Ocnos. Revista De Estudios Sobre Lectura*, 21(2). https://doi.org/10.18239/ocnos_2022.21.2.2924

Duran, T. (2009). *Álbumes y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles*. Octaedro.

Eagleton, T. (1998). *Introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Epicuro. (1985). *Carta a Meneceo* (Trad. P. Oyarzun). Ediciones Tácitas. (Trabajo original publicado en s. IV a. C.)

<https://www.filosoficas.unam.mx/docs/820/files/Epicuro%20Carta%20a%20Meneceo.pdf>

Flick, U. (2015). *Introducción a la investigación cualitativa* (5.ª ed.). Morata.

FúndeuRAE. (2011). *Sustantivos en aposición, concordancia*.

<https://www.fundeu.es/recomendacion/sustantivos-en-aposicion/#:~:text=Una%20aposici%C3%B3n%20es%20una%20construcci%C3%B3n,invariable%20en%20cuanto%20al%20n%C3%BAmero.>

Genette, G. (1987). *Seuils*. Éditions du Seuil.

Gomes-Franco-e-Silva, F. (2019). Alfabetizar para ver: la importancia de aprender a leer, comprender y analizar imágenes. *Ocnos. Revista De Estudios Sobre Lectura*, 18(3), 48-58. https://doi.org/10.18239/ocnos_2019.18.3.2103

Hanán, F. (2007). *Leer y mirar el libro álbum ¿un género en construcción?* Grupo Editorial Norma.

Hanán, F. (2015). *Temas de literatura infantil: aproximación al análisis del discurso para la infancia*. Lugar Editorial.

Hanán, F. (2023, 22 de julio). Libros perturbadores una categoría a la sombra [conferencia]. 27 *Feria Internacional del Libro de Lima. FIL 2023*, Lima, Perú.

Heidegger, M. (2003). *Ser y tiempo* (6.^a ed.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1927).

Heller, E. (2004). *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Editorial Gustavo Gili.

Iser, W. (1976). *El acto de leer: Teoría del efecto estético*. Taurus.

Jauss, H. (1977). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Revista de Occidente.

Jones, R. (1999). Donde viven los monstruos de Maurice Sendak: La poesía del libro-álbum. *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*, 149-162.

Banco del libro.

Kant, E. (2003). *Crítica de la razón práctica* (Trad. J. Rovira). Editorial La Página. (Obra original publicada en 1788).

Kübler-Ross, E. (1969/2010). *Sobre la muerte y los moribundos*. DEBOLSILLO.

La Biblia Latinoamericana (2005). Editorial verbo divino.

Lovecraft, H. (1927). *Supernatural Horror in Literature*. The Recluse.

Lluch, G. (2003). *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Lluch, G. (2013). *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*.

<https://www.gemmalluch.com/esp/como-analizar-relatos/>

Lluch, G. (2014). *Los paratextos, ¿cómo los analizamos?*

<https://www.gemmalluch.com/esp/los-paratextos-como-los-analizamos/>

Montaigne, M. (1896). *Ensayos*. Biblioteca Virtual Miguel Cervantes. (Obra original publicada en 1580).

https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ensayos-de-montaigne--0/html/fefb17e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_158.html

Moss, J. (1972) Death in Children's Literature. *Elementary English*, 49(4), 530-532.

<https://www.jstor.org/stable/41387811>

Moya, A. y Pinar, M. (2007). La interacción texto /imagen en el cuento ilustrado. Un análisis multimodal. *Ocnos. Revista De Estudios Sobre Lectura*, (3), 21-38.

https://doi.org/10.18239/ocnos_2007.03.02

Munita, F. (2006). Reseña: Cruce de miradas: Nuevas aproximaciones al libro-álbum. *Bellaterra Journal of Teaching & Learning Language & Literature*, 4(3), 71-73.

Nikolajeva, M. y Scott, C. (2006). *How Picturebooks Work*. Routledge.

- Osorio, G. (2019). *La presentación de la muerte en un conjunto de libros infantiles en formato de libro álbum desde la teoría de Philippe Ariès*. [Tesis de licenciatura inédita]. Universidad Tecnológica De Pereira.
- Ospina, G. (2016). *El libro álbum. Experiencias de creación y mundos posibles de la lectura en voz alta*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Platón. (1988a). *Diálogos III. Fedón, Banquete. Fedo* (Trad. C. García). Editorial Gredos. (Trabajo original publicado en 370 a. C.)
- Platón. (1988b). *Diálogos IV. República* (Trad. C. Eggers). Editorial Gredos. (Trabajo original publicado en 370 a. C.)
- Perea, P. (2021). *Migraciones a través del álbum Migrantes*. [Tesis de maestría inédita]. Universitat Jaume I.
- Propp, V. (1987). *Morfología del cuento*. Editorial Fundamentos.
- Radulescu, M. (2013). *Stop Motion. Laboratorio de investigaciones y aplicaciones de semiótica visual*. Vidi producciones.
- Ribeyro, J. R. (1975). *Prosas apátridas*. Tusquets Editores.
- Ribeyro, J. R. (2019). *La tentación del fracaso*. Editorial Seix Barral.
- Rojas, S. (2021). *La muerte en la literatura infantil: seis libros para analizar*. [Tesis de grado inédita]. Pontificia Universidad Javeriana.
- Salisbury, M. y Styles, M. (2018). *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*. Blume.

- Sánchez, I. (2017). *La muerte y la literatura infantil: Una selección de cuentos para su tratamiento en las aulas de primaria*. [Trabajo de Fin de Grado]. Universidad de Valladolid.
- Sartre, J. P. (1993). *El ser y la nada* (5.ª ed.). Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1943).
- Séneca. (2023). Cartas a Lucilo (Adap. M. Palacios). Grupo SURA. (Trabajo original publicado en 62-63 d. C.)
<https://www.sura.com/arteycultura/wp-content/uploads/2023/03/sura-habitar-virtud-libro-seneca-digital.pdf>
- Shulevitz, U. (1980). ¿Qué es un libro álbum? *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*, 129-132. Banco de Libro.
- Shulevitz, U. (1985). *Writing with Pictures: How to write and illustrates children's book*. Watson-Guptill Publications
- Silva-Díaz, M. C. (2005). *Libros que enseñan a leer: álbumes metaficcional y conocimiento literario*. [Tesis doctoral inédita]. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Van der Linden, S. (2015). *Álbum[es]*. Ediciones Ekaré.
- Vejarano, M. (2021). *El fenómeno de la muerte en el libro álbum El pato y la muerte*. [Tesis de maestría inédita]. Universidad Católica Sedes Sapientiae.
- Tanaka, M. (2022). *Gran historia visual de la filosofía*. Blackie Books.
- Zavala, R. (2009). *El libro y sus orillas*. Fondo de Cultura Económica.