

El sentido del silencio. Palabra e imagen en los libros-álbum

“Una simple conversación se ahoga si en la trama no intervienen las necesarias pausas o intervalos. Una charla fructífera se nutre, como la escritura, de silencios y voces. Una persona no deja de comunicar por el hecho de callar. Al contrario: su silencio actúa como respiración o signo abstracto de puntuación, un repliegue momentáneo que habilita el fluir de los sentidos.”

(Gruss, 2010)

A pesar de que muchos especialistas indican el origen histórico del libro-álbum hacia mediados del Siglo XIX, para otro tanto el libro-álbum es un digno heredero de la puesta en crítica de la escritura, que postula la posmodernidad. Especialmente en lo relativo a su representatividad mimética y en cuanto a su lugar cultural dentro de la sociedad de masas.

Podríamos partir de esto último, para entender las posibilidades que el libro-álbum, hoy en día, ofrece ante una amalgama semiótica de palabras e imágenes. Fusión donde ni la palabra más sencilla puede resultar tan simple; ni la imagen más nítida, tan evidente, como advierte Perry Nodelman (2010). Es importante que señalemos que, en parte, esto se debe a una nueva concepción sobre las condiciones materiales del libro-álbum, sus fronteras y sus extensiones. Tal vez, la poética que proponen estas obras adhiera al proverbio que afirma que “si la palabra vale una moneda, el silencio vale dos”. En este sentido, podemos hallar en estos textos un nuevo espacio para la diseminación y la puja de sentidos. Esta concepción estética asume los desafíos en la creación de un lenguaje tenso y enigmático que evita los lugares comunes, tanto en sus tópicos como en sus modos, ya sea en el lenguaje plástico como verbal.

Por esta razón, podemos observar que en algunos libros-álbum la enunciación verbal, como dominante tradicional de la cultura letrada, parece abdicar a favor de la enunciación visual. Aunque no se trate de la derrota de una y de la victoria de la otra, sino de un acuerdo en el que no se firma un cese de poder de significación, sino que se llega a establecer un pacto en la construcción conjunta de sentidos dinámicos. De esta concesión surge un texto elíptico, huidizo, que se escabulle entre los significantes icónicos y los significados plásticos, en palabras de Martine Joly (1999), convirtiendo casi en un susurro a aquello que es apenas

nombrado. El texto, cuando aparece, se viste bajo el manto de lo sugestivo y no de lo declarativo. Y allí, en ese punto, interviene el silencio, tomando la forma lingüística de la elipsis.

Haciendo referencia a la perspectiva de Luis Gruss, esta conciliación semiótica entre palabra escrita e imagen se traduce en la producción de nudos y huecos “generados en un espacio colmado de signos y posibilidades” (Gruss, 2010, p. 52) que asume que “la escritura no puede contener al universo” (Gruss, 2010, p. 53), apaciguando el deseo nominalista del lenguaje por expresar y contar(lo) todo. La presencia del hueco, de la omisión, del salto, denuncia una ausencia: algo hubo allí y ya no está. Sin embargo, obligarlo a que se manifieste, implicaría caer en lo reiterativo y hasta atentar contra la armonía; pues como en la música, en estas obras literarias también se necesitan los intervalos y las notas mudas.

Esta elipsis, en particular, no significa tan solo una evasión de la reiteración, tampoco implica la remisión a implícitos o supuestos, ni se pierde en el abismo eterno de lo invisible. En tal caso, esta omisión representa una sustracción material de palabras y/o imágenes sellada por un pacto de silencio rubricado, a su vez, por la comunión entre el lenguaje verbal y el visual. La alianza a la que nos referimos podrá mutar como una operación de resistencia ante cierta actitud paternalista, histórica en la literatura infantil, bajo la forma de una condensación retórica en la relación entre lo lingüístico y lo plástico, tomando la apariencia de un estereotipo inteligible o reconocible, pero no evidente, o conformando un enigma que invitará a un desciframiento permanente, como en un juego de acertijos.

De hecho, para Teresa Durán (2000) el carácter lúdico en la experimentación artística del libro-álbum deriva del ingenio elíptico y descriptivo de su contenido. Siguiendo esta perspectiva, podemos pensar a la elipsis como forma del taboo, o como modo en que lo prohibido es sugerido poéticamente. De alguna manera, se ponen en jaque, con mucha sutileza, aquellos aspectos proteccionistas que algunas instituciones le exigirían a la literatura infantil. Podrán presentarse tópicos e imágenes que gracias a los saltos, a las escondidas, al permitir que algunos datos del relato jueguen a hacerse los mudos, y al no decirlo en palabras, instalarán una forma de hacerlo hablar, de darle presencia, de

cristalizarlo; justamente, suspendiendo el continuum sintagmático de un relato y apostando a una lectura más paradigmática, menos lineal y más asociativa.

