

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO



División de Ciencias Sociales y Humanidades
Campus Guanajuato

“Hacia la recepción de una literatura ilustrada desde la unión texto-imagen-
relieve: *El libro negro de los colores*, de Menena Cottin y Rosana Faría”

Tesis profesional

que para obtener el título de
Licenciada en Letras Españolas

Presenta
Sofía Espino Mandujano

Dirige:
Dr. Juan M. Berdeja Acevedo

Guanajuato, Guanajuato, octubre 2020

Agradecimientos

A mis padres y hermanos, por su apoyo y amor siempre presente e incondicional. A Karla y Alberto, por su amistad en la dicha y en la adversidad. A Pedro, por su comprensión y por ser un escucha maravilloso. A todos mis profesores de Valenciana, por cultivar el conocimiento y el amor por la literatura. Al Dr. Berdeja, por compartir su conocimiento, por su acompañamiento y guía durante todo este proceso llamado tesis.

Agradezco especialmente a la Dirección de Apoyo a la Investigación y al Posgrado (DAIP), ya que sin el apoyo económico que recibí de su parte, destinado al proyecto “Variaciones de lo Crepuscular en la Literatura Hispanoamericana”, dirigido por la Dra. Lilia Solórzano Esqueda, no hubiera sido posible la culminación de este trabajo de investigación.

Índice

1. Introducción general	1
2. Menena Cottin, Rosana Faría y sus literaturas	8
2.1 ¿Quiénes son Menena Cottin y Rosana Faría? ¿Cómo ubicarlas en su desarrollo profesional?	8
2.2 Rasgos de sus literaturas	10
2.3 <i>El libro negro de los colores</i> y su importancia.....	14
3. El libro ilustrado como dispositivo narrativo	20
3.1 Primer acercamiento	20
3.2 Relaciones texto-imagen en los libros ilustrados	26
3.3 Libro-álbum: derivado del libro ilustrado	42
4. Sistema de lectura y escritura braille	54
4.1 Orígenes de los sistemas de lectoescritura para invidentes	54
4.2 Características y necesidades del sistema braille	56
4.3 El sistema braille en literatura y en México	59
5. <i>El libro negro de los colores</i> : análisis	65
5.1 Presentación del corpus	65
5.2 Estructura interna y soporte de <i>El libro negro de los colores</i>	70
5.2.1 Influencia de los materiales en el contenido de <i>El libro negro de los colores</i>	72
5.2.2 ¿Cómo está estructurado <i>El libro negro de los colores</i> ? Voz poética del libro, inspiración y cosmovisión	76
5.2.3 Otros procedimientos estéticos.....	90
5.3 Recepciones de <i>El libro negro de los colores</i>	95
5.3.1 Recepciones personificadas	95
5.3.2 Texto bi-público: vidente y no vidente.....	96
6. Reflexiones finales	100
Bibliografía citada	103

1. Introducción general

El libro negro de los colores (Ediciones Tecolote, 2006) es un libro que, a pesar de haber sido nominado y galardonado en muchas ocasiones desde un año después de su publicación hasta, al menos, 2015, no ha sido estudiado desde la crítica literaria. Es cierto que abundan reseñas en *blogs* y notas de periódicos, sin embargo, no se han encontrado estudios críticos sobre esta obra. Esta es una de las razones por las que, quien realiza esta investigación, se ha motivado a analizarla.

Cabe resaltar que, *El libro negro de los colores*¹, por incluir entre sus páginas escritura en braille y otros elementos en relieve, ha sido reconocido como un valioso ejercicio que promueve la inclusión de personas con discapacidad visual en actividades culturales y artísticas. Además, desde una primera impresión basada en algunos prejuicios como que los libros ilustrados llaman la atención de niños que de adultos, se ha considerado como una obra perteneciente a la literatura infantil (prueba de ello son los perfiles de la mayoría de las nominaciones y reconocimientos que ha recibido). En ese sentido, otra motivación para este trabajo es desmitificar la obcecada concepción de que la literatura ilustrada es sinónimo de obras dirigidas al público infantil.

Considero que la esencia de *El libro negro* no recae en la inclusión de un sector de la población con algún tipo de discapacidad, ni en su éxito con el público infantil, ya que es un texto que puede leerse, releerse y disfrutarse a cualquier edad, se tenga o no discapacidad alguna. Más bien, es en su estructura y su respectiva incidencia en la recepción donde *El libro negro* se afirma como una experiencia literaria muy particular. Sin embargo, para este tipo de libros, el lector tiene una participación fundamental, pues posee elementos que están

¹ En adelante, para agilizar la lectura y la argumentación, se denomina a esta obra como *El libro negro*.

planeados para causar un efecto en él, es decir, éste se ve *físicamente* envuelto en el libro. Por ello, es necesario conocer las maneras en las que pueden operar los artificios literarios en la lectura de esta obra, así como también es inevitable reconocer que no se trata de un fenómeno aislado.

Como he señalado, no se ha hallado ningún análisis crítico de *El libro negro de los colores*. A pesar de ello, existen diversas reseñas y entrevistas en las cuales las autoras, Menena Cottin y Rosana Faría, detallan información sobre el proceso de creación del libro, cuáles fueron sus fuentes de inspiración y cómo el libro llegó a ser el *objeto* que los lectores conocemos. Aunque la escasez de estudios críticos es referente al propio corpus literario, sí es posible aproximarse a su estudio mediante información en temas en los que la crítica literaria ha reflexionado, como la literatura ilustrada, la convivencia de textos escritos con pictóricos literarios, la ceguera y el braille. A esas claves se ciñe esta introducción.

Los libros literarios ilustrados, entre ellos, el libro álbum, se han dirigido prioritariamente al público infantil, ya que los colores, brevedad de los escritos y la utilidad del elemento pictórico como objeto didáctico llaman la atención del lector infante. Como respuesta a ello, autores como Teresa Colomer, en “El álbum y el texto”², han afirmado que este estigma no es una regla inquebrantable, así como la prioridad de esta investigación no es analizar la recepción de *El libro negro* únicamente en niños. No descarto la probable utilidad de libros ilustrados como material escolar, pero, sólo por dar un ejemplo, Juan Carlos Merlo señala que la literatura (infantil o no) persigue un goce estético como fin antes que uno didáctico³.

² Teresa Colomer, “El álbum y el texto”, *Revista Peonza*, núm. 39, 1996, p. 27.

³ Juan Carlos Merlo, *La literatura infantil y su problemática*, Buenos Aires, El Ateneo, 1975.

En los libros ilustrados hay un elemento que los caracteriza y los nombra: el arte pictórico; las ilustraciones —como su nombre lo indica. Hay diferentes formas en las que el texto escrito y el pictórico se relacionan. José Rosero, en *Las cinco relaciones dialógicas entre el texto y la imagen dentro del álbum ilustrado*, y Magglio Chiuminatto, en “Relaciones texto-imagen en el libro álbum”, desarrollan algunos conceptos que explicarían cómo opera un elemento en relación con el otro, así como qué tipo de significado y sentido aporta la ilustración al libro ilustrado. En toda obra literaria ilustrada, las imágenes y el texto escrito contribuyen distintos contenidos, pero quien hace la verdadera conexión unificando sus respectivos significados es el lector durante su proceso de recepción.

En cuanto a literatura en sistema braille, la realidad es que, en comparación con aquellos textos en sistemas de escritura no táctiles, hay pocas obras literarias que, además, son costosas de producir y difíciles de adquirir. El braille, como código que facilita la comunicación y autonomía de personas con discapacidad visual, no aparece frecuentemente como sistema de escritura de una obra literaria.

