

# Poesía infantil y diálogo intersemiótico: la teoría de la lírica frente a un receptor niño que lee imágenes

*Marina di Marco*

Pontificia Universidad Católica Argentina, Argentina  
mil.marinadimarco@gmail.com

RESUMEN: En la literatura infantil, la ilustración recientemente ha logrado trasponer un límite que –basado en formas de leer que sostenían la preponderancia de lo verbal– le atribuía una carga semántica menor: con el surgimiento del libro-álbum –por senderos emparentados con géneros de vanguardia propios de la literatura llamada “para adultos”, como la poesía visual–, el discurso de la imagen se ha emparentado con el de la palabra. Así, desde el punto de vista de la producción de significado y de la participación del lector, consideramos fecunda la interacción entre libro-álbum y poesía infantil. Sumando a la musicalidad de la poesía el ritmo de lectura que conlleva una imagen, los libros-álbum de poesía comprenden como punto de contacto la configuración de un mundo de sentido, la ruptura de la linealidad discursiva y la problematización en torno a la relación entre sujeto y objeto. En ellos, la interacción palabra/imagen se cuestiona, reformula y se enriquece. El presente trabajo se propone profundizar en qué tipo de lector ideal plantean estas obras. Como ejemplos paradigmáticos del modo a través del cual esta intersemiosis reformula las estructuras tradicionales, tomaremos dos libros editados en Argentina: *Canción decidida*, de David Wapner y Cristian Turdera (2003), y *Arroró*, de Ruth Kaufman y Cristian Turdera (2013).

PALABRAS CLAVE: Libro-álbum, lector activo, enunciación, teoría de la lírica, palabra/imagen.

CHILDREN'S POETRY AND INTERSEMIOTIC DIALOGUE: POETRY THEORIES  
FACING A CHILD RECEPTOR WHO READS IMAGES

ABSTRACT: Regarding children's literature, drawings have recently achieved to transpose a limit which –based on reading manners that supported the main importance of verbal aspects– assigned to them less semantic weight: with the arrival of picture books –together with avant-garde genres, such as visual poetry–, the discourse of image equaled the discourse of words. Therefore, from the perspective of the production of significance and of the reader's participation, we consider useful the relationship between picture books and children's poetry. Adding to the music inherent to poetry the reading pace that images involve, poetry picture books include as a common area the configuration of a world with its own meaning, the breaking of literary linearity and the problematization between the relationship subject/object. In poetry picture books, the interaction between words and images is questioned, reformulated and enriched. The present paper aims to analyze which type of ideal reader these words represent. As paradigmatic examples of the way through which this intersemiosis reformulates traditional structures, we will use two books edited in Argentina: *Canción decidida*, by David Wapner and Cristian Turdera (2003), and *Arrorró*, by Ruth Kaufman and Cristian Turdera (2013).

KEYWORDS: picture books, active reader, utterance, theory of poetry, words/images.

Las recientes perspectivas en torno a la literatura infantil dan cuenta de la necesidad de actualización constante que debe enfrentar la crítica ante los avances de un macrogénero que, profundamente enraizado en la tradición de la literatura popular, ve entremezclado en su proceso de producción –quizá como ningún otro campo del sistema literario– intereses y preocupaciones editoriales, escolares y sociales.

Aunque muchas veces ello redunde en la proliferación de obras que tienden a seguir esquemas editoriales fijos, la habitual interacción de la literatura infantil con ámbitos extraliterarios ha producido la flexibilidad suficiente para que este macrogénero se abriera a la imbricación de distintos lenguajes. Entre otras formas de convivencia de lenguajes, la principal, la más cara a la literatura infantil, ha sido el diálogo imagen-palabra a través de la ilustración. Con el desarrollo editorial y en una cultura cada vez más vinculada a lo icónico (Peña 3), esta ha logrado traspasar un límite que

—basado en formas de leer que sostenían la preponderancia del texto escrito— le atribuía una menor carga semántica: con el surgimiento del libro-álbum, por senderos emparentados con géneros de vanguardia propios de la literatura llamada “para adultos”, como la poesía visual, el discurso de la imagen se ha vinculado al de la palabra.

Desde el punto de vista de la producción de significado y de la importancia de la participación del lector en este proceso, consideramos fecunda la interacción entre el libro-álbum y la poesía infantil. Sumando a la musicalidad de la poesía el ritmo de lectura que conlleva una imagen, los libros-álbum de poesía comprenden —como punto de contacto entre ambos géneros— la configuración de un mundo de sentido con isotopías particulares, la ruptura de la linealidad literaria y la problematización en torno a la relación entre el sujeto y el objeto.

Así, el vínculo palabra/imagen se ve cuestionado, reformulado y enriquecido por los contemporáneos libros-álbum de poesía, que se permiten moldear a su gusto los géneros tradicionales de la lírica. En el presente trabajo desarrollaremos un panorama respecto de las claves interpretativas de la poesía infantil —en el contexto de una concepción de la literatura infantil que abogue por un lector ideal activo— y del libro-álbum, para luego ilustrar la fecundidad de esta interacción con dos obras publicadas por la editorial argentina Pequeño Editor: *Canción decidida*, de David Wapner y Cristian Turdera (Buenos Aires, 2003), y *Arroró*, de Ruth Kauffman y Cristian Turdera (Buenos Aires, 2013). En el primer libro se evidencian la aparición de microestructuras narrativas bajo la forma de mundos posibles cuestionadas —como veremos más adelante— por la riqueza que cobra, en la interacción con las imágenes, la teorización sobre el enfoque enunciativo de la lírica. Acerca del segundo, veremos cómo el libro-álbum consigue replicar una situación de enunciación cotidiana, pero dando a entender al niño —a través de la imagen— que se está jugando con los límites de un género tan tradicional como la canción de cuna. Así, al brindarles una voz —en lo textual— y una capacidad de inferencia inaudita para una nana —en lo icónico—, *Arroró* podrá involucrar a los pequeños lectores para sacar a relucir la dualidad intrínseca en toda canción de cuna. Gracias a una teoría integral de la lírica —que comprenda el problema de la enunciación— y a la consideración de la naturaleza dinámica del libro-álbum, ambas obras nos demostrarán que las propuestas editoriales que se atrevan a establecer este diálogo intersemiótico contribuirán a configurar al niño como un lector activo de poesía.

## LA PEQUEÑA AUDIENCIA Y EL CONTROL DEL MENSAJE: EL LECTOR ACTIVO NIÑO EN LA DEFINICIÓN DE LITERATURA INFANTIL

Mi dibujo no representaba un sombrero. Representaba una serpiente boa que digiere un elefante. Dibujé entonces el interior de la serpiente boa a fin de que las personas mayores pudieran comprender.

Antoine de Saint-Exupéry, *El principito*

Según lo que Carmen Bravo-Villasante planteaba en su *Historia de la literatura infantil española*, la literatura infantil fue definida como “la [literatura] que se escribe para los niños [...] y que los niños leen con agrado [...]. Indispensables la claridad de conceptos, la sencillez, el interés, la ausencia de ciertos temas y la presencia de otros que no toleraría el adulto” (11). Esta perspectiva deja traslucir un cierto reduccionismo –que reside ante todo en la limitación con la que esta autora se figura las expectativas y formas de lectura del niño– y pone de manifiesto la importancia que se le da al destinatario a la hora de establecer las particularidades del género.

