



Estudio del álbum sin palabras

Emma Bosch Andreu

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

TESIS DOCTORAL

ESTUDIO DEL ÁLBUM SIN PALABRAS

EMMA BOSCH ANDREU



Facultat d'Educació

Directoras

Dra. TERESA DURAN ARMENGOL

Dra. LYDIA SÁNCHEZ GÓMEZ

Programa de Doctorado (2006-2008)

Formación del profesorado: Práctica Educativa y Comunicación

Línea de Investigación

Comunicación, Imagen y Aprendizaje

Barcelona, marzo 2015

1.1 | PRESENTACIÓN Y JUSTIFICACIÓN

El objeto de análisis de este estudio es el *álbum sin palabras*, una modalidad editorial que hemos definido como aquella obra narrativa, en formato libro, que se vale exclusivamente de imágenes para explicar una historia.

El número de álbumes sin palabras publicados ha aumentado notablemente en los últimos años. Como bien señala Sandra BECKETT (2012:83-84 en ARIZPE, 2014:93) este producto editorial se ha convertido en «*a contemporary publishing trend with several specially created wordless series and some highly respected author-illustrators working exclusively in this genre*». El incremento en la edición de libros sin palabras es reflejo de un interés generalizado por la ilustración. No olvidemos que vivimos en la denominada «Era de la Comunicación y de la Imagen». Sin embargo, aunque es indiscutible que el papel de la imagen en nuestra sociedad es cada vez más relevante e imprescindible, la alfabetización visual sigue siendo una asignatura pendiente en todos los niveles educativos. La competencia en la lectura de imágenes, ya sea fija o secuencial, es escasa en todas las edades. Por ello, el número elevado de libros sin palabras editados ha despertado el interés de lectores y mediadores (bibliotecarios y docentes) por conocer mejor este objeto editorial. Así lo demuestra la proliferación de charlas y cursos¹, la implementación de proyectos de difusión², e incluso la edición de publicaciones en que los autores explican el proceso creativo de sus obras³.

En este marco de interés creciente por esta modalidad de libro, el presente estudio pretende contribuir a ampliar su mejor conocimiento.

1 A modo de ejemplo, en el anexo 01 listamos algunas actividades de difusión del libro sin palabras destinados a adultos y a niños que hemos realizado atendiendo a la demanda de asociaciones de maestros y bibliotecarios y otras entidades.

2 Cabe destacar el proyecto *Silent Books: from the world to Lampedusa and back* promovido por IBBY-Italia (*International Board of Books for Young People*) cuyo objetivo es abrir una biblioteca infantil en la isla mediterránea de Lampedusa, refugio cada año de miles de inmigrantes, muchos de los cuales son niños que nunca han tenido acceso a los libros. Para iniciar la colección se han recopilado 111 libros sin palabras de veintitrés países que, antes de su destino final, formarán parte de la exposición itinerante *Libri senza parole. Destinazione Lampedusa*. La exposición se inicia en Roma en mayo 2013. La ruta italiana acaba en agosto 2014 para empezar su recorrido internacional. La exposición se acompaña de talleres para niños y cursos de formación para maestros. Paralelamente, se instaurará un centro de documentación e investigación dedicado al libro sin palabras que se hospedará en la Scaffale d'Arte, una biblioteca especializada en publicaciones internacionales de arte para niños que se encuentra en el Palazzo delle Esposizioni, en Roma. Consultado en noviembre 2013: <http://www.ibby.org/index.php?id=1329>.

3 Por ejemplo: *Esbozos de una tierra sin nombre. El proceso de creación de Emigrantes*, de Shaun TAN (2011 [2010]), donde el autor explica las fuentes de inspiración, proceso de documentación, construcción de personajes, escenarios, etc. de este premiado cómic. Y *La trilogía del límite*, de Suzy LEE (2012 [2011]), donde la autora comenta *Mirror* (2003), *Wave* (2008) y *Shadow* (2010), tres obras fruto de sus experimentaciones sobre el uso narrativo del pliegue del libro.

El origen de nuestras palabras

Paradoja: álbum = texto* + imagen

(*aunque el texto puede no existir)

Esta tesis se inscribe en el programa de doctorado «Formación del Profesorado: Práctica Educativa y Comunicación» en la línea de investigación «Comunicación, Imagen y Aprendizaje». Inmersos en este contexto, nuestro trabajo se centra en estudiar aquellos libros sin palabras destinados principalmente a un lector infantil y juvenil. Y, aunque este estudio pueda interesar a todo aquel que trabaje en la creación y edición de libros con imágenes (ya sean libros ilustrados, álbumes, cómics, imagiarios, libro-juegos, etc.), pretendemos, en primera instancia, proporcionar información y herramientas a docentes, bibliotecarios y otros mediadores para que, conociendo mejor estos objetos editoriales, puedan difundirlos y «usarlos» (especialmente en la alfabetización visual y narrativa de niños y jóvenes).

El punto de partida de esta investigación se remonta a uno de los trabajos realizados en el doctorado «Comunicación, Arte, Educación» cursado en el bienio 2006-2008. La investigación consistió en recoger y analizar definiciones de «álbum» y proponer una nueva ya que la mayoría de definiciones encontradas se fundamentaban en señalar que, en esencia, un álbum era la unión de «texto e imagen». Sin embargo, a pesar de esta afirmación, algunos autores añadían que también consideraban la existencia de «álbumes sin palabras». Esta paradoja nos ayudó a definir «álbum»⁴ basándonos en la relevancia de la imagen y sin otorgar tanta importancia al texto escrito. En nuestro estudio nos percatamos de que la mayoría de autores que señalaban la presencia de álbumes sin palabras se limitaban a presentar algunos ejemplos sin profundizar en su análisis. Por ello vimos la necesidad de conocerlos mejor.

Este interés por el álbum sin palabras nos llevó a estudiarlos con mayor detalle, y lo escogimos como tema del trabajo a realizar para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA) que titulamos «*Los libros favoritos de Alicia: Una aproximación al álbum sin palabras*»⁵. En él presentamos una definición de álbum señalando las similitudes y diferencias respecto a otras formas de narración visual, y situamos el álbum sin palabras dentro del esquema básico de la comunicación, analizando el papel de los agentes que participaban en la lectura y haciendo referencia al intercambio de roles y a la llamada *performance* lectora. Esta primera aproximación a los álbumes sin palabras se realizó según dos puntos de vista: primero, desde la perspectiva de la emisión, donde examinamos los propósitos del emisor, analizamos los procesos de creación y desgranamos algunas estrategias que utilizan sus creadores para construir significados. Después, desde la perspectiva de la recepción, describimos los contextos comunicativos en los que se lee este tipo de libros, así como los modos de lectura. También nos interesamos por los textos escritos que aparecen en los álbumes sin palabras, dado que no todos los álbumes que se designan como «sin palabras» carecen de ellas.

Nuestra intención inicial para una propuesta de tesis doctoral consistía en centrarnos en las estrategias que utilizaban los creadores de álbumes sin palabras para contar una historia sin ayuda de texto escrito. La pregunta clave debía ser: ¿cómo puede una secuencia de imágenes narrar una historia? Para contestarla era necesario estudiar las imágenes fijas (a partir de la sintaxis del lenguaje visual) y desvelar los mecanismos de la imagen secuencial en soporte papel y en formato libro. Con este

propósito, debían analizarse las diferentes estructuras narrativas, el ritmo, las relaciones y transiciones entre las imágenes, los indicadores temporales, la caracterización, mímica y expresión corporal de los personajes, etc. Por ello, el título con el que inscribimos la tesis fue: «*Álbum Sin Palabras: imágenes que cuentan historias*».

Poco después de empezar nuestra investigación nos dimos cuenta de que al aplicar nuestra primera definición de álbum sin palabras, quedaban al margen muchas obras que necesitaban ser reubicadas. Nos referimos, por ejemplo, a los libros sin palabras no narrativos (imagiarios y libros-juego), y a los que, siendo narrativos, tienen una secuenciación más fraccionada que el álbum (cómics). Además, la revisión bibliográfica nos demostró que existía cierta confusión en el uso de la terminología para designar los álbumes (tuvieran o no palabras). Al no haber consenso en la definición de álbum, por consiguiente, tampoco la había en la definición de álbum sin palabras. Por ello, antes de centrarnos en un estudio pormenorizado de las estrategias narrativas de los álbumes sin palabras, decidimos cambiar el rumbo de nuestro trabajo, ya que creímos imprescindible e inaplazable definir y caracterizar primero los diferentes tipos de libros sin palabras y elaborar una taxonomía que los organizara. Por esta razón, uno de los títulos que barajamos para denominar esta nueva orientación del estudio fue: «*Tipología del Libro Sin Palabras*».

Este vaivén entre reducir o ampliar el foco de atención, bien centrándonos en un análisis pormenorizado del álbum sin palabras, o bien ampliándolo a todo el panorama de libros sin palabras ha sido frecuente durante estos años de investigación. Ambas vías de análisis son necesarias y adentrarse en cualquiera de ellas nos parecía una tarea apasionante.

Usando un símil topográfico y, aceptando que este estudio tendría que ser una primera aproximación a un «Territorio» poco explorado, nos decantamos por una tercera opción consistente en construir primero un «Mapa de los Libros Sin Palabras» en el que insertar el álbum sin palabras, y confeccionar un instrumento de análisis para álbumes sin palabras ya que, independientemente del rumbo de nuestra investigación, proyectábamos también la posibilidad de construir una base de datos abierta y disponible en línea de todas las obras analizadas. En este sentido, el instrumento que diseñáramos podría servir también como punto de partida para la creación de esa base de datos. Pero, el requerimiento que nos hicieron algunos de los expertos consultados durante el proceso de investigación, de explicar con más detalle los ítems y categorías que habían de conformar ese instrumento, desbordó ese apartado que acabó convirtiéndose en el capítulo central de la tesis. Por ello, lo que en un principio debía ser una descripción sintética se convirtió en una completa «Guía de Viaje del Álbum Sin Palabras» en donde, además de contextualizar los diferentes aspectos a analizar, y de describir y ejemplificar las diferentes categorías, también se estudian con mayor detalle algunos de los aspectos más relevantes de los álbumes sin palabras. Finalmente, y con la intención de contribuir en la creación de una teoría más comprensiva de esta modalidad editorial, el título definitivo con el que inscribimos la tesis fue: «*Estudio del Álbum Sin Palabras*».

⁴ La definición resultante en ese momento rezaba así: «*Álbum es arte secuencial de imágenes secuenciadas fijas e impresas afianzado en la estructura de libro, cuya unidad es la página, la ilustración es primordial y el texto puede ser subyacente*» (BOSCH, 2007).

⁵ Trabajo defendido en septiembre de 2008 y que recibió la calificación de excelente. ¶ El título hace referencia a la pregunta que la protagonista de *Alice's Adventures in Wonderland*, de Lewis CARROLL (1865), se hace al ojear las páginas del libro que su hermana está leyendo: «*¿De qué sirve un libro si no tiene dibujos o diálogos?*». Esta cita encabeza numerosos trabajos sobre ilustración de libros infantiles.

¿Qué es un álbum?

Todavía no existe acuerdo en dar nombre, definir y establecer la genealogía de este producto editorial
Cecilia SILVA-DÍAZ

Han pasado más de siete años de esta afirmación y todavía sigue vigente. Antes de centrarnos en los álbumes sin palabras examinaremos algunas definiciones sobre álbum⁶, las analizaremos y propondremos nuestra propia definición.

El álbum⁷ no es un libro ilustrado si se entiende como tal el que nace a partir de un texto escrito que puede funcionar de manera independiente y en el que las ilustraciones son solamente un elemento de apoyo (SCHULEVITZ, 1999:129 [1980]; DOONAN, 1999:35 [1996]; DURAN, 2010:15). Tampoco es solo un formato de edición, como suelen considerarlo algunos editores (SCHULEVITZ, 1999:129-132 [1980]; DURAN, 2000; SALISBURY (2005:74 [2004]; SILVA-DÍAZ, 2005:32). Es un medio de comunicación en forma de libro (McKEE, 1999:146 [1992]; DOONAN, 1999:35 [1996]) cuyos contenidos abarcan desde la anécdota cotidiana y banal a conceptos trascendentales. Contenidos que transmite, principalmente, utilizando los recursos propios del lenguaje visual –línea, forma, composición, color, técnica, estilo, soporte, tamaño...–, y del diseño gráfico y editorial –tipografía, maquetación, materiales, encuadernación...– (MOEBIUS, 1999:101 [1990]; NEWMAYER, 1999:169 [1990]; MARANTZ, 1999:9 [1995]; SIPE, 1998; SILVA-DÍAZ y CORCHETE, 2002:20, 22-23; GONZÁLEZ y ZAPARAÍN, 2005a:8,14; SALISBURY, 2005:118 [2004]; CARRER, 2006:85; DAHAN, 2006:157; SILVA-DÍAZ, 2006:24) que están al servicio del significado, la expresión (KIEFER, 1999:68 [1988]) y la narración.

Suele comentarse que el álbum es el resultado de la experimentación de sus creadores, que tienen más interés en cómo transmitir el mensaje que en el contenido del mismo (MARANTZ, 1999:11 [1995]; COLOMER, 1999:29-33 (1996); DURAN, 2000:29; TABERNEIRO, 2006:9). En esta línea, hay quien lo considera un objeto excepcional (LEWIS, 1999:78, 88 [1990]; DURAN, 2000:29 y 2007:209; GUSTI, en DURAN, 2000).

En referencia a su contenido, algunos autores definen álbum como transmisor de una narración, en el sentido de que cuenta una historia (MARANTZ, 1999:10-11 [1995]; RUBIO, en DURAN, 2000:34; SOLÉ VENDRELL, 2006:166; DURAN, 2010:16). Y los hay que también contemplan bajo esta etiqueta los libros no narrativos, como pueden ser los catálogos y listados, libros de imágenes, alfabetos, continas... (KIEFER, 1999:67 [1988], COLOMER, 2006:49; GARCÍA SOBRINO, 2006:54; DURAN, 2010:20). Cecilia SILVA-DÍAZ (2006:24) señala, además, que hay quien etiqueta de álbum libros de índole muy diversa: narraciones visuales, cuentos populares ilustrados, libros de imágenes, *pop-up* y hasta libros de no-ficción.

⁶ Este apartado se nutre del estudio «¿Qué es álbum? Una propuesta de definición de álbum» que realizamos en el marco de los cursos de doctorado «Comunicación, Arte, Educación». ¶ Una versión de ese trabajo se publicó en 2007 con el título «Hacia una definición de álbum» en *ALLJ. Anuario de Investigación de Literatura Infantil y Juvenil*, 5, 25-45. ¶ En su momento, al examinar los textos de académicos, docentes, bibliotecarios, críticos, etc. destacamos que no habíamos localizado muchas definiciones entendidas en el sentido riguroso del término. El objetivo de la mayoría de autores no es el de definir álbum, por lo que, generalmente, sus escritos se centran en algún aspecto –ya sea temático o formal–, comentan un corpus de obras, o se interesan por analizar títulos concretos. De ahí que, en la recogida de información, ampliáramos nuestro registro de definiciones con otros textos que pudieran aportar datos significativos sobre estas obras.

⁷ Lo que nosotros denominamos simplemente «álbum» suele nombrarse con el compuesto «álbum ilustrado» (reiterativo, en nuestra opinión). ¶ En América latina prefieren llamarlo «libro-álbum». ¶ En otros idiomas: «*album*» en francés; «*Bilderbuch*» en alemán; y «*Picture Book*» o «*Picturebook*» en inglés. ¶ En referencia a la acepción inglesa, hay autores que usan el vocablo compuesto «*in order to emphasize the unity of words and pictures*» (SIPE, 1998). Evelyn ARIZPE (2014:94) comenta que los especialistas tienden a usar la palabra compuesta «*picturebook*» como una «*indication of the interdependence of words and image that distinguishes these texts and as opposed to «picture books» that are non-narrative*». De todos modos no todos los autores anglosajones utilizan la terminología de este modo.

Generalmente, los especialistas suelen remarcar el carácter bipolar del álbum indicando que, habitualmente, está formado por la conjunción⁸ de texto⁹ e imágenes¹⁰ (SCHULEVITZ, 1999:131 [1980]; ARIZPE y STYLES, 2003:48 [1985]; COLOMER, 1999:29 (1996); HEARNE, 1999:189 [1998]; DURAN, 2000; SILVA-DÍAZ y CORCHETE, 2002:20; GUTIÉRREZ, 2002:14; CENCERRADO, 2003:8; SILVA-DÍAZ, 2006:25), por lo que, con frecuencia, se centran en estudiar las relaciones que se originan entre ambos lenguajes (DOONAN, 1999:35 [1996]; NIKOLAJEVA y SCOTT, 2006:12 (2001); SILVA-DÍAZ y CORCHETE, 2002:21). Y muchas son las metáforas utilizadas para explicar esta relación: «*tejido*» (MELÉNDEZ, en DURAN, 2000:39), «*maridaje*» (FORESTIER (2006:159), «*baile*» MATULKA (2008:2), etc. Al definir álbum algunos declaran que texto e imagen conforman una unidad (JONES (1999:149 [1989]; LEWIS, 1999:85-86 [1990]; HEARNE (1999:195 [1998]) y otros mantienen que es mucho más que la suma de ambos componentes (KIEFER (1999:181 [1985]); ARIZPE y STYLES 2003 [1985]; NODELMAN, 1988:50-51). De todos modos, hay unanimidad en considerar que las imágenes de un álbum tienen una función primordial y predominan sobre el texto (SCHULEVITZ, 1999:131-132 [1980]; MARANTZ, 1999:11 [1995]; HALBEY, 1997:149; DURAN, 2000:28; SILVA-DÍAZ y CORCHETE, 2002:21, 23,24; SALISBURY, 2005:74,77,84-85 [2004]; DUPONT-ESCAPIT, 2006:8; COLOMER y FONS, 2010:6).

A pesar de definirse el álbum a partir de la conjunción entre texto e imagen, en algunas ocasiones se considera la posibilidad de que existan álbumes sin palabras (SCHULEVITZ, 1999:131 [1980]; KIEFER, 1999:67 [1988]; DUPONT-ESCAPIT, en DURAN, 2000:34; CAÑAS, 2006:170-171)¹¹.

Tengan o no palabras, muchos autores recuerdan que el álbum es esencialmente una encadenación de imágenes que forman una secuencia narrativa (SCHWARCZ, 1982 en ARIZPE y STYLES, 2003 [1985]; SILVA-DÍAZ y CORCHETE, 2002:20-21). Una secuenciación que se crea a partir de la fragmentación del libro en páginas (SALISBURY, 2005:74 [2004]; GONZÁLEZ y ZAPARAÍN, 2005a:8,13). Algunos autores determinan como unidad de secuencia la página (GUTIÉRREZ, 2002:14; GONZÁLEZ y ZAPARAÍN, 2005a:8) y otros, la doble página (DÍAZ, 2007:102; VAN DER LINDEN, 2013:11).

En referencia al receptor de álbum, éste suele definirse como un lector activo que debe «llenar» el «vacío» existente entre las imágenes para reconstruir la secuencia narrativa (HEARNE, 1999:196 [1998]; SILVA-DÍAZ y CORCHETE, 2002:20). El lector de álbum debe interpretar el mensaje a partir de los signos (imágenes y textos) y las ausencias (elipsis) alcanzando diferentes niveles de comprensión según la edad y/o competencias para leer tanto lo que se ve como lo que no se ve (DURAN, 2002:26). Por ello, se le demanda al lector que lea detenidamente texto e imágenes y los lea uno a través del otro (LEWIS, 1999:85-86 [1990]; MOEBIUS, 1999:99 [1990]; NEWMAYER, 1999:163 [1990]; SILVA-DÍAZ, 2006:24-25).

⁸ Maica CASTELLÀ (2008:9) comenta que no hay acuerdo en designar la palabra que exprese la esencia de este vínculo y lista algunas de las que se utilizan: interdependencia, yuxtaposición, compenetración, sinergia, simbiosis...

⁹ También suele hacerse referencia al texto con estos términos: palabras, elementos verbales, formas de significado verbal, iconos verbales, escritura, texto escrito...

¹⁰ También suele hacerse referencia a la imagen con estos términos: ilustración, elementos gráficos, formas de significado pictórico o icónico, iconos visuales...

¹¹ Uri SCHULEVITZ (1999:131 [1980]): «(...) *al uso de menos palabras, o incluso a no usarlas*». ¶ Barbara KIEFER (1999:67 [1988]): «(...) *a veces en la compañía de texto, y a veces no*». ¶ Denise DUPONT-ESCAPIT (en DURAN, 2000:34): «(...) *el texto puede estar ausente*». ¶ Alicia CAÑAS (2006:170-171): «*los álbumes ilustrados son básicamente imágenes, dibujos más o menos profusamente elaborados, bien sin palabras, bien con pocas palabras*».

Sobre la edad del destinatario, suele destacarse que son productos dirigidos preferentemente a un público infantil (LIONNI, 1999:136 [1984]; DOONAN, 1999:35 [1996]; SILVA-DÍAZ y CORCHETE, 2002:20-21; GABÁN, en DURAN, 2000; TABERNERO, 2005:75), pero cada vez con más frecuencia se amplía el *target* con obras que también pueden ser disfrutados por cualquier tipo de público (DURAN, 2000:27). Incluso hay títulos destinados exclusivamente a un público adulto.

Aunque se reconoce la importancia de la ilustración sobre el texto, muchos son los que consideran los álbumes como creaciones literarias y suelen concretar que es un género literario específico (LEWIS, 1999:80 [1990]; COLOMER, 1999:32 (1996); GARCÍA SOBRINO, 2006:54; DÍAZ, 2007). Habiendo incluso quien opina que es la única aportación que ha hecho la literatura infantil a la literatura (HUNT, 2001 en SILVA-DÍAZ, 2006:23).