Marisa Ortuño Muñoz escribe en el blog de BraiBook⁴ sobre la importancia del braille en muchos aspectos de la vida cotidiana y para el acceso a la cultura y el arte: posibilita un contacto directo con el material de lectura. En ese sentido, la Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE) es una institución por y para ciegos que promueve diversas actividades para integrar a las personas con discapacidad visual a la sociedad, de modo que lleven una vida normal (si eso existe) y autónoma; también realiza una gran labor para producir libros en braille y crea bibliotecas donde se encuentran esos materiales de consulta para el público en general.

⁴ Marisa Ortuño Muñoz, “¿Qué importancia tiene el braille en las personas ciegas?”, consultado el 13 de julio de 2020: <https://braibook.com/que-importancia-tiene-el-braille-en-las-personas-ciegas/>

Verónica Díaz, en su nota “Libros en braille: raros y caros”⁵, reporta que aunque existen libros traducidos al braille, en México y en varios países de Latinoamérica no se cuenta con muchas imprentas que se dediquen a esta tarea, de modo que la producción de literatura en braille no cubre su demanda. Si, en temas de adaptación de un sistema de lectoescritura a otro, hay pocos resultados, mucho menos los hay en producción de obras literarias escritas originalmente en braille. Toda esta información da cuenta del porqué las observaciones desde la crítica literaria al braille son tan escasas, si no es que nulas. Asimismo, significa que no es que no exista literatura en tal sistema de escritura, sino que no ha sido una prioridad mercantil, editorial, disciplinar, social. Los libros ilustrados y el relieve en el braille siempre son interactivos. Exigen una participación muy activa del lector difícil de obviar. En este caso, los principios de la llamada ‘literatura multimodal’ y de las ‘escrituras objetuales’ se especializan en la interacción a la cual se entrega el lector, pues se definen como escrituras que representan experiencias estéticas por medio de los diversos elementos que conforman la obra literaria que no sólo se apoya en el texto escrito: desde los materiales, las ilustraciones, los juegos con el espacio, los variados soportes y los formatos no convencionales de los libros. Esto incide directamente en la obra como un objeto que el lector debe *manipular*. Alison Gibbons, en “Multimodal Literature and Experimentation”, Tomás Vera Barros, Susana Romano Sued y Anahí Alejandra Ré, en *Escrituras objeto*, analizan los factores que llevan a la interacción y experimentación de lectores con libros multimodales, así como Jorge Armando Cabrera Herrera señala algunos tipos de materiales que influyen directamente en la recepción de una obra literaria. Para estos críticos es importante reconocer el papel que juega cada factor de la obra para el lector, quien se asombra

⁵ Verónica Díaz, “Libros en braille, pocos y caros”, *Milenio*, México, 2015. Consultado el 14 de julio de 2020, disponible en: <https://www.milenio.com/cultura/libros-en-braille-pocos-y-caros>.

al ver libros de estas naturalezas, pues modifican la manera habitual de leer y entender la literatura.

Como se ha señalado previamente, *El libro negro* representa un campo de estudio poco explorado. Por esa justificación considero que, con base en tal corpus, pueden ampliarse las clasificaciones de la teoría literaria, que auxilian al crítico a analizar obras, como las subcategorías de ‘literatura táctil’ que enlista Gibbons dentro del marco de la literatura multimodal. Cabe resaltar que en la literatura ilustrada y multimodal hay infinidad de posibilidades para su estructuración y, aunque algunas pueden seguir patrones definidos (como las ilustraciones de vasallaje, es decir, que traducen del código escrito al pictórico el contenido de la obra literaria), el estudio de textos como *El libro negro* abre una brecha sobre un tipo específico de posibilidades, donde interviene el relieve a nivel de ilustración y de texto escrito.

La discusión sobre libros ilustrados como sinónimo de libros infantiles no es nueva, pero siguen existiendo ideas preconcebidas que los ubican en una misma esfera. La intención de este trabajo de investigación, al deslindarse del adjetivo *infantil*, libera al corpus literario de las restricciones que implica delimitar y estudiar las obras según rangos de edades. Se busca borrar fronteras entre literatura infantil y “adulta”. El paradigma de lector bajo el que se regirá la investigación es, antes bien, vidente e invidente. Es asimismo la diada que el propio libro de Cottin y Faría pretende instaurar. En este caso, se trata de un libro ilustrado con imágenes que tienen el mismo valor comunicativo que el texto escrito y que sus cualidades físicas ameritan una interacción física. En este sentido, la figura del receptor es primordial: la preocupación por el diseño de obras literarias no es crear artificios que uno u otro lector pueda entender según su madurez intelectual y capacidades cognitivas, sino usar

artificios que pueda leer y aprehender desde el plano de los sentidos corporales: el tacto y la vista.

La principal limitante que motiva esta investigación es que todos los elementos y aspectos a tomar en cuenta para un análisis profundo han sido muy delimitados; incluso podríamos afirmar que no se les ha permitido mostrar su verdadero potencial: los libros ilustrados, en escasas ocasiones, han salido de la literatura infantil y de estudios sobre mercado o desde la psicología; la combinación de imagen y texto, igualmente, por mucho tiempo se ha considerado adecuada y empleada para fines didácticos y ornamentales, en vez de contenedores de un valor narrativo. Por todo ello, considero que se debe profundizar en cada uno de estos fenómenos con la finalidad de comprender cómo se relacionan entre sí para presentarse al punto donde se conjuntan todos: al lector.

Con base en lo anterior, cabe cuestionarse la construcción y el funcionamiento de los artificios propios de *El libro negro* con relación a su receptor, por lo que la principal pregunta que guiará la investigación es la siguiente: ¿cómo es la relación entre texto e imagen en *El libro negro de los colores*? ¿Cómo influye en la recepción de la obra la mezcla de imagen y texto? La hipótesis a estudiar es que la relación entre imagen y texto de *El libro negro de los colores* se basa en una relación *de igualdad* o *de equivalencia*. Ambos elementos tienen el mismo valor comunicativo. El resultado del tejido entre estos elementos implica una lectura activa en el sentido que requiere los sentidos del lector, tanto en un plano conceptual abstracto como en el físico-biológico.

Así, el objetivo de la presente investigación es estudiar *El libro negro de los colores* por medio de la observación crítica de las relaciones entre textos e imágenes, así como de las interpretaciones de sus elementos para integrarlos en la conformación de una literatura ilustrada denominada bi-público. Hay que agregar que todos los aspectos analizables de *El*

libro negro de los colores se encuentran en un punto común: los libros ilustrados exigen que un *factor externo* unifique ambos textos (pictórico y escrito). El sistema braille, a su vez, está obviamente pensado para que *alguien* tenga acceso a la lectoescritura. Por tal razón, se consideró que la herramienta más apropiada para analizar al fenómeno presente en *El libro negro* es la teoría de la recepción, ya que, entre sus propuestas, a diferencia de otras corrientes teóricas, otorga al lector un importante lugar en la configuración de una obra literaria; lo involucra en el funcionamiento completo de un texto.

Wolfgang Iser afirma en “El proceso de lectura” que la *obra literaria* es la suma del texto creado por el autor y de la concreción que realiza el lector a partir del llenado de espacios de indeterminación (vacíos informativos que existen en toda obra), es decir, la ejecución del acto lector es lo que hace de un texto literario un objeto completo. Sin el lector, el texto no es una obra literaria.