Sin embargo, la misma Bravo-Villasante admite que en muchas ocasiones se incluyen en el marco de la literatura infantil obras que no han sido escritas para niños y se excluyen otras que sí fueron pensadas para ellos. Tal salvedad le suma a la definición inicial un valor histórico y social –un valor algo más realista, podríamos decir–, dado que de esta afirmación se sigue que será la comunidad de lectores niños la que tendrá la última palabra sobre el canon que a ella se dirige. Pero, a la hora de adentrarnos en la problemática de la literatura infantil, el valor de la concepción expresada por Bravo-Villasante sigue siendo coyuntural y, por ende, poco definitorio. Esta leve incongruencia deja abierta la posibilidad de refutaciones o de posturas divergentes y la misma autora –intuyendo cierta indeterminación en su construcción del campo– señala la existencia de “grandes sorpresas” (12) en la literatura infantil. Sorpresas que, por supuesto, desconciertan a los críticos.

En “Hacia una literatura sin adjetivos”, María Teresa Andruetto afirma: “La tendencia a considerar la literatura infantil y/o juvenil básicamente por lo que tiene de infantil o de juvenil es un peligro [...]. Lo que puede haber de ‘para niños’ o ‘para jóvenes’ en una obra debe ser secundario y venir por añadidura” (párr. 5). Con esta sentencia, Andruetto se inscribe en una mirada acerca de la literatura infantil y juvenil desde la cual se da primacía a la cualidad literaria de los textos escritos para niños y jóvenes, como una forma de evitar

la asimilación *a priori* de lo infantil y juvenil con los aspectos funcionales y utilitarios que diversos agentes institucionales atribuyen con frecuencia a los productos culturales pensados para niños —y, en este caso, también para jóvenes—. Entre estos aspectos pueden contarse la psicología, la moral y la pedagogía. Respecto de esta última, ya había dicho Carmen Bravo-Villasante:

En los principios de la literatura infantil estuvo la pedagogía, y [...] todavía hoy, muchas veces, pedagogía y literatura para niños van de la mano, unas veces como dos buenas amigas, y otras, la mayoría, sufriendo la literatura, como una pobre y bella Cenicienta, la dura persecución de su pedagógica y envidiosa madrastra (12).

¿Por qué habría la pedagogía de envidiar a la literatura? La definición que Maite Alvarado y Elena Masset dan de la literatura infantil y juvenil puede aportar a la resolución de este interrogante. Según ellas, la literatura infantil se ubica “en la intersección de un mensaje estético, literario, y un mensaje que hemos llamado apelativo, en contradicción con el primero” (54). El disfrute del lector es brindado por el polo literario del texto. El verdadero valor de la obra residirá en la recuperación de un equilibrio entre ambos campos, equilibrio que permitirá contemplar tanto la cualidad plenamente literaria de la literatura infantil como las bases de su especificidad dentro del campo literario:

Cuando ambas funciones se imbrican y el “prodesse” [“educar”] se funde y se funda en el “delectare” [“agradar”], la contradicción desaparece: entonces, la apelación vuelve a ser connotada y la ficción recupera su capacidad de “revelar” a través de la experiencia estética (Alvarado y Masset 54).

La revelación a través de la experiencia estética constituirá entonces la piedra fundamental de toda obra de literatura infantil, siempre que se tenga en cuenta que esta revelación está destinada a los niños. Desde este punto de vista, al adentrarnos en la poesía infantil se torna fundamental considerar las cuestiones estructurales, semánticas y pragmáticas que configuran la cualidad propiamente literaria de cada obra, pero sin olvidar la presencia enunciativa del destinatario “niño” y la relación que esta particular perspectiva —mediada a través del autor adulto y de su representación de la infancia— establece entre el sujeto y el objeto.

Partiendo de la base de que el niño en su primera infancia no está familiarizado con el código de la lectoescritura, diversos autores apuntan a que las representaciones del niño –en la literatura infantil en general– siempre estarán impulsadas por una fundamental asimetría (Carli 80-88; Montes 29-43). Tal asimetría llevaría a que el niño, por estar ausente del proceso de representación, se transforme en el representado, sustituido a gusto y placer del autor adulto por un representante textual que al lector empírico quizá le resulte ajeno. Esto puede darse en el nivel enunciativo, en el cual el pequeño es representado, por ejemplo, por la voz del narrador, del hablante lírico o del alocutario, o en el nivel semántico, a través de la configuración de un lector ideal con un léxico infantilizante y temáticas acotadas.

Con respecto al problema de la representación de la infancia, Alvarado y Masset dan cuenta de una clave interpretativa fundamental para la literatura infantil. Desde esta perspectiva, se puede pensar en un lector niño con mayor poder del que sugieren algunas propuestas, en las que este aparece como un actor marginal en el proceso de producción de significado:

Sería pertinente aprovechar el resquicio que la denominación del género abre y pensar si –como sucede con la “cultura popular”– lo “infantil” de la fórmula no podría indicar pertenencia por derecho propio y no por delegación. Entendida en este sentido, la literatura infantil sería la literatura de los niños, un sistema literario armado por ellos (57).

En este sentido, el niño se convertiría en un factor fundamental a la hora de la construcción del campo de la literatura infantil: en el plano de la configuración del canon, como sugería Bravo-Villasante, hay, de hecho, una elección por parte de los niños. Pero imaginemos el canon de la literatura infantil como una inmensa biblioteca a llenar, en la cual los niños –según sus estaturas– van colocando en los estantes aquellos libros que seleccionaron de entre todos los que había en la mesa, mientras que otros quedan tirados por el piso... ¿No cabe preguntarse de dónde salen esos libros, es decir, quién los ha puesto en la mesa en primer lugar? Por ello, hay que considerar que entre el lector empírico niño y el autor que piensa en un lector ideal niño –ya sea activo, ya sea víctima del reduccionismo infantilizante– se alza siempre la figura del mediador: el padre, la madre, el cuidador, el tutor, el bibliotecario, el editor, el maestro, el librero, el

Ministro de Educación... Ellos serán los encargados de proponer las obras para que, a través de la lectura, los niños puedan operar sobre cada una su propio proceso de producción del significado. Cuanto más connotado se encuentre el sentido en el texto, mayor capacidad de participación, mayor capacidad de inferencia tendrá el lector ideal; cuanto más explícito se encuentre, menor será la apuesta por un lector niño activo capaz de denotar los significados.

Por ello, para no caer en la inversión cuestionada por Andruetto y no poner lo principal en el adjetivo –en lo *infantil*–, se debe tener en cuenta ante todo la primacía del mensaje estético y su convivencia –que debe ser gozosa– con el mensaje apelativo. En la producción habitual de obras de literatura infantil –y también de literatura juvenil–, Alvarado y Masset señalan como características recurrentes –podríamos decir *tradicionales*– del género la reiteración, el acompañamiento de las ilustraciones y la existencia de elementos reduccionistas –como la estructura narrativa de la colección *Elige tu Propia Aventura* o la univocidad de las obras moralejísticas–. Sin embargo, Alvarado y Masset destacan que desde la producción de María Elena Walsh la literatura infantil contemporánea en general, y la argentina y latinoamericana en particular, han experimentado un cambio y empezado a incluir más elementos connotativos. Se trata de la presencia renovadora de “un acercamiento al destinatario y una mayor confianza en sus capacidades para construir el sentido de un texto” (Alvarado y Masset 55).