Estos silencios se instalan en las obras de estas características gracias a la tensión codificada entre la información elíptica y el estereotipo¹. Pues a este último, podríamos concebirlo como un dispositivo que activa la capacidad del lector para reconocer el origen cultural de lo no dicho y no caer en la imposibilidad de desentrañar el significado de un discurso, tanto verbal como visual, que puede plantear la invisibilidad entre esos intersticios y extraviarse, así, en un laberinto.

Para analizar estos problemas tomamos dos libros-álbum: *Cuentos silenciosos* (Lacombe, 2011) que compila varios clásicos de la literatura infantil, con un texto presentado hacia el final, a cargo de Antonio Rodríguez Almodóvar, con el que establece una relación muy particular, y una obra enteramente visual en la que no hay lenguaje articulado alguno, absolutamente, o casi, sin palabras, como es el caso de *La bruja y el espantapájaros* (Pacheco, 2011).

En *Cuentos silenciosos* (Lacombe, 2011) se encarga de la construcción visual del relato y Antonio Rodríguez Almodóvar de lo verbal, pero aquí el texto es periférico. Ubicado hacia el final de la obra, el texto se vuelve adyacente en cuanto a su intervención, o mejor dicho en su acompañamiento heurístico de la imagen. En este caso la complementariedad entre la palabra y la ilustración está diluida, o al menos suspendida. Hay una discontinuidad temporal marcada por el modo de lectura previsto por el diseño en la edición del libro. Primero y fundamental, el pop-up muestra una galería de personajes de cuentos infantiles en situaciones muy particulares. Según Rodríguez Almodóvar la intención fue rescatar *el verdadero sentido, el tesoro oculto de todas estas narraciones*. Entonces, estas situaciones en las que son retratados estos personajes remiten a las tensiones que proponen los relatos que expresan el ADN literario de cada uno de ellos.

El libro parece suscribir a una lógica de antología o compilación. Pero no se representan las historias enteras, pues de ese modo una de las posibilidades habría sido la adopción de la forma secuencial de las viñetas, como en las historietas o el cómic. Las imágenes configuran la propia lectura de Lacombe sobre clásicos como *Pinocho*, *Caperucita Roja*, *La Bella Durmiente* o *Alicia en el país de las maravillas*, por nombrar a algunos. En este caso

¹ Tal como lo conciben Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot (2010, p. 79).

la imagen capta los momentos de mayor dramatismo, acentuado por la técnica de pop-up que seguramente llega a conmover al lector empírico, que es convocado directamente. Salvando algunas escenas, como la de Barbazul, Alicia, la Bella Durmiente y Peter Pan, el resto de los personajes clava la mirada de desamparo, de desesperación, en el lector-observador, como pidiéndole socorro.

Las páginas recrean escenas que relevan todas las historias. Su poder de condensación funciona como el relato, de cada uno de esos cuentos, en su totalidad. El discurso visual, aunque fragmentario, remite y representa a un discurso verbal completo. La explotación que sufre Pinocho en el circo no es expresada en palabras, tampoco el profético desvanecimiento de la Bella Durmiente al tocar la rueca, ni la amenaza que Alicia sufre por parte de los naipes, que responden al despótico poder de la reina de corazones. Pero lo expresan sus gestos corporales y faciales configurados plásticamente.

Aquí el discurso verbal se fuga en silencio. Sin embargo, la imagen es la que habla y produce significados. El sentido no apela al discurso verbal, no dice a través de la palabra escrita. Aún cuando el texto final, periférico, intenta reconstruir la narración, no se focaliza desde los personajes centrales, desde los que tienen la voz cantante en las versiones originales, sino que se sitúa enunciativamente, tanto desde lo visual como desde lo verbal, en personajes relegados a segundos planos, obligados a enmudecer, aunque sus voces se vuelven imagen. El eco del silencio rebota contra dos frentes: el del relato sin palabras y, aunque parezca contradictorio, cuando toma la palabra busca recuperar la voz de los personajes silenciados de las narraciones tradicionales que este ejemplar reúne. En este sentido, estos breves textos adyacentes, casi a manera de epílogo, desde una ubicación al borde de un paratexto, crean tres series de enunciaciones verbales en primera persona, casi a la manera de una reivindicación de las minorías, disponiendo una mirada oblicua sobre la historia oficial. Sin parodia, pero haciendo emerger una postura crítica. En la serie que podría denominarse de las mujeres, las versiones oficiales son relativizadas por la abuela de caperucita, quien llega a afirmar que no se estaba tan mal dentro de la barriga del lobo; Bella Durmiente, que expone un manifiesto sobre la mala prensa que le dieron tanto Perrault como los Grimm; y la queja del Hada Madrina sobre lo tergiversado en el desvío moral de Pinocho. En otra serie, la zoológica parlante: la golondrina de Pulgarcita, el conejo de Alicia y el cocodrilo de Peter Pan, dan su propia perspectiva sobre los