El libro negro de los colores es un libro que, aparentemente, requiere esfuerzo mínimo para leer, pero al mismo tiempo es difícil de clasificar, pues insertarlo en un concepto ya existente (como la literatura para niños, o definirlo solamente por el tipo de relación texto-imagen, por mencionar un par de ejemplos) terminaría con toda discusión crítica antes de siquiera proponerla. Pese a la brevedad de *El libro negro*, la naturaleza de cada uno de sus componentes (desde materiales, colores, diseño de página, ilustraciones, mezcla de códigos de escritura, licencias líricas y demás artificios) lo hace una obra compleja. *El libro negro de los colores* es, en palabras del poeta Leonard Cohen⁶, una grieta a través de la cual entra la luz que permite comprender que no todo está hecho en literatura.

⁶ Leonard Cohen, “Anthem”, *Poems and Songs*, EE.UU., Penguin Random House, 2011, p. 188.

2. Menena Cottin, Rosana Faría y sus literaturas

2.1 ¿Quiénes son Menena Cottin y Rosana Faría? ¿Cómo ubicarlas en su desarrollo profesional?

Menena Cottin (Caracas, Venezuela, 1950) estudió diseño en el Instituto de Diseño⁷ Fundación Neumann en Caracas. Dentro de sus estudios profesionales también se incluyen varios talleres de escritura y para ilustrar libros infantiles en Parsons School of Design, y de animación tradicional en Pratt Institute, ambos en la ciudad de Nueva York, EE.UU. A partir de tales cursos comenzó a crear libros para niños.

Su instrucción parece orientarse más hacia al diseño y la ilustración. Sin embargo, su desenvolvimiento artístico no se ha limitado únicamente a ello, pues Cottin también ha incursionado en el área de la literatura. En la actualidad, tiene más de treinta libros con su firma⁸. He dividido sus obras, para efectos meramente clasificatorios de su quehacer artístico y de los tipos de participación en cada trabajo, en cinco grandes campos: libros en los que únicamente escribe la historia, libros que sólo ilustró y libros en que lleva a cabo tanto la

⁷ El Instituto de Diseño (IDD) fue inaugurado por la fundación Neumann (creada por Hans Neumann junto con el Instituto Nacional de Capacitación y Educación (INCE) en 1964 y fue clausurado en 1995 debido a la crisis económica que atravesaba el país, de modo que mantener el instituto al nivel que se deseaba no era posible con el presupuesto disponible. Tal instituto otorgaba dos menciones: diseño gráfico e industrial, sin embargo, esta última se cerró en 1973 porque el personal docente no cubría toda la oferta de asignaturas, además que no se contaba con los equipos y laboratorios suficientes para impartir la mención de manera digna. De tal manera, el IDD tomó una vía artística respecto al diseño. Varios egresados dieron cátedra en otra etapa del instituto, entre ellos destaca Rosana Faría. La importancia y reputación del IDD era reconocida entre destacables instituciones como Parsons o el Rhode Island School of Design. Las crónicas donde se localiza esta información fueron redactadas por Elina Pérez Urbaneja, “La historia del Instituto Neumann: una deuda pendiente”, 26 de febrero de 2020, <https://elestimulo.com/la-historia-del-instituto-neumann-una-deuda-pendiente/>, consultado el 27 de abril de 2020; y “Un documental explora la historia del Instituto de Diseño Neumann”, 5 de julio de 2018, <https://www.eluniversal.com/estilo-de-vida/14285/un-documental-explora-la-historia-del-instituto-de-diseno-neumann>, consultado el 27 de abril de 2020.

⁸ La lista se configuró con base en cuatro campañas de búsqueda: en el registro en el sitio web oficial de Menena Cottin, en el catálogo 2019 de Ediciones Tecolote, en los resultados de la búsqueda de los títulos en librerías y en la colección personal de la artista.

escritura como el texto pictórico, libros en soportes especiales para su difusión y lectura y libros para lectores predeterminados⁹.

La principal razón por la cual el nombre de Menena Cottin ha destacado en los últimos años es por el reconocimiento a *El libro negro de los colores*.

Por su parte, Rosana Faría (Caracas, Venezuela, 1963) estudió diseño en el Instituto de Diseño de la Fundación Neumann. Se dedica al diseño gráfico y la ilustración, especialmente de libros infantiles. El primer libro en el que trabajó es *La alegría de pintar*, con texto de Rafael Arráiz Lucca (1990), posteriormente ha colaborado con otros textos condecorados como *Arepita de manteca* (2014), *Un diente se mueve* (1981), *Jararaca*, *Perereca y Tiririca* (1998), *Pin uno-pin dos* (2010) y *Niña bonita* (1986). Éste último es el más popular y por el cual se le reconoce en Venezuela y en el mundo de la literatura infantil.

⁹ I. Autora: *El libro negro de los colores* (il. Rosana Faría, 2006), *Voces del corazón* (il. Rosana Faría, 2008), *Historias Ajenas* (2009), *La nube* (2011), *Cierra los ojos que vamos a ver* (2013; versión audiolibro, 2016), *El final de la película* (2016).

II. Ilustradora: *No todos los ángeles pueden volar* (Rosario Anzola, 2002), *Píntame angelitos negros* (Andrés Eloy Blanco, 2002), *Caracas Caracol Caracas* (Isaac Chocrón, 2002), *Semillas* (Faniel Hanán Díaz, 2007), *Arca de valores* (Rebeca Orozco, 2008).

III. De su escritura y su ilustración gráfica: *Al revés* (1999), *Equilibrio* (2007), *Doble historia de un vaso de leche* (2007), *Emociones de una línea* (2007), *¿Cuántos?* (2007), *Ni tanto* (2007), *Uno más uno menos* (2007), *Números* (2007), *El tiempo* (2009), *Letras* (2009), *Yo* (2009), *Ana con a, Otto con o* (2013), *Doble doble* (2013), *Yo* (2013), *De otro color* (2014).

IV. Libros digitales: *¿Cuántos globos?* (2014), *De Capercucita Roja para Santa* (2014), *Double double* (2014), *Ana con a, Otto con o* (2015), *Cuac* (2015).

V. Ediciones para familiares. Estos libros son de imposible adquisición, además de que no están fechados, porque corresponden exclusivamente a exposiciones de autora o a ediciones privadas familiares como es el caso de los títulos firmados bajo el seudónimo de Granma, que son creados con un objetivo específico: ser el regalo de cumpleaños de sus dos nietos y que sólo se imprimen dos ejemplares: uno propio y otro para el cumpleaños. En el caso de otros libros, aunque la mayoría son de fácil acceso en cualquier librería en Internet, no han podido localizarse varios. Un caso particular es *Caracas Caracol Caracas*: supone estar disponible, pero aparece la leyenda “Publicación en pausa” en el sitio web de Mercado Libre Venezuela. Algunos otros, en Amazon España, no están disponibles por el momento, aunque se aprecia la existencia en almacén. De igual manera, títulos de versiones digitales han sido removidos de las plataformas de descarga. Los títulos que comprenden esta sección son los siguientes: *Anacoco*, *Bailarina*, *Bruja Buena*, *Doshale*, *Kiosco*, *La pelota*, *La sirena*, *Chamito y Panita van a Caracas*, *Panita Y Chamito cumplen 1 año*, *Chamito y Panita cumplen 2 años*, *¿Quién se esconde?*, *¿Quién y en dónde?*, *¡Quiero!*, *La princesa Stella*, *Tortuguillo tortuguilla*, *Había una vez un huevo*, *Una gran idea*, *Uno + uno*, *Vacaciones*, *Ciudad verde*, *Las mascotas*, *Las formas de los sonidos*, *Criptolalia*.