La propuesta de Umberto Eco –vinculada, en particular, a la relación entre la sociedad y los medios masivos de comunicación– de “incitar a la audiencia a que controle el mensaje y sus múltiples posibilidades de interpretación” a través de una “guerrilla semiológica” (190) no puede resultar ajena a esta comprensión de la literatura infantil. En la medida en que las obras literarias, buscando el disfrute del lector, tengan en cuenta representaciones de niño con capacidad de construir sentido, los textos dejarán espacios libres, para permitir la integración del lector niño en el proceso de interpretación, y así contribuirán a la imagen de un lector ideal activo, habilitado para establecer relaciones semánticas, rellenar huecos de sentido y reconstruir el mundo simbólico de las obras desde su perspectiva propia.

## NUEVOS LECTORES, NUEVOS RITMOS DE LECTURA: LIBRO-ÁLBUM Y POESÍA INFANTIL

El león pelirrojo leía feliz a la luz de la luna. La satisfacción del gorila le daba envidia. La ternura del puercoespín le despertaba celos. La leve sonrisa del tigre le fascinaba. Le parecía que el mundo estaba cambiando.

Jimmy Liao, *Abrazos*

Como vemos, las recientes posturas críticas en torno a la literatura infantil hacen hincapié ante todo en la cualidad plenamente literaria de las obras que comprende el macrogénero y que abordan la pregunta por la especificidad partiendo de criterios principalmente estéticos, pero sin dejar de tener en cuenta a un lector ideal niño. Desde este punto de vista, se destaca la existencia de subgéneros que, desconocidos –al menos en su origen– en la literatura dirigida a adultos, surgen específicamente en el seno de la literatura infantil. Tal es el caso, entre los más paradigmáticos, del libro-álbum.

Se trata de un género que, posibilitado en principio –a partir de la década del cincuenta– gracias a tecnologías de la impresión que permitían la convivencia de texto escrito e imagen (Silva-Díaz 33), ha ido cobrando importancia, hasta que algunas de sus producciones más destacadas han llegado a constituirse en elementos medulares del canon de la literatura infantil contemporánea. Grandes nombres como Maurice Sendak, Anthony Browne o Jimmy Liao son exponentes del género, en el cual las imágenes, que ya contaban con una larga trayectoria en la literatura infantil, pasan a ser constructoras de significado en un nivel de total interdependencia respecto de la palabra, al punto de que “uno [el texto] no se puede entender sin las otras [las palabras]” (Silva-Díaz 32). Las figuras no repiten lo que enuncia el texto, sino que lo complementan, lo contradicen de forma contrapuntística o sugieren nuevas interpretaciones para el lector atento. También se ponen en juego, entonces, las formas de establecer el nexo espacial y visual entre lo verbal-escrito y lo icónico: el diseño adquiere a su vez un valor semántico.

Dado que el libro-álbum se ancla desde su nacimiento en la literatura infantil, sus elementos compositivos y sus recursos propios se dirigirán por definición a la consideración de un lector niño. Aquí, a la natural tensión existente entre el *prodesse* y el *delectare* se suma la tensión entre la palabra y la imagen. Con maestría poética, las mejores obras del género saben resolver

esta tensión a través de la construcción de un lector ideal activo –pero *niño*– que recoge y reconstruye la multiplicidad de sentidos que genera la yuxtaposición entre los dos lenguajes.

Según Nodelman, a diferencia de las palabras, las imágenes solo pueden implicar actitudes, pero, dada la semejanza con los objetos representados, nunca afirmarlas (229). Esta idea puede ser retomada desde una concepción que expresa Martine Joly: “[N]i verdadera ni falsa [...], una imagen no es ni una proposición ni una declaración. Esta falta de capacidad asertiva se percibe como polisémica” (95). Semejante tensión, que conlleva una problemática semántico-gnoseológica, da pie en el contexto de nuestro estudio a la configuración de nuevos paradigmas de lectura, que entran en juego de forma insoslayable a la hora de considerar este género desde un análisis que se focalice en el receptor. Al respecto, Cecilia Bajour afirma: “[E]stamos [...] ante textos que por medio del contrapunto de miradas, saberes y voces postulan un lector con un alto protagonismo en la construcción de la intriga, que se le revela de forma privilegiada” (“El arte” 111-127). Esto tiene que ver con que el diálogo entre palabra e imagen se establece como un ámbito propicio para que el lector se abra a depositar, en los espacios vacíos del libro-álbum, sus propias experiencias anteriores. Por ello en el libro-álbum de poesía predomina la apertura a nuevas posibilidades interpretativas, que resignifiquen la interacción entre el texto verbal y el texto visual. No resulta difícil señalar con Manuel Peña que:

El libro-álbum es un objeto poético porque lo más importante no está en las páginas sino en la cabeza del lector. Esas ilustraciones sugieren más que dicen, insinúan más que revelan. Aquellas imágenes confieren el tono y apelan a que el lector sea capaz de recrear ese mundo icónico para que disfrute de todas sus riquezas (13).

Al anclarnos en esta perspectiva, se torna sumamente interesante analizar la vinculación entre libro-álbum y poesía infantil. Algunos de sus puntos de contacto son el ritmo de lectura –que interactúa con la visión tradicional del ritmo en la poesía–, la configuración de un mundo de sentido que se refleja en isotopías propias, la libertad para trasponer los límites de la linealidad tradicional del discurso literario, la importancia del uso del espacio y la problematización gnoseológica –y, en el caso de la poesía, enunciativa– de la relación entre el sujeto y el objeto. Al respecto, no deja de resultar elocuente que estos elementos comunes entre los dos géneros se vean posibilitados,

irremediablemente, por la vehiculización de la palabra a través de la escritura –y, más aún, del soporte libro–. Aquí se emparentan dos géneros de orígenes muy diversos: la poesía se aleja cada vez más de su raíz oral para anclarse en su conjunción con un género cuya especificidad está atada al quehacer editorial. El sonido se hace más visible que nunca, al introducirse en un medio architextual en el cual cada elemento visual, cada espacio lleno y cada espacio vacío repercuten en el plano del significado.

De acuerdo con la interpretación tradicional del ritmo poético, elaborada por el formalismo ruso, “el verso es sólo el resultado del conflicto entre el sin-sentido y la semántica cotidiana, es una semántica particular que existe en forma independiente y que se desarrolla según sus propias leyes” (Brik 113). En el complejo lingüístico que, desde este punto de vista, constituye la unidad del verso, el sonido del poema –junto con su traspolación al medio escrito, a través de las formas de distribución espacial en la página– porta una carga semántica que le permite a la lengua poética distinguirse de la cotidiana y generar, gracias a ello, un nuevo universo de sentido. Estas formas de intersemiosis han sido retomadas también por la poesía visual, arte sincrético (López, párr. 1) que ha acompañado al cuestionamiento vanguardista de los límites de las artes, desafiando el orden lineal del discurso. La desautomatización que ello genera –la poesía visual, con su actitud iconoclasta, es prueba de ello– cobra particular importancia en la poesía infantil, dado que los niños toman los objetos cotidianos del mundo de los adultos y, dejando de lado una concepción utilitarista, los reubican para integrarlos en la forma caprichosa del juego. Refiriéndose a la importancia de la mirada del niño en la configuración de la voz poética que lleva adelante el ritmo de un poema de la literatura infantil, Cecilia Bajour afirma:

En su gradual descubrimiento del mundo a través de la palabra, los niños suelen asociar con total desparpajo elementos insospechados y así activan usinas de metáforas y animaciones de lo inanimado [...], donde el choque entre las imágenes disímiles o cercanas, las inversiones lógicas o la desautomatización de frases hechas son algunos de los atajos para llegar al camino metafórico (“Nadar en aguas”, párr. 49).