Si bien compartimos muchas de las proposiciones presentadas, todavía no hemos encontrado una definición que nos satisfaga completamente. De todos modos nos gustaría destacar las siguientes:

– Barbara BADER (1976): «*A picturebook is text, illustrations, total design; an item of manufacture and a commercial product; a social, cultural, historic document; and foremost, an experience for a child. As an act form it hinges on the interdependence of pictures and words, on the simultaneous display of two facing pages, and on the drama of the turning of the page. On its own terms its possibilities are limitless*».

– Sophie VAN DER LINDEN (2006:87): «*L'album serait ainsi une forme d'expression présentant une interaction de textes (qui peuvent être sous-jacents) et d'images (spatialement prépondérantes) au sein d'un support, caractérisée par une organisation libre de la double page, une diversité des réalisations matérielles et un enchaînement fluide et cohérent de page en page*».

He aquí unas breves consideraciones respecto a algunas afirmaciones desgranadas de la bibliografía consultada y que exponemos en forma de cuadro:

el álbum es un libro	muchas definiciones son tan generales y ambiguas que obvian este dato. Definiciones del tipo «suma de imagen y texto» podrían referirse, p.e, a un cartel publicitario.
el álbum es la suma de texto e imagen	los autores suelen hablar de texto e imagen, en este orden. Hay quien denomina «texto» a la fusión de ambos. El texto siempre está presente en las definiciones otorgándosele una gran importancia. Posiblemente la razón de ello sea considerar el libro ilustrado como origen del álbum (donde el texto es imprescindible y la ilustración es secundaria).
el álbum no puede ser definido ni por su aspecto físico, ni por los temas que trata, ni por ser o no narrativo	en esta «indefinición» del álbum no compartimos la afirmación de que haya álbumes no narrativos.
el tratamiento del contenido determina que un libro pertenezca a la categoría álbum	compartimos la afirmación siempre y cuando se entienda que ese «tratamiento» conlleve que la imagen tenga una función esencial en la transmisión de la narración.
la imagen del álbum es predominante	no hay álbum sin imágenes, pero sí lo hay sin texto. La imagen en el álbum no es «predominante», es primordial, esencial e indispensable.
el álbum utiliza todos los recursos que le ofrece el medio bibliográfico (con los que suele experimentar)	numerosos son los ejemplos en los que el autor, ni ha usado todos los recursos disponibles, ni ha experimentado, y por ello el objeto creado no deja de ser un álbum. En esta línea, cabe señalar que los álbumes metaficticiales son solamente un tipo de álbum.
el álbum es secuencia de imágenes fragmentada en páginas	la diferencia con el cómic es que éste es secuencia de imágenes fragmentadas en viñetas.
el lector de álbum debe construir el mensaje a partir de lo que ve y lo que no ve, y de lo que lee y no lee	y lo que vea y lea dependerá de sus competencias, por lo que los lectores de diferentes edades y con distintos bagajes alcanzarán diferentes niveles de comprensión.
el álbum no es ni peor ni mejor que un libro ilustrado	ni todos los álbumes son «buenos» por el mero hecho de ser álbumes.

Recapitulando, muchas de las definiciones sobre álbum obvian que se trata de un libro, suelen constreñirlo por su aspecto exterior, por los temas que trata, por su narratividad o por el uso de recursos metaficticiales. La mayoría hace referencia a la esencia bipolar de texto e imagen y se centran en los tipos de relación que se dan entre estos elementos. Muchos remarcan el carácter predominante de la ilustración pero se insiste en tratarlo como un género literario. En las definiciones se declara que también el formato, papel, tipografía, etc. son elementos significativos. Algunos señalan que el álbum se construye gracias a la secuencia de imágenes y, por consiguiente, hacen referencia al fenómeno de la elipsis. Por último, se recuerda la infravaloración de este objeto cultural que suele identificarse dentro de la Literatura Infantil y Juvenil, un ámbito todavía sin un reconocido prestigio.

Al no convencernos ninguna definición, la mayoría de las cuales se fundamentan en el carácter bipolar de este objeto (texto e ilustración), proponemos la siguiente¹²:

El **ÁLBUM** es una narración de imágenes secuenciales fijas e impresas afianzada en la estructura de libro, cuya unidad es la página, la ilustración es primordial y el texto puede ser subyacente.

Desglosando la definición:

una narración: se cuenta una historia, unos hechos que se suceden en el tiempo.

de imágenes secuenciales: las imágenes yuxtapuestas se presentan en una sucesión ordenada deliberadamente.

fijas: en referencia a la condición estática¹³ de las imágenes.

e impresas: con este término se remarca el carácter de reproductividad del objeto y su supeditación a procesos y circuitos comerciales.

afianzado en la estructura de libro: explotando todos los elementos y posibilidades que éste ofrece (partes del libro, materiales usados, tipo de encuadernación, manipulados...).

cuya unidad es la página: la página simple¹⁴ es la unidad de fragmentación de la secuencia, aunque el diseño de la doble página es esencial tanto en la concepción como en la recepción de la misma.

la ilustración es primordial: la imagen es el elemento fundamental del álbum ya que contiene información esencial para la comprensión de la narración.

y el texto puede ser subyacente: con estos términos advertimos que el texto escrito puede incluso desaparecer. De este modo le restamos el carácter de imprescindibilidad de muchas otras definiciones.

¹² Se trata de una versión corregida a partir de la definición presentada en BOSCH (2007) cuya única diferencia es que empezaba diciendo «*El álbum es arte visual de imágenes secuenciales fijas e impresas (...)*».

¹³ Carácter diferenciador del cine que se define como «imágenes en movimiento».

¹⁴ Caracter diferenciador del cómic cuya unidad de fragmentación es la viñeta.

Palabras sobre libros y palabras sobre niños

Book People should work together with Children People

María NIKOLAJEVA

Hace más de 17 años, David LEWIS (1996:113 en ARIZPE y STYLES, 2003:54 [1985]) presentaba dos posibles aproximaciones al álbum con estas palabras: «*distingo al menos dos vías hacia el estudio y la crítica del álbum ilustrado (...) Una vía implica escuchar, con cuidado y paciencia, lo que los niños dicen mientras leen; la otra, una descripción por igual paciente y cuidadosa de libros individuales*». Estas dos vías no son más que las dos posiciones que, acuñadas por primera vez por John Rowe TOWNSEND (1971 en COLOMER, 2005:43 (1998)) recibieron los nombres de *Book People* y *Children People*. Estos términos han servido para nombrar las dos perspectivas con las que los investigadores pueden abordar la Literatura Infantil y Juvenil, centrándose bien en la obra, bien en la didáctica. Han transcurrido más de 40 años pero esta dicotomía sigue todavía vigente. Prueba de ello es cuando, en septiembre del 2009, en una de las discusiones que surgieron en el *2n Symposium New Impulses in Picturebook Research. Beyond Borders: Art, Narrative and Culture in Picturebooks* en Glasgow,¹⁵ María NIKOLAJEVA manifestaba que el mejor modo de estudiar el álbum era que los *Book People* trabajaran junto a los *Children People* y nos instaba a los asistentes a que así lo hiciéramos.

Esta dualidad «Libro|Lector» no deja de ser una falsa antítesis. Resulta difícil estudiar el álbum sin hacer referencia al lector, así como no pueden analizarse los modos de lectura y la recepción lectora sin hacer referencia al objeto libro. En nuestro caso, y aplicando el símil que utilizamos en la tesis, abordaremos el «Territorio de los Álbumes Sin-Palabras», principalmente, desde la perspectiva de los *Book People*, o sea construyendo los «Mapas de Geografía Física» (centrados en el libro).

De todos modos, entendemos que un estudio «geográfico» completo debería comprender también los «Mapas de Geografía Humana» (centrados en el lector). En este sentido, ayudaría la revisión de los trabajos sobre recepción lectora de libros sin palabras de autores como Mary JETT-SIMPSON (1976); Shelley L. KNUDSEN-LINDAUER (1988); Sarah DOWHOWER (1993); Judith GRAHAM (1998); Patricia A. CRAWFORD y Daniel D. HADE (2000); Mary JALONGO et al. (2002); Kathleen FRORIEP (2007); Sylvia PANTALEO (2007); Maica CASTELLÀ (2008); Cassia L. C. DOMICIANO (2008); Martina FITTIPALDI (2008a, 2008b, 2011); Cecilia SILVA-DÍAZ y Brenda BELLORÍN (2010); Montserrat PÉREZ (2010); Evelyn ARIZPE (2011, 2012, 2014); y Brenda BELLORÍN y Cecilia SILVA-DÍAZ (2011), entre otros.

¹⁵ El encuentro tuvo lugar en la Universidad de Glasgow los días 18 y 19 de septiembre del 2009.

Pocas palabras para los Libros Sin Palabras

There is still a lot of work to be done

in terms of history, categorization

Evelyn ARIZPE

En general, el libro ilustrado, y el álbum, en particular, se inscriben como objetos pertenecientes al ámbito de la Literatura Infantil y Juvenil. Filólogos y especialistas en lengua y literatura son quienes tradicionalmente se han dedicado a estudiar esta modalidad de libro que aprecian y valoran, y de la que suelen resaltar sus características de postmodernidad, innovación y constante evolución, aplaudiendo la voluntad experimentadora de sus creadores. Son muchos los expertos que consideran el álbum como un producto nacido a partir del libro ilustrado y siempre dentro del marco de la literatura dedicada a niños y jóvenes, por lo que suelen aproximarse a éste desde un punto de vista literario y, si se nos permite la generalización, de una manera excesivamente logocéntrica¹⁶. Los expertos en álbum valoran la imagen, pero generalmente, centran su atención en los tipos de colaboración que existen entre el canal textual y el canal visual para explicar historias (LIONNI, 1999 [1984]; NODELMAN, 1988; NIKOLAJEVA y SCOTT, 2006 (2001); COLOMER, 2002; GONZÁLEZ y ZAPARAÍN, 2005a; DÍAZ, 2007; TABERNERO 2010, etc.). Sin embargo, cada vez más se reclama la necesidad de prestar más atención a la imagen del álbum y considerarla un elemento de valor discursivo y no simplemente como un componente paratextual¹⁷. De hecho, si lo fuera, no sería un álbum.

En referencia al tema que nos ocupa, Sara DOWHOWER (1997:71 (1993)) comentaba a finales del siglo XX que la proliferación de libros sin palabras en los últimos 30 años había sido asombrosa¹⁸; habiéndose convertido en un género que comprende un espectro más amplio que solo «*stories without words*» para niños. Y añadía que, aunque los libros sin palabras son útiles en el desarrollo de los diferentes registros del lenguaje oral y muchos maestros los recomiendan, todavía faltaba mucho por investigar. Después de 20 años, y a pesar del auge que se experimenta en el mercado editorial y del éxito de asistencia a las actividades programadas en torno a los libros sin palabras, su presencia en los estudios es escasa (NODELMAN, 1988; LEWIS, 2001; NIKOLAJEVA y SCOTT, 2006 (2001), etc.) y el trato que reciben suele ser superficial.

La carencia de investigación teórica sobre el tema la resaltó Evelyn ARIZPE (2011) en la conferencia «*Meaningmaking from Wordless or Nearly Wordless Picturebook: Educational and Theoretical Expectations*»¹⁹, en la que repasó los trabajos sobre libros sin palabras. En ella señaló que, a excepción de algunos autores que analizan en profundidad algunos títulos (NIÈRES-CHEVREL, 2010); que proponen una clasificación de los álbumes sin palabras (RICHEY y PUCKETT, 1992; TUTEN-PUCKET y RICHEY, 1993; ROWE, 1996; DOWHOWER, 1997; WALKER, 2006);

¹⁶ Teresa DURAN (2010:17) en referencia al término «literatura gráfica» comenta: «*ens dol haver d'emprar encara, per manca d'altre, el mot literatura, que prové etimològicament de la paraula lletra, per designar un corpus narratològic que pot prescindir perfectament d'aquesta i es fonamenta en l'exploració semiològica de la relació entre significat i significant que proporcionen els elements del llenguatge visual, combinant-los entre si amb l'objectiu de narrar seqüencialment i expressiva un fet real o un relat de creació, o un mestissatge de tots dos, sobre el suport paper dins d'un llibre*».

¹⁷ Se considera como paratextos aquellos elementos anexos al texto en sí que lo acompañan, lo introducen y lo comentan condicionando su recepción. Serían paratextos el título, las dedicatorias, los epígrafes... y otros elementos gráficos como la imagen de portada, la tipografía, las ilustraciones, etc.

¹⁸ La autora presenta una tabla en la que muestra el incremento de publicación de libros sin palabras de un 0,8% antes del 1960 hasta el 16,2% en la década de los 90. E ilustra sus palabras con las siguientes cifras: «*The growing popularity of wordless picture books can be seen clearly in the sheer volume of such titles published. Records indicate that nearly 1,000 wordless texts had been produced by the mid-1990s, with more than 99 percent of these titles bearing a copyright date of 1960 or later; more than 60 percent of them were published between 1980 and the mid-1990s*» (ibid.:60).

¹⁹ En la *International Conference on History and Theory of the Picturebook* que tuvo lugar en Tübingen, Alemania, los días 21-24 de septiembre de 2011.

que se centran en los llamados «*crossover books*» y libros de artista (BECKETT, 2012); en el estudio de las «novelas gráficas sin palabras» del siglo pasado (BERONÄ, 2008); o que se interesan en la participación activa del lector en entornos familiares y educativos (NODELMAN 1988; ROWE, 1996; NIKOLAJEVA y SCOTT 2006 (2001); BOSCH y DURAN, 2009c; NIÈRES-CHEVREL, 2010; BECKETT, 2012; RAMOS y RAMOS, 2012), es necesario profundizar en el estudio de este objeto editorial.

A este listado podríamos añadir las tesis doctorales de Patricia Elaine GASTY (1978)²⁰ y Neil Levan BROWN (1988)²¹ o, más recientemente, trabajos final de máster como el de Miguel Santos de CARVALHO (2012)²².

20 Patricia Elaine GASTY (1978), en su tesis doctoral *The Status of Wordless Picture Books 1960-1976*, estudia el contenido y los patrones de estructuras de 85 álbumes e imagiarios sin palabras. Según Rachel FORDYCE (1980), la autora argumenta que el considerable aumento de este tipo de publicación es suficiente para establecer que son «*a distinct category of trade books for children*», y añade que la mayor conclusión de GASTY es que muchos de estos libros son de orientación masculina en término de autor, personajes y punto de vista.

21 Neil Levan BROWN (1988), en su tesis doctoral *The Status of Wordless Picture Books, 1977-1986*, continúa con el estudio iniciado por Patricia Elaine GASTY (1978). En esta ocasión, se analizan y categorizan los libros publicados en la década posterior, realizando un estudio comparativo entre los dos periodos. Para ello, el doctorando aplica los instrumentos de análisis usado por su antecesora («*Book Data Sheet for Mechanics*», «*Book Data Sheet for Content: Fiction*» y «*Book Data Sheet for Content: Concept Books*») y examina distintos factores cualitativos, presentando los resultados en forma de tablas de porcentajes. Tres son las conclusiones principales que se extraen del estudio: se destaca el alto número de narraciones realistas del último periodo, remarcando la influencia de John S. GOODALL, Mitsumasa ANNO y Tana HOBAN; se recalca el incremento de álbumes sin palabras de mayor sofisticación destinados a jóvenes lectores de mayor edad; y, por último, se subraya que en la bibliografía consultada se usa el término «*wordless picture book*» de manera poco clara ya que muchos de los listados que debían servir como fuente incluyen libros con texto escrito.

22 Miguel Santos de CARVALHO (2012), en su trabajo final de máster *Picturebook and clown mime: wordless narrative? Study about the narrative construction by image*, realiza un estudio comparativo entre los álbumes sin palabras y el mimo. El autor destaca que ambas formas de expresión (la ilustración y las artes escénicas) comparten características similares en cuanto que se fundamentan en que el texto representado carece de lenguaje verbal. De este modo, el autor propone aproximarse al álbum con una perspectiva alternativa de la teoría y crítica tradicional que privilegia el texto verbal.

Se necesitan palabras con «formación visual»

*Libro hay que sale a la calle con unas faltas
de sintaxis visual que tumban de espaldas*

Teresa DURAN

El libro sin palabras es un medio de comunicación que utiliza los recursos propios del lenguaje visual y del diseño gráfico y editorial para explicar una historia, transmitir información o entretener. Debido al papel esencial que desempeñan las imágenes en estos libros, consideramos necesario e imprescindible profundizar en su estudio desde la perspectiva de la comunicación visual y del diseño gráfico editorial. Cabe señalar que son pocos los estudios sobre álbum realizados por investigadores con una formación gráfica que presenten un discurso centrado en la imagen. Entre ellos destacamos a Teresa DURAN (1993; 1999; 2000; 2001; 2002; 2005; 2006; 2007a; 2007b; 2008, 2010), Martin SALISBURY (2005 [2004]; (2012 [2012])) y Uri SCHULEVITZ (1997 (1985); 1999 (1980)).

Sobre esta carencia, Martin SALISBURY (2005:7 [2004]) advierte que «*casi todo lo que se publica sobre este tema está escrito por personas más formadas en el lenguaje por palabras que en el lenguaje por imágenes (...) casi todos los análisis sobre la «alfabetización visual» (...) proceden de estudiosos del mundo de las letras (...) puede haber cierta tendencia a buscar un sentido literal en las imágenes, y a decodificarlas en palabras, cuando lo cierto es que los artistas ven y piensan en imágenes*». Y Teresa DURAN (2006:103) manifiesta su inquietud cuando dice: «*Me preocupa, no solo a mí, sino a muchos, la ausencia de críticos, analistas y especialistas en las artes visuales aplicadas al libro infantil. Parece ser (y no estoy personalmente de acuerdo con ello) que las pautas analíticas de la didáctica de la lengua bastan para analizar el texto y recomendar o refutar el libro que lo contiene, mientras que las pautas de didáctica de la plástica son totalmente insuficientes para atreverse a comentar o analizar la propuesta gráfica de un libro*».

Por mi formación académica (licenciada en Bellas Artes en la especialidad de Diseño Gráfico), mi práctica profesional (diseñadora gráfica e ilustradora y docente de didáctica de la educación visual y plástica), además de mi experiencia como autora de cómics, libros ilustrados y álbumes, me encontraría entre esos autores que se acercan al objeto de estudio, principalmente, desde la perspectiva de la comunicación y narrativa visual.

En esta misma línea, los trabajos de expertos en cómic podrían ser una fuente especializada en narrativa gráfica que alimentara los estudios de álbum (tengan o no palabras). Sin embargo, la mayoría de especialistas en este ámbito (EISNER, 1990; 1996; McCLOUD, 1993, 2000, 2006; BARBIERI, 1998; VARILLAS, 2007, 2009; GARCÍA, 2010; ROM, 2010, etc.) no han mostrado mucho interés por el álbum, objeto que suelen ignorar. Prueba de su indiferencia es que en los casos en que los creadores de cómic utilizan la página o doble página como unidad narrativa suelen comentar que se trata de una gran viñeta²³ y tratan estas obras como cómics «especiales»²⁴. Pero, la historia del cómic está plagada de ejemplos en que la secuenciación no ha estado tan fragmentada, no se usan globos ni onomatopeyas, o se edita en formato de libro. Así ha ocurrido en los orígenes del cómic, en la revolución del *cómic underground* de los años 60 que conllevó una libertad creativa; con la denominada Nueva historieta de los 80's y sus múltiples experimentaciones tanto en el lenguaje como en la temática; o en el *boom* actual de las llamadas «novelas gráficas» en donde el autor tiene mayor libertad de formatos.

23 Así lo hacen David BERONÄ (2008) y Pepe GÁLVEZ (2010) refiriéndose a las «*novelas gráficas sin palabras*» de Giacomo PATRI (1940), Lynd WARD (1932), etc.

24 Por ejemplo: Santiago GARCÍA (2010:245) describiendo *The Cage*, de Martin VAUGHN-JAMES (1975), «una obra que nosotros calificaríamos como álbum para adultos», dice «*a cada doble imagen –pues cada doble página se concibe como una sola, aunque peculiarmente desdoblada por el marco de la viñeta– le acompaña un texto, que finalmente deriva en cántico litúrgico u obsesivo («The cage the cage the cage») antes de disiparse por completo*».

Ya hemos comentado que la diferencia entre álbum y cómic, ambos arte visual de imágenes secuenciales fijas e impresas, radicaría principalmente en la unidad de secuencia, que en el caso del cómic sería la viñeta. Cómic y álbum tienen muchas características en común. Incluso, en algunas ocasiones, sus producciones son tan similares que es difícil diferenciarlos. Estas similitudes permiten que muchas de las teorías que caracterizan el cómic pueden muy bien ser aplicadas al álbum. Por ejemplo, algunas definiciones sobre cómic podrían muy bien referirse al álbum²⁵. Sobre todo, aquellas que se centran en los ingredientes para formar un cómic: imágenes y palabras²⁶, las que comentan que los dibujos y las palabras se mezclan en un todo unificado²⁷, y las que suelen hacer referencia al papel esencial de la imagen²⁸. Así como ocurre con el álbum, a pesar de que las definiciones suelen basarse en la unión de texto e imagen, también se admite la existencia de cómics sin palabras²⁹.

Por ello, nuestro trabajo se nutrirá también de los estudios sobre cómic. En especial nos hemos centrado en los de Roman GUBERN (1972); Will EISNER (1990, 1996); Scott McCLOUD (1993, 2000, 2006); Sergio GARCÍA (2000, 2004); Miguel Ángel MURO (2004); Robin BRENNER (2006, 2011); Rubén VARILLAS (2007, 2009); Luis GASCA y Roman GUBERN (2008); Manuel BARRERO (2010); Santiago GARCÍA (2010); y Robert C. HARVEY (2010), entre otros. En la línea de considerar similitudes temáticas, formales y estéticas entre el álbum y el cómic podemos citar los trabajos de Fernando ZAPARAÍN y Luis Daniel GONZÁLEZ (2010) y José Manuel TRABADO (2013).

25 Un ejemplo lo encontramos en la definición de David KUNZLE (1973:3 en GARCÍA, 2010:42) cuando dice que un cómic debe respetar estas condiciones: 1 presentarse como una secuencia de imágenes separadas; 2 existir una preponderancia de la imagen sobre el texto; 3 ser concebido para su reproducción y difusión; y 4 contar una historia que combine moralidad y actualidad. ¶ Excepto en el «tema» de la historia que debe narrar el cómic, compartirían los otros requisitos.

26 Rodolphe TÖPFFER (en HARVEY, 2010), considerado el padre del cómic, ya comentó en el siglo XIX que «*the drawings, without their text, would have only a vague meaning; the text, without the drawings, would have no meaning at all. The combination makes up a kind of novel, all the more unique in that it is no more like a novel than it is like anything else*». ¶ Scott McCLOUD (2005:156 [1993]) usa un símil que también se usa para definir álbum: «*En los cómics buenos, las palabras y los dibujos son como parejas que bailan y que se turnan para llevarse*». ¶ Robert C. HARVEY (2010) lo manifiesta así: «*pictorial narratives or expositions in which words (often lettered into the picture area within speech balloons) usually contribute to the meaning of the pictures and vice versa. A pictorial narrative uses a sequence of juxtaposed pictures*».

27 Will EISNER (2002:129 [1990]): «*En la práctica, el creador, una vez concebida la idea, se dispone a desarrollarla con palabras e imágenes en un todo unificado*». ¶ Román GUBERN (1981:105 [1972]): «*los cómics constituyen un medio expresivo perteneciente a la familia de medios nacidos de la integración del lenguaje icónico y del lenguaje literario. (...) Hemos escrito «integración», para deslindar netamente a los cómics de las «aucas» y «aleluyas», en donde el texto literario aparece divorciado de la ilustración, por su carácter formal de «subtítulo» (en realidad, explicación literaria y redundante o complementaria) colocado generalmente bajo la viñeta. Los cómics nacieron el día en que la «secuencia figurativa» de tales aucas y aleluyas se integró de un modo orgánico el texto, según una práctica que ya era habitual en las caricaturas políticas del periodismo anglosajón y francés*».

28 Robert C. HARVEY (2010): «*graphics do not 'illustrate' the story; they are the story*».

29 Roman GUBERN (1981:109 [1972]): «(sobre el texto) *puede no existir, como lo prueban de modo abrumador una gran cantidad de historietas mudas*». ¶ Robert C. HARVEY (2010): «*Pantomime cartoon strips are exceptional rather than usual. Usually, the interdependence of words and pictures is vital (if not essential) to comics – «vital» meaning «characteristic of life» rather than «indispensable»*». ¶ Robin BRENNER (2011:257): «*Wordless comics and wordless sequences show that while the reader may not be processing words in the final product, a writer or artista did construct that visual sequence, using images to «write» a narrative sequence even if no words are ultimately on the page*».

Confusas palabras sobre los Libros Sin Palabras

Álbum sin palabras \subseteq Libro sin palabras

Uno de los principales problemas que afronta nuestra investigación es que existe una confusión terminológica en torno a los libros y álbumes sin palabras. Ya hemos avanzado que no hay consenso en la definición de álbum (tenga o no palabras)³⁰. En consecuencia, especialistas en literatura infantil y juvenil y otros agentes que se desenvuelven en el ámbito del libro ilustrado, álbum y cómic utilizan el término «álbum sin palabras» para designar un corpus de libros excesivamente extenso que comprende, por una parte, libros que nosotros no consideramos álbumes (bien porque no son narrativos o porque, siendo narrativos, la unidad de secuenciación es la viñeta, es decir, son cómics), y por otra parte, libros que contienen demasiadas palabras para poder ser considerados «sin palabras» (y que deberían calificarse como libros casi-sin-palabras, libros con-secuencias-sin-palabras e, incluso, lo que nosotros hemos bautizado falsos libros-sin-palabras).

Respecto al primer punto, Sarah DOWHOWER (1997:60-63 (1993)) manifestaba ya hace una década que los *wordless books* han sido definidos a menudo como «*books that tell a story with pictures*» provocando la concepción errónea de que los *textless books* son solo narrativos. Para ejemplificarlo hacía referencia al uso de la etiqueta «*stories without words*» en la catalogación de obras en la *Library of Congress* que era aplicada, irónicamente, a muchas obras que no contenían historias en el sentido convencional. Y lo argumentaba con las siguientes palabras: «*There is a wide variety of wordless books available in addition to narratives. These textless books run the gamut from a series of unrelated pictures to a set of illustrations that are thematically or sequentially linked or that give expository information. There is also another unique category that allows the reader/viewer to interact with the visual material in a game-like fashion*».

Son muchas las denominaciones que reciben los libros sin palabras³¹: libros de imágenes³², libros mudos³³, libros sin texto³⁴, etc. Entre este abanico de nomenclaturas, consideramos «libros sin palabras» la designación más adecuada por ser neutral y meramente descriptiva. Y, aunque bien podría cuestionarse el porqué referirse a este tipo de libro por lo que carece, hay que tener presente que es la denominación que se usa con más frecuencia en el territorio hispanohablante.

Entre las pocas definiciones sobre los libros sin palabras encontradas destacamos las siguientes que presentamos cronológicamente:

–Virginia RICHEY y Katharyn E. PUCKET (1992:9) definen los libros sin palabras o casi sin palabras señalando que en ellos «*the illustration carries the meaning; it might tell a story,*

30 Una de las diferencias fundamentales es la de considerar la existencia de «álbumes no narrativos». De hecho, hay quien utiliza el vocablo «álbum» para designar libros ilustrados no narrativos, imagiarios, libros-juego... En inglés, si el autor no lo especifica, también es difícil saber si se usa «*picture book*» y «*picturebook*» como sinónimo de *book* (incluyendo libros no narrativos) o como designación exclusivamente de libro narrativo.

31 En inglés: «*wordless books*», «*textless books*», «*books without words*», «*illustration-only format books*», etc.

32 Libro de imágenes es un término demasiado genérico y poco específico que tanto puede designar a libros ilustrados, álbumes, libro de fotografías, catálogos de fotografías para diseñadores, etc.

33 Libro mudo no nos parece un término adecuado. Mudo significa privado de la facultad de habla, callado, sin palabras, voz o sonido, por lo que un libro mudo puede interpretarse como un libro que no dice nada. Además, no hay que olvidar que las personas mudas se comunican a través de signos que realizan con las manos y con la mímica facial. Los álbumes sin palabras comunican también con signos, y es el lector el que pone la voz. Aunque no se expresen las palabras en voz alta, el receptor interpreta los signos para reconstruir el mensaje poniendo los diálogos y la voz del narrador.

34 Libros sin texto no parece tampoco una buena designación teniendo en cuenta que algunos autores denominan «texto» al conjunto formado por la ilustración y la palabra escrita (GUTIÉRREZ, 2002:14, SILVA-DÍAZ, 2006:25, etc.).

*demonstrate a concept, or provide information».*³⁵

–Barbara KIEFER (1995:6) los define en estos términos: «*like other types of picture books, the wordless book is a unique art object, a combination of image and idea that allows the readers to come away with more than the sum of the parts».*³⁶

–Sarah DOWHOWER (1997:63 (1993)) ofrece la siguiente definición: «*the wordless book is a literary genre that relates concepts, portrays themes or sequences of ideas, give information, provides entertainment and interaction, and/or tells a story through a series of illustrations without written text. It is a recent strong genre of books with a wide array of formats and illustration styles appealing to a variety of age levels. Y añade que «In addition, the visual complexity and high inference level of many wordless books make them more suitable for adolescents and adults than young children» (ibíd.:60).*³⁷

Respecto al segundo punto, que hace referencia a que hay libros que contienen demasiadas palabras para poder ser considerados «sin palabras», hay que destacar que, a pesar de que la etiqueta «sin palabras» especifique claramente su ausencia, suele aplicarse a libros que tienen algunas palabras o frases. Además, no hay consenso para determinar cuántas palabras puede haber en una obra para considerarla «sin»³⁸. Por esta razón hay quien utiliza la etiqueta «casi sin palabras»³⁹.

Estos dos puntos ilustran la falta de consenso en la definición y características de este objeto editorial y origina problemas en el análisis de la información ya que, a menudo, resulta imposible saber si los autores entienden libro y álbum sin palabras de la misma manera que nosotros.

Avanzamos aquí nuestra definición de «Libro Sin-Palabras»⁴⁰:

El LIBRO SIN-PALABRAS utiliza esencialmente los recursos propios del lenguaje visual y del diseño gráfico editorial para explicar una historia, transmitir información o entretener.

35 En esta definición, se encuentran implícitas las definiciones de algunos tipos de libros sin palabras: álbum y cómic (*tell a story*), imagiario (*demonstrate a concept or provide information*). En nuestra opinión, para que fuera completa, en esta definición faltaría alguna referencia a los libros-juego.

36 Estas palabras recuerdan la definición más usada sobre álbum en la que se hace hincapié a que la suma de texto e imagen dan como resultado un objeto más rico que la suma de las partes. En este caso, substituir texto por idea no nos parece muy apropiado.

37 En esta definición, más completa que las anteriores, pueden identificarse los diferentes tipos de libros susceptibles de no tener palabras: imagiarios (*relates concepts, portrays themes or sequences of ideas, give information*), libros-juego (*provides entertainment and interaction*), álbum y cómics (*tells a story*).

38 Denise I. MATULKA (2008:3) considera sin palabras *Tuesday*, de David WIESNER (1991), y *Hug*, de Jez ALBOROUGH (2000), cuando el primer título contiene unas cuantas palabras y el segundo repite «*hug*» en cada doble página. ¶ Sarah DOWHOWER (en ARIZPE, 2011:59) incluye en su lista de «*wordless books*» algunas obras con pocas palabras. Dice que los considera «*wordless*» porque la ilustración transmite el mensaje principal.

39 En inglés: «*almost wordless*», «*nearly wordless*», «*sparse verbal texts*», «*contain very minimal text*», etc.

40 Nos hemos tomado la libertad de unir los elementos del sintagma preposicional con un guión para marcar la unidad.

Confusas palabras sobre los Álbumes Sin-Palabras

Ultimately almost every book has some words, in the form of paratext, so it would be more accurate to speak of «wordless narratives» than «wordless picturebooks»

Sandra BECKETT

Son muchas las denominaciones que reciben los libros que prescinden de palabras escritas, o usan muy pocas, para explicar una historia⁴¹: narraciones gráficas, narraciones visuales, historias visuales, narraciones en imágenes, narraciones figurativas... Todas ellas son válidas, pero son tan genéricas que también podrían hacer referencia a los cómics sin-palabras, por lo que nosotros nos decantamos por usar «álbum sin-palabras»⁴². Aún así, compartimos la opinión de Sandra BECKETT (2012:12) cuando defiende la denominación «*wordless narratives*» ante «*wordless picturebooks*» para definir los álbumes sin-palabras. Se trataría de una etiqueta más precisa ya que en los libros siempre hay algunas palabras, ya se trate del título u otros paratextos editoriales.

Hay quien califica esta modalidad de libro como un género⁴³. Si entendemos género como «*normes de cohesió*», expresión que utiliza Margarida ARITZETA (1996:95-97) en su *Diccionari de termes literaris*, en tanto que son un «*conjunt acceptat d'instruccions, un repertori possible (...) estereotips expositius i descriptius, temes i llocs comuns, tècniques, lèxics, esquemes rítmics, etc.*», somos de la opinión de que hay demasiada variedad entre los álbumes sin-palabras como para agruparlos bajo la etiqueta de género. Hecha esta matización, he aquí algunas notas y definiciones de álbum sin-palabras que hemos recogido y presentamos en orden cronológico:

–Rebecca J. LUKENS (1999) puntualiza que en los álbumes sin-palabras de gran calidad «*the pictures tell it all*»⁴⁴.

–Judith HILLMAN (1995) adjetiva los álbumes sin-palabras como «*pure picture books*».

–Teresa COLOMER y Montserrat FONS (2010:6) califican los álbumes sin texto como «*narraciones visuales extremas*».

–Evelyn ARIZPE (2011, 2014:94) define «*wordless picturebook*»⁴⁵ como un texto en el que la imagen visual lleva el peso del significado y en donde, como también defiende Isabelle NIÈRES-CHEVREL (2010:137), la ausencia de palabras es totalmente relevante y en consonancia con el tema. Añade ARIZPE que esta relevancia puede aplicarse no solamente al tema, sino también

41 En inglés: *picturebooks without words, stories without words, sequenced picture texts* (ROWE, 1996:221), *mute picturebooks, silent picturebooks, pictorial narrative, visual narrative...* ¶ En francés: Marion DURAND y Gérard BERTRAND (1975) prefieren denominarlos «*mini-récits*» e historias «*à parler*» antes que «*sans paroles*» (...) porque insisten en que alientan a los niños pequeños a hablar.

42 Aunque, como ya hemos avanzado, no estamos del todo contentos en designar a un libro por lo que carece, es el término más utilizado.

43 Evelyn ARIZPE (2014:92), cuando analiza los «*wordless picturebooks*», titula uno de los apartados «*The Development of the Genre*». Aunque más adelante (ibíd.:95) se cuestiona si los álbumes sin-palabras son un género o un subgénero dentro de los álbumes. Lejos de responder la pregunta, comenta que más importante que etiquetar es estudiar qué pueden ofrecernos estos libros y qué exigen del lector. ¶ Sandra BECKETT (2012:83-84): «*the picturebook genre*». ¶ Sarah DOWHOWER (1997:63 (1993)): «*the wordless book is a literary genre (...)*». ¶ David WIESNER (en el prefacio de RICHEY; PUCKETT, 1992:07): «*this genre (...)*». ¶ Mary Renck JALONGO et al. (2002:167): «*this genre of picture book (...)*». ¶ Patricia A. CRAWFORD y Daniel D. HADE (2000): «*over the past four decades, wordless picturebooks have become a distinct genre within the world of children's literature*».

44 De esta afirmación nos sorprende mezclar la valoración de una obra (la calidad) con las características que la definen (imágenes narrativas). Nosotros compartiríamos la frase si se eliminara la calificación «de gran calidad».

45 Cuando ARIZPE usa el término «*picturebook*», escrito en un solo vocablo, significa que se trata de un libro narrativo, es decir, de un álbum.

a un aspecto particular de las ideas que el ilustrador intenta transmitir⁴⁶.

–Sophie VAN DER LINDEN (2013:70) describe álbum sin-palabras así: «*Bien plus qu'un album auquel on aurait soustrait le texte, l'album sans texte – qui porte donc si mal son nom – repose sur l'articulation image-support et sur l'enchaînement d'image à image. Pas plus que l'album devient album sans texte si on lui retire le texte, l'album sans texte ne devient album en lui ajoutant du texte. Car son fonctionnement relève d'une délicate mécanique ne souffrant certainement pas les à peu près, les imperfections ou la demi-mesure*»⁴⁷.

Después de estas breves notas, avanzamos aquí nuestra definición de «Álbum Sin-Palabras⁴⁸» que, como bien puede apreciarse, es similar a la que ya hemos presentado de álbum, excepto en que aquí se especifica que el texto «es» subyacente:

El ÁLBUM SIN-PALABRAS es una narración de imágenes secuenciales fijas e impresas, afianzada en la estructura de libro, cuya unidad de fragmentación es la página, la ilustración es primordial y el texto es subyacente.

⁴⁶ Estas autoras hacen referencia a la intrínseca relación entre el tema tratado y la ausencia de palabras. Nuestro análisis, por el contrario, demostrará que en muchos casos no es así.

⁴⁷ Es de apreciar la reivindicación de Sophie VAN DER LINDEN de defender la esencia del álbum sin-palabras como un objeto que no «carece» de nada.

⁴⁸ Nos hemos tomado la libertad de unir los elementos del sintagma preposicional con un guión para marcar la unidad.

Unas pocas palabras sobre historia, premios y autores

There has been no in-depth historical study on wordless picturebooks (at least in English)

Evelyn ARIZPE

Para ejemplificar las dificultades con las que nos hemos encontrado al realizar el presente estudio en relación a la confusión terminológica que ya hemos anticipado, valga esta pequeña incursión en el intento de identificar los primeros álbumes sin-palabras.

Para empezar, y ampliando por un momento el radio del estudio a la producción para público adulto, nos gustaría mencionar las llamadas «novelas en grabados»⁴⁹, obras que surgieron a finales de los años 20 del siglo XX y tuvieron su esplendor en los años 50 tanto en Europa como en los Estados Unidos. Se trata de ediciones en formato libro que contaban historias autoconclusivas exclusivamente con imágenes, realizadas con la técnica del grabado. Estas obras son un claro precedente del álbum sin-palabras ya que en ellos la unidad de secuenciación es la página simple.

Las primeras «novelas en imágenes» son obra del belga Frans MASEREEL (1889-1972), del alemán Otto NUCKEL (1888-1955) y del norteamericano Lynd WARD (1905-1995). Santiago GARCÍA (2010:85) comenta que, aunque este género fue popular en los años treinta, algunos de los mejores ejemplos llegarían en decenios posteriores. Este especialista en cómic destaca entre la producción de la época *White Collar*, del italoamericano Giacomo PATRI (1940), obra formada por 120 linograbados; *Southern Cross. A novel of the South Seas Told in Wood Engravings*, del canadiense Laurence HYDE (1951), de 118 grabados, que califica como «uno de los últimos fogonazos de las novelas en grabados»; y *He Done Her Wrong*, del norteamericano Milt GROSS (1930), que describe como un «trepidante melodrama humorístico que sirve de puente para establecer esa comunicación imposible entre el reino de los auténticos cómics y el de las novelas sin palabras» (ibíd.:86).

He aquí el listado⁵⁰ de obras destacables que hemos confeccionado consultando varias fuentes:

1918	<i>25 Images de la Passion d'un Homme *</i>	Frans MASEREEL	[A]
1919	<i>Mon Livre d'Heures *</i>	Frans MASEREEL	[A]
1925	<i>Die Satdt *</i>	Frans MASEREEL	[I]
1926	<i>Das Schicksal</i>	Otto NÜCKEL	?
1927	<i>Die Idee *</i>	Frans MASEREEL	[A]
1930	<i>The Life of Christ</i>	James REID	?
1930	<i>He done her wrong *</i>	Milt GROSS	[C]
1930	<i>Enfance</i>	Helena BOCHORÁKOVÁ	?
1932	<i>Wild Pilgrimage *</i>	Lynd WARD	[A]
1933	<i>Prelude to a Million Years *</i>	Lynd WARD	[A]
1933	<i>Abraham Lincoln</i>	Charles TURZAK	?
1935	<i>Benjamin Franklin</i>	Charles TURZAK	?
1936	<i>Song Without Words *</i>	Lynd WARD	[A]
1936	<i>Die Passion</i>	Otto PANKOK	?
1940	<i>White Collar *</i>	Giacomo PATRI	[A]
1944	<i>Christus</i>	Helena BOCHORÁKOVÁ	?
1951	<i>White Sothern Cross *</i>	Laurence HYDE	[A]

David BERONĀ (2008) enumera tres factores que influyeron en la aparición de este género: en primer lugar, el *revival* del grabado en madera que trajeron los expresionistas alemanes; en segundo

⁴⁹ En inglés: «*picture novels*» o «*wordless books*».

⁵⁰ Con un asterisco señalamos las obras que forman parte de nuestra colección. En la columna de la derecha añadimos, en los casos que ha sido posible, la etiqueta de modalidad de libro que nosotros otorgamos al libro.

lugar, la influencia del cine mudo sobre el público; y por último, el asentamiento del cómic en periódicos y revistas como medio válido para plantear críticas políticas y sociales a través de imágenes narrativas. Según Santiago GARCÍA (2010:87), «en el ambiente de finales de los años veinte había madurado la idea de que las imágenes tenían su propio lenguaje narrativo, y que esa idea estaba presente tanto entre el público de masas que leía el periódico como entre los artistas y escritores de vanguardia». Y añade que dominaba este género la preocupación por los temas sociales desde una perspectiva izquierdista. Las novelas de Frans MASEREEL, por ejemplo, se centran en un héroe solitario, y representan escenas de la vida cotidiana. Los temas tratados son el viaje, el amor y el respeto por la clase trabajadora.

Cabe destacar que especialistas en cómic se refieren a estas obras como precedentes de la historieta y no hacen mención alguna a su parentesco con los álbumes, cuando el parecido es mucho mayor al compartir como unidad de secuencia la página y no la viñeta. Al compararlo con otras artes narrativas, lo hacen con el cine, ya que, al ocupar cada escena una página sencilla, generalmente la impar, el lector pasa la página para visualizar la siguiente escena sin mover demasiado la mirada. Santiago GARCÍA (2010:79) lo explica con las siguientes palabras: «el hecho de que solo aparezca un grabado en cada página refuerza aún más el parentesco con el cine. (...) las novelas sin palabras se esfuerzan por evitar los dos elementos más básicos del cómic, las viñetas múltiples y los bocadillos de diálogo, y eligen en su lugar acercarse más al modelo del cine mudo, en un momento en que su desarrollo expresivo –y su éxito entre el público, que ya había asimilado un lenguaje visual estandarizado– estaba en su momento de máximo apogeo».

Este esfuerzo por conectar las novelas en grabados con el cómic le lleva a decir más adelante que «durante mucho tiempo, las novelas en grabados se han mantenido al margen de la historia del cómic, como un elemento extraño que tenía cierto parentesco con la historieta, pero no acababa de encajar con el discurso histórico. En los últimos años, sin embargo, el interés por recuperarlas y revisarlas ha sido creciente, y ese interés ha estado ligado al auge de la novela gráfica contemporánea. Las reediciones han sido numerosas, han aparecido algunos estudios al respecto, y varios historietistas se han sentido atraídos por ellas» (ibid.:88). Santiago GARCÍA (2010:88-92) cita *Flood! A novel in pictures*, de Eric DROOKER (2007 [1992]), que califica como una auténtica novela sin-palabras contemporánea que remite a la de los años 30 tanto en su apariencia formal como de contenido. Y cita también los cómics sin-palabras *The System*, de Peter KUPER (1996); *Nazareto*, de Álex FITO (2009); *No comment*, de Ivan BRUN (2008); *Space Dog*, de Hendrik DORGATHEN (2009 [1993]); y *Emigrantes*, de Shaun TAN (2007 [2006]). En nuestra colección disponemos de los últimos cuatro títulos referenciados y podemos constatar que se trata de cómics sin-palabras cuyo único parecido con las novelas en grabados es la ausencia de palabras.

Realizar una revisión histórica de la edición de álbumes sin-palabras es una tarea todavía pendiente. ARIZPE (2014:92) así lo señala refiriéndose al ámbito anglosajón. Exceptuando unos pocos autores que identifican y describen brevemente los primeros álbumes y otros libros sin-palabras, no nos consta que se haya realizado ningún estudio en profundidad.

–Barbara BADER (1976:540) comenta que la reedición en 1965 de *What Whiskers Did*, de Ruth CARROLL (1932), y la publicación de álbumes con secuencias-sin-palabras, como *Where the Wild Things Are* (1963) y *Hector protector* (1965), de Maurice SENDAK, ayudaron a establecer una base para la producción de álbumes sin-palabras. Añade también el éxito del film sin-palabras *The red Ballon*, de Albert LAMORISSE, estrenado en 1956. En el siguiente cuadro hemos listado⁵¹ las obras que cita como pioneras:

Barbara BADER 1976	1931	<i>A Head for Happy</i>	Helen SEWELL	[A ssp]
	1932	<i>What Whiskers Did</i> *	Ruth CARROLL	[A sp]
	1937	<i>Zebrology</i>	Hans Augusto REY	?
	1954	<i>Max</i> *	GIOVANNETTI	[C]
	1958	<i>Children of Many Lands</i> *	Hans REICH	[I sp]
	1960	<i>I'm Andy: You-Tell-a-Story-Book</i> *	Charlotte STEINER	[C]
	1962	<i>Snail, Where Are You</i> *	Tomi UNGERER	[LJ csp]
	1963	<i>A Cat Story</i> *	Elliott GILBERT	[A sp]
	1963	<i>The River</i> *	Aldren A. WATSON	[I sp]
	1963	<i>A Long Piece of String</i> *	William WONDRIKA	[I fsp]
	1963	<i>The Good Bird</i> *	Peter WEZEL	[A sp]
	1964	<i>One, Two Where's My Shoe</i> *	Tomi UNGERER	[LJ]
	1967	<i>A Boy, A Dog, and A Frog</i> *	Mercer MAYER	[A sp]

–Sarah DOWHOWER (1997:58 (1993)) presenta, a su vez, una lista encabezada por *A New Year's Gift: For Little Masters and Misses*, de Thomas BEWICK (1777), *The sad Tale of Bazouge*, de Théophile A. STEINLEIN (1898), y *What Whiskers Did*, de Ruth CARROLL (1930), para después saltar a la década de los 60's donde nombra ocho obras más. Esta lista⁵² difiere en algunos títulos⁵³ de la que presenta Barbara BADER (1976).

Sarah DOWHOWER 1997 (1993)	1777	<i>A New Year's Gift: For Little Masters and Misses</i>	Thomas BEWICK	[I sp]
	1898	<i>The Sad Tale of Bazouge</i> *	Théophile A. STEINLEIN	[A sp]
	1930	<i>What Whiskers Did</i> *	Ruth CARROLL	[A sp]
	1961	<i>I'm Andy: You-Tell-a-Story-Book</i> *	Charlotte STEINER	[C]
	1964	<i>The Good Bird</i> *	Peter WEZEL	[A sp]
	1967	<i>A Boy, A Dog, and A Frog</i> *	Mercer MAYER	[A sp]
	1968	<i>The Adventures of Paddy Pork</i>	John GOODALL	[A]
	1968	<i>1, 2, 3 to the Zoo</i> *	Eric CARLE	[A csp ii]
	1968	<i>Journeys of Sebastian</i> *	Fernando KRAHN	[A sp]
	1968	<i>Out! Out! Out!</i> *	Martha ALEXANDER	[A sp]
	1968	<i>The Chimp and the Clown</i> *	Ruth CARROLL	[A sp]

Entre los libros de ambos listados hemos identificado imagiarios sin-palabras, como *A New Year's Gift: For Little Masters and Misses*, de Thomas BEWICK (1777), *Children of many Lands*, de Hans REICH (1958), y *The river*, de Aldren A. WATSON (1963); y el falso-sin-palabras *A Long Piece of String*, de William WONDRIKA (1963); cómics como *Max*, de GIOVANNETTI (1954), y *I'm Andy: You-Tell-A-Story-Books*⁵⁴, de Charlotte STEINER (1961); e incluso dos libro-juegos, como *Snail, Where are you?* (1962) y *One, Two, Where's my shoe* (1964), ambos de de Tomi UNGERER.

En las dos listas echamos de menos álbumes como *Laltalena*, de Enzo MARI (1961), y *Il palloncino rosso*, de Iela MARI (1967), omisiones que podrían explicarse si estas investigadoras solo han hecho referencia a obras editadas en el mercado anglosajón.

–Judith GRAHAM (1998:25) señalaba a finales del siglo XX que no hay tantos libros sin-palabras en el mercado comparado con el número de álbumes. Entre los autores relevantes que destaca se encuentran Raymond BRIGGS, Peter COLLINGTON, Philippe DUPASQUIER, Shirley HUGUES, Pat HUTCHINS, Charles KEEPING, Jan ORMEROD, John PRATER y Brian WILDSMITH. Esta lista podría complementarse con la que años después propone Evelyn

⁵² Con un asterisco señalamos las obras que forman parte de nuestra colección. En la columna de la derecha añadimos, en los casos que ha sido posible, la etiqueta de modalidad de libro que nosotros otorgamos al libro.

⁵³ Hemos marcado en azul los títulos que coinciden en ambas listas. Y en rojo, las fechas que no coinciden.

⁵⁴ Cada doble página presenta una historia de entre cinco y seis viñetas. Algunas de estas historias fueron previamente publicadas en la revista *Humpty Dumpty Magazine*.

⁵¹ Con un asterisco señalamos las obras que forman parte de nuestra colección. En la columna de la derecha añadimos, en los casos que ha sido posible, la etiqueta de modalidad de libro que nosotros otorgamos al libro.

ARIZPE (2014:93). Se trata de autores premiados que también han creado álbumes sin-palabras. Sería el caso de Mitsumasa ANNO, Istvan BANYAI, Quentin BLAKE, Juan GEDOVIOUS, Suzy LEE, Tord NYGREN, Gabriel PACHECO, Shaun TAN y Bill THOMSON.

Prueba del reconocimiento que están teniendo estos libros en los últimos años es que se premien libros sin-palabras o casi-sin-palabras en prestigiosos certámenes, como puede ser el premio *Randolph Caldecott Medal* (medalla que premia el álbum infantil americano más destacado del año) o el *BolognaRagazzi Award* (en sus categorías *Fiction*, *Non-fiction*, *New Horizons* y *Opera Prima*).

–Evelyn ARIZPE (2014:93) señala que «*the Caldecott and other awards have contributed to publishers, parents and teachers welcoming the genre, or at least, regarding it with less suspicion*». He aquí la lista⁵⁵ de obras premiadas con esta distinción:

Medalla CALDECOTT	1991	<i>Tuesday</i> *	David WIESNER	[A csp]
	1993	<i>Yo! Yes?</i>	Chris RASHKA	[A fsp]
	1998	<i>No, David!</i>	David SHANNON	[A fsp]
	2004	<i>The Red Book</i> *	Barbara LEHMAN	[A cspii]
	2006	<i>Flotsam</i> *	David WIESNER	[A cspii]
	2008	<i>The invention of Hugo Cabret</i> *	Brian SELZNICK	[A ssp]
	2010	<i>The Lion & the Mouse</i> *	Jerry PINKNEY	[A csp]
	2012	<i>A Ball for Daisy</i> *	Chris RASHKA	[C]

Hay que señalar que, además del cómic, *A Ball for Daisy*, de Chis RASHKA (2012), también se encuentran en la lista obras que, según nuestros criterios, son falsos álbumes-sin-palabras como *Yo! Yes?*, de Chris RASHKA (1993), con una frase en cada doble página y *No, David!*, de David SHANNON (1998), con palabras en todas sus páginas.

Respecto al *BolognaRagazzi Award*, he aquí algunas obras⁵⁶ premiadas con esta distinción:

BOLOGNARAGAZZI Award					
Premio Ficción	2009	2008	<i>Robinson Crusoe</i> *	AJUBEL	[A csp]
Mención Ficción	2009	2008	<i>Last night</i> *	Hyewon YUM	[A sp]
Premio Ficción	2010	2009	<i>De boomhut</i> *	Ronald y Marije TOLMAN	[A sp]
Mención Opera Prima	2010	2009	<i>Time flies</i> *	Susana REISMAN	[A sp]
Mención New Horizon	2010	2009	<i>Tchibum!</i> *	Gustavo BORGES y Daniel KONDO	[A sp]
Mención Opera Prima	2011	2010	<i>Diapason</i> *	Laëtitia DEVERNAY	[A sp]
Premio New Horizon	2014	2012	<i>La chica de polvo</i> *	Jung YUMI	[A csp]

Hay que subrayar también la aparición de concursos específicos de creación de álbumes sin-palabras, como el recientemente constituido *Concorso Internazionale di illustrazione per libro illustrato senza parole Silent Book 2014*⁵⁷.

Para finalizar este apartado, nos gustaría nombrar aquellos autores que han creado más de un álbum sin-palabras y que, por la calidad de su trabajo, merecen la pena ser destacados. Se trata de:

Mitsumasa ANNO
Jeannie BAKER
Istvan BANYAI
Susanne Rotraud BERNER
Nicolas BIANCO-LEVRIN
Juliette BINET
Anne BROUILLARD
Roser CAPDEVILA
Bernardo CARVAHLO
Monique FELIX
Arthur GEISERT
John GOODALL
Antoine GUILLOPPÉ
Katja KAMM
Tibor KÁRPÁTI
Suzy LEE
Barbara LEHMAN
Enzo MARI
Iela MARI
Mercer MAYER
Gerda MULLER
Jörg MÜLLER
Béatrice RODRIGUEZ
Mandana SADAT
SARA
Thé TJONG-KHING
Michel VAN ZEVEREN
Gabrielle VINCENT
David WIESNER
Haga YAE

⁵⁵ Con un asterisco señalamos las obras que forman parte de nuestra colección. En la columna de la derecha añadimos, en los casos que ha sido posible, la etiqueta de modalidad de libro que nosotros otorgamos al libro.

⁵⁶ Con un asterisco señalamos las obras que forman parte de nuestra colección. En la columna de la derecha añadimos, en los casos que ha sido posible, la etiqueta de modalidad de libro que nosotros otorgamos al libro.

⁵⁷ Concurso organizado por Comune di Mulazzo y la Associazione Montereleggio Paese dei Librai con la colaboración de Carthusia Edizioni, IBBY Italia y la Feria del Libro Infantil de Bolonia.

¿Por qué hay Álbumes Sin-Palabras?

Talented illustrators think in visual terms and see no reason to use words –their own or others’ – if they can achieve their effects without.

Judith GRAHAM

A la pregunta de por qué los autores crean álbumes sin-palabras, Judith GRAHAM (1998:27-28) responde que es un gran reto conseguir narrar una historia solamente con elementos visuales y que, en este tipo de libros en que la imagen no está supeditada al texto –que suele dictar «lo que hay que ver»–, el lector mirará las ilustraciones con mayor detenimiento. La ausencia de texto escrito en los libros sin-palabras «*may mean that pictures are scanned more thoroughly. Do illustrators enjoy this prospect?*» se pregunta GRAHAM. A lo que ella misma responde: «*I imagine so*» (ibíd.).

No solamente hay que interpretar la existencia de los álbumes sin-palabras como resultado de la voluntad de autonomía de los ilustradores o fruto de un posible afán de alarde. En la cita que abre nuestro estudio, el autor Istvan BANYAI (2005) afirma: «*I like visual. I think visual*». Este «pensamiento visual» es otra forma de comprender la realidad y comunicarla. La Teoría de las Inteligencias Múltiples de Howard GARDNER (1998 [1983]), identificando la inteligencia «visual-espacial», corrobora esta hipótesis.

Judith GRAHAM (1998:28-29) nos recuerda que las imágenes no pueden hacer todo lo que hace el texto, no pueden decirnos el nombre de las personas o cosas, o lo que los personajes dicen o piensan. En los álbumes sin-palabras no pueden darse monólogos interiores, juegos de palabras, ironía, o las contradicciones –cuando el texto dice lo contrario a lo que ocurre en las imágenes–. Pero, en el ámbito de la narrativa, las imágenes «*can do many things and they can do some things that words are less good at but they cannot do everything that words can do. Pictures show us what characters look like, what they are wearing, how they hold themselves, what they are doing and what they are looking at; they can show us settings and create mood and atmosphere. They show most successfully a sequence of events and are able to record several things happening in the same scene. They can, with a focus on gesture and facial expression, indicate what characters are feeling and, in so far as facial expression and body ‘language’ reveal thought, they can hint at what is passing through characters’ mind*» (ibíd.).

En nuestra opinión, narrar sin-palabras puede responder a un desafío personal –a un ejercicio de restricción voluntaria del tipo OuLiPo⁵⁸ u OuBaPo⁵⁹–, o ser la elección del mejor medio para explicar unas historias que no podrían darse de otro modo.

58 Acrónimo de «*Ouvroir de littérature potentielle*», grupo de escritores, fundado en 1960 por Raymond QUENEAU y François LE LIONNAIS, que crean obras literarias definiendo previamente restricciones y limitaciones con el objetivo de explorar las potencialidades de la lengua y la literatura.

59 Acrónimo de «*Ouvroir de bande dessinée potentielle*», grupo de autores de cómic fundado en 1992 por integrantes de la editorial L’Association que, a la manera de OuLiPo, crean historietas gráficas con restricciones voluntarias. Por ejemplo, la iteración icónica, restricción icónica, palíndromo, pliegue, sustitución verbal o icónica, etc.

Palabras sobre la lectura de Álbumes Sin-Palabras

A «puzzle» to be solved

Perry NODELMAN

Para finalizar esta presentación nos gustaría hacer una breve referencia a la lectura de álbumes sin-palabras. Si se entiende la lectura como una actividad centrada en la descodificación e interpretación de signos, los álbumes sin-palabras se leen. Las lecturas visual y textual tendrían una concordancia plena en cuanto a su funcionamiento puesto que, en ambos casos, se trataría de la interpretación personal, por parte del receptor, del mensaje propuesto por el emisor, a través de unas formas consensuadas de representación (ECO, 1981 [1979]). Si en un álbum pueden ser significativos tanto el formato como el tipo de papel, las tintas utilizadas, la tipografía, etc., en un álbum sin-palabras todos los elementos que conforman el lenguaje visual necesitan una especial atención. El ilustrador debe conocer y jugar sabiamente con la sintaxis de la imagen para emitir su mensaje, teniendo presente que todos estos aspectos están cargados de significación y son susceptibles de leerse como signos. El lector, a su vez, debería conocer también dicha sintaxis para poder leer estos significantes.

El esfuerzo de descodificación de un libro formado exclusivamente por signos visuales puede parecer mayor que el de aquellos álbumes que incluyen palabras. Pero las razones podrían no estribar en la naturaleza del signo ni en los procesos cognitivos derivados de su descodificación, sino en la falta de costumbre o en la ausencia de una tradición de aprendizaje de este tipo de lectura⁶⁰.

Es universalmente aceptado que los niños y niñas deben ser competentes en la lectura de signos alfabéticos (y de las cifras y signos aritméticos). La escuela centra su atención en ese tipo de alfabetización. Pero todavía hoy se descuida la enseñanza de la lectura de las imágenes. No se le da la importancia que requiere, puesto que es extendida la falsa creencia de que su asimilación es innata y no necesita aprendizaje (DONDIS (2010) [1973]).

Para ejemplificar la complejidad en la interpretación de los signos citaremos al padre de la semiótica moderna, Charles Sanders PEIRCE (1987 [1931]), que define «signo» como aquel objeto que está en lugar de otro para alguna mente. El signo no se caracterizaría por una relación diádica como la de la pareja significante/significado de Ferdinand de SAUSSURE, sino que se trataría de una tríada compuesta por el signo (S), el objeto (O) y el interpretante (I), es decir, la cognición producida en una mente.

Los signos alfabéticos son unívocos y excluyentes, son signos cuya significación es establecida a partir de unas leyes arbitrarias convencionales que se combinan en sistemas codificados complejos pero, que una vez asimilados, son fáciles de usar. Los signos visuales que configuran las ilustraciones son más polivalentes y ambiguos, existe mayor variedad y no interactúan en sistemas tan cerrados ni se rigen por leyes combinatorias tan estrictas. Son signos que, en mayor o menor proporción,

60 Estas palabras de Román GUBERN (1981:176 (1972)) podrían aplicarse perfectamente a la lectura de álbum: «*La operación de lectura de los comics está basada, como la de todos los lenguajes creados por el hombre, en el previo aprendizaje de un código convencional, que comprende sistemas expresivos tan diversos como la línea de indicatividad de lectura, la significación del gestuario o el valor de las onomatopeyas. A pesar del automatismo de tal lectura, examinada en detalle se revela como una coordinación de operaciones relativamente complejas, que abarcan la lectura en el interior de la viñeta, la interrelación entre viñetas consecutivas y los textos de apoyo en tercera persona. Tal aprendizaje suele llevarse a cabo, obviamente, desde la edad infantil, incluso desde una edad en que se desconoce o apenas se conoce la escritura alfabética, y el lector infantil se limita a una imperfecta y rudimentaria lectura de los signos icónicos*».

participan de la naturaleza de icono, índice y símbolo⁶¹. La tarea del lector consiste en reconocerlos y descifrarlos. Y estas actividades pueden entrañar más dificultad.

Adoptamos las palabras de Perry NODELMAN (1988:187 en ARIZPE, 2014:95) cuando considera el álbum sin-palabras como un puzzle⁶². Leer un álbum sin-palabras es similar a componer un rompecabezas. El lector debe identificar los signos particulares (iconos, índices, símbolos) descifrando las conexiones con los objetos que representan. Además, tiene que reconstruir las secuencias de los diferentes significados a partir de las relaciones espaciales y temporales de los signos que se le presentan en un espacio y orden determinado. Y debe comprobar o refutar las hipótesis de lectura que va generando continuamente a la espera de que se cumpla esa expectativa de coherencia global que por convención narratológica conlleva un álbum. De este modo, podrá reconstruir el puzzle que le ofrece el autor. Cabe la posibilidad de que los lectores no lleguen a completarlo porque han perdido piezas (no han podido o sabido identificarlas) o, quizás, se han equivocado en el proceso de montaje (no han podido o sabido interpretarlas). El presente estudio pretende dar las herramientas necesarias a lectores y mediadores para recomponer y disfrutar esos puzzles que nos ofrecen los autores de álbumes sin-palabras.

El lector común tiende a creer que la función de la imagen que acompaña el texto en un libro ilustrado es simplemente decorativa, y en muchos casos es cierto. El lector de álbum experimentado entiende que el mensaje le será presentado por dos canales distintos y que tanto el texto como la imagen son fuentes informativas insustituibles y complementarias. El lector de un álbum sin-palabras sabe que la información solo le llegará a través de los signos visuales. Muchos de esos signos son susceptibles de contener información imprescindible para la descodificación del mensaje, otros signos son secundarios y otros, incluso, prescindibles. El lector de este tipo de libros sabe que las imágenes están encadenadas de una manera coherente y subordinada, por lo que deberá tomarse el tiempo necesario para poder reconocer los signos significativos y las relaciones que existen entre ellos, y esto se consigue solamente con una lectura minuciosa. Por ello los álbumes sin-palabras deberían leerse con detenimiento.

Leer es proyectar hipótesis a partir de la interpretación de los datos e ir constatando o corrigiendo dichas anticipaciones a medida que se adelanta en la lectura⁶³. Leer es imaginar, sumar, pero leer es también avanzar y retroceder. En este proceso el lector se debate en una dialéctica en la que participan las evocaciones del pasado y las expectativas del futuro a la espera de conseguir una coherencia global del mensaje (DURAN, 2007a). En palabras de GOMBRICH (1982:28-29 en ARIZPE y STYLES, 2003 [1985]) «*lo que vemos no es simplemente dado, sino que es el producto de nuestras experiencias pasadas y nuestras expectativas futuras*».

En los álbumes sin-palabras se constatan con más evidencia estas características que definen la lectura. Es muy habitual que el lector necesite verificar sus conjeturas, por lo que retrocederá para

61 1 ICONO: signo que tiene una relación de semejanza con el objeto que representa (p.e. el retrato fotográfico de una mujer). 2 ÍNDICE: signo cuya conexión con el objeto es de contigüidad (p.e. el pictograma de una mujer en la puerta de un lavabo, ya que designa el destinatario de ese servicio y no el servicio en sí mismo). 3 SÍMBOLO: signo cuya relación con el objeto es fruto de una convención social (p.e. el grafismo que consiste en un círculo con una cruz orientada hacia abajo y que representa a la mujer).

62 Perry NODELMAN (1988:187 en ARIZPE (2014:95): «*there is a «puzzle» to be solved before they can search for the clues, put them together and provide meaning from their «storehouse» of information before completing the puzzle*».

63 Will EISNER (2003:51 [1996]) dice respecto al cómic que: «*un elemento relevante en el contrato lector-narrador es el afán por mantener el interés del lector. Los recursos usados en la narración atan al lector a la historia. Para el narrador se trata de establecer un control. Una vez captada la atención del lector, no se le puede dejar escapar. La clave del control del lector se basa en su interés y comprensión. (...) En el cómic, el control del lector se consigue en dos fases: atención y retención. La atención se logra mediante unas imágenes provocativas y atractivas. La retención se consigue por medio de la disposición lógica e inteligible de las imágenes*».

revisar las imágenes anteriores o incluso releerá todo el libro una vez acabado, ya sea para confirmar o para corregir las hipótesis proyectadas. Cuando hablamos de elaborar hipótesis no nos referimos al proceso metodológico, sino a un proceso más intuitivo, un mecanismo automático de anticipación, posiblemente inconsciente. Estas actividades que, aún siendo propias de la comunicación diferida impresa en la que el lector controla los tiempos de recepción⁶⁴, se dan con mayor frecuencia en la lectura de álbumes sin-palabras. El lector necesita corroborar si su interpretación ha sido la correcta debido al carácter polisémico de los signos visuales por lo que, además de repasar las escenas, quizás busque también el asesoramiento de otros para conseguir lo que podríamos llamar una «garantía de correcta recepción».

El álbum es un objeto de comunicación diferida⁶⁵ que utiliza como soporte vehicular el papel en formato de libro. Según el esquema básico de la comunicación, el emisor (aquí llamado autor, que pueden ser una o dos personas, creadoras del texto y las ilustraciones) envía su mensaje al receptor (en nuestro caso, lector, que, por supuesto, puede ser de diferentes edades) a través del medio (el tipo de libro denominado álbum). La comunicación se produce cuando el lector interpreta los signos visuales, ya sean éstos alfabéticos (que dan pie al texto) u otros signos visuales (que configuran la ilustración).

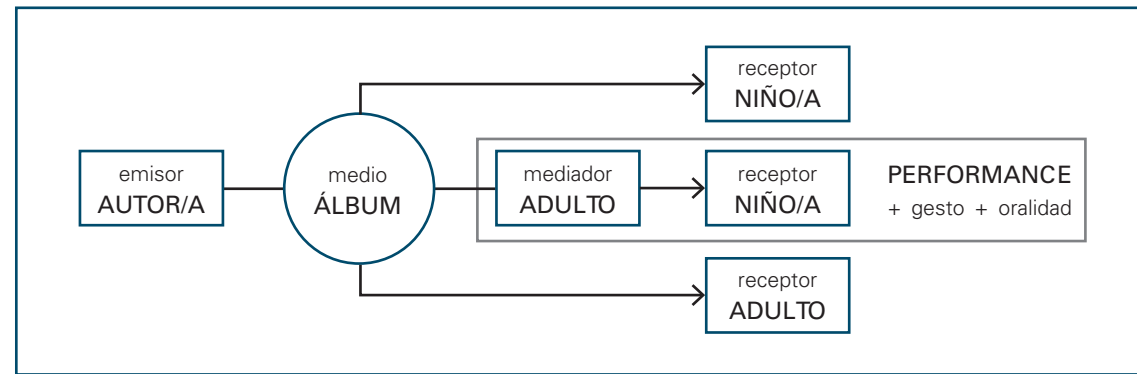
A menudo, sobre todo con lectores de edades tempranas o en determinados contextos, el mensaje es mediado por un adulto (familiares, bibliotecarios, maestros...) en un acto de co-lectura o *performance* lectora, en el que la oralidad y el gesto acompañan la interpretación de los signos gráficos del soporte físico. En los casos de la lectura acompañada, la interpretación del álbum, además de ser un medio de comunicación, se convierte en un acto de interacción social. Así, en el álbum se ponen de manifiesto algunos de los aspectos más relevantes del modelo de comunicación como ritual⁶⁶.

El receptor del álbum puede ser un lector infantil o adulto. En una lectura acompañada, el mediador puede convertirse a su vez en emisor, al mediar el mensaje al receptor infantil. Al mismo tiempo, el receptor infantil también es un agente activo, ya que con sus observaciones, preguntas y comentarios influye en el acto comunicativo. Sabido es que la recepción nunca es pasiva, pero en este caso se hace todavía más evidente. Mediador y receptor infantil trabajan conjuntamente para descifrar el mensaje, puesto que a través de la conversación, deducen, interpretan y formulan hipótesis; en definitiva, leen el mensaje y generan otros tantos. El siguiente esquema ilustra este mecanismo:

64 Will EISNER (2003:51 [1996]), respecto a la lectura de cómic advierte: «*¡Lo malo de un medio impreso como el cómic es que el lector puede ir en seguida a ver como termina! Por eso el interés del lector debe conseguirse mediante el contenido*». Y añade: «*El lector controla totalmente el proceso de adquisición de la información, no depende de una máquina ni tiene por qué seguir un ritmo fijado (...) el lector de un cómic es libre de hacer lo que le apetezca, puede ir a mirar cómo termina la historia o detenerse en una viñeta para fantasear con una imagen dada*» (ibid.: 70-71). ¶ David McKEE (1999:143 [1992]), respecto a la lectura de álbumes comenta: «*el lector es un agente activo que controla la recepción del mensaje que el autor desea transmitir. En el libro, el escritor controla el orden en el que se revelan los hechos, pero el lector controla la velocidad a la que se reciben (...) Los pasajes pueden leerse y releerse hasta que se comprendan, o simplemente por el placer de saborear las palabras. Este control que tiene el lector sobre el libro se hace más importante en el caso del libro-álbum*».

65 La comunicación diferida permite a los individuos transgredir las coordenadas del tiempo y el espacio inmediatos para llevar a cabo un acto comunicativo.

66 Según James W. CAREY (1988) existen dos tipos de comunicación: el modelo de TRANSMISIÓN que sigue las pautas convencionales del emisor que emplea un canal para enviar un mensaje a un receptor separados espacialmente; y la comunicación RITUAL que se inscribe en el espacio ceremonial de la participación y crea experiencia y sentimiento de pertenencia a una comunidad. Para este autor la comunicación no solo es transmisión de información, sino un vínculo reflexivo entre la comunidad, una interacción con su contexto cultural.



Hay muchos libros sin-palabras dirigidos a aquellos que todavía no saben descifrar los signos lingüísticos y las editoriales suelen recordarlo en las contraportadas de los libros⁶⁷. En la co-lectura de álbumes sin-palabras con lectores muy jóvenes o lectores de imagen secuencial inexpertos, la función del mediador debería ser la de acompañar o guiar al lector novato y no la de «narrarle la historia». El mediador debe ceder la palabra al lector menos experimentado y convertirse en «receptor» estableciéndose un intercambio de papeles. El receptor menos experto se torna un actor activo, un emisor que intentará interpretar el mensaje del libro atendiendo a aquellos signos que crea relevantes. De este modo, como hemos señalado anteriormente, podrá detenerse en aquellas páginas que desee, o revisar algunas escenas anteriores. El mediador puede lanzar preguntas o realizar alguna observación, pero es mucho más fructífero que en una primera lectura del texto no se interrumpa al lector aprendiz y se le permita una lectura silenciosa.

Hildegard KRAHÉ (1976 en HALBEY, 1997:22) recuerda que el niño debe observar, adivinar, diferenciar, combinar, reconocer relaciones y ponerse en el lugar de otros. En definitiva, el niño debe practicar la lectura de álbumes. Margarita BEITL (1972 en HALBEY, 1997:23), a su vez, aconseja al mediador de álbum que anime al niño a «mirar, pensar y hablar» permitiendo que éste último sea propiamente «el descubridor». Compartimos estas recomendaciones pero, en nuestra opinión, hablar sobre un álbum sin-palabras no debe ser sinónimo de explicar la historia con palabras. Como bien advierte Gustavo PUERTA⁶⁸ «en un libro ilustrado sin palabras la tentación de verbalizar, de trasladar al lenguaje oral lo que narran las imágenes es una empresa destinada al naufragio que traiciona el sentido de este medio de creación».

El acto de traducir las imágenes a palabras conlleva un esfuerzo de concretizar en una sola «línea» la percepción «caótica» de las representaciones de múltiples objetos en un soporte bidimensional que hacen, a su vez, referencia a realidades exteriores concretas tridimensionales y a realidades inconcretas o abstractas. Además de «poner orden»⁶⁹, en este acto de verbalización es cuando el propio lector puede autocorregirse si comprueba que sus hipótesis no se cumplen. El mediador debe aceptar la primera lectura del lector menos experto sin «corregirlo», y al finalizar el libro puede sugerirle que lo relea. En esta revisión es aconsejable que realice comentarios o preguntas que ayuden a leer «la historia». Porque leer un álbum sin-palabras no es sinónimo de inventar historias y, aunque bien es cierto que permite cierta libertad de interpretación, el relato es uno.

67 Por ejemplo, en la colección «Sense mots» de La Galera podemos leer: «ofrece la posibilidad a los más pequeños de leer antes de saber leer».

68 En una nota sobre *Emigrantes*, de Shaun TAN (2007 [2006]), en «El cultural» que aparece en el web de Barbara Fiore Editora. Consultado en agosto 2013: <http://barbara-fiore.com/index.php/LIBROS-archivos/emigrantes/>.

69 Roman GUBERN (1981:177 [1972]) dice del cómic que necesita un «lector atento y activo que no solamente tiene que descifrar los signos, sino también que ordenarlos para poder interpretar su sentido». Y añade: «Se restituye el continuum espacio-temporal en el interior de la viñeta y luego el continuum espacio-temporal entre dos viñetas consecutivas, eliminándose gracias al aprendizaje del lenguaje elíptico las redundancias y tiempos muertos, ya que el lector suplente mentalmente los vacíos entre viñeta y viñeta».

No queremos finalizar este apartado sin hacer referencia a la edad del destinatario. La frase de Sandra BECKETT (2012:3) cuando afirma que «in the eyes of many contemporary authors and illustrators, the picturebook is a narrative form that can address any or all age groups» puede bien aplicarse a los álbumes sin-palabras. Esta modalidad de libro no es exclusiva para prelectores. Los álbumes sin-palabras, simplemente, usan el lenguaje visual para narrar una historia. Falso es que, por el hecho de no tener palabras, deban asignarse a los más pequeños, de hecho, dentro de este corpus podemos encontrar obras que, por su temática o complejidad, tienen otros destinatarios. Hay historias con temáticas que interesan solamente a un público muy joven y otras que están claramente dirigidas a un público exclusivamente adulto. Sin embargo, una inmensa mayoría pueden agradar a públicos de todas las edades. De hecho, cada vez más adultos se interesan por estos libros. Nos referimos a títulos que podrían calificarse con el anglicismo «crossover»⁷⁰.

Además de los *crossover*, hay obras cuyos autores han tenido en cuenta a un «destinatario doble», uno «formal» –el niño– y otro «informal»⁷¹ –el adulto– que, como ya hemos dicho, puede desempeñar simultáneamente el papel de mediador y de receptor. Sandra BECKETT (2012:16) nos recuerda que muchas alusiones intertextuales no pueden ser descodificadas por niños y parece que estén ahí para el disfrute de los adultos. Por último, no podemos olvidar aquellas obras que ofrecen diferentes niveles de lectura que los lectores comprenderán según sus competencias para interpretar los signos⁷².

Evelyn ARIZPE (2011, 2014:96) resume los principales requerimientos que se le exigen a un lector de un álbum sin-palabras a partir de los trabajos de Anne ROWE (1996), Isabelle NIÈRES-CHEVREL (2010), Sandra BECKETT (2012) y Perry NODELMAN (1988) y resume que:

Los lectores ...deben buscar	...en su bagaje personal los recursos para descifrar los signos y dar sentido a lo que está viendo. Para ello, deben estar dispuestos a llenar los vacíos iconotextuales usando sus conocimientos experimentales e intericónicos.
...deben entender	...que las imágenes están conectadas entre ellas de manera secuencial para contar una narración, por lo que deben encontrar y recrear la historia elaborando hipótesis sobre las conexiones entre las imágenes a partir de la búsqueda de aquellas pistas y detalles que proporcionen continuidad.
...no solo deben reconocer	...las acciones, sino también interpretar los pensamientos, sentimientos y emociones de los personajes.
...deben recrear	...en su lengua vernácula el texto implícito que ha sido suprimido y, como mínimo en la primera lectura, es usual que lo hagan utilizando el tiempo verbal «presente» ya que desconocen qué es significativo o qué pasará en el futuro.

70 Etiqueta que suele aplicarse a las novelas para niños y jóvenes que también son leídas por adultos.

71 Según la terminología usada por Zohar SHAVITS (en HALBEY, 1997:203).

72 Valga como ejemplo: *OVNI*, de Lewis TRONDHEIM y Fabrice PARME (2006), que cuenta la historia de las desventuras de un extraterrestre que se estrella en la Tierra e intenta encontrar el camino de vuelta a casa. El libro muestra simultáneamente los múltiples y peligrosos caminos que podría tomar el protagonista. Un lector de corta edad disfruta con las peripecias que sufre el alienígena leyendo las imágenes simplemente como un repertorio de caídas, tropiezos y accidentes al estilo de los dibujos animados de la Warner Bros. Seguramente no entenderá que los más de 50 extraterrestres que hay en cada página son solamente uno pero eso no será ningún problema. Un lector más experimentado reconocerá que a medida que se pasan las páginas se avanza en la historia del mundo (que transcurre desde el Jurásico hasta nuestros días). Y un lector altamente capacitado identificará todos los personajes, lugares y hechos relevantes de la historia de la humanidad a los que hace referencia la obra. Además disfrutará de las estrategias usadas por el autor para que podamos identificarlos. Un estudio detallado de este álbum puede encontrarse en BOSCH y DURAN (2009c).

... deben reconocer	...que hay una serie de caminos a explorar, diferentes vistas que visitar y múltiples posibilidades interpretativas, por lo que deben tolerar la ambigüedad y aceptar que no todo debe ser entendido o confirmado.
---------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Evelyn ARIZPE (2011, 2014:104) también se lamenta de que no todos los padres y maestros tienen ni los conocimientos ni la experiencia para guiar la lectura de álbumes sin-palabras. Uno de los principales objetivos de este estudio, es ayudar a los mediadores en su trabajo de apoyo a ese lector inexperto ya sea infantil o adulto.

1.2 | DISEÑO DEL ESTUDIO

1.2.1 | OBJETIVOS

Los objetivos del estudio podrían resumirse en los siguientes puntos:

Objetivo general del estudio:

- Definir, analizar y categorizar los álbumes sin-palabras destinados principalmente al público infantil y juvenil, dando a conocer sus características, peculiaridades y diversidad tipológica, para facilitar las tareas de análisis y de mediación de investigadores, educadores, bibliotecarios, promotores, editores, autores y cualquier persona interesada en los libros con imágenes.

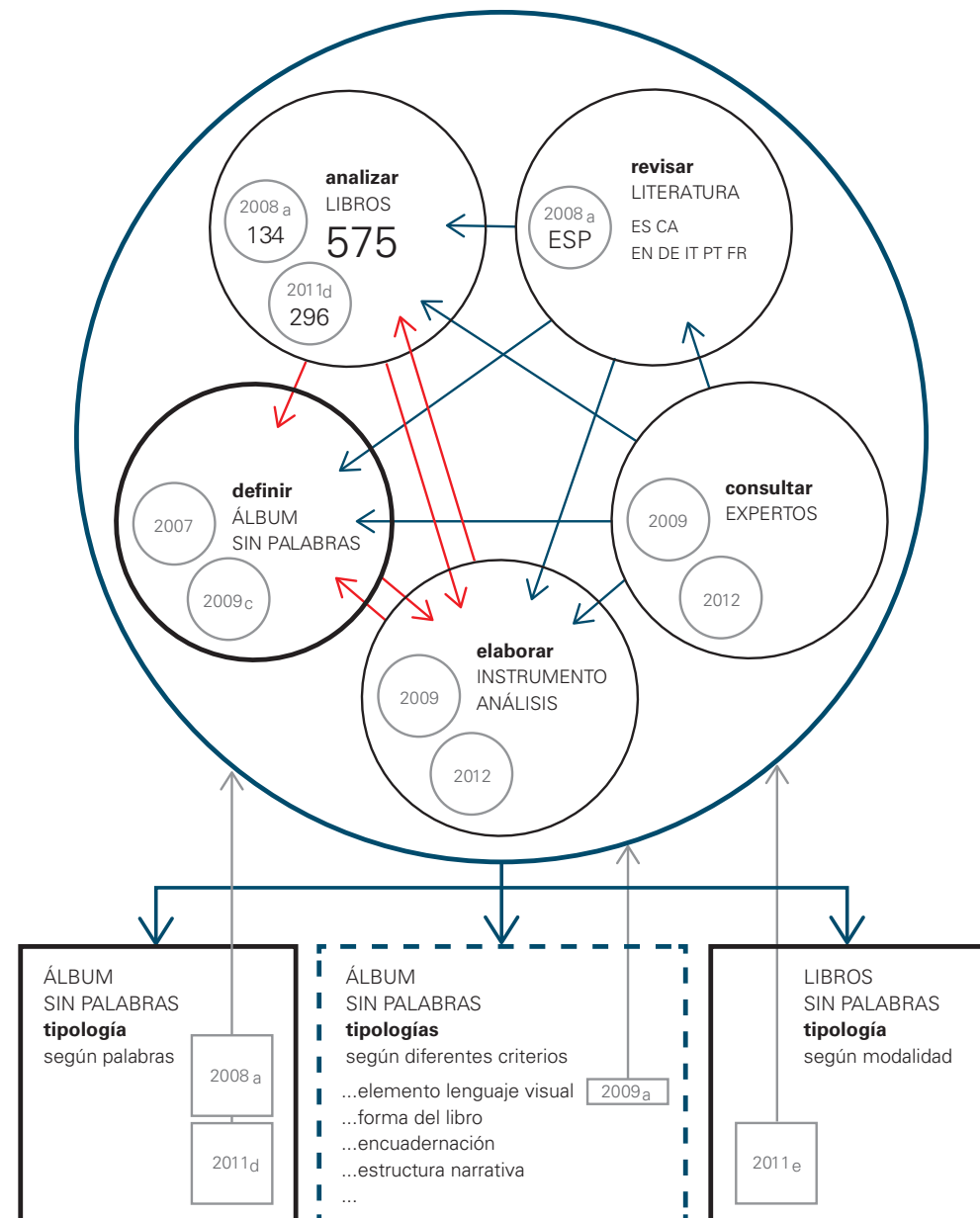
Objetivos específicos:

- Contribuir a un uso más preciso de la terminología empleada en el ámbito de la Literatura Infantil y Juvenil ya que:
 - No todos los libros calificados con la etiqueta sin-palabras son realmente sin-palabras.
 - No todos los libros sin-palabras son álbumes.
 - El álbum sin-palabras no es un «género».
 - Los álbumes sin-palabras no son objetos creados con la finalidad de que el lector invente su propia historia.
- Crear instrumentos y sistemas de análisis para facilitar el estudio de los álbumes sin-palabras.
- Generar un cuerpo de conocimiento teórico para la práctica docente en la educación visual y plástica.
- Dar a conocer un listado de obras haciendo especial hincapié en aquellas que, por su calidad o peculiaridades, merecen ser difundidas.
- Ofrecer un catálogo de álbumes sin-palabras en formato digital y disponible en línea, en el que los usuarios puedan acceder a los títulos realizando búsquedas a partir de parámetros formales y de contenido.

1.2.2 | METODOLOGÍA

Nuestro trabajo consiste, primordialmente, en crear categorías a través de la construcción de definiciones para caracterizar los libros sin-palabras, en general, y los álbumes sin-palabras, en particular. Para tal cometido hemos diseñado unos instrumentos a partir de la observación directa de una muestra significativa del objeto de estudio, de la revisión bibliográfica, y del consejo de expertos. Al establecer asociaciones y relaciones entre las categorías, podemos identificar diferentes tipos de libros y de álbumes sin-palabras construyendo tipologías específicas de acuerdo a distintos parámetros.

En el mapa conceptual que hemos elaborado se explica gráficamente el proceso de trabajo:



En este esquema pueden apreciarse, insertadas en cuatro círculos, las principales actividades llevadas a cabo en estos últimos años: análisis de álbumes y otros libros sin-palabras, revisión de la bibliografía, consulta a expertos, y elaboración de los instrumentos de análisis. Los aros están dispuestos a su vez en forma circular para evidenciar la simultaneidad de las acciones. Los vectores señalan las influencias que se han dado entre las tareas, revelando cómo el avance en cada una de estas actividades, alimenta y modifica a las demás. Los pequeños círculos grises con una fecha en su interior marcan estadios previos de cada actividad.

Por ejemplo, el análisis de libros sin-palabras tuvo una primera fase en la que se estudiaron 134 libros (BOSCH, 2008a), y una segunda fase en que se amplió el número a 296 (BOSCH, 2011d). En 2012 el número de libros registrados y analizados fue de 575 libros (536 títulos). Respecto a la revisión de la bibliografía, ésta se realiza durante todo el desarrollo de elaboración de la tesis doctoral. Primero se examinaron las publicaciones en castellano y catalán y, posteriormente, se amplió el espectro a otros idiomas (inglés, alemán, italiano, portugués y francés). Las consultas a expertos también son continuas durante todo el proceso. En el gráfico pueden identificarse dos momentos puntuales cuando se presentaron unos primeros bocetos del instrumento de análisis a profesionales de diversos ámbitos relacionados con los libros ilustrados, primero en 2009 y luego en 2012.

Debido a necesidades curriculares personales y al interés que están suscitando nuestras investigaciones en los ámbitos académicos, algunos resultados ya han sido presentados en congresos nacionales e internacionales, e incluso, algunos ya han sido publicados⁷³. La divulgación de estos resultados provocó discusiones muy fructíferas en los diferentes foros (académicos, educativos y profesionales relacionados con la edición y promoción del libro infantil y juvenil), que nos permitieron, o bien revisar y perfeccionar nuestro trabajo, o bien reafirmar nuestras propuestas. Esta tesis doctoral presenta el último estado de dichos estudios que, en algunos casos, han sido corregidos y ampliados. Por ejemplo, en referencia a la definición de álbum sin-palabras, en el gráfico pueden identificarse las fechas de la divulgación de dos versiones previas, (BOSCH, 2007) y (BOSCH y DURAN, 2009c), que anteceden a la que proponemos en estas páginas.

Este proceso no lineal, en el que vamos consolidando el corpus, construyendo el marco teórico, elaborando el instrumento de análisis, y que nos obliga a redefinir el concepto de álbum sin-palabras, nos permite ir estableciendo distintas tipologías que también han sufrido diferentes correcciones en el proceso de elaboración de esta tesis. En el cuadro inferior del extremo izquierdo hemos situado la «tipología de los álbumes sin-palabras según las palabras que incluyen». La categorización que se presenta en este estudio está precedida por una primera versión (BOSCH, 2008a), que fue posteriormente revisada y ampliada (BOSCH, 2011d). En el cuadro del extremo derecho hemos situado la «tipología de los libros sin-palabras según la modalidad de libro», que también constó de un estudio anterior (BOSCH, 2011e). Hemos marcado con vectores de color gris cómo estos primeros resultados revierten, enriquecen y alteran las tareas. Además de estas dos categorizaciones, en el gráfico aparece un cuadro con un marco de línea discontinua de color azul. Se trata de las tipologías realizadas, según diferentes criterios, a partir de diferentes parámetros y que se presentan aquí por primera vez, exceptuando la del apartado sobre los elementos del lenguaje visual que está precedido de un primer estudio (BOSCH y DURAN, 2009a), y que ahora se presenta retocado.

La idiosincrasia de nuestro trabajo, que podría sintetizarse como una suma de definiciones, caracterizaciones y categorizaciones, nos permite la posibilidad de fraccionar el marco teórico. Por ello, después de introducir en la primera parte de este capítulo el marco teórico general, nos hemos decantado por presentar en agrupaciones temáticas, en los diferentes apartados y capítulos de la tesis, las revisiones bibliográficas y fundamentaciones teóricas que preludian, contextualizan y apoyan los conceptos tratados.

Debido a la escasez de estudios centrados en el álbum sin-palabras y por las peculiaridades de nuestro objeto de investigación, tomamos prestadas de las teorías sobre libros ilustrados, álbum y cómic, de la narratología, y de la semiótica, aquellas partes que puedan aplicarse al libro y al álbum sin-palabras. De este modo, para construir una perspectiva teórica adecuada, no nos fundamentamos en una sola, sino que adoptamos y adaptamos las existentes. Esta fusión es habitual en los estudios sobre cómic y otros objetos multimodales en los que los autores sugieren anuar diferentes teorías

⁷³ El listado de las comunicaciones y publicaciones más relevantes puede consultarse en la bibliografía.

disciplinarios⁷⁴. A partir de esta premisa, cuando Santiago GARCÍA (2010:27) manifiesta que «*la búsqueda de un modelo de análisis propio del cómic es uno de los proyectos más importantes para los estudios actuales de la historieta*», si trasladáramos esta afirmación al álbum sin-palabras, ese modelo «propio» de análisis del que habla GARCÍA se haría a partir de los ya «existentes». De hecho, seguimos las recomendaciones de Evelyn ARIZPE (2011, 2014:103) cuando, en referencia al álbum sin-palabras, aconseja unir las diferentes perspectivas para enriquecer los campos de investigación.

Nos definimos como investigadores neutrales y externos, y analizamos el objeto de estudio –tangible y fragmentable– independientemente del contexto y del tiempo. Al ser una investigación transeccional en la que se recogen los datos a partir de la observación analítica y en un momento y tiempo único, se ha descartado en este estudio la evolución histórica⁷⁵ de los mismos. El paradigma positivista es el que más se aproxima al carácter de este trabajo, aunque, en congruencia con nuestros objetivos, el análisis de datos no tiene como propósito la descripción estadística⁷⁶. Nuestra finalidad es primordialmente exploratoria-descriptiva. En consecuencia, las diferentes clasificaciones que proponemos a lo largo de este estudio no deben entenderse como simples ordenaciones tipológicas. Se han realizado para intentar comprender y dar a conocer mejor el objeto de estudio.

Nuestra investigación está orientada a explorar, explicar y comprender los libros y álbumes sin-palabras. Describir implica definir el objeto, sus características y componentes. Las investigaciones de tipo descriptivo, «*buscan especificar las propiedades, las características y los perfiles importantes de personas, grupos, comunidades o cualquier fenómeno que se someta a un análisis*» (DANHKE 1989, en HERNÁNDEZ et al., 2006:102 (1991)) y son «*el primer paso para conocer de forma sistémica la realidad*» (BISQUERRA, 2004:197). «*Estos estudios (...) nos proporcionan hechos, datos, y nos preparan el camino para la configuración de nuevas teorías o investigaciones*» (FOX, 1981 en BISQUERRA, 2004:197). Como corresponde a los estudios exploratorio-descriptivos, que no pronostican ningún hecho o dato, en éste tampoco se formulan hipótesis. Nuestro trabajo se fundamenta en un proceso inductivo –exploración y descripción– que ha de preparar el terreno para generar una perspectiva teórica (HERNÁNDEZ et al, 2006:8 (1991)).

En definitiva, este estudio sería la primera aproximación en la cimentación de una posible «Teoría del Álbum Sin-Palabras».

74 Robert C. HARVEY (1994:8 en GARCÍA, 2010:27): «*El cómic puede ser evaluado (y a menudo es así) a partir de argumentos puramente literarios, cuando el crítico se concentra en cosas tales como el retrato de los personajes, el tono y el estilo del lenguaje, la verosimilitud de las personalidades y los incidentes, el argumento, la resolución del conflicto, la unidad y los temas. Aunque semejante análisis literario contribuye a un entendimiento de la historieta o el libro, utilizar este método exclusivamente ignora el carácter esencial del medio al pasar por alto sus elementos visuales. De forma similar, un análisis que se concentre en el aspecto gráfico (comentando la composición, el diseño, el estilo y demás) ignora el propósito al que sirven los aspectos visuales, la historia o el chiste que se está contando. El cómic emplea la técnica tanto de lo literario como de las artes gráficas, pero no es ni completamente verbal ni exclusivamente gráfico en sus funciones.*»

¶ Manuel BARRERO (2010) recuerda que «*toda historieta pretende comunicar un relato, y tal pretensión la hermana a la novelística en función de que la acción narrativa puede estudiarse bajo las teorías del relato establecidas y aceptadas. Tanto en una novela como en una historieta puede analizarse la causalidad, la analepsis o la prolepsis, la modalización, la trama, el ritmo y la temporalización, los actantes, los paratextos propuestos por Genette, etcétera. Y podremos segregar en cada narración historietística historia y discurso, con sus unidades semiotizadas y su código normativo particular. Si lo hacemos con un mínimo de rigor, nos percataremos de que su funcionamiento difiere del literario en ritmo, en el uso del tiempo, en la cinética, en la construcción y evolución de personajes, en su adquisición por parte del lector. (...) Pero pretender interpretar una novela gráfica por dos vías, separando lo novelístico de lo pictórico constituye una aberración, porque las imágenes de un cómic se hallan subsumidas en el discurso textual.*»

75 Ésta podría ser una vía para explorar en estudios futuros.

76 En los primeros estadios del estudio, cuando el corpus era menor, realizamos algunos análisis estadísticos. Pero, la ampliación continuada de la colección y los cambios en la definición de las categorías y en la asignación de los libros, dificultaban el trabajo con los datos. Por estas razones decidimos eliminarlos. En los casos en que aparezcan datos y porcentajes, éstos son meramente informativos y los usamos para mostrar tendencias y para construir las diferentes categorías.

CORPUS DEL ESTUDIO

Dificultades en la confección del corpus

En nuestros intentos por definir un corpus que nos facilitaría estudiar una población que, debido a su gran tamaño, es inviable examinar al completo, pudimos reconocer cuatro grandes dificultades que presentamos a continuación.

La primera dificultad radica en la imposibilidad de conocer el número de álbumes sin-palabras publicados. Sobre todo, porque, por nuestra voluntad de exhaustividad, no nos interesa delimitar la población por lengua o lugar de edición, ni tampoco acotarla según criterios cronológicos. De todos modos, aunque realizáramos restricciones idiomáticas, locales o temporales, conocer el número de álbumes sin-palabras editados seguiría siendo una tarea difícil de lograr.

La segunda dificultad es inherente a esta tesis. Recordemos que uno de nuestros principales objetivos es definir y caracterizar los álbumes sin-palabras, por lo que los problemas terminológicos y conceptuales para identificar el objeto de estudio dificultan la delimitación de la población a priori y, por consiguiente, la acotación de la misma en una muestra representativa. Es complejo acotar previamente la población que conformará la muestra cuando el objeto de investigación está en proceso de definición y, además, no existe consenso entre los diferentes mediadores (editores, críticos, académicos...).

Por ejemplo, en los resultados de las búsquedas realizadas en las bases de datos y catálogos, y en la revisión bibliográfica, detectamos casos de disparidad de criterios. Hay instituciones y autores que designan algunos libros con la etiqueta «sin palabras» que, en nuestra opinión, no deberían marcarse como tales, ya que, aunque contengan pocas palabras, éstas aparecen en cada doble página del libro. Para ilustrar este problema valga el siguiente caso. En el catálogo colectivo de la *Biblioteca Artur Martorell i la Xarxa de Biblioteques Escolars de Barcelona*⁷⁷, el primer libro que aparece en la lista alfabética por autor como resultado de la búsqueda «*llibres sense text*» es *Muá!*, de Jez ALBOROUGH (2000), un libro que contiene palabras en todas sus páginas.

La tercera dificultad es la falta de la entrada «sin palabras» (o similar) para poder localizar los libros en bases de datos y catálogos. Por ejemplo, no la hay en el *Banco de Recursos del Servicio de Orientación de Lectura (SOL)*⁷⁸, ni en el espacio para las familias ni en el destinado para profesionales. Tampoco existe en la biblioteca del *Centro de Estudios de Promoción de la Lectura y Literatura Infantil de la Universidad de Castilla-La Mancha*, CEPLI⁷⁹. En noviembre de 2009 pudimos comprobar la dificultad de localizar los libros sin-palabras que poseía este centro. No disponían de una entrada que identificara exclusivamente los libros que no tuvieran palabras, por lo que la primera lista de libros «*principalmente con ilustraciones*» que nos proporcionaron contaba con 375 títulos. Una vez que depuraron la lista, ésta se redujo a 20 títulos, entre los que, según nuestro criterio de selección, solamente pudimos identificar como «sin palabras» cuatro títulos⁸⁰. Cuando nosotros revisamos el

77 La red de bibliotecas escolares de Barcelona es un servicio público especializado en la promoción de las bibliotecas escolares, el fomento de la lectura y la difusión del libro entre los niños y jóvenes.

78 El Servicio de Orientación de Lectura es una iniciativa de la Federación de Gremios de Editores de España desarrollada con la Fundación Germán Sánchez Ruipérez y con la colaboración de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura. Aunque en su página web informen que no se trata de un buscador de libros, sino de un recomendador de lecturas, lo cierto es que su motor de búsqueda permite localizar libros por temas, géneros, personajes, autor, ilustrador, editorial y colección. Consultado en agosto de 2009 en <http://www.sol-e.com>.

79 La biblioteca del CEPLI está especializada en lectura y en Literatura Infantil y Juvenil y dispone de un fondo de más de catorce mil volúmenes.

80 *La intrépida Albertina*, de John S. GOODALL (1982 [s.d.]); *La ola*, de Suzy LEE (2008 [2008]); *La nieve*, de Cristina LOSANTOS (2003); y *Emigrantes*, de Shaun TAN (2007 [2006]).

primer listado no depurado hallamos tres libros más⁸¹. Valga esta experiencia para ejemplificar la dificultad de localizar los libros sin-palabras en los diferentes catálogos, especialmente si las búsquedas deben realizarse «manualmente» y los criterios no son coincidentes.

La falta de una entrada «oficial» que ayude a identificar los libros sin-palabras conlleva que, al realizar búsquedas «intuitivas», nos encontramos con incoherencias como las que registramos en Aladí, el catálogo colectivo de la *Xarxa de Biblioteques Municipals de la província de Barcelona*⁸². En abril de 2012 identificamos 41 títulos⁸³ que se habían registrado en el apartado reservado para «notas» con el epígrafe «*contes sense paraules*», y 24 títulos⁸⁴ con la inscripción «*sense text*». Sorprendentemente, estos últimos eran diferentes a los anteriores. Si sumamos los dos resultados el número que obtenemos (65 obras) es insignificante y de ningún modo representativo para una red que dispone de más de 640.000 títulos y 10.000.000 volúmenes. Para ratificar esta incongruencia, y a modo de ejemplo, buscamos en el catálogo los libros de la autora Suzy LEE, ya que en las dos búsquedas realizadas no había aparecido ninguno de sus libros sin-palabras y teníamos la certeza de que algunas de las bibliotecas de la red los tenían. Pudimos confirmar que 21 bibliotecas disponían de algunos de estos títulos⁸⁵, y que en sus registros no aparecía nota alguna de que se trataran de álbumes sin-palabras. De este modo corroboramos que era imposible identificar los libros sin-palabras en este catálogo.

Incluso en un centro de referencia en Francia, como puede ser el *Centre national de la littérature pour la jeunesse – La Joie par les livres*⁸⁶, es difícil identificar los libros sin-palabras que poseen. En octubre de 2012, al realizar una búsqueda en el catálogo con el término «*album sans texte*» aparecieron 471 resultados. Cuando la limitamos en el apartado «*livres d'images*» el número se redujo a 94 títulos. Pero, haciendo un rápido repaso, en el listado aparecieron obras que no podemos considerar sin-palabras ni tampoco casi-sin-palabras. Valgan como muestra estos tres títulos: *Margot la folle*, de Geert DE KOCKERE y Carl CNEUT (2006 [2005]), *L'ennemi*, de Davide CALI y Serge BLOCH (2007), y *L'été de Garmann*, de Stian HOLE (2008 [2006]).

La cuarta dificultad hace referencia a la accesibilidad y comodidad. Aunque encontramos una biblioteca dotada con suficientes álbumes sin-palabras en nuestra ciudad de residencia, analizarlos nos supondría continuos y molestos desplazamientos.

81 Aunque desconocíamos algunos de los títulos de la lista, encontramos: *Historias sin fin*, de Iela MARI (2006 [1969]); *Del otro lado del árbol*, de Mandana SADAT (2001 [1997]); y *Monky*, de Dieter SCHUBERT (1988 [1986]).

82 Este catálogo recoge toda la información documental que se encuentra en las 209 bibliotecas y 9 bibliobuses de la provincia de Barcelona. Consultado en abril de 2012 en http://sinera.diba.cat/screens*cat/aladi_cat.html.

83 En el momento de la consulta, exceptuando *Rebequerías*, de Gabriela KESELMAN (1999), compartimos 40 libros de los 41 localizados.

84 Cuando realizamos la consulta, de los 24 libros, cuatro no formaban parte de nuestra muestra de estudio.

85 *Alice in Wonderland* (2005), *La ola* (2008, [2008]), *L'onda* (2008 [2008]), *Espejo* (2008 [2003]), *Mirror* (2003) y *Sombras* (2010 [2010]).

86 El centro nacional de literatura para la juventud es un servicio del departamento de Literatura y Arte de la Biblioteca Nacional de Francia especializado en la promoción de la LIJ de calidad. Consultado en abril de 2012 en <http://lajoieparles-livres.bnf.fr/masc/?INSTANCE=JOIE&SYNCMENU=Accueil>.

Creación de la colección y delimitación del corpus

Para salvar en lo posible estos obstáculos, nos inclinamos por crear nuestra propia biblioteca. El hecho de tener en todo momento acceso a unas obras que podríamos consultar y analizar con comodidad, sumado a la afición coleccionista de la doctoranda y, especialmente, a nuestro afán divulgativo⁸⁷, fueron las razones para iniciar una colección que se incrementa día a día y que, con toda seguridad, seguirá creciendo aún después de haber cerrado este estudio.

Para configurar esta biblioteca particular, durante estos años hemos ido anotando en un documento las referencias de libros sin-palabras encontradas en artículos, publicaciones, catálogos, internet, y en las visitas a bibliotecas públicas, librerías, y otras colecciones particulares. Una lista que también se enriquecía con las sugerencias de bibliotecarios, libreros, editores, autores, y otros docentes. Una vez localizados los adquiriríamos⁸⁸ siempre que estuvieran disponibles⁸⁹.

Si estas obras han sido adquiridas en los últimos años, significa también que cualquier persona podría obtenerlas sin demasiada dificultad. De hecho, exceptuando unos pocos libros que ya han sido descatalogados, la mayoría puede adquirirse con relativa facilidad, ya sean nuevos o de segunda mano. No olvidemos que uno de los objetivos de esta tesis es dar a conocer los libros sin-palabras, principalmente en el entorno educativo. Por ello, no tendría ningún sentido proponer títulos que los mediadores no pudieran conseguir y, en consecuencia, no pudieran difundir.

La primera pregunta que se nos presentó en relación a la concreción del corpus tiene relación con el tamaño. ¿Cuántos libros debería tener dicha colección para poder considerarse un corpus de estudio admisible? Ya hemos avanzado que averiguar la cantidad de libros sin-palabras editados, especialmente si no se marcan limitaciones, es una tarea complicada. Por ello, nos decantamos por buscar unos marcos de referencia que nos sirvieran de orientación.

Uno de los posibles marcos de referencia podría encontrarse cotejando las muestras utilizadas en proyectos de tesis doctorales u otros trabajos similares al nuestro. Sin embargo, las pesquisas que realizamos a tal efecto no dieron el fruto esperado⁹⁰. Una excepción es el trabajo de Virginia RICHEY y Katharyn PUCKET (1992) *Wordless/Almost Wordless Picture Books. A Guide*. En esta guía, las autoras presentan una selección de libros sin-palabras y casi-sin-palabras en diferentes listas. Se trata de libros en lengua inglesa editados hasta mayo de 1991 que han sido ordenados alfabéticamente según autor, título, formato, la presencia de palabras en sus páginas, serie, ilustrador –si no coincide con el autor–, y tema. El listado consta de 685 títulos⁹¹, pero entre ellos hemos identificado obras que nosotros no consideraríamos álbumes, y libros que nunca etiquetaríamos como «sin-palabras» o «casi-sin-palabras».

87 Siempre que es posible, nos gusta llevar los libros a las charlas y cursos que realizamos con niños, jóvenes y adultos.

88 Hay que añadir a la lista aquellos títulos que familiares, amigos, editores y autores obsequiaron a la doctoranda.

89 Nos gustaría aprovechar este espacio para lamentar la corta vida de muchos libros que, cuando dejan de ser novedad, desaparecen de las librerías y, en consecuencia, del catálogo de las editoriales. Lamentamos también el poco interés de algunas editoriales de reeditar su fondo editorial.

90 Valgan como ejemplos los siguientes trabajos: Bibiana CRESPO (1999:18), en *El libro-arte. Concepto y proceso de una creación contemporánea*, pretende «*esclarecer y establecer un perfil terminológico y conceptual lo más definitivo posible del Libro-Arte*». No obstante, la autora no da información alguna del tamaño de su muestra y tampoco ofrece un listado bibliográfico de obras cuyo número pueda servirnos de referencia. Lo mismo que María Regina SARAIVA (1991:14), en su tesis *El papel educativo de los cómics infantiles (análisis de los estereotipos sexuales)*, que tiene como objetivo «*hacer una reflexión teórica sobre el papel educativo de los cómics destinados al público infantil*». Miguel Ángel MUÑO MUNILLAS (2004), en su *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de una metodología semiótica*, tampoco especifica el corpus de estudio. Y Rubén VARILLAS (2009:30), en *La arquitectura de las viñetas: Texto y discurso en el cómic* publicación basada en su tesis *El cómic: texto y discurso. Una propuesta de análisis narratológico* (2007), solo dice haber realizado una selección bibliográfica «*planteada en términos de relevancia*», sin más explicación. En su bibliografía hemos contabilizado 158 cómics citados.

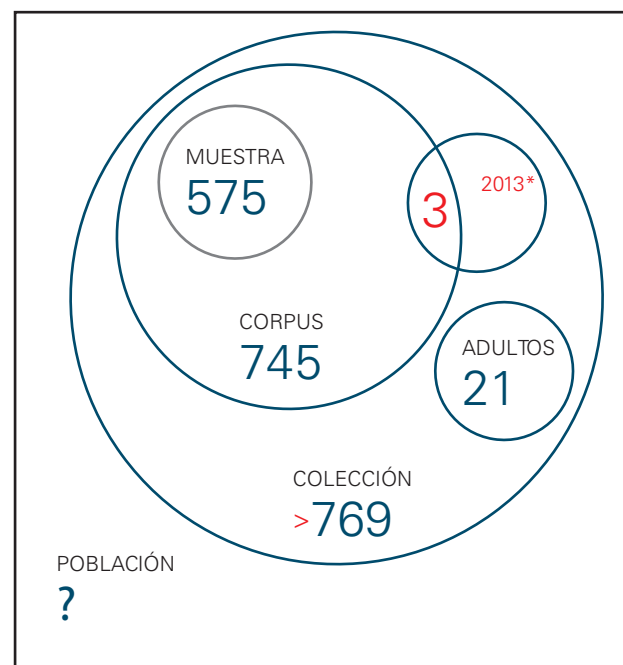
91 En noviembre de 2012 constatamos que compartíamos 61 títulos.

Con el objetivo de conocer otras cifras y, aún sabiendo que la disparidad terminológica arrojaría unos resultados que no encajan con nuestra definición de libro sin-palabras, realizamos búsquedas en algunas bibliotecas especializadas que nos sirvieran de orientación. En agosto de 2010 consultamos el catálogo colectivo de la ya mencionada *Biblioteca Artur Martorell i la Xarxa de Biblioteques Escolars de Barcelona*⁹² y localizamos 289 registros que respondían a la categoría «llibres sense text». En la misma fecha también revisamos el catálogo de la *Internationale Jugendbibliothek München*⁹³. Cuando hicimos la consulta aparecían 670 registros con la categoría «textloses Buch»⁹⁴. Una vez descartadas aquellas ediciones que no estuvieran en lenguas románicas o en inglés y alemán (lenguas de mayor presencia en nuestro entorno), y después de eliminar las diferentes traducciones de una misma obra, contabilizamos 485 obras.

Estas colecciones de referencia rondan los 500 libros, un número que nos pareció más que razonable para formar una muestra suficientemente significativa. Y, aunque al iniciar nuestro trabajo nunca pensamos que conseguiríamos acercarnos a esta cifra, ya la hemos superado.

En mayo de 2011, cuando nuestra colección contaba con 427 libros, tuvimos la oportunidad de hacer una búsqueda en el fondo de la *Biblioteca Xavier Benguerel* de Barcelona y de la colección del *Servei de Documentació de Literatura Infantil i Juvenil* que acoge este centro⁹⁵. La búsqueda la realizamos *in situ* revisando personalmente los volúmenes de las estanterías y vitrinas. Contabilizamos unos 104 libros sin-palabras. En ese momento compartíamos 99 títulos y pudimos constatar que su procedencia era similar a la de nuestra colección. Esta última indagación nos ayudó a ratificar la decisión de estudiar nuestra propia colección y confirmar que medio millar de libros era una cifra más que apropiada para realizar el estudio.

He aquí un cuadro que especifica la composición de la muestra, corpus y colección:



92 Su fondo está formado fundamentalmente por obras editadas en catalán y castellano, aunque también existe presencia de otras lenguas.

93 Esta biblioteca alemana es un centro de referencia indiscutible que acoge aproximadamente unos 440.330 títulos destinados a un público infantil y juvenil publicados en 130 idiomas. Consultado en agosto de 2010 en <http://www.ijb.de>.

94 Traducción: «libro sin texto».

95 Este servicio tiene como objetivo conservar, estudiar y difundir todo aquello que esté relacionado con la producción, la promoción y el estudio de la LIJ. Consultado en marzo de 2012 en http://w3.bcn.es/V51/Home/V51HomeLink-PI/0,3989,171936917_323874505_1,00.html.

La muestra de estudio está compuesta de 575 libros (536 títulos). Esta cifra se corresponde con el número de libros que formaban parte de la colección en marzo de 2012. Fecha en la que, por razones meramente prácticas, decidimos cerrar el número de obras que registraríamos en los «Cuadernos de Notas de Viaje»⁹⁶. Habiendo superado el medio millar de libros y basándonos en los argumentos antes esgrimidos, consideramos que se trata de una cifra suficientemente representativa si es comparada con las de los marcos de referencia mencionados. En un futuro, si se llevara a cabo el proyecto de diseñar una plataforma de difusión de esta información, se volcarían los datos, una vez revisados, en el catálogo en línea. Entonces, se acabarían de analizar el resto de libros de la colección y los que se fueran añadiendo con el tiempo.

La razón por la que tengamos algunos títulos repetidos se debe a nuestro interés por estudiar los cambios sufridos en diferentes ediciones de una misma obra en referencia a los textos, tipo de encuadernación, tamaño, papel, paratextos, etc. Ya hemos avanzado que no queríamos limitar el corpus ni por criterios geográficos ni lingüísticos, pero razones funcionales y de proximidad, han determinado que, finalmente, esté formado, mayoritariamente, por obras editadas en castellano, alemán, francés, inglés y catalán⁹⁷. En definitiva, y usando la terminología empleada en investigación científica, podemos decir que, para seleccionar el corpus de estudio, nos decantamos por un método de muestreo no probabilístico, el denominado «casual o por accesibilidad» (BISQUERRA, 2004:148).

Por razones meramente prácticas, en diciembre de 2012 cerramos el corpus, aunque la colección ha seguido creciendo. Por tanto, han quedado excluidos aquellos libros que hemos adquirido con posterioridad a esa fecha y todas las obras publicadas a partir del 2013, salvo 3 títulos que hemos incorporados de manera excepcional⁹⁸. Los libros adquiridos después de marzo del 2012 y editados con anterioridad a esta fecha no forman parte de la muestra y pueden distinguirse en la bibliografía por la tipografía azul. Estas adquisiciones no han sido registradas en los instrumentos de análisis, pero los hemos citado y usado como ejemplo siempre que lo hemos creído oportuno. Los libros editados a partir del 2013 no aparecen en la bibliografía, excepto los tres casos antes mencionados.

El corpus está formado por álbumes sin-palabras y casi-sin-palabras:

SIN-PALABRAS y CASI-SIN-PALABRAS (álbum)	385 (351 títulos)
------------------------------------------	-------------------

También cuenta con otros libros (imagiarios, libros-juego, cómics y flipbooks) sin-palabras y casi-sin-palabras, ya que su estudio nos permitirá definir por exclusión el álbum:

SIN-PALABRAS y CASI-SIN-PALABRAS (imaginario, libro-juego y cómic)	261 (564 títulos)
--------------------------------------------------------------------	-------------------

SIN-PALABRAS y CASI-SIN-PALABRAS (flipbook)	41
---------------------------------------------	----

96 Instrumento que explicaremos en el siguiente apartado.

97 Muchos de los libros los adquirimos en nuestra ciudad de residencia, Barcelona, que dispone de excelentes librerías especializadas en LIJ con oferta plurilingüe, entre las que destacamos Abracadabra (Ricardo RENDÓN) y Casa Anita (Oblit BASEIRIA). Por razones familiares, viajamos con frecuencia a Alemania, y en los desplazamientos para asistir a congresos y reuniones de trabajo o en los viajes de placer siempre visitamos librerías especializadas en LIJ. De este modo, pudimos comprar en ciudades españolas (Granada, Málaga, Santiago de Compostela, Sevilla y Valencia), alemanas (Bonn, Colonia, Frankfurt y Tübingen), y del resto de Europa (Braga, Glasgow, Londres, Roma y Rotterdam). Las visitas periódicas que realizamos a diversas ediciones del *Salon du livre et de la presse jeunesse* en París han sido la fuente principal de los libros franceses de la colección. Últimamente, hemos incorporado como proveedor las librerías en línea que ofertan libros de primera y segunda mano, principalmente Amazon e Iberlibro. Gracias a ellas hemos adquirido obras citadas en la bibliografía consultada que eran difíciles de adquirir de otro modo.

98 Entre las nuevas adquisiciones no hemos encontrado ninguna obra que destacara por su originalidad y mereciera ser nombrada. Solo un título publicado con fecha posterior a 2012 necesitaba una atención especial debido a sus peculiaridades, por lo que la hemos incluido en el corpus. Se trata de *Ohle, por favor, não viu uma luzinha a piscar?/Corre, coelinho, corre!*, de Bernardo CARVALHO (2013). Para ejemplificar el texto hemos citado también una obra editada en 2013: *Flora y el flamenco*, de Molly IDLE (2013 [2012]), y la reedición: *Schuh, wo bist du?*, de Tomi UNGERER (2013 [1964]).

Incluye además obras que otros autores han etiquetado como «sin-palabras» o «casi-sin-palabras», pero no responden a nuestro criterio para ser definidas como tales. Su análisis nos ayudará a descubrir el porqué de la disparidad de opinión, e incluso nos llevará a construir una nueva categoría que denominamos «falso álbum-sin-palabras»:

FALSO-SIN-PALABRAS (imagiario, libro-juego, cómic y álbum)	42 (39 títulos)
------------------------------------------------------------	-----------------

Comprende también unos pocos libros narrativos que incluyen secuencias-sin-palabras:

SECUENCIAS-SIN-PALABRAS	05
-------------------------	----

Y unos ejemplos de obras sin-palabras y casi-sin-palabras editadas fuera del circuito comercial habitual o «libros de artista»:

SIN-PALABRAS y CASI-SIN-PALABRAS (de artista: imagiario, álbum y cómic)	11*
-------------------------------------------------------------------------	-----

Dentro de la colección, pero fuera del corpus, contamos con obras que no responden al objeto de estudio porque escapan del ámbito de la Literatura Infantil y Juvenil. Entre otras, la «novelas en grabados» de Frans MASEREEL *La idea* (2009 [1927]) y *Passionate Journey* (2007 (1919)); las de Lynd WARD *Wild Pilgrimage* (2008, (1932)) y *Prelude to a Million Years* (2010 (1933)); los cómics *Prosopopus*, de Nicolas DE CRECY (2006 [2003]), y *No comment*, de Ivan BRUN (2008); o el álbum *Hotel des voyageurs*, de Gilles BACHELET (2005). Todas ellas son obras destinadas claramente a un público adulto. En la bibliografía hemos señalado estos títulos en color verde.

SIN-PALABRAS y CASI-SIN-PALABRAS (para ADULTOS: imagiario, libro-juego, cómic y álbum)	21 (19 títulos)
----------------------------------------------------------------------------------------	-----------------

INSTRUMENTOS DE ANÁLISIS

A partir de la revisión de la bibliografía y de la lectura minuciosa de los títulos de la colección, diseñamos dos instrumentos de análisis: una ficha de análisis de álbumes sin-palabras y unas bases de datos específicas para las diferentes modalidades de libros sin-palabras. El primer instrumento, que metafóricamente denominamos «Índice de la Guía de Viaje para explorar el País del Álbum Sin-Palabras», nos ayudó a articular el capítulo central de esta tesis. El segundo instrumento que, siguiendo el símil viajero, denominamos «Cuadernos de Notas de Viaje», es una herramienta de trabajo que nos ayudó a registrar, relacionar y contrastar la información recogida.

Índice de la Guía de Viaje para explorar el País del Álbum Sin-Palabras

Ya hemos mencionado que una de las finalidades últimas de esta investigación es crear una base de datos en formato digital y disponible en línea para que los usuarios puedan acceder a los libros sin-palabras realizando búsquedas a partir de parámetros formales y de contenido. Para ello, era necesario diseñar una ficha con los ítems definitorios y establecer los vínculos que facilitasen las búsquedas.

La decisión sobre qué ítems debían estar presentes en la ficha se alimentaba de las conclusiones extraídas de la revisión de la bibliografía y del estudio empírico de los libros que, paulatinamente, se iban incorporando al corpus. Este sistema de trabajo requería flexibilidad y es la causa de que, durante el desarrollo de la investigación, se fueran añadiendo o eliminando ítems. Recordemos que entre nuestros objetivos se encuentra una posible difusión de esta herramienta, por lo que, nuestra intención era que la ficha fuera un instrumento completo pero no complejo, de fácil manejo, accesible y útil para todas aquellas personas relacionadas de un modo u otro con los libros sin-palabras.

He aquí una de las primeras versiones de la ficha (fechada en 2010) que mostramos con los datos del análisis de *Korokoro*, de Emilie VAST (2009 [2007]):

VAST, Emilie. (2007). *Korokoro*. Tokyo: Skyfish Graphix.
 VAST, Emilie. (2009). *Korokoro*. [Granada]: Barbara Fiore. | 15 x 15 cm | Contenedor transparente | Faja | Acordeón.

TIPO | **álbum sin palabras [sin p]**
 GÉNERO | **cuento de autor + numerario**
 SUBGÉNERO | **aventuras + fantasía**
 TEMA | **viaje**
 PERSONAJE PRAL. | **animal**
 PERSONAJES SEC. | **animal, vegetal**
 SINOPSIS | Un erizo cae rodando desde una rama y con sus púas va recogiendo hojas, flores, semillas y frutos. Por el camino se encuentra con hormigas, peces, un ave acuática, renacuajos, un conejo, un búho, un pájaro, una ardilla, una araña, una mantis religiosa, un topo, un pato, un gusano y un ratón. Y con cada encuentro y generalmente en cada doble página se le engancha una flor, una hoja, un fruto... (hasta 12 elementos distintos). Al final aparece un ratón que ayuda al "erizo" a salir de la castaña en la que había quedado atrapado. Por lo que se descubre que realmente era un ratón.
 FINAL | **cerrado, inesperado**

IMAGEN CONTENEDOR | **anterior: tema. posterior: escena interior, detalle. (serigrafado negro sobre acetato transparente).**
 TEXTO CONTENEDOR | **título + autor + editor (lomo)**
 IMAGEN FAJA | **esquema acordeón desplegado**
 TEXTO FAJA | **cara: (fondo azul) título + autor + editor contra: créditos**
 IMAGEN CUBIERTA ant. | **personaje (con faja: parece una castaña) (con contenedor: elementos en las púas)**
 TEXTO CUBIERTA ant. | **título + autor**
 TÍTULO | **quién (nombre) cómo (korokoro = rodar en japonés)**
 TEXTO | **Ø**
 IMAGEN CUBIERTA post. | **escena**
 TEXTO CUBIERTA post. | **Ø**

USO | **leer imágenes + contar**
 VÍA COMUNICATIVA | **empatía ingeniosa, señalética**
 TÉCNICA | **tintas planas**
 ESTILO | **sintético**
 LENG VISUAL | **forma + ritmo + color (código cromático: animales rojos, castaña dorada, vegetal negro)**
 ESPACIO | **1 fragmentado, exterior**
 ESPACIO REPRESENTADO | **Ø**
 TIEMPO HISTORIA | **Ø**
 TIEMPO NARRACIÓN | **Ø**
 TIEMPO LECTURA | **corto**
 COMPOSICIÓN | **variable | 2dP(4esc) + 1dP(3esc) + 1dP(2esc) + 1dP(3esc) + 1P(2esc) + 3dP(4esc) + 5P**
 EST NARRATIVA | **lineal**
 LECTURA | **unidireccional simple**
 TRANSICIÓN | **MO 84,8 % + AC 15,1%**
 RELECTURA | **Ø**
 POLISEMIA | **camuflaje | el erizo resulta ser un ratón dentro de la cáscara de una castaña**

ISBN 978 84 936778 3 1

En el proceso de diseño era imprescindible contar con el juicio de diferentes profesionales de los ámbitos en los que puede revertir el beneficio de nuestra investigación. En consecuencia, la ficha se fue consolidando gracias a las consultas que realizamos a expertos vinculados al mundo del libro infantil y juvenil, y al de la educación visual y plástica⁹⁹. Sus críticas y comentarios fueron de gran ayuda y nos sirvieron para corregir, perfeccionar y validar este instrumento.

He aquí un ejemplo del último estadio de la ficha con los datos del mismo libro:

AUTOR GUIÓN	VAST, Emílie	ISBN	978-84-936778-3-1
AUTOR IMAGEN	VAST, Emílie		
AÑO	(2009) [2007]		
TÍTULO	Korokoro [Korokoro]		
EDITORIAL, COL.	[s.l.]: Barbara Fiore		
IDIOMA	(ES) [JA]	CÓDIGO BARRAS	normal

Un erizo cae rodando desde una rama de un castaño. En su rodar atraviesa diferentes parajes en los que se encuentra con otros animales (hormigas, peces, un ave acuática, renacuajos, un conejo, un búho, un pájaro, una ardilla, una araña, una mantis religiosa, un topo, un pato, un gusano y un ratón). Con cada encuentro y generalmente en cada doble página se le engancha en sus púas flores, hojas, semillas y frutos (hasta 12 elementos distintos). Al final, un ratón ayuda al protagonista a salir de la castaña en la que había quedado atrapado. Por lo que se descubre que el «erizo» era, realmente, un ratón.

TÍTULO	función: temático, seductora ubicación: habitual traducción: respetado sujeto: –
CRÉDITOS	núm. autores: 1 editorial: mixta colección: – nombre colección: –
COMENTARIOS	autor: – editorial: – obra: –
INST. JUEGO	–

MODALIDAD	álbum tipo según palabras: sin palabras núm. historias: 1
GÉNERO	ficción, original aventuras
TRAMA	verosimilitud: inverosímil tipo de conflicto: acción (trayecto) + ambigüedad
MATERIAS	erizo + ratón + animales + plantas + ayuda
PERSONAJE	naturaleza: animal + animal humanizado género: – edad: – complejidad: plano núm. protagonistas: 1 voz: silencioso (animal)
ESPACIO	verosimilitud: verosímil representación: – variabilidad: fragmentado presentación: –
TIEMPO	período histórico: indeterminado duración historia: aproximada (horas)
ESCENAS	fragmentación: irregular nivel de fragmentación: 36esc/22pal=1,6 delimitación: a sangre punto de vista: objetivo encuadre: variabilidad significativa ángulo de visión: variable
TRANSICIÓN	AC 97,1% + TE 2,8%
EST. NARRATIVA	compleja acumulación orden: cronológico núm.: 1 dirección: unidireccional occidental final: cerrado inesperado
FORMA	cuadrado
MEDIDAS	C 14,8 x 14,8 pequeño
ENCUADERNACIÓN	acordeón
PAPEL	especial (alto gramaje)
DISEÑO PÁGINAS	–
TINTAS	3T (significativas) BK + BN + GD
PARTES DEL LIBRO	envase faja
ESTILO GRÁFICO	personajes: sintético espacio: sintético
TÉCNICA	digital vectorial
LENGUAJE VISUAL	color + ritmo
TIPOGRAFÍA	título: expresiva TXT: –
INTERICONICIDAD	autor: – naturaleza: – amplitud: – rescate: –

VÍA COMUNICATIVA	forma: formal (señalética) contenido: documental + formal (ingeniosa)
------------------	---------------------------------------------------------------------------------------

FORMULA	F(lisBLØ TXTpor) + En(ílu obj) + 1Pal(ílu per TXTpor) + 1dPal(5esc) + 1dPal(4esc) + 1dPal(3esc) + 1dPal(2esc) + 1dPal(3esc) + 1Pal(2esc) + 1dPal(4esc) + 1dPal(4esc) + 1dPal(4esc) + 5Pal + 1Pal(ílu obj TXT cred ded) + En(ílu per) + F(lisØ TXTcred)
---------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

99 Fueron consultadas: Dra. Silvia BURSET (Lda. en Bellas Artes y docente del dpto. de Didáctica de la Educación Visual y Plástica, UB) | Nati CALVO (Dipl. en Biblioteconomía y Documentación, Máster en Libros y Literatura para Niños y Jóvenes (UAB y Banco del Libro de Venezuela) y responsable del *Servei de Documentació de Literatura Infantil i Juvenil del Consorci de Biblioteques de Barcelona*) | Dra. Ana DÍAZ-PLAJA (Lda. en Filología, especialista en LIJ y docente del dpto. de Didáctica de la Lengua y la Literatura, UB) | Dra. Teresa MAÑÁ (Lda. en Filología, diplomada en Biblioteconomía y Documentación, especialista en LIJ y docente en la Facultad de Biblioteconomía y Documentación, UB) | Amàlia RAMONEDA (Lda. en Pedagogía y responsable de la Biblioteca Infantil y Juvenil de la *Associació de Mestres Rosa Sensat*).

A simple vista puede apreciarse que la ficha definitiva es mucho más completa. He aquí los apartados que la componen:

Franja superior	Datos bibliográficos: autor del guión y de las imágenes, año de edición del libro consultado, de la primera edición (si la hubiera), y de la edición original (si la hubiera), título, lugar de edición, nombre de la editorial y de la colección (si la hubiera), idioma, y número ISBN. En el caso de que el código de barras se integrara en la ilustración, también se señalaría.
Segunda franja	Resumen de la obra de aproximadamente 100 palabras.
Tercera franja	Información peritextual: sobre el título, créditos, comentarios e instrucciones de juegos (si los hubiera).
Cuarta franja	Información sobre la modalidad de libro: tipo de libro según las palabras que contiene y número de historias. Información sobre los aspectos narrativos relativos a la historia: género, trama, materias, personajes, espacio, tiempo; y relativos al discurso: escenas, transiciones y estructura narrativa. Aspectos formales relativos al libro: forma, medidas, encuadernación, papel, diseño y manipulación de las páginas y tintas; y relativos a la imagen: estilo gráfico, técnica, elementos del lenguaje visual, tipografía e intericonicidad. Vías comunicativas en las que se inserta la obra en referencia a la forma y el contenido.
Quinta franja	Fórmula descriptivo-narrativa de la obra.
Franja inferior	En el extremo izquierdo: imágenes de la cubierta anterior y de una doble página significativa; y en el extremo derecho: gráficas y otros signos de identificación rápida.

Se trata de una ficha de análisis para álbumes sin-palabras, pero, añadiendo algunos apartados que incidieran más sobre el texto narrativo (tipo, ubicación, etc.) y sobre la relación texto-imagen, podría aplicarse a álbumes casi-sin-palabras y con palabras. Además, haciendo las adaptaciones oportunas, también podría usarse para otras modalidades de libros narrativos (cómic y flipbooks) e, incluso, para libros no narrativos (imagiarios y libros-juego).

Es importante mencionar que el instrumento de registro que hemos diseñado es una ficha de estudio y no sigue las normas de catalogación de documentos ISBD (IFLA, 2008)¹⁰⁰.

Antes de conocer la complejidad que conllevaría diseñar este instrumento, nuestra intención inicial era «fichar» todos los libros de la colección. Como ya hemos avanzado, durante el proceso de diseño del instrumento, muchos de los expertos consultados nos sugirieron contextualizar, describir con más detalle y ejemplificar los diferentes ítems que conformaban la ficha. Esto provocó que, lo que en un principio debía ser una somera descripción, se convirtiera en un texto explicativo más dilatado, transformándose en lo que hemos denominado la «Guía de Viaje para explorar el País de los Álbumes Sin-Palabras». En el transcurso de los años, la ficha pasó de ser una mera herramienta a convertirse en el eje vertebrador de nuestra tesis, ayudándonos a estructurar el capítulo central que pretende definir los álbumes sin-palabras y que nos ha permitido elaborar diferentes tipologías de los mismos según diversos parámetros.

100 El documento de referencia en la descripción de recursos para bibliotecarios y documentalistas es la *Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada (ISBD)* emitidos por la IFLA (*International Federation of Library Associations and Institutions*). En el caso de que se contemplara la difusión de la información de las fichas sería necesario trabajar con un equipo de profesionales para adaptarlas y normalizarlas, si se exigiera esta «normalización».

Cuadernos de Notas de Viaje

La necesidad de trabajar de una manera ágil con la información, nos llevó a construir un segundo instrumento (derivado del primero) que hemos llamado «Cuadernos de Notas de Viaje». Se trata de diez matrices para la recogida de datos que hemos confeccionado para las siguientes modalidades de libro: álbumes sin-palabras (1), álbumes casi-sin-palabras con textos intraicónicos (2), álbumes casi-sin-palabras con textos narrativos (3), falsos álbumes-sin-palabras (4), álbumes con secuencias-sin-palabras (5), cómics (6), imagiarios (7), libros-juego (8), flipbooks (9) y libros de artista (10).

Estos «cuadernos» son unas bases de datos que nos permiten anotar fácilmente la información recogida sin preocuparnos del aspecto gráfico del instrumento y, lo que es más importante, nos permite ordenar e identificar los libros a discreción según diferentes ítems, pudiendo acceder a los datos según necesidades puntuales. Son, de hecho, una mera herramienta de trabajo de uso propio que hemos utilizado para registrar la muestra de 575 libros (536 títulos).

El presente cuadro muestra el número de libros y títulos que componen cada cuaderno:

ÁLBUM	01 sin-palabras	150 (135 títulos)	281 (256 títulos)	320 (293 títulos)	575 libros (536 títulos)
	casi-sin-palabras	131 (121 títulos)			
	02 texto intraicónico	65 (60 títulos)			
	03 texto narrativo	66 (61 títulos)			
	04 falso-sin-palabras		35 (33 títulos)		
	05 secuencias-sin-palabras		4		
06 CÓMIC				60 (55 títulos)	
07 IMAGIARIO				86 (84 títulos)	
08 LIBRO-JUEGO				71 (66 títulos)	
09 FLIPBOOK				29	
10 LIBRO DE ARTISTA				9	

En cada uno de los diez cuadernos se registraron diferentes ítems dependiendo de las necesidades inherentes al estudio de cada modalidad de libro. Cada fila es un registro y corresponde a una obra. En las columnas se hallan los campos analizados. El cuaderno más completo, por supuesto, es el de los álbumes sin-palabras. En el siguiente cuadro presentamos el listado de los ítems registrados en el «Cuaderno de Notas de Viaje del Álbum Sin-Palabras» y una imagen del aspecto¹⁰¹ del instrumento. Al final de este capítulo, en el anexo 02 presentamos los nueve cuadernos restantes.

¹⁰¹ Es evidente que el texto es ilegible debido al reducido tamaño de la letra. Nuestro interés con esta imagen es simplemente mostrar la carga de datos que comporta. Al tratarse de una herramienta de trabajo, ésta ha ido sufriendo diferentes modificaciones a medida que avanzábamos en la investigación. Cambios en la terminología utilizada, en las categorías, en las abreviaturas, etc... Sería necesaria una revisión de los cuadernos antes de ser difundidos y el formato ideal para su difusión sería un catálogo digital disponible en línea.

01 ÁLBUM SIN-PALABRAS
Obra
Autor Guión
Autor Historia original
Autor Imágenes
Año edición consultada
Año primera edición
Año edición original (trad.)
Título
Ciudad de edición
Editorial
Colección
ISBN
Medidas
Título original
Autor Traducción
Idioma
Modalidad de libro (álbum)
Género (documental, ficción...)
Tipo libro según palabras
Tipo sp (voz)
Personaje
Subgénero
Materias
Núm. de personajes
Tiempo de la historia
Tiempo histórico
Metaficción
Encuadernación
Hojas
Elementos de encuadernación
Tintas
Número de escenas
Número de páginas
Relación escenas / páginas
Fórmula
Tipo de composición
Estructura narrativa
Tipo de final
Tipo sin-palabras (com)
Texto
Dedicatoria
Precio

1.2.3 | ESTRUCTURA DEL ESTUDIO

A continuación describimos brevemente los apartados en los que se organiza el estudio empezando con el resumen de este primer capítulo:

Capítulo 01	
PALABRAS PARA LEER ÁLBUMES SIN-PALABRAS Presentación y Justificación Diseño del Estudio	ANEXOS
En este capítulo se ha señalado la carencia de estudios sobre libros y álbumes sin-palabras y se ha evidenciado la falta de consenso en las definiciones y clasificaciones halladas. También se ha recalado la necesidad de aproximarse al objeto de estudio con mayor profundidad y desde una perspectiva más «visual», por lo que se ha ratificado la necesidad de realizar la presente investigación. Se ha descrito ya el diseño del estudio, se han enumerado los objetivos que pretendemos alcanzar, y se ha explicado la metodología utilizada.	01 Actividades de difusión del Libro Sin-Palabras (charlas, cursos, asignaturas y actividades realizadas con adultos y niños). 02 Cuadernos de Notas de Viaje de: Álbumes CSP (ii), CSP, FSP, SSP; Cómic; Imagiarios; Libros-Juego; Flipbooks; Libros de Artista y Libros con palabras añadidas.
Capítulo 02	
UN NUEVO MAPA PARA LOS LIBROS SIN-PALABRAS Tipología de los Libros Sin-Palabras para niños y jóvenes	ANEXOS
En este capítulo se repasan sucintamente algunos de los estudios más relevantes que definen, caracterizan y clasifican la producción editorial para niños y jóvenes. A continuación, presentamos la clasificación que hemos construido de los libros comerciales sin-palabras para niños y jóvenes atendiendo a su contenido narrativo. En el grupo de los libros no narrativos distinguimos los imagiarios y los libros-juego; y en el de los libros narrativos, discernimos entre los flipbooks, los cómics y los álbumes (que clasificamos según las palabras que contienen). La descripción y ejemplificación de cada una de las modalidades de libros sin palabras nos ayuda a situar el álbum sin-palabras en el panorama editorial y a identificarlo por exclusión. De todos modos, debido a la complejidad de definir estos objetos editoriales, este capítulo finaliza con la presentación de algunos ejemplos que evidencian la dificultad de asignar una obra a una sola categoría.	03 Territorio Independiente de los Libros de Artista.
Capítulo 03	
GUÍA DE VIAJE PARA EXPLORAR EL PAÍS DEL ÁLBUM SIN-PALABRAS Descripción, Caracterización y Tipologías del Álbum Sin-Palabras	ANEXOS
El tercer capítulo empieza mostrando brevemente algunas guías para el análisis de libros ilustrados y álbumes para, seguidamente, centrarnos en la descripción de los ítems que conforman la ficha de análisis del álbum sin-palabras que hemos diseñado. La «Guía de Viaje» se divide en cinco apartados: peritextos, aspectos narrativos (historia y discurso), aspectos formales (libro e imagen), vías comunicativas y fórmula descriptivo-narrativa. Además de definir y contextualizar los términos de análisis más destacados, creamos tipologías y ejemplificamos las categorías con obras representativas. En algunos casos revisamos y comentamos la bibliografía relevante, y, en otros, analizamos pequeñas muestras del corpus que nos ayudan a definir en profundidad aquellos aspectos más destacables.	04 Análisis de composición. 05 Análisis de transiciones. 06 Usos de la fórmula descriptivo-narrativa. 07 Rutas por los álbumes Sin-Palabras: imágenes que hablan de...

Capítulo 04
LUGARES DE INTERÉS Y OTROS TERRITORIOS POR EXPLORAR Conclusiones y futuras líneas de investigación
En una primera parte de este capítulo se recuperan los objetivos presentados en el capítulo introductorio y valoramos la consecución de los mismos, tanto del objetivo principal como de los específicos. En la segunda parte presentamos las futuras líneas de ampliación del estudio del álbum sin-palabras y su posible apertura a otras modalidades de libros.

Capítulo 05
BIBLIOGRAFÍA
Fuentes primarias: –Álbumes, cómics, imagiarios y libros-juego sin-palabras, casi-sin-palabras, con secuencias-sin-palabras y falsos-sin-palabras. –Flipbooks sin-palabras y casi-sin-palabras. –Álbumes, cómics e imagiarios para adultos sin-palabras y casi-sin-palabras. –Álbumes, cómics, imagiarios y libro-juegos con palabras.
Fuentes secundarias: –Libros, artículos, tesis, <i>papers</i> ...

ANEXO 01 | **ACTIVIDADES DE DIFUSIÓN DEL LIBRO SIN-PALABRAS**

Charlas, cursos, seminarios y talleres para escolares (1), estudiantes (2) y adultos (bibliotecarios (3), maestros (4), profesores (5) y otras personas interesadas en los libros para niños y jóvenes (6)):

«*Imatges que expliquen històries. Xerrada-joc sobre els àlbums sense mots*». Seminario de 2 h. Biblioteca Municipal de Lliçà de Vall. Barcelona. 12.03.2014. (4) (5) (6)

«*Quatre calaixos per als llibres sense mots. Imatgiaris, llibres-joc, àlbums i còmics per a tothom*». Sesión de 4 h. en el curso *A cor què vols, una passejada per la LIJ*. Escola d'Hivern Rosa Sensat. Barcelona. 08.07.2013. (3) (4) (5) (6)

«*Tipologia dels llibres sense mots segons el disseny i manipulació de les pàgines*». Participación en la mesa redonda del acto de clausura de la exposición *Llibres pop-up: endinsat en una altra dimensió*. Facultat de Formació del Professorat. Universitat de Barcelona. 19.02.2013. (2)

«*Quatre calaixos per als llibres sense mots. Imatgiaris, llibres-joc, àlbums i còmics per a tothom*». Sesión de 4 h. en la Escola d'Hivern Rosa Sensat. Barcelona. 02.02.2013. (3) (4) (5) (6)

«*Imatges que parlen de... Llegim àlbums sense mots*». Curso de 9 h. en el programa *Llegir x Llegir. Projecte Xarxa interescolar de lectura de Barceloneta*. Biblioteca Barceloneta-La Fraternitat. Barcelona. 10.2012-05.2013. (1)

«*Imatges que parlen de... Cinc itineraris entorn dels àlbums sense mots*». Curso de 15 h. en la Escola d'Estiu Rosa Sensat. Barcelona. 07.2012. (3) (4) (5) (6)

«*Imatges que expliquen històries. Xerrada-joc sobre els àlbums sense mots*». Conferencia en *II Jornada de Municipis Lectors. Programa de motivació a la lectura*. Consell Català del Llibre Infantil i Juvenil. Barcelona. 17.12.2011. (3) (4) (5) (6)

«*Quantes paraules poden tenir els àlbums sense mots?*». Conferencia en la *Jornada de Formació de l'equip de crítics de Faristol*. Consell Català del Llibre Infantil i Juvenil. 26.11.2011. (3) (5) (6)

«*Imatges que parlen de... Llegim àlbums sense mots*». 4 cursos de 9 h. en el programa *Llegir x Llegir. Projecte Xarxa interescolar de lectura de Barceloneta*. Biblioteca Barceloneta-La Fraternitat. Barcelona. 10.2011-05.2012. (1)

«*How many words can a wordless picturebook have?*». Comunicación en *International Conference History and Theory of the Picturebook*. Universität Tübingen. Alemania. 21-24.09.2011. (2) (3) (4) (5) (6)

«*Què ens diuen les il·lustracions?*». Curso de 15 h. en la Escola d'Estiu Rosa Sensat. Barcelona. 07.2011. (3) (4) (5) (6)

«*Sin palabras*». Sesión de 2 h. en el *II Encuentro Literatura y Educación: Encuentro en la diferencia*. Secretaria de Cultura e Innovación Educativa FETE/UGT. Santiago de Compostela. 01.07.2011. (4) (5)

«*Sense Mots*». Conferencia en *Somiari: Segon Laboratori d'Àlbum Il·lustrat*. Sevei de Documentació de Literatura Infantil i Juvenil. Barcelona. 05.05.2011. (2) (3) (4) (5) (6)

«*Los libros favoritos de Alicia: una aproximación al álbum sin palabras*». Comunicación en las *Jornadas Internacionales Investigar en Literatura Infantil y Juvenil*. Centro de Estudios de Promoción de la Lectura y la Literatura Infantil (CEPLI) de la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca. 10-11.03.2011. (2) (3) (4) (5) (6)

«*Què ens diuen les il·lustracions?*». Curso de 15 h. en la Escola d'Estiu Rosa Sensat. Barcelona. 05-09.07.2010. (3) (4) (5) (6)

«*Ilustración y diseño al servicio de la narración. Álbum sin palabras*». Charla-juego de 2 h. en el

Postgrau en Disseny Gràfic. Elisava Escola Superior de Disseny. Barcelona. 28.06.2010. (2)

«*Com llegim els àlbums sense paraules? Xerrada-joc sobre àlbums sense paraules per a infants i joves*». Sesión de 2 h. en el Centre de Recursos de Sarrià-Sant Gervasi. Barcelona. 10.03.2010. (4) (5)

«*Before and behind the frame of Picture books: the endpapers*». Ponencia en el *2nd Symposium New Impulses in Picturebook Research. Beyond Borders: Art, narrative and culture in picturebooks*. University of Glasgow. Glasgow. 18-20.09.2009. Con Teresa DURAN. (2) (3) (4) (5) (6)

«*Libros escritos en un idioma universal: Àlbums Sin Palabras*». Comunicación en el *19th Biennial International Research Society for Children's Literature (IRSCL) Congress. Children's Literature and Cultural Diversity*. Goethe Universität. Frankfurt am Main. 8-12.08.2009. (2) (3) (4) (5) (6)

«*Què ens diuen les il·lustracions?*». Curso de 15 h. en la Escola d'Estiu Rosa Sensat. Barcelona. 08-10 i 13-15.07.2009. Con Teresa DURAN. (3) (4) (5) (6)

«*Tras el telón de la ilustración*». Sesión de 3 h. en *Buen Leer. Jornadas de animación lectora para el aula*. Editorial Edelvives. Valencia. 16.05.2009. (4) (5)

«*Trás el telón de la ilustración*». Sesión de 3 h. en *Buen Leer. Jornadas de animación lectora para el aula*. Editorial Edelvives. Sevilla. 9.05.2009. (4) (5)

«*Wordless picturebooks: How are they read? Mediator and Child Reader: Agents of a Reading Performance*». Presentación de póster en *ECREA'S 2nd European Communication Conference: Communication Policies and Culture in Europe*. Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona. 25-28-11.2008. Con Teresa DURAN y Lydia SÁNCHEZ. (2) (3) (4) (5) (6)

«*¿Cuántas veces hay que leer un álbum sin palabras? Estrategias y juegos de observación para fomentar la relectura*». Comunicación en el *7º Encontro Nacional/15º Internacional de Investigaçao em Leitura, Literatura Infantil e Ilustração*. Universidade do Minho. Braga. 10-11.10.2008. (2) (3) (4) (5) (6)

«*Libros sin palabras: ¿Hay que aprender a leerlos? Elementos constitutivos de la imagen*». Comunicación en el *XXII Seminario Interuniversitario de Pedagogía Social: Sociedad educadora, sociedad lectora*. Centro de Estudios de Promoción de la Lectura y Literatura Infantil. Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca. 3-5.09.2008. Con Teresa DURAN. (2) (3) (4) (5) (6)

«*OVNI: Un álbum sin palabras que todos leemos diferente*». Comunicación en el *IV Congreso Ibérico de OEPLI sobre el Libro Infantil y Juvenil: Leo diferente. El libro Infantil y Juvenil desde la Diversidad Cultural*. OEPLI (Organización Española para el Libro Infantil) y Universidad del País Vasco. Donosti. 3-5.07.2008. Con Teresa DURAN. (2) (3) (4) (5) (6)

«*Imagen y aprendizaje: La construcción de significado en el libro álbum sin palabras*». Comunicación en el *I Congresso Internacional em Estudos da Criança: Infâncias Possíveis, Mundos Reais*. Universidade do Minho. Braga. 2-4.02.2008. Con Lydia SÁNCHEZ. (2) (3) (4) (5) (6)

Docente en las asignaturas:

«*Àlbum il·lustrat: significació de la narrativa gràfica*» en el Màster Oficial Educació Interdisciplinària de les Arts. UB. (2013-2014) (2012-2013) (2011-2012) (2010-2011) (2009-2010)

«*Narratives gràfiques: Àlbum, Còmic i Cinema*» en la Menció de Biblioteca Escolar del Grado de Educación Primaria y Educación Infantil. UB. (2013-2014) (2012-2013)

«*Formes i aspectes de la literatura infantil i juvenil*» en el Màster Oficial de Biblioteca Escolar y Promoción de la Lectura. UB. (2014-2015)

ANEXO 02 | CUADERNOS DE NOTAS DE VIAJES*

02 ÁLBUM CASI SIN PALABRAS II
Obra
Autor Guión
Autor Historia original
Autor Imágenes
Año edición consultada
Año primera edición
Año edición original (si es trad.)
Título
Ciudad de edición
Editorial
Colección
ISBN
Medidas
Título original
Autor Traducción
Idioma
Modalidad de libro (álbum)
Tipo libro según palabras
Género (documental, ficción...)
Características
Encuadernación
Tintas
Palabras
Texto
Dedicatoria
Precio

02 ÁLBUM CASI SIN PALABRAS II	Obra	Autor Guión	Autor Historia original	Autor Imágenes	Año edición consultada	Año primera edición	Año edición original (si es trad.)	Título	Ciudad de edición	Editorial	Colección	ISBN	Medidas	Título original	Autor Traducción	Idioma	Modalidad de libro (álbum)	Tipo libro según palabras	Género (documental, ficción...)	Características	Encuadernación	Tintas	Palabras	Texto	Dedicatoria	Precio
1

* Es evidente que los textos son ilegibles debido al reducido tamaño de la letra. Nuestro interés con estas imágenes es simplemente mostrar la carga de datos que comportan estos cuadernos. Al tratarse de herramientas de trabajo, éstas han ido sufriendo diferentes modificaciones a medida que avanzábamos en la investigación. Cambios en la terminología utilizada, en las categorías, en las abreviaturas, etc... Sería necesaria una revisión de los «Cuadernos» antes de ser difundidos y el formato ideal para su difusión sería un catálogo digital disponible en línea.

06 CÓMIC	Obra	Autor Guión	Autor Imágenes	Año ed. consultada	Año primera ed.	Año ed. orig.	Título	Ciudad de edición	Editorial	Colección	ISBN	Medidas	Título original	Autor Traducción	Idioma	Modalidad (cómico)	Tipo según pal.	Género	Encuadernación	Núm. de páginas	Dedicatoria	Precio
	Obra	Autor Guión	Autor Imágenes	Año ed. consultada	Año primera ed.	Año ed. orig.	Título	Ciudad de edición	Editorial	Colección	ISBN	Medidas	Título original	Autor Traducción	Idioma	Modalidad (cómico)	Tipo según pal.	Género <td>Encuadernación</td> <td>Núm. de páginas</td> <td>Dedicatoria</td> <td>Precio</td>	Encuadernación	Núm. de páginas	Dedicatoria	Precio
	Obra	Autor Guión	Autor Imágenes	Año ed. consultada	Año primera ed.	Año ed. orig.	Título	Ciudad de edición	Editorial	Colección	ISBN	Medidas	Título original	Autor Traducción	Idioma	Modalidad (cómico)	Tipo según pal.	Género <td>Encuadernación</td> <td>Núm. de páginas</td> <td>Dedicatoria</td> <td>Precio</td>	Encuadernación	Núm. de páginas	Dedicatoria	Precio

07 IMAGIARIO	Obra	Autor Guión	Autor Imág.	Año edición	Año 1a. ed.	Año ed. or.	Título	Ciudad ed.	Editorial	Colección	ISBN	Medidas	Título original	Autor Trad.	Idioma	Modalidad libro	Tipo libro pal.	Género	Encuadernación	Tintas	Núm. de págs.	Texto	Precio
	Obra	Autor Guión	Autor Imág.	Año edición	Año 1a. ed.	Año ed. or.	Título	Ciudad ed.	Editorial	Colección	ISBN	Medidas	Título original	Autor Trad.	Idioma	Modalidad libro	Tipo libro pal.	Género <td>Encuadernación</td> <td>Tintas <td>Núm. de págs.</td> <td>Texto</td> <td>Precio</td> </td>	Encuadernación	Tintas <td>Núm. de págs.</td> <td>Texto</td> <td>Precio</td>	Núm. de págs.	Texto	Precio
	Obra	Autor Guión	Autor Imág.	Año edición	Año 1a. ed.	Año ed. or.	Título	Ciudad ed.	Editorial	Colección	ISBN	Medidas	Título original	Autor Trad.	Idioma	Modalidad libro	Tipo libro pal.	Género <td>Encuadernación</td> <td>Tintas <td>Núm. de págs.</td> <td>Texto</td> <td>Precio</td> </td>	Encuadernación	Tintas <td>Núm. de págs.</td> <td>Texto</td> <td>Precio</td>	Núm. de págs.	Texto	Precio