Particularmente, en México, “Niña bonita” fue un cuento seleccionado para el libro *Español. Tercer grado. Lecturas* (Secretaría de Educación Pública, 1999). En ese sentido, al ser un complemento a las lecciones de *Español. Tercer grado y Español. Tercer grado. Actividades*, se puede decir que el arte de Faría, en conjunto con los textos con los que se acompañan las ilustraciones, ha sido considerado como eficiente para los fines de fomentar el hábito y gusto por la lectura, así como complemento educativo.

2.2 Rasgos de sus literaturas

Algo que debe quedar claro es que el proceso de creación de un texto literario y el de ilustraciones es distinto, pero Menena Cottin tiene experiencia en ambos procedimientos, de modo que en algunos de sus títulos ejerce como autora (o ilustradora) y, en otros libros lleva a cabo simultáneamente los dos procesos. En la sección anterior se describe qué función asume Cottin en cada libro¹⁰.

Todas sus obras proyectan la meditación sobre un tema hasta reducirlo a su mínima manifestación. El resultado de tal acción es la síntesis. Por ejemplo, en *La doble historia de un vaso de leche* se responde, de manera muy concisa, la pregunta “¿el vaso de leche está medio lleno o medio vacío?”. La respuesta es: depende. Con demostraciones aritméticas, una posición respecto al vaso de leche es tomada: en un plano bidimensional, el vaso puede ser cuadrado, circular; en el tridimensional, un cilindro o un cono. Este libro prueba que no hay respuestas precisamente incorrectas y que cada respuesta depende del punto de vista, también demuestra que entender y aceptar la posible existencia de otras perspectivas es tan simple, cotidiano y práctico como la existencia de un vaso de leche¹¹. A partir de esto derivan otros

¹⁰ Cf. p. 6.

¹¹ Para efectos de dicho mensaje, junto con *Equilibrio*, este título pertenece a una colección dentro de Ediciones Tecolote llamada *Todo depende*.

dos rasgos característicos en la poética de la autora: la conceptualización y la imagen. Las ideas a las que recurre Cottin para sus relatos parecen afirmaciones evidentes que no requieren explicación alguna, pero, sin tener claras las nociones que explica, sería simplemente imposible aclarar y entender un concepto completo. *Equilibrio* representa un modelo para este caso, pues, se explica en el libro, se requiere experimentar con las figuras, el peso y la ubicación de los objetos de la balanza para alcanzar el equilibrio. El complemento perfecto para las temáticas frecuentes de la autora y la manera en la que se refiere a ellas es la imagen: son representaciones de tales experimentos.

A pesar de las diferencias propias de la configuración en la creación de cada título, el rasgo que atraviesa toda la obra de Cottin es la invitación a reflexionar sobre las distintas perspectivas que un lector (o varios) pudiese tener, reduciendo el concepto a su esencia. La frecuencia de síntesis de conceptos suele crear una imagen de libros dirigidos a un público infantil, ya que el texto se hace más digerible para rangos de edades en las que, en términos de adquisición de vocabulario y conceptos, resulta más sencilla la comprensión¹². No obstante, en varias entrevistas Cottin expresa que sus obras están dirigidas a personas de cualquier edad y que ella no piensa precisamente en los niños cuando crea un libro, sino que espera que el libro incite al lector a cuestionarse aquello que da por hecho¹³.

En relación con *El libro negro de los colores*, que presenta un formato distinto al resto de su obra por el carácter de poseer texto en braille y por marcar el inicio del reconocimiento de su obra (aunque esto último no significa que antes no fuese conocida), los siguientes libros

¹² María Dolores González Gil, “Literatura infantil: necesidad de una caracterización y de una crítica literaria”, *Cauce: Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 1979. Núm. 2, p. 279.

¹³ Carlos Germán Rojas, “Menena Cottin busca su esencia”, consultado el 20 de abril de 2020, disponible en <http://www.thewynwoodtimes.com/menena-cottin-busca-su-esencia/>

comparten características similares entre sí y con el corpus de esta investigación: *Emociones de una línea*, *Números* y *Cierra los ojos que vamos a ver*. Los primeros dos tienen transcripciones en braille del texto principal, además de relieve en sus ilustraciones (representativas del texto en cuestión), comparten la reflexión característica de apreciar la vida desde diferentes puntos de vista, de apreciar lo invisible mediante el tacto¹⁴. *El libro negro de los colores* propone una visión de mundo alternativa al estímulo visual que significa el color. Por su parte, *Emociones de una línea* procura volver palpable mediante expresiones faciales lo abstracto: los sentimientos. En *Números*, los signos que se usan para representar cantidades son globos. A comparación del signo numérico, el globo es un objeto concreto (las ilustraciones del libro también son palpables) con los que resulta menos complejo hacer cálculos matemáticos.

Cierra los ojos que vamos a ver surge de un encuentro casual que se convirtió en amistad. La autora, durante una presentación de *El libro negro de los colores*, conoce a Lucero Márquez, invidente admiradora de su creación. Esta obra es un relato epistolar en la era digital (o sea por correo electrónico) donde comparten sus experiencias. Cottin se sigue preguntando cómo Lucero podrá entender lo que le desea comunicar, es decir, cuál elección de palabras es la óptima para entregar el mensaje correcto y completo. Esto es la característica principal de su poética: la reflexión de cómo comunicar algo, de cómo entender algo, de cómo ver algo, de cómo pensar algo. *Cierra los ojos que vamos a ver* es una continuación de

¹⁴ Cinco de los sentidos propios del cuerpo humano son los que se conocen comúnmente (vista, gusto, tacto, olfato y oído). Pero también existen dos adicionales. Uno de ellos funciona con el sistema vestibular, el cual permite al cuerpo ubicarse en el espacio y se relaciona con el equilibrio. El séptimo sentido se encuentra en el sistema de propiocepción, con el cual el cuerpo reconoce dónde se encuentra cada parte del cuerpo y cómo se mueve, además, el organismo tiene receptores para detectar alertas como el dolor, el calor o la presión. Los siete sentidos son la primera parte de un proceso complejo que lleva al cuerpo a recibir estímulos por medio de las sensaciones y las percibe, es decir, las interpreta. Francisco Pellicer Graham, “Dolor transversal”, conferencia pronunciada en el marco del diplomado *Neurociencias, arte y cultura: Caminos a la transdisciplina*, Ciudad de México, UNAM, 24 de octubre de 2019.

la reflexión sobre la ceguera y cómo describir algo más complejo para un lector empírico (Lucero), como la acumulación de decenas de montañas (*Números*) en una cordillera en un día soleado de roca gris (*El libro negro de los colores*) y el asombro (*Emociones de una línea*) ante el paisaje completo. Aunque este libro no esté disponible en braille, la idea de inclusión y de llegar a esos otros públicos continúa, pues en 2016 aparece la versión audiolibro.

Hablemos ahora sobre la ilustradora de *El libro negro*. La formación académica de Rosana Faría da cuenta de su fuerte influencia en el área del arte visual. La constante es que sus textos pictóricos acompañan cuentos infantiles y sobre temática relativa a historias, canciones, personajes y ambientes populares¹⁵. Esos libros se prestan para la actividad y experiencia lúdica y de goce por mostrar un estilo caricaturizado y con pasajes característicos de la imaginación común infantil. Además de dar cuenta de panoramas culturales, Faría es capaz de enganchar al lector cultivando un gusto por la lectura que llegará a convertirse en hábito.