acontecimientos de ficción en los que tuvieron una participación tan acotada. Por último, una serie con la voz menos esperada, la de los objetos: un kimono y una llave declaran como testigos, uno de una historia de amor oriental, la otra como fiel testimonio del espanto de Barbazul. Como en un acto de justicia poética, de empoderamiento literario, los personajes enmudecidos hablan en lugar de los protagonistas retratados en las páginas centrales. Son las voces marginales de esos cuerpos de papel, casi tridimensionales, que ocupan la centralidad de la obra. Unos párrafos más arriba, Antonio Rodríguez Almodóvar reflexiona sobre los secretos que estos cuentos guardan dentro de la cultura occidental, señalando, debido justamente a estos enigmas que encierran, una especie de clave. Recomienda una forma de leer estos tipos de narraciones que advierta sobre la necesidad de una segunda lectura que atienda al aspecto simbólico. El consejo es sospechar.

En *La bruja y el espantapájaros* (Pacheco, 2011) el silencio verbal es casi absoluto. Las únicas palabras escritas son las que están presentes en el título. Apenas se utiliza el lenguaje articulado para representar, mediante la onomatopeya, la yuxtaposición gráfica de las letras y sin ningún anclaje, el ruido de la rueda del monociclo. Esa será la única referencia a un lenguaje escrito, en definitiva a un sonido. Es más, si bien uno de los personajes es un pájaro, éste no articula sonido. Aquí, lector y observador también se funden en una misma mirada. Los recursos de esta enunciación visual muestran directamente la subjetividad de los personajes, pero sin interpelar directamente a quien lee y observa.

O dicho de otro modo, esa interpelación toma la forma de la lectura-observación que las condiciones de producción del discurso visual imponen. De acuerdo a Martine Joly (1999), el mensaje visual conforma una totalidad, cuya segmentación no conlleva a la discontinuidad, propia de la linealidad del sintagma en el discurso verbal. En la imagen la segmentación es continua, radial, los elementos que la constituyen deben ser aislados para su desciframiento: se capta globalmente, luego se repara en los detalles, se vuelve en reversa la lectura-observación. En *La bruja y el espantapájaros* (Pacheco, 2011) el silencio cubre el momento efímero en que se da vuelta la página. En ese relevo de la imagen, construido sintagmáticamente al ir pasando las páginas, el casi microscópico grosor del canto de la hoja revela una ausencia, una elipsis enfatizada por el silencio que produce el engranaje de la secuencia narrativa, que ni siquiera la imagen logra colmar u ocupar. Pareciera que el valor diegético de la imagen rebotara en el vacío, disseminando el sentido

en todas las direcciones. Por eso cuando el espantapájaros comienza a desmigajarse, esa hierba seca volando por el fondo de grises, en una primera mirada desatenta se puede confundir con un fondo percutido, como rayado por la fuerza de una viruta metálica y un abrasivo.

Bajour (2016, p. 42) recupera el concepto de *desbordamiento narrativo*, formulado por Jesús Díaz Armas, para dar cuenta de la información que brindan la presentación de los personajes en las tapas, las imágenes que se despliegan en las hojas de guarda y los títulos para ir *atando cabos sobre lo leído*.

Además, en esta obra, la codificación de la puja entre lo no dicho y lo que se quiere decir puede rastrearse, con mucha sutileza y solapamiento², en el tono melancólico que manifiesta, por medio de la escala de grises, la obra casi por completo, exceptuando la escena del encuentro. Esa tonalidad de color parece remitir, además, a la temporada otoñal o comienzo del invierno. Los árboles son representados prácticamente sin hojas y el viento ayudará a resolver uno de los grandes conflictos del relato: la legitimidad de la bruja. Este personaje tiene la particularidad de ser presentado, desde el inicio, como un personaje rebelde, que esquivo el mandato de su grupo de pertenencia: viajar montada en una escoba. Más que a una bruja, al comienzo del relato, se asemeja a un payaso. En lugar de escoba se traslada en monociclo, su nariz, más puntiaguda que la del resto de sus compañeras, es roja y su torpeza transmite más ternura y simpatía que miedo y pavor. Justamente, por esta actitud recibe el oprobio por parte de sus pares. Con la ayuda del pájaro, testigo de casi todas las escenas, del viento y gracias al altruismo del espantapájaros, la bruja tendrá el móvil que caracteriza a su clan.

La gran elipsis de este relato es el encuentro, el cruce de miradas entre la bruja y el espantapájaros. Ellos nunca se miran recíprocamente. Seguramente como señala Jorge Alessandria (1996), si los personajes se miraran, el diálogo quedaría establecido y el silencio, interrumpido. En la escena central, por significado y por ubicación material en el libro, único momento en el que se quiebra el monocromo, ambos personajes coinciden en

² Esta idea del solapamiento la mencionó Daniel Roldán en el plenario sobre libros-álbum del día 20 de septiembre, en el marco del III Simposio de Literatura Infantil y Juvenil, celebrado en la Universidad Nacional de San Martín entre el 19 y el 21 de septiembre de 2013.

mirar hacia el pájaro. Pero jamás sus ojos trazan un paralelo que permita inferir que se miran entre ellos. El pájaro es objeto de las miradas de ambos. A partir de esa escena se inicia la inmoliación del espantapájaros. Su paja no solamente permite la legitimación de la bruja, sino que también con ella el pajarito logra armar un nido en lo alto de un árbol.

Algunos desafíos que parecen haberse propuesto los tres libros-álbum que hemos analizado bajo el eje de la elipsis y las formas del silencio narrativo y que sostienen estas operaciones: el uso de los estereotipos y la metaficción o autoreferencialidad. En relación al primer punto, resulta sumamente interesante la ausencia dicotómica y estereotipada entre los buenos y los malos. Hay situaciones negativas para los personajes, pero no son provocadas por ningún eje del mal. Hay segregación, hay condenas. Caperucita es presentada a través de la garganta del lobo, Pinocho es explotado en un circo. Eso no quita que los sujetos de la acción narrativa manifiesten desesperación, frustración y sacrificio. Tampoco esto les quita el importante sentido lúdico que cada una de estas obras propone en su lectura. En este sentido lo ideológico, que no deja de manifestarse, mediante las imágenes carga mucho las tintas sobre la responsabilidad del lector para que él termine de tomar partido. Esto tal vez sea una ventaja para el discurso visual que logra cierta correspondencia analógica con lo que representa, problema que para el lenguaje verbal resulta más difícil de desmontar. Algunas metáforas visuales referidas a la desesperación, la derrota, la frustración han subvertido algunos códigos para que sean identificados o para lo contrario. Este acercamiento o distancia juega un rol de extrañamiento hacia la misma cultura en que se diseñan estos paradigmas, para reconocer los modelos, pero también para someterlos a juicio, mediante el humor y el dolor.

Pero también se pueden observar algunos guiños, unas balizas hacia el lector implícito que dispone el autor plegado, sino en la metaficción, en la autorreferencialidad. La presencia paratextual de Alicia en la tapa, la contratapa y las hojas de guarda de *Cuentos silenciosos* apuesta a identificar al libro-álbum con el no-sentido. Por ejemplo: en la misma tapa se exhiben cuatro ejemplares de la propia obra abierta en diferentes pasajes. Además de esta operación de autorreferencia, el conejo, el gato de Cheshire, los naipes, los hongos y la oruga remiten a la caída por ese submundo, gobernado por la lógica del absurdo y de un sentido alterado con respecto al mundo de arriba, emparentado con la realidad. Esto no deja de poner en crisis la concepción mimética de la ficción, como si se tratara de una

poética, de una apelación ideológica sobre la propia cosmovisión del ilustrador ante la representación estética.

La nube pegada con cinta adhesiva que aparece en algunas de las páginas de *La bruja y el espantapájaros* (Lacombe, 2011) también codifica la presencia del autor explícito, como lo define María Isabel Filinich (1996). Este gesto pone en evidencia la técnica utilizada, semejante al fotomontaje o al collage digital, dando cuenta del revés de la trama, como denunciando la forma en que el libro-álbum fue producido. En este caso en particular, el autor no puede hablar por sí mismo, porque rompería el pacto de silencio que sostiene esta narración. Sin embargo, esa nube que ficcionaliza un recorte y una pegatina deja entrever la presencia de un “creador de un universo de ficción que reflexiona acerca del mismo” (Filinich, 1996, p. 205). En definitiva, estas señas advierten sobre el desafío que el lector deberá enfrentar y desentramar al abrir un texto de este género; pues no dejan de integrar esta codificación elíptica y silenciosa, literal y solapada a la vez.

Dicho de otro modo, en ninguno de estos libros-álbum los personajes emiten palabras. No son sujetos de la enunciación verbal. Su enunciación está representada en sus gestos más característicos, a través de la imagen. Adoptan una codificación en la expresión de sus rostros y cuerpos de tinta y papel que trascienden la página, pactando un silencio verbal con una sinfonía de íconos visuales.

Para que el silencio pueda ser leído rubrican una asociación lícita entre imagen, palabra y lector-observador. Bajo el orden de lo lúdico de la complicidad y el solapamiento entre el lenguaje plástico y el verbal se repliega un pacto de códigos comunes que evita la revelación ostentosa de significados, apelando a la sutileza. De este modo, el libro-álbum interpela a un lector que no recula ante los desafíos. Propone una concepción sobre el silencio que, lejos de entenderlo como un obstáculo imposible de sortear, lo vislumbra como un tesoro de sentidos al que encontrar, como un enigma o un misterio por develar, volviéndolo presente y pleno de significados.

Por esto mismo, la idea sobre la niñez con la que parecen enrolarse estos textos no instala corrales, ni se ampara en la política proteccionista, no recurre al happy-ending, ni hay versiones oficiales. Asumen la responsabilidad de abrir la madriguera y dejarse maravillarse por todo lo que el túnel les proponga. Por eso es que invitan a la atención incluso de los mayores.

Para concluir, debido a que estas hipótesis son tributarias de la formación que la Profesora Bajour me brindó, recupero algunas de sus palabras con las que da apertura a su obra *La orfebrería del silencio* (Bajour, 2016). En ella, al analizar el trabajo casi artesanal que palabra e imagen tejen alrededor del silencio, enfatiza:

En sentido contrario al exceso en lo dicho y mostrado, ciertos libros-álbum trabajan minuciosamente en los mapas del silencio. De ese modo, se aproximan a la condensación de lo poético al ser invitadores de esperas, interrogantes, detenciones, juegos retóricos que apelan a la sugerencia, sin decir o mostrar del todo, piezas de una orfebrería silenciosa que busca hacer equilibrio en las cuerdas de la presencia y la ausencia. (Bajour, 2016, p. 14).

Bibliografía

- Abadi, A. (2005). *Un rey de quién sabe dónde*. Buenos Aires: Del Eclipse.
- Alessandria, J.(1996). II. La enunciación visual. En *Imagen y metaimagen*. Buenos Aires: Enciclopedia semiológica. Instituto de Lingüística. Facultad de Filosofía y Letras. Cátedra de Semiología. C.B.C. Universidad de Buenos Aires.
- Amossy, R. y Herschberg Pierrot, A. (2010). Capítulo 3. Clichés, estereotipos y literatura. En *Estereotipos y clichés*. (pp. 57-91). Buenos Aires: Enciclopedia semiológica. Instituto de Lingüística. Facultad de Filosofía y Letras. Cátedra de Semiología. C.B.C. Universidad de Buenos Aires.
- Bajour, C. (2016). *La orfebrería del silencio. La construcción de lo no dicho en los libros-álbum*. Córdoba: Comunic-Arte.
- Barthes, R. (2015). Retórica de la imagen. En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. (pp. 31-53). Buenos Aires: Paidós.
- Durán, T. (2000). ¿Qué es un álbum? En *¡Hay que ver! Una aproximación al álbum ilustrado*. (pp. 13-32). Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Filinich, M. (1996). *La escritura y la voz en la narración literaria*. Signa. Revista de la Asociación, pp. 203-217, nro. 5.

- Gruss, L. (2010). *El silencio. Lo invisible en la vida y el arte*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Joly, M. (1999). *La imagen fija*. (pp. 108-149). Buenos Aires: La Marca.
- Lacombe, B. (2011). *Cuentos silenciosos*. Madrid: Edelvives.
- Nodelman, P. (2010). Las narrativas de los libros-álbum y el proyecto de la literatura infantil. En Colomer, T., Kümmerlin–Meibauer, B. y Silva-Díaz, M. C. (coord.), *Cruces de miradas: Nuevas aproximaciones al libro-álbum* (pp. 18-32). Caracas: Banco del Libro de Venezuela / Gretel.
- Pacheco, G. (2011). *La bruja y el espantapájaros*. México: Fondo de Cultura Económica.