En la unión entre la poesía infantil y el libro-álbum, lo más significativo es que esa mirada desautomatizadora del niño y su traducción en un ritmo poético cargado de sentido están equiparadas por la carga semántica de

la imagen. Por un lado, cada significante, dentro de los elementos que constituyen el texto visual, establece un ritmo de lectura: no producen el mismo efecto, por poner el caso, una página con fondo blanco, una página con el fondo en colores plenos —o saturada de imágenes— o una página dividida en viñetas enmarcadas. Por otro lado, teniendo en cuenta que se suele hacer hincapié en la pluralidad de significados de la palabra literaria, y, puntualmente, de la lengua poética, nos inscribimos en lo que W. J. T. Mitchell ha dicho respecto de las posibilidades interpretativas de la imagen:

Contrary to common belief, images “proper” are not stable, static, or permanent in any meta-physical sense; they are not perceived in the same way by viewers any more than are dream images; and they are not exclusively visual in any important way but involve multisensory apprehension and interpretation. [...] [T]he relationship between words and images reflects, within the realm of representation, signification, and communication, the relations we posit between symbols and the world, signs and their meanings. We imagine the gulf between words and images to be as wide as the one between words and things, between (in the largest sense) culture and nature. The image is the sign that pretends not to be a sign, masquerading as [...] natural immediacy and presence [...]. The recognition that these “pictures” which Wittgenstein found residing in language are no more natural, automatic, or necessary than any other sorts of images we produce may put us in a position to make use of them in a less mystified way (507-531)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> “Contrariamente a lo que se suele creer, las imágenes propiamente dichas no son estables, estáticas ni permanentes en ningún sentido metafísico; no son percibidas del mismo modo por los distintos espectadores más de lo que lo son las imágenes de los sueños; y no son en modo alguno exclusivamente visuales, sino que involucran una aprehensión y una interpretación multisensoriales. La relación entre palabras e imágenes refleja, dentro del ámbito de la representación, de la significación y de la comunicación, las relaciones que postulamos entre los símbolos y las palabras, los signos y sus significados. Nos imaginamos que el abismo entre palabras e imágenes es tan grande como aquella que hay entre las palabras y las cosas, entre —en el sentido más amplio— cultura y naturaleza. La imagen es el signo que pretende no ser un signo, tomando la máscara de [...] la inmediatez natural y de la presencia. Reconocer que estas ‘imágenes’ que Wittgenstein encontró dentro del lenguaje no son más naturales, automáticas o necesarias que cualquier otro tipo de imágenes que produzcamos nos puede poner en la posición de usarlas de un modo menos mistificado” (la traducción es propia).

Esta realidad de la relación entre palabra e imagen comprende a las imágenes como un signo que puede ser interpretado de formas no automáticas o mistificadas –por no estar atadas, como puede pensarse, invariablemente a una misma realidad–. El epígrafe que hemos elegido para este apartado, tomado del libro-álbum *Abrazos* de Jimmy Liao, da cuenta de cómo el demorarse en contemplar un libro puede cambiar nuestra forma de ver el mundo. Es que, al encontrarse el concepto de imagen unido a la cuestión del objeto, este tipo de obras vuelve a plantear la importancia del sujeto en su vínculo con la realidad objetiva. Según Keith Moxey, se ha dado un “renovado interés en la presencia de los objetos –en su capacidad para escapar de los significados atribuidos a ellos por generaciones de intérpretes–” (13).

Ello tendrá especial repercusión en las interacciones entre palabra e imagen que permite el libro-álbum de poesía, dado que en la lírica la cuestión del vínculo entre el objeto y el sujeto se encuentra en el centro de las consideraciones en torno al “yo”:

El Yo que enuncia el poema se define por su distancia o cercanía con respecto a los objetos o hechos que nombra, y esto permite devolverle al sujeto poético su rol de “enunciador de la realidad” sin caer en el biografismo ingenuo. [...] La poesía rompe la polaridad sujeto-objeto (Puppo 25).

En este “yo”, y en su relación con la realidad enunciada, recae la esencia del poema en cuanto a su ficcionalidad porque, según señala Calles Moreno, “[el] efecto característico [del poema] es crear su propio contexto o, más exactamente, invitar o permitir al lector crear un contexto plausible para él” (81). En palabras de Pozuelo, “en la comunicación lírica [...] el discurso mismo llega a plantearse como función del sujeto de enunciación [...], rol y función discursiva advienen idénticos” (188). Ello repercute en la pragmática del poema de forma tal que no hay un sujeto de la enunciación que sea externo al texto y, en el mismo movimiento, se da una multiplicación del contexto comunicativo, junto con la extensión de los roles pragmáticos, hasta el punto de que la adaptabilidad del yo puede permitir que el lector se identifique con él. Tanto quien escribe un poema como quien lo lee se alejan gozosamente de su situación concreta para introducirse en una nueva.

¿Cómo se reproduce esta cualidad ficcional de la lírica en el libro-álbum de poesía? Aquí, el formato del libro como objeto y el atractivo de las imágenes –que pueden apelar tanto a la estridencia del color como a la intriga de la

monocromía, por poner apenas un ejemplo— se unen para introducir al lector en el texto. Permitiéndole establecer relaciones implícitas y generar diversas interpretaciones —a partir de la lectura atenta a la que invita el ritmo de lectura—, el libro-álbum de poesía convocará la participación del lector en el poema para que se involucre de lleno en la producción de sentido y, por lo tanto, para que contribuya a hacer presente ese “nuevo espacio perceptivo”. Allí, la comunicación a la que se lo invita no es solo verbal —comprendida la palabra principalmente desde lo sonoro—, sino también visual y táctil. La ficcionalidad poética toma por asalto al lector, puesto que ya no se encuentra restringida a la palabra, sino que toda la materialidad del libro en tanto que objeto acompaña al yo lírico en su enunciación de una nueva realidad. A su vez, las pistas diseminadas en los distintos actores del diálogo intersemiótico —palabra, imagen, diseño...— contribuirán a destacar el enfoque enunciativo: así como para la recuperación de las personas textuales el lector de poesía rastrea las personas gramaticales (Calles 137), en los libros-álbum de poesía le será preciso preguntarse también por lo visual. La pregunta será, entonces: ¿qué información me brinda lo icónico respecto de las voces que toman parte en esta enunciación o respecto del contexto en el que este poema se enuncia?

#### MUNDOS POSIBLES Y CANCIONES DIALOGADAS: LA REFORMULACIÓN DE GÉNEROS DE LA LÍRICA EN DOS LIBROS-ÁLBUM

Su madre lo llamó “¡MONSTRUO!” y Max le contestó “¡TE VOY A COMER!” y lo mandaron a la cama sin cenar [...]. Esa misma noche nació un bosque en la habitación de Max.

Maurice Sendak, *Donde viven los monstruos*

Como hemos visto, el libro-álbum de poesía se convierte en un lugar privilegiado para poner en juego una representación de la infancia que comprenda al niño como posible lector activo de poesía: como sujeto capaz de establecer relaciones entre la palabra y la imagen, capaz vincular el sonido al espacio, capaz de producir nuevos significados y, sobre todo, de apropiarse de la poesía hasta el punto de hacer presente en su cotidianidad esa realidad “otra”, desautomatizada y fresca que implica la ficcionalidad de la enunciación poética.

Desde este punto de vista, resultan más que elocuentes dos libros publicados por la editorial argentina Pequeño Editor: *Canción decidida*, de David Wapner y Cristian Turdera (Buenos Aires, 2003), y *Arrorró*, de Ruth Kauffman, en coautoría con el mismo ilustrador (Buenos Aires, 2013). En ellos, a través de la interacción entre la palabra y la imagen, se brinda al lector niño la posibilidad de inferir lo no dicho, apelando a la transformación de esquemas líricos tradicionales, como la canción y la nana.

*Canción decidida*, escrito por David Wapner e ilustrado por Cristian Turdera, despliega sus estrofas un formato particular: “[L]a propuesta gráfica hace honor al género aludido en el título e invita al remedo de un posible gesto musical contemporáneo, el de abrir un CD con sobrecubierta de cartón” (Bajour, “Canción decidida”, párr. 1). Puede ser recorrido página a página o, bien, expandirse al modo de un acordeón<sup>2</sup>. Allí, cada estrofa se ve por separado, en compañía de una ilustración. Reproducimos a continuación algunas de ellas:

Todos los días  
 apenas salga el sol  
 saldré a la calle  
 a gritarle al mundo  
 que soy feliz  
 que la vida es bella  
 y que en su homenaje  
 me pondré a bailar.

Aunque creo más prudente  
 dejar pasar unas horas:  
 saldré a las diez de la mañana  
 cuando todo el mundo está despierto  
 y va de un lado a otro  
 por aquella calle  
 a la cual saldré  
 y gritaré al mundo

<sup>2</sup> Cabe aclarar que para el análisis de *Canción decidida* tomamos en consideración la primera edición de la obra, que se encuentra fuera del catálogo; la que circula actualmente en librerías fue reeditada en 2009, como parte de la colección Incluso los Grandes, y presenta un formato distinto: la forma de acordeón ha desaparecido, pero el libro cuenta con la particularidad de que propone, en una de sus páginas, el texto completo, para ofrecer una doble posibilidad para el ritmo de lectura (Bajour, “Nadar en aguas”, párr. 23).

que soy feliz  
 que la vida es bella  
 y que en su homenaje  
 me pondré a bailar.  
 [...]

Pero optaré por la madrugada  
 cuando no hay un alma en la calle,  
 todo el mundo duerme:  
 yo también duermo,  
 así que  
 mejor me quedo en la cama  
 y sueño  
 que soy feliz  
 que la vida es bella  
 y que en su homenaje  
 me pondré a bailar.

La decisión editorial de espaciar las estrofas a través de las imágenes contribuye a ofrecer un ritmo de lectura pausado, que repercutirá en el sentido del poema. Las ilustraciones aportan el contexto de la enunciación, cuyas notas más fuertes, en consonancia con este ritmo, son el paso del tiempo y la particularidad del mundo en miniatura, en el que conviven la naturaleza y la ciudad. Como posible contraste entre la propuesta icónica y la verbal, si analizamos a fondo el texto, veremos que palabra e imagen establecen aquí un contrapunto semántico, que reforzará la ironía del título: mientras que en las imágenes podíamos ver al roedor antropomórfico –que el lector activo debe vincular al yo lírico– poniendo en acto su decisión, por el texto nos enteramos de que, en verdad, nunca salió de su madriguera. Las dos últimas imágenes –la penúltima, a doble página, en la que se ve todo el mundo que el roedor nunca recorrió, y la última, un detalle de la anterior, en la cual el roedor duerme– terminan por concordar con lo dicho verbalmente. El final confirma la analogía del sueño con el estatismo, pero solo podemos acceder a este significado –y al hecho de que toda la ciudad está allí, esperando al yo lírico, que duerme– gracias a la equidad de palabra a imagen que exige la obra, en tanto libro-álbum de poesía.

Nos encontramos aquí con un mundo posible que surge del ámbito de la intención: todas las acciones enunciadas por el hablante lírico son apenas posibilidades, que no van a realizarse. Las marcas de subjetividad del hablante

lirico lo caracterizan como inseguro: inicia sus estrofas, por ejemplo, con “aunque...”, “quizá...”, “en realidad...” y “pero...”. La abundancia de los verbos en futuro simple hace patente la proyección de los actos en un tiempo que nunca llegará. Recordemos que “la deixis espacial estructura el poema con relación a una persona gramatical, pero el Yo puede ubicarse dentro o fuera del espacio evocado, y puede hacerlo desde la quietud o el tránsito, desde la atracción o el rechazo” (Puppo 24). En el caso de *Canción decidida*, el espacio evocado por la palabra es –salvo en el final– siempre el afuera: el lugar de lo posible, el lugar al que se pretendería ir. Pero el espacio en el que verdaderamente se enuncia el poema, el mundo textual real, es el que nos revelan los últimos versos (“mejor me quedo *en la cama*”) y que las ilustraciones finales enfatizan con ironía.

En esta obra, la situación de enunciación –especificada principalmente por las imágenes– se muestra como el mundo textual real. Mientras, lo enunciado es una mera posibilidad que no llega a realizarse: nos encontramos ante la aparición de un esquema de mundos posibles, propiciado por la concepción de la poesía desde el punto de vista de la enunciación.

Los desarrollos que aplican lo propuesto en un principio por Leibniz –que la realidad comprende no solo el mundo actual, autónomo, sino también todos los mundos posibles producidos por la actividad mental del hombre: sus miedos, sus sueños, sus deseos, su imaginación...– a la teoría literaria propician la idea de la ficción como un lugar de privilegio para la expresión de las actividades mentales que generan los mundos posibles. Marie-Laure Ryan lleva esta idea más allá y reconoce la ficción como un sistema complejo, en el cual se presentan tanto el mundo textual real como lo que podríamos llamar “submundos”, generados por la actividad mental de los personajes (528-553). En el contexto nuevo que crea cada poema, puede ocurrir entonces que el hablante lírico, a través de las actividades mentales propias, plantee además del mundo propio de su contexto de enunciación un submundo posible, enunciado en un nivel distinto. Así, la misma enunciación podría presentar el contexto de enunciación poética como mundo posible y, simultáneamente, los submundos que este incluye –los que el hablante lírico dice desear, temer, esperar, profetizar, imaginar–. Ya al decirlo está creando también estos mundos en forma de posibilidades.

Desde este punto de vista, podemos afirmar que en *Canción decidida* el hablante lírico nos narra, soñador, acciones que en un principio no se

concretan, desde una situación de enunciación –el mundo textual real– marcada por la ausencia y, en última instancia, por el confinamiento. El mundo de posibilidades –submundo posible, atado al plano de la intención– es generado por la mente del enunciador, que sabe que hay un mundo afuera, esperando para escuchar su canción no cantada. Así, este libro-álbum de poesía, desde la conjunción lograda por la palabra y la imagen para representar la situación de enunciación, permite la irrupción de microsecuencias narrativas frustradas –en tanto mundos posibles– en la lírica. Pero ¿es por ello *Canción decidida* una obra principalmente narrativa?

Todo aquí invita a una percepción activa por parte del niño, que deberá inferir, a partir de las relaciones entre palabra e imagen, el esquema de jerarquías de realidad y las tensiones genéricas que alberga. Para ello, tendrá que escapar a interpretaciones reduccionistas o a mediadores de lectura poco atentos que, ante la proliferación de las acciones que se describen, podrían querer encuadrar esta obra bajo las etiquetas tradicionales del género épico-lírico, preguntando “¿quién hizo qué?”. Pero no hay respuesta para tal pregunta. Saliendo de esta estructura, *Canción decidida* propone para los niños una lectura activa y, a través de ella, reafirma la posibilidad de la plena ficcionalidad poética: la introducción de núcleos narrativos termina probándose como un mero juego de posibilidades, mientras que el verdadero sentido final de *Canción decidida* redonda en la inmovilidad de una situación de enunciación indecisa. Ello nos demuestra que el corazón del sentido de este libro-álbum de poesía reside no en la narración –pues la secuencialidad narrativa está solo ideada, pero no se realiza–, sino en la enunciación de esas posibilidades, puro lirismo que emana de un hablante lírico capaz de idear mundos posibles a través de su palabra.

Por su lado, *Arrorró*, utilizando procedimientos análogos en cuanto a la imbricación entre lo icónico y lo verbal y a la configuración de un lector activo niño, propone variaciones en el sistema architextual en el que se inscribe, es decir, la canción de cuna. Debemos destacar que en este género se entrecruzan diversas líneas discursivas, que –dado que las producciones de autor conocido constituyen proyecciones de obras folclóricas anónimas– comprenden el problema de la musicalidad, la consideración de la imagen de niño y la presentación de una forma poética anclada en una situación enunciativa. Desde una teoría integral de la lírica –es decir, estructural y pragmática–, se puede reconocer que confluyen en este subgénero el aspecto estético y el aspecto rítmico-melódico, vinculados intrínsecamente desde

la funcionalidad que, como parte de la lírica aplicada, posee la canción de cuna: lograr que el niño se duerma. Pedro César Cerrillo afirma:

Se admite comúnmente que la nana es una canción breve con la que se arrulla a los niños, que tiene como finalidad esencial que el destinatario de la misma concilie el sueño [...]. La unión de voz, canto y movimiento de arrullo o balanceo proporcionan a la nana su singularidad más significativa (318).

Si bien los niños en muchas ocasiones adoptan el papel del enunciador para jugar con sus muñecos, siempre lo harán como imitación del enunciador más habitual en las nanas, es decir, el adulto. Cerrillo añade que, en la tradición hispánica, suele ser la voz femenina la que lleva adelante este cantar (324). Así, desde el punto de vista de la lírica como enunciación, la canción de cuna replica una situación de enunciación en la que el adulto (enunciador) canta al niño (enunciado), en un contexto de la enunciación que suele hacerse presente a través de la expresión emotiva del enunciador cansado (Cerrillo 324; Daiken 13) y que a veces involucra seres sobrenaturales –maléficos, como el *coco*, o benéficos, como la Virgen, los ángeles o la luna (Morera 40)–.

Sin embargo, en *Arrorró* la univocidad de la canción de cuna tradicional se ve alterada por la aparición de un interlocutor que toma la palabra: a medida que pasamos las páginas, la voz del adulto y la del niño –por las imágenes, sabemos que se trata de un padre y su hija– se cruzan. Se recurre así a una forma poco habitual en la canción de cuna –aunque con cierta presencia en la tradición hispánica–: la canción de cuna dialógica. Las estrofas del padre se inscriben en imágenes de colores fríos, mientras que las cantadas por la niña aparecen en colores cálidos. Quedará en el lector activo descifrar este código de representación, para –ayudándose con las marcas textuales, en particular con los pronombres: “Esta niña linda”, “¡Ya llegó la hora / de que duerma usted!”, “Se me ha ido el sueño”– saber quién está a cargo de la enunciación en cada momento. La niña imita a su padre –en la rima romanceada, en estrofas de cuatro versos hexasílabos e incluso en el uso de signos de exclamación–, y la estructura externa del poema solo varía en la anteúltima estrofa, en la que el padre introduce algunos versos heptasílabos, que inducen un ritmo “machacón” (Cerrillo 325), y ello no puede ser imitado por la niña, que acaba por dormirse. La imitación también se da respecto de las imágenes, aunque con una sutil pero significativa diferencia. Mientras que el padre invoca animales diurnos y los describe desde su llana

animalidad —e incluso con diminutivos, como es el caso de los “monitos”, lo cual revela una infantilización en el lenguaje—, la niña realiza en los animales que suma a su canto un proceso de personificación: así, la lechuza y el búho, afirma, “me han dicho que tenga / ojos bien abiertos”, los gatos cantan y “la banda de grillos / da un recital”. Desde lo icónico, los animales mentados por la pequeña tienen actitudes antropomórficas y algunos incluso llevan vestimentas o adornos.

A diferencia de *Canción decidida* —que a simple vista parecía relatar acciones, pero que en verdad conllevaba una carga estrictamente enunciativa y, por tanto, poética—, *Arroró* desarrolla un texto principalmente lírico, pero, a través del mensaje icónico, termina organizándose en núcleos narrativos. La imagen dará cuenta de cómo se va desenvolviendo y resolviendo la tensión planteada por la estructura dialógica, el conflicto de intereses entre el padre y la niña. Así, mientras que él, como corresponde al enunciador tradicional de las nanas, busca inducir a la niña al sueño, ella tiene como principal objeto hacer caso omiso de ese requerimiento. Por ello llevará adelante una serie de acciones —subirse al tejado a escuchar a los gatos, huir de la casa, investigar dentro de la boca del yacaré dormido, trepar a un árbol y luego a una palmera y, finalmente, unirse a la banda de grillos para bailar— que, en principio, parecen alejarla por completo de la placidez del sueño y que, como se, ve van aumentando en intensidad.

Esta actitud de rebeldía de la niña se encuentra refrendada por la forma en la que se la representa. Ya desde la tapa, se nos propone una imagen de ella en una representación simétrica, pero cuya perspectiva mixta —la niña está de frente, pero su nariz se ve de perfil— rompe el eje vertical de la imagen, desarticulando en parte la estructura especular. La nariz resalta en su cara, lo cual la vuelve más prominente; ello trae asociaciones con la figura de Pinocho y aporta una pincelada traviesa en la ternura de la imagen. El pijama con capucha de animal —siempre despierto— también tiene su hipotexto, intencional o no, en una obra tradicional de la literatura infantil, pues remite al protagonista del libro-álbum *Where the Wild Things Are* de Maurice Sendak. Allí Max usa un traje de zorro, pero no se explica por qué lo hace. A esta representación de niño se le puede adjudicar una carga alegórica que —en coincidencia con la niña de *Arroró*— reviste al pequeño de cualidades simpáticamente animalescas. Por ello podemos decir que la segunda estrofa de esta nana (“Esta niña linda / tiene que dormir / y el pícaro sueño / no quiere venir”) revela, a través de un desplazamiento metonímico, que la

pequeña –a quien el padre se refiere con el pronombre demostrativo, lo cual lleva al lector a señalar inmediatamente hacia la ilustración de la niña, al otro lado de la doble página– es la pícara, y que esta personificación del sueño no hace sino explicitar el verdadero objeto de interés de ella: no dormirse.

Los elementos que Cerrillo señalaba como constitutivos de las canciones de cuna eran la voz, el canto y el movimiento (318). La identidad de las dos voces que componen *Arroró* está dada por el lenguaje icónico, desde el cual el padre, siempre en pijama y con su gorro de dormir y su bigote, todo en los tonos fríos que lo caracterizan, está representado como una figura más tradicional, no sin su cuota de grotesco –como se evidencia cuando encontramos a un monito que duerme con el gorro del padre en la cabeza–. En cuanto al canto, debemos advertir que los sonidos resultan tanto enunciados por el texto (“Los gatos del barrio / cantan sin parar”) como representados en las imágenes, a través de las figuras musicales, convención que el libro-álbum –en este caso, libro-álbum de poesía– toma del cómic. Tanto el canto de los gatos como la música que hacen la niña o los grillos parecieran, en principio, alejarse de la funcionalidad a la que aspira toda canción de cuna.

En el mismo sentido, resulta notorio que el movimiento no se explicita nunca desde lo verbal, sino que es mostrado por la imagen, gracias a las líneas cinéticas, también heredadas del cómic, que aparecen en la portadilla y en diversas páginas. Apartándose de lo propuesto por Cerrillo, el movimiento parecería oponerse al objetivo del padre, pues siempre enfatiza la acción rebelde de la niña. Sin embargo, la penúltima estrofa y el dibujo que la acompaña permiten resolver ese problema, apelando a un lector que pueda decodificar las implicaturas de la intersemiosis. Desde la segunda estrofa del poema, esta es la primera vez que la mirada de la niña se dirige hacia donde está el papá, mientras él –con mágicas reminiscencias a Papá Noel– le canta desde la chimenea. A la vez, la luna observa la escena, y tres globos de colores vivos traen a la pequeña flotando en dirección a su casa y a su arrullador. El resultado, que se ve en la doble página siguiente –en la cual se repite la primera estrofa, “Arroró mi niña”–, es que la niña, aunque su capucha permanece con los ojos abiertos, ha conseguido dormirse..., pero que también se ha quedado dormido el papá, despatarrado sobre una mesa que parece demasiado pequeña para él.

En las líneas cinéticas de la página 18, que expresan el movimiento de vaivén con que los globos mecen a la niña, tenemos, ahora sí, el balanceo indispensable para toda canción de cuna. Este movimiento en particular

—que se veía prefigurado en los de páginas anteriores— funciona como ese *algo* casi mágico que logra inducir el sueño en la niña, de a poco, como flotando. Esta concepción de la canción de cuna privilegia sobre los otros dos elementos —voz y canto— el mecerse, que se vuelve un ayudante fundamental para que el padre consiga su objetivo.

Sin embargo, si analizamos los colores de los globos que mecen a la niña, no tardaremos en notar que corresponden a la gama cromática que se ha venido usando para identificarla a ella —y no a su padre—. Son los colores de los fondos que aparecen en sus estrofas, de las maracas que los grillos usan en su banda y de la melódica, instrumento con el cual —ya en la portadilla— la pequeña intenta unirse a la música y bailar. Gracias a esta observación, la ilustración de esa penúltima estrofa, permeable a una interpretación simbólica, deja entrever una asombrosa posibilidad: luego de la creciente intensidad de las acciones de la niña, ella ha terminado por cambiar su objetivo y hace coincidir su voluntad con la de su padre. Solo por eso, porque ella también lo ha querido, logra conciliar el sueño, y la frase “si quiere ir al baile / se pone el camisón / y cierra sus ojitos / de color marrón” no resulta, desde este punto de vista, contradictoria: solo en el país de los sueños, en ese reino de su propia imaginación, ella podrá ir al baile. Con esta última estrofa, el padre le está mostrando que lo que ella en verdad quiere —como se ve en la imagen final que, ya sin texto, hace las veces de epílogo— es soñar bajo la protección benéfica de la luna (Morera 30). Con esta oración imperativa de apariencia condicional, el padre se suma a una tradición de canciones de cuna en la que se ofrece al niño un premio si se duerme (Daiken 13), y ese premio será un baile soñado, arquetípico, pero al cual —a diferencia del de Cenicienta— se deberá acudir no en vestido, sino en camisón.

Todo ello nos da la pauta de que este libro-álbum de poesía —particularmente, de canción de cuna— funciona como una puerta abierta para los niños, tanto por sus aspectos formales, que incluyen la utilización de la mayúscula corrida como tipografía de base, como por su semántica profunda. Por un lado, porque invita a los pequeños lectores a tener una participación activa, desde la decodificación de la intersemiosis palabra/imagen o desde la integración dialógica de la voz infantil en una enunciación que no le es habitual en las nanas. Por otro, porque también hace hincapié en una compleja concepción del género de la canción de cuna. Esta se apoya en una idea coherente con la representación del niño como lector activo de poesía: comprende que, para lograr su objetivo, el arrullador debe contar —en lo inmediato, es decir, apenas se empieza a cantar, o no— con el asentimiento de la voluntad del pequeño.

La voz, el canto y el movimiento de balanceo no son representados como elementos coercitivos, sino que van generando la atmósfera necesaria para que el niño termine por sumarse a la intención de convocar al sueño. Gracias a esta interpretación, la canción de cuna –desde la concepción expresada en *Arroró*– se nos revela dual, marcada por una nueva forma de diálogo: así como se ubica en un terreno fronterizo entre lo diurno y lo nocturno, la canción de cuna también se ubica entre el mundo del adulto y el mundo del niño y, paralelamente, entre lo funcional y lo estético.

## CONCLUSIONES

A lo largo del presente trabajo, hemos podido constatar cómo los libros-álbum de poesía conllevan la aparición de un nuevo tipo de niño como lector ideal de poesía: un lector que, aún siendo pequeño, pueda –en un juego similar al que la poesía visual ofrece a los adultos, pero desde la frescura de la mirada de infancia, de por sí desautomatizadora– establecer relaciones entre el lenguaje icónico y el verbal e introducirse en el proceso de decodificación de significados. Nos encontramos frente a un género que, partiendo de la consideración del objeto libro como un ámbito de densidad semántica, abierto a la diversidad de interpretaciones, reconoce que tanto la palabra como la imagen tienen mucho para decir. Por ello ninguna debe ser leída desde modos de leer prescriptivos (Rabasa y Ramírez 13), sino que todo mediador debe invitar al niño a ingresar en la obra y a involucrar en ella sus experiencias y capacidades previas. No se trata de libros solo “para aprender” ni de libros “solo para disfrutar”, sino de libros que –situados en esa intersección entre el *prodesse* y el *delectare* propia de la literatura infantil– ofrezcan al niño la posibilidad de poner en juego su bagaje de conocimientos previos para disfrutar en el proceso de decodificación de los significados.

En el caso de los libros-álbum de poesía *Canción decidida* y *Arroró*, editados en Argentina, este procedimiento contribuye a enriquecer dos géneros de la lírica –la canción y la nana– expandiendo sus límites a través de una tensión que los lleva a introducir, respectivamente, microsecuencias narrativas en forma de mundos posibles y variaciones enunciativas y semánticas que despliegan la dualidad intrínseca en las nanas. A la tensión entre imagen y palabra estas obras suman la tensión entre narratividad y

enunciación –planteada en *Canción decidida* a través de la estructura de mundos posibles– y la tensión entre los intereses del niño y los del adulto –propia de las canciones de cuna, como se ve en *Arrorró*–. Solo accederemos a su sentido completo si nos abrimos a la interacción, en igualdad de condiciones, de la palabra y la imagen; si nos permitimos anclarnos en un paradigma desde el cual la infancia no es ámbito de carencia, sino de posibilidad; desde el cual la imagen no cierra significados, sino que es polisémica y misteriosa; desde el cual el diálogo se da en una encrucijada que no es solo tensión no resuelta, sino también apertura a la confluencia de lo múltiple. Desde el cual, en definitiva, podremos ver –con la alegría de un lector activo niño– al elefante dentro de la boa.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALVARADO, MAITE Y ELENA MASSET. “El tesoro de la Juventud”. *Filología*, xxiv N° 1/2, 1989, pp. 41-59.
- ANDRUETTO, MARÍA TERESA. “Hacia una literatura sin adjetivos”. *Imaginaria*, N° 242, 2008. Visitado el 11 de enero del 2017. <http://www.imaginaria.com.ar/2008/11/hacia-una-literatura-sin-adjetivos/>
- BAJOUR, CECILIA. “Canción decidida. David Wapner (texto) y Cristian Turdera (ilustraciones). Buenos Aires, Pequeño Editor, 2003. Colección Fuelle”. *Imaginaria* N° 126, 2004. <http://www.imaginaria.com.ar/12/6/canciondecidida.htm>
- \_\_\_\_\_. “El arte de la sorpresa: la metonimia de la imagen en los libros-álbum”. *Cruces de miradas: nuevas aproximaciones al libro-álbum*, Teresa Colomer y otros, editores, Caracas, Banco del Libro de Venezuela/Gretel, 2010, pp. 111-127.
- \_\_\_\_\_. “Nadar en aguas inquietas: una aproximación a la poesía infantil de hoy”. *Imaginaria*, N° 332, 2013. Visitado el 11 de enero del 2017. <http://www.imaginaria.com.ar/2013/09/nadar-en-aguas-inquietas-una-aproximacion-a-la-poesia-infantil-de-hoy/>
- BRAVO-VILLASANTE, CARMEN. *Historia de la literatura infantil española*. Madrid, Revista de Occidente, 1959.
- BRIK, OSIP. “Ritmo y sintaxis”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, pp. 107-114.

- CALLES, JUAN MARÍA. *La modalización en el discurso poético*. Valencia, Universitat de València, 1997.
- CARLI, SANDRA. “El problema de la representación. Balances y dilemas”. *Infancias y adolescencias: Teorías en el borde cuando la educación discute la noción de destino*, Graciela Frigerio, editora, Buenos Aires, Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico, 2006, pp. 80-88.
- CERRILLO, PEDRO CÉSAR. “Amor y miedo en las nanas de tradición hispánica”. *Revista de Literaturas Populares*, N° 7/2, 2007, pp. 318-339.
- DAIKEN, LESLIE. *The Lullaby Book*. Londres, Edmund Ward, 1959.
- DÍAZ, MARÍA ADELIA. *Cara y cruz de la literatura infantil*. Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1989.
- ECO, UMBERTO. “Para una guerrilla semiológica”. *La estrategia de la ilusión*. Barcelona, Lumen, 1986, pp. 181-192.
- JOLY, MARTINE. “Imagen y significación”. *La imagen fija*. Buenos Aires: La Marca, 1999, pp. 94-149.
- KAUFMAN, RUTH Y CRISTIAN TURDERA. *Arroró*. Buenos Aires, Pequeño Editor, 2013.
- LÓPEZ, LAURA. “Un acercamiento a la poesía visual en España: Julio Campal y Fernando Millán”. *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, N° 18, 2001. Visitado el 17 de julio del 2017. [http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/campal\\_m.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/campal_m.html)
- MILLÁN, BLANCA. “Visualidad y experimentación en la poesía de neovanguardia española”. *Experimental. Tintas* [número extraordinario], 2014, pp. 113-140.
- MITCHELL, WILLIAM JOHN THOMAS. “What Is an Image?”. *New Literary History*, N° 15/3, 1984, pp. 503-537.
- MONTES, GRACIELA. “No hay como un buen ogro para comprender la infancia”. *El corral de la infancia*. México DF, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 29-43.
- MORERA, ENRIQUETA. *Canciones de cuna: apertura interdisciplinaria. Nanás de la cebolla: crítica filológica*. Concepción del Uruguay, El Mirador, 1983.
- MOXEY, KEITH. “Los estudios visuales y el giro icónico”. *Estudios Visuales*, N° 6, 2009, pp. 8-25.
- NIKOLAJEVA, MARIA Y CAROLE SCOTT. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo, Cosac Naify, 2011.

- NODELMAN, PERRY. "Irony in picture books". *Words about pictures. The Narrative Art of Children's Picture Books*. Georgia, University of Georgia Press, 1988, pp. 222-241.
- PEÑA, MANUEL. "Prólogo: El libro álbum: un objeto cultural". *Compartiendo el libro-álbum*. Santiago, Centro Cultural de España, 2006. <https://libroalbum.files.wordpress.com/2006/09/libro1.pdf>
- POZUELO, JOSÉ MARÍA. "Pragmática, poesía y metapoesía en 'El Poeta' de Vicente Aleixandre". *Teorías sobre la lírica*, Fernando Cabo Aseguinolaza, editor, Madrid, Arco Libros, 1999, pp. 177-201.
- PUPPO, MARÍA LUCÍA. *Entre el vértigo y la ruina. Poesía contemporánea y experiencia urbana*. Buenos Aires, Biblos, 2013.
- RABASA, MARIEL Y MARÍA MARCELA RAMÍREZ. *Desbordes: una mirada sobre el libro-álbum*. Bahía Blanca, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2012.
- RYAN, MARIE-LAURE. "Possible Worlds in Recent Literary Theory". *Style*, N° 26/4, 1992, pp. 528-553.
- SILVA-DÍAZ, MARÍA CECILIA. *Libros que enseñan a leer: álbumes metaficcionales y conocimiento literario*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Didàctica de la Llengua, de la Literatura i de les Ciències Socials, 2006. <http://hdl.handle.net/10803/4667>.
- THORNTON, ALEJANDRO. "L. O. Q. U. E. ? Poesía visual. En busca de una definición". Tesis de Licenciatura en Artes Visuales. Departamento de Artes Visuales, Instituto Universitario Nacional del Arte, 2012.
- TURDERA, CRISTIAN Y DAVID WAPNER. *Canción decidida*. Buenos Aires, Pequeño Editor, 2003.

Recepción: 15.01.2017

Aceptación: 31.05.2017