Así que, a grandes rasgos, el patrón que sigue es el de ilustrar, pero no crear textos literarios. Sin embargo, el que no sea competente para entrar en detalle de los rasgos propios de las creaciones de Rosana Faría, no significa que el elemento imagen de un libro ilustrado sea menos valioso. Por el contrario, un libro ilustrado necesita de ese factor para completar un significado general de la obra en cuestión. A propósito de ello, Magglio Chiuminatto afirma que a partir de la interacción entre texto e imagen (en el libro álbum) “se pueden

¹⁵ *Un diente se mueve* corresponde, en términos generales, a la creencia popular del ratón de los dientes. *Arepita de manteca* es una adaptación a libro ilustrado de una canción infantil de Venezuela. *Niña bonita* está inspirado en los paisajes de la costa de tal país andino.

explicitar y poner en evidencia los mecanismos internos del lenguaje, la construcción de significados y los procesos de lectura”¹⁶.

Algo que ambas autoras de *El libro negro* comparten es el hecho de haberse formado profesionalmente en la fundación Neumann. Esto es importante, ya que ello les brindó una firme perspectiva y capacidad de comunicar por medio de imágenes.

2.3 *El libro negro de los colores* y su importancia

El libro que se analiza en esta tesis fue publicado por primera vez en 2006 por ediciones Tecolote, incluido en la Colección *Soy igual a ti, pero diferente* de la misma editorial¹⁷; traducido, actualmente, a 18 idiomas y galardonado con varios premios¹⁸.

¹⁶ Magglio Chiuminatto Orrego, “Relaciones texto-imagen en el libro álbum”, Revista *UNIVERSUM*, vol. 1, núm. 26, 2011, p. 64.

¹⁷ De acuerdo con el catálogo de 2019.

¹⁸ New Horizons Bologna-Ragazzi Award, Bolonia, 2007: En la categoría *New Horizons*, se le solicita al jurado entregar un reconocimiento especial a un libro particularmente innovador, el cual “*abra los ojos* [del jurado, pero de cualquier lector] a nuevos horizontes” (la cursiva es mía).

Diez mejores libros Banco del Libro, Venezuela, 2007: El Banco del libro es una asociación civil de Venezuela privada y sin fines de lucro que investiga, experimenta, divulga y realiza otras acciones dirigidas a niños y jóvenes para su formación como lectores críticos. Su finalidad es favorecer la participación ciudadana en los procesos sociales y tecnológicos contemporáneos.

New York Times Book Review: Best Illustrated Children's Books, Nueva York, 2008: El periódico *The New York Times* abre una sección para reseñas de libros. Cada año escoge los mejores diez libros ilustrados.

Booklist Editor's Choice, EE.UU., 2008: La American Library Association (ALA) es la asociación de bibliotecas más grande y antigua del mundo. Su misión es proveer liderazgo para el desarrollo, promoción y mejoramiento de los servicios bibliotecarios con la finalidad de asegurar el acceso a la información para todo el público. Sus reconocimientos se dividen en muchas categorías, pero la que corresponde a Editors Choice son recomendaciones de libros de acuerdo con las edades del posible lector. Se dividen en jóvenes (Youth), adultos jóvenes (Young adult) y adultos (Adult). *El libro negro de los colores* se incluyó en la sección Youth.

School Library Journal's Best Books for Children, EE.UU., 2008: La School Library Journal es una revista mensual estadounidense con artículos y reseñas para bibliotecarios escolares, especialistas en medios y bibliotecarios públicos que trabajan con jóvenes. Cada año escogen lo que ellos consideran como los mejores libros y se dividen en secciones de libros ilustrados, no ficción, ficción. *El libro negro de los colores* fue ubicado en la sección de ficción.

Prix littéraire de la citoyenneté, Francia, 2008/2009: Es un premio que en el que ofrecen 20 títulos de libros a niños de distintas clases (al final sólo premian los cinco más votados), desde *maternelle à la seconde* de modo que los estudiantes conocen, leen y estudian literatura infantil reciente y adquieren, mediante ellos, cultura humanista para su futuro como ciudadanos. *El libro negro de los colores* resultó entre los más votados en las clases de *maternelle-CP* y *CP-CE*.

El texto fue sometido a una transformación para convertirse en lo que es el resultado final, es decir, el libro físico que en la actualidad se puede apreciar: el poema¹⁹, por llamarlo de alguna manera, nace de la inquietud de la autora por entender la concepción de las cosas desde la perspectiva de una persona con discapacidad visual²⁰. Imaginó cómo se convive con

Beehive Award Nominees, EE.UU., 2010: Este reconocimiento es organizado por The Children's Literature Association of Utah (CLAU), cuya finalidad es promover la lectura y su amor por ella. La intención de los reconocimientos es motivar a la gente joven a leer. Los niños votan con una corta lista de los nominados según su categoría (ficción para niños, libros informativos, libros ilustrados, poesía, novelas gráficas y ficción para adultos jóvenes). El título con el mayor porcentaje de votos por cada categoría gana el reconocimiento. Aunque *El libro negro de los colores* no resultó ganador, la nominación refleja el interés de los lectores por este tipo de obras.

Prairie Bud Award Nominees, EE.UU., 2010-2011: The South Dakota Library Association es una organización que representa bibliotecas y brinda oportunidades a sus miembros para ofrecer un servicio bibliotecario de calidad a toda la población de Dakota del Sur. Los resultados de este reconocimiento están determinados por estudiantes del jardín de niños hasta el segundo grado. El procedimiento consiste en que los estudiantes voten después de haber leído cada libro.

Grand Canyon Reader Award Non-Fiction Nominees, EE.UU., 2011: El premio está organizado por Arizona Library Association, cuyo propósito es entusiasmar a los lectores jóvenes del estado a familiarizarse con libros de calidad recientemente publicados y condecorar a sus autores y libros favoritos. Los títulos son propuestos por profesores, estudiantes o bibliotecarios y quienes votan son los jóvenes lectores (en su mayoría estudiantes) mediante una boleta que el comité organizador publica en su sitio oficial con anticipación.

Banco Interamericano de Desarrollo, EE.UU., 2015: Los premios ALAS-BID nacen para reconocer y difundir el compromiso de quienes trabajan arduamente por el desarrollo infantil temprano en América Latina y el Caribe. Esta categoría (Mejor publicación) reconoce a aquellos autores de cuentos y fábulas infantiles orientados a niños entre 3 y 7 años.

¹⁹ Le llamo poema por la manera en la que la autora emplea el lenguaje y juega con él para referirse a los colores y a las cosas, es decir, mediante la metáfora, entendiendo esta figura retórica desde las ideas de Paul Ricoeur. El teórico francés, en primera instancia, rescata el sentido de la metáfora según la tropología clásica. Ésta se define “por la función que la relación de semejanza juega en la transposición de la idea primitiva a la nueva”. Ello quiere decir que la metáfora es una especie de comparación, aunque no debe confundirse con el símil, y sustituye un término por otro. La metáfora funciona para ver (sentir, en realidad) nuestro alrededor de una manera en particular, así como enriquece la descripción del mundo. No sólo se queda en ello, sino que también es un vehículo para infundir “en el corazón de la situación simbolizada los sentimientos vinculados a la situación que simboliza”. Paul Ricoeur, “El trabajo de la semejanza”, en su libro *La metáfora viva*, trad. Agustín Neira, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1980, p. 258.

Todo lo anterior se manifiesta en *El libro negro de los colores*. Tomando la primera oración del texto “Según Tomás, el color amarillo sabe a mostaza”, podemos afirmar que el elemento del sabor a mostaza (situación imaginaria para entender la real) sustituye el objeto real (es decir, el estímulo visual al que llamamos *amarillo*).

El libro negro de los colores no está paginado y para efectos prácticos de esta investigación se paginará y, en determinado momento de la investigación, se mostrarán fotografías para aclarar lo que se exponga en el análisis. Menena Cottin y Rosana Faría (il.), *El libro negro de los colores*, Ciudad de México, Ediciones Tecolote, 2008, p. 4.

²⁰ Este término es referido en varios manuales como apropiado para eliminar la discriminación, exclusión de personas con características o condiciones particulares. Tales manuales se ofrecen a todo público el

esa condición, el experimento comenzó y su fruto fue el poema. En un principio, no se contemplaba convertirse a un libro y nadie más que Cottin y su esposo eran sus lectores, pero se lo mostró a Mónica Bergna (editora de libros infantiles). Ella lo visualizó como un libro de color negro y con la transcripción al braille. Después se sumó Rosana Faría al proyecto para hacer las ilustraciones²¹.

Es un hecho que uno de los sectores más grandes de sus lectores son niños, asimismo, otros públicos (como el especializado en el área educativa²²) lo consideran valioso artísticamente y apropiado como material educativo para niños, por dar una lección moral sobre la realidad de la ceguera²³. En varios concursos en los que *El libro negro de los colores* ha recibido varias distinciones, el voto es emitido por los lectores infantiles, así como la mayoría de los galardones recibidos tienen que ver con el reconocimiento de literatura infantil innovadora, provechosa educativamente y de calidad. Pese a todo lo anterior, esta obra no corresponde a la etiqueta ‘literatura infantil’ y no son éstas las razones únicas ni las más destacables para clasificar un tipo de literatura como tal²⁴.

La imagen pública que proyectó el libro refiere a la inclusión de grupos de minorías, en este caso, aquellos con discapacidades. Junto con *Escucha mis manos* (Alvarito Cuevas,

Gobierno de México, a través de la Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (CONAPRED). Se consideró entre los que recomiendan los manuales “persona con discapacidad visual” como el mejor. Consultado el 20 de abril de 2020, disponible en

https://www.conapred.org.mx/index.php?contenido=documento&id=320&id_opcion=147&op=147

²¹ Entrevistas y testimonios consultados el 9 de abril de 2020 disponibles en: MeguaRED, “El libro negro de los colores”, 9 de mayo de 2017, <https://maguared.gov.co/el-libro-negro-de-los-colores/> y

El espectador, “Entender el mundo de los ciegos”, 4 de mayo de 2017, <https://www.elespectador.com/entretenimiento/un-chat-con/entender-el-mundo-de-los-ciegos-articulo-692332>.

²² Cabe recordar que en numerosas convocatorias son profesores o bibliotecarios escolares quienes postulan los títulos para la entrega reconocimientos que otorgan las asociaciones de bibliotecas. A continuación se mencionan algunos casos: School Library Journal’s Best Books for Children, Prix littéraire de la citoyenneté y Prairie Bud Award Nominees. Cf. p. 7.

²³ Tal conjetura está elaborada con base en el perfil del Prix littéraire de la citoyenneté que consiste entre sus objetivos inculcar valores humanos a los estudiantes. Cf. Nota al pie núm. 16.

²⁴ *Supra*, nota a pie núm. 5.

2007), *Pero, ¿dónde está Ornicar?* (Gerald Stehr, il. Willi Glasauer, 2018), entre otros, se conforma la colección *Soy igual a ti pero diferente*. Ésta agrupa relatos donde se toca el tema de personas “diferentes” para informar y, así, acortar las diferencias entre personas que presentan algún tipo de discapacidad y las que no.

El soporte de la obra es un factor muy importante, ya que tiene efectos estéticos²⁵ particulares en el lector y otros muy distintos en un soporte electrónico. Es interesante y un misterio pensar cómo se adaptaría la obra para causar un efecto estético en el lector. Pero no es necesario imaginarlo porque ya existe una *app* de este libro. El hecho de que la adaptación de *El libro negro* haya sido desarrollada en una aplicación para iPad responde a las necesidades de un efecto estético particular. No es lo mismo un libro digital en formato PDF o en E-book, pues es muy probable que se pierda el factor de interacción entre el lector y el objeto estético (el libro), de manera que con la *app* se conserva la relación dinámica entre lector y libro. Cuenta con tres secciones²⁶: 1) *Descubre*, 2) *Disfruta: escuchallee*, 3) *Comunica*.

²⁵ Wolfgang Iser, “El proceso de lectura: un enfoque fenomenológico”, trad. J. Vargas Duarte, en Manuel Alcides Jofré (ed.), *Para leer al lector: una antología de teoría post-estructuralista*, Santiago de Chile, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 1988, pp. 29-51. He referido a Iser porque es el estudioso que desarrolló los planteamientos sobre el acto de lectura (donde es notable la importancia del lector en éste) dentro de la teoría de la recepción.

Iser propone que la obra literaria se conforma de dos polos: el artístico y el estético. El primero comprende el autor y el texto. El segundo en la concretización del texto que realiza el lector. Es decir, lo estético se refiere a las acciones involucradas al reaccionar ante el texto durante el proceso de lectura.

²⁶ En la primera aparece el texto en sistema braille que, al tocarlo, se convierte en texto en alfabeto latino. Lo mismo ocurre con las ilustraciones, la pantalla del iPad (específicamente dicho dispositivo) está en su totalidad negra, pero cuando se pasa el dedo empieza gradualmente a aparecer la imagen mientras suena algún sonido relativo a la imagen. Actualmente, no es posible adquirir la aplicación porque ha sido removida de la AppStore. Tampoco está disponible en la página del estudio creador. Se desconocen las razones. Las fuentes necesarias para recaudar esta información se encontraron en <https://apptk.es/apps/el-libro-negro-de-los-colores/#tab-description> consultado el 7 de abril de 2020 y en YouTube https://www.youtube.com/watch?v=Pj_99hBjUJY consultado el 9 de abril de 2020), en la página del estudio desarrollador de la app Blenda Estudio Creativo <http://www.blenda.mx/?portfolio=el-libro-negro-de-los-colores>. Consultado el 9 de abril de 2020 y en la AppStore, consultada ésta el 7 de abril de 2020. La segunda opción (*Disfruta*) es la que se adapta a las necesidades de un lector invidente, pues funciona como un audiolibro. Además, en esta sección aparecen en pantalla simultáneamente texto en braille (en la

El libro en físico, por su parte, es de pasta dura y el papel interior tiene una textura porosa. En la página izquierda es donde se ubica el texto: en la parte superior en alfabeto latino y en la inferior la transcripción en braille. Este último relieve, no es sólo la impresión en tinta: en la página del lado derecho se encuentran las ilustraciones alusivas al texto literario que tienen un relieve para que el lector pueda sentirlos²⁷.



En esta ilustración es posible notar el barniz a registro en la página de la obra que le da relieve a la imagen.

Menena Cottin y Rosana Faría, *El libro negro de los colores*, México, Ediciones Tecolote, 3^a ed., 2013, p. 7.

En términos generales, la importancia de *El libro negro de los colores* recae en lo siguiente: es una obra reconocida por distintas instituciones comprometidas con la literatura infantil e ilustrada por sus cualidades artísticas en la escritura e ilustración; se considera beneficiosa y

parte inferior de la pantalla) que se va iluminando según avanza el audio y en la parte superior aparece la imagen con alguna animación y con sus respectivos sonidos igual que en el primer apartado (*Descubre*). El apartado *Lee* proporciona el texto con animaciones de las ilustraciones y, de fondo, se oye música venezolana: la canción se titula “El loco Juan Carabina” es del compositor Simón Díaz. Particularmente, la versión audible en el vídeo es interpretada por Luis Julio Toro. Finalmente, en el apartado *Comunica* aparece un teclado QWERTY que muestra tanto los signos en latino como en braille y tiene la opción de enviar por correo electrónico los mensajes construidos (en el libro en físico se facilita con la página final, donde puede consultarse el abecedario y algunos otros signos en braille).

²⁷ Menena Cottin y Rosana Faría (il.), *op. cit.*, p.7.

propia en términos educativos —sobre la relación entre colores y objetos y situaciones empíricas— y morales —para concientizar al público de la condición de discapacidad visual—; y dentro de la composición física del libro (como probablemente también lo fue su versión digital) está configurado de manera que contiene los elementos precisos para provocar un efecto directo y distinto en cada tipo de lector; en otras palabras, para crear un efecto estético.

3. El libro ilustrado como dispositivo narrativo

3.1 Primer acercamiento

El libro ilustrado, como su nombre lo denota, es un objeto donde hay texto y, más importante, imágenes incluidas. Es de suma importancia reconocer que la palabra utilizada para denominar este tipo de obras es, especialmente, la de *ilustración*, porque la carga semántica implica que la imagen representa, ejemplifica o aclara de manera gráfica una idea expuesta.

Este formato en libros otorga mucha libertad de variantes en cuanto a elección de estilo de dibujos, tamaños del libro y su orientación (vertical, horizontal, cuadrado), uso de materiales (pastas duras en los forros, papeles brillantes, acartonados), las cualidades del soporte (ya sea físico, con las características previamente enumeradas, o en formato digital; para éste último, también entra en consideración el contenido disponible según se trate de un libro digital o libro *app*²⁸) y todos aquellos elementos paratextuales que, define Gérard Genette, conforman aquello “por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público”²⁹. A nivel de contenido, se consideran dos variantes: en la primera se contempla un texto ya existente y se emprende la tarea de ilustrarlo (probablemente los casos más conocidos sean cuentos clásicos, como los de Hans Christian

²⁸ En función de los requisitos de acceso, los libros digitales se dividen en tres grupos: I. Independiente de una aplicación determinada: se refiere a la transposición de un libro físico a un formato digital incluidas obras con imágenes como libros ilustrados o cómics. II. Dependiente de una aplicación determinada: esta categoría, específicamente, engloba libros a los que se puede tener acceso sólo mediante *apps* de lectura como es el caso de la PlayTales. III. Ligado al contenido: consiste en la elaboración exclusiva de una *app* para el libro. En esta categoría entra la *app Doble doble*, de Menena Cottin.

Araceli García-Rodríguez y Raquel Gómez-Díaz, “Contenidos enriquecidos para niños o las nuevas formas de leer, crear y escuchar historias: una propuesta de clasificación”, *Revista chilena de literatura*, Diciembre 2016, núm. 94, p. 178.

²⁹ El paratexto es un gesto comunicativo que propone una manera posible de abordar y entender un libro. Existen dos tipos de paratexto: autoral y editorial. El primer tipo son los producidos por el mismo autor del texto; en su mayoría corresponde al título, pero también pueden ser prólogos o epílogos. El editorial, es aquel que “se encuentra bajo la responsabilidad directa y principal [...] de la edición”. El rasgo característico de este tipo es espacial o material, es decir, de las partes más visibles del objeto como portadas, imágenes, pastas, composición tipográfica y otros elementos afines.

Gérard Genette, *Umbrales*, trad. Susana Lage, México, Siglo XXI, 2001, pp. 7 y 19.

Andersen o de los recopilados por los hermanos Grimm). La segunda consiste en que la idea-texto y la ilustración sean creadas al mismo tiempo. Todo ello significa que, debido a la infinidad de posibilidades y variantes, la regla principal y más importante a seguir para poder describir (y, sobre todo, elaborar) un libro ilustrado es que no hay reglas para hacerlo.

Un rasgo esencial de este formato de libros es que las ilustraciones siempre responden a una razón de estar presentes para complementar el texto de una manera específica o viceversa, es decir, que el texto sea el agregado de la imagen. Es cierto que las ilustraciones de estos libros no siempre cuentan con un alto grado de fuerza narrativa y que, en realidad, su función radica en lo ornamental o en lo representativo. Sin embargo, aunque la imagen sea prescindible —y ello no significa que carezca de utilidad expresiva—, es inalterable el hecho de que ésta potencia y guía la imaginación del lector³⁰. Sujeto a ciertas condiciones, el texto pictórico puede extraerse del cuerpo de la obra literaria y eso no causa ninguna repercusión en su significado ni en la comprensión de la idea global de un libro ilustrado, pero sí en un libro-álbum³¹ —el cual narra su relato por medio del entrelazamiento entre el texto, que no puede sostenerse sin un elemento gráfico, e imagen, que, a su vez, revela lo que las palabras ocultan³².

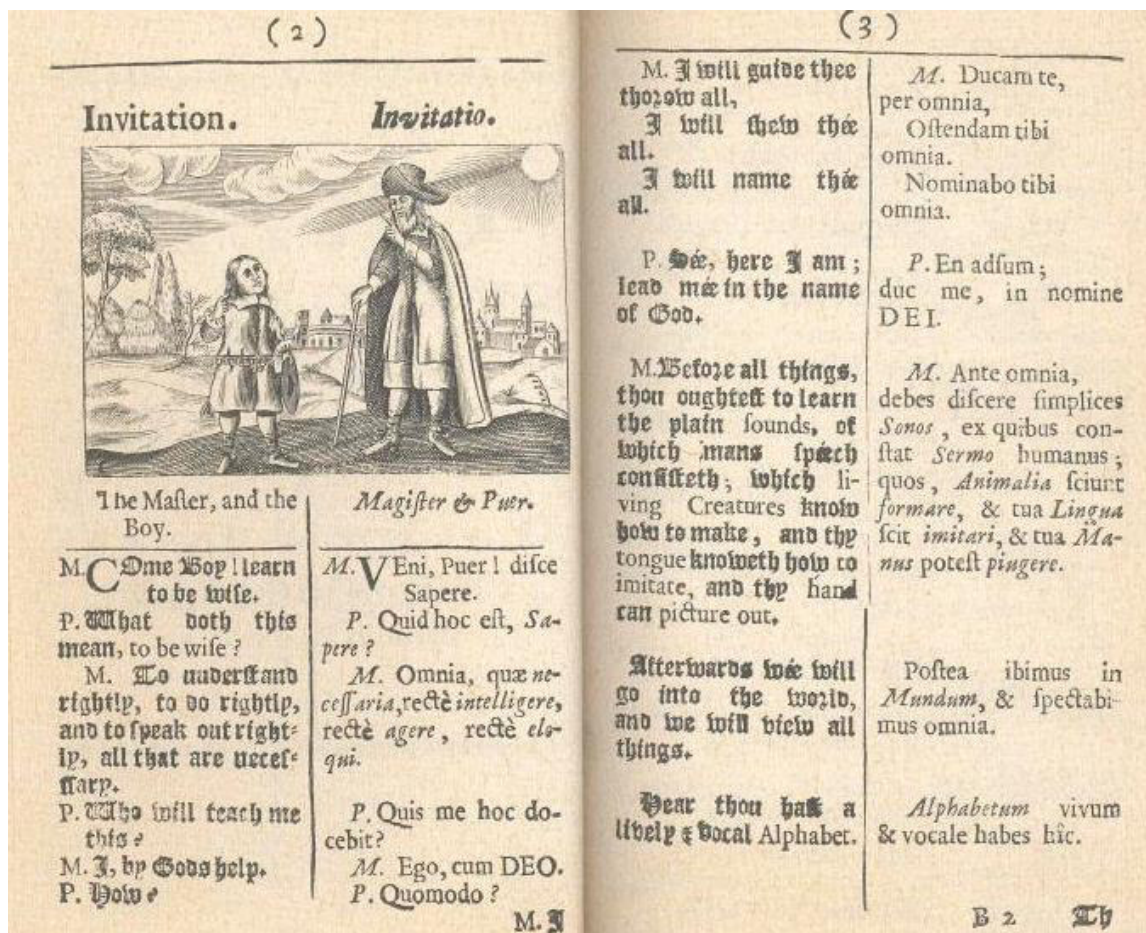
La obra considerada como el primer libro ilustrado en la historia es *Orbis Sensualium Pictus*, que data del año 1658, creado por el pedagogo y filósofo checo Jan Amos Komenský (mejor conocido como Comenio). Tal libro se describe como una enciclopedia en latín y

³⁰ María Rius, “Texto-Ilustración”, en *Educación y biblioteca*, conferencia pronunciada en el primer Simposio Premi Internacional Catalonia, Barcelona, Universidad de Barcelona, 24-26 de octubre de 1990.

³¹ *Infra*, cap. 3.3.

³² Uri Shulevitz, “¿Qué es un libro-álbum?”, *El libro álbum: invención y evolución de un género para niños*, Caracas, Banco del Libro, 2005, p. 10.

alemán para mejorar la enseñanza del latín a niños haciendo uso de xilografías³³ de modo que el vocabulario pudiese relacionarse con una imagen.



Jan Amos Komenský, *Orbis Sensualium Pictus*, trad. Charles Hoole, Londres, 1728, pp. 2-3. Edición facsimilar traducida al inglés disponible en: http://www.centromanes.org/?page_id=5462

Otro referente destacado en la historia de los libros ilustrados es *Der Struwwelpeter* (en español, *Pedro Melenas*), del psiquiatra y escritor alemán Heinrich Hoffman (1809-1894). El libro surgió como un regalo de Navidad para uno de sus hijos. Debido a que ningún libro en el mercado le resultó lo suficientemente bueno, decidió crearlo él mismo. La obra trata varias historias en las que los personajes tienen mal comportamiento y, como consecuencia, reciben un castigo y aprenden la lección. La idea de Hoffman era transmitir la

³³ Es una técnica para hacer grabados, de modo que la placa de madera funciona como un sello a una tinta. Al presionarse con una superficie (como el papel), la imagen queda impresa.

enseñanza que los hijos no suelen asimilar sin una experiencia cercana o propia. En 1845, su amigo y editor Carl-Friedrich Loening lo animó para que publicara esta obra³⁴.

Pedro el Desgreñado



Heinrich Hoffman, *Pedro el Desgreñado*, trad. al inglés Mark Twain, trad. al español Eric Schierloh, Buenos Aires, Barba de Abejas, 4ª ed., 2015, p. 15.

Edmund Evans, grabador de madera inglés (1826-1905), también es un hito en el desarrollo de la imagen en libros (infantiles) ilustrados a color. Colaboró con varios artistas de la época como Richard Doyle, Walter Crane, Kate Greenaway y Randolph Caldecott para producir lo que en la actualidad se conoce como libros infantiles clásicos, muchos de ellos cuentos de hadas.

Los ilustradores diseñaban las imágenes y posteriormente Evans las grababa en madera para hacer

³⁴ Gemma Lluch, *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, p. 119.

el coloreado. Uno de sus últimos trabajos fueron las cromoxilografías³⁵ de *The tale of Peter Rabbit*, de Beatrix Potter. El trabajo de Edmund Evans fue fundamental para el progreso de la ilustración en libros, porque esta técnica de grabado es muy difícil de lograr: además de conseguir bellas impresiones con tal procedimiento, Evans pudo combinar las tintas consiguiendo distintos matices y tonos de los colores base.

Algunas de las obras enlistadas se tratan de libros elaborados con efectos



Walter Crane, “Cinderella departing for the ball”, *Walter Crane’s New toy book*, Londres, George Routledge and Sons, 1873, p. 3.

didácticos (*Orbis Sensualium Pictus*³⁶), lecciones moralizantes (*Der Struwwelpeter*) o con un fin meramente artístico (*The tale of Peter Rabbit*). La constante entre los ejemplos citados es que tienen una etiqueta o rasgo que los relaciona directamente: que se dirigen a un público

³⁵ A diferencia de las xilografías, las cromoxilografías se elaboran con más de una tinta, por lo que más de un sello —grabado en madera— es necesario para hacer la impresión. Las tintas, además de ser costosas, requieren ser calentadas antes de su uso, por lo que su manipulación es complicada.

³⁶ De los libros citados, éste es el único que carece de carácter literario.

infantil, es decir, a los lectores de literatura infantil, considerándola como toda producción literaria que contemplan al receptor como un niño³⁷. Ésta no debe pensarse, dice Juan Carlos Merlo “para instruir, educar o moralizar. Ni tampoco



Robert Browning, il. Kate Greenaway, *Pied Piper of Hamelin*, Londres, Frederick Warne and Co., 1910, p. 41.

que [las obras infantiles] deban funcionar para mejorar el aprendizaje de la lectoescritura”, sino que existe “para goce exclusivo de los niños lectores”³⁸. No me detendré a reflexionar con profundidad en el carácter de infantil, pues no es precisamente el tema que compete a esta investigación.

³⁷ Juan Cervera, “En torno a la literatura infantil”, *Cauce: revista de Filología y su Didáctica*, núm. 12, 1989, p. 7.

³⁸ Juan Carlos Merlo, *La literatura infantil y su problemática*, Buenos Aires, El Ateneo, 1975, p. 42.

Este tipo de libros ha ido ganado aprecio y goce tanto de niños como de adultos. El nombre ‘literatura infantil’ puede convertirse en un estigma que impide a los libros ilustrados —que ofrecen una amplia gama para distintos gustos e intereses según el lector desee— ser disfrutados sin prejuicio por el público no infantil.



Beatrix Potter, *The tale of Peter Rabbit*, 1902, versión digital por Free Kids Books, p. 4. Disponible en: <https://freekidsbooks.org/wp-content/uploads/2017/01/Peter-Rabbit-FKB-Kids-Stories.pdf>. Consultado el 3 de mayo de 2020.

3.2 Relaciones texto-imagen en los libros ilustrados

Como se ha referido, en la creación de libros ilustrados se goza de mucha libertad para presentar su contenido y en cómo vincular sus partes: las relaciones entre texto e imagen —elementos siempre presentes— pueden clasificarse según el grado de importancia (diferencia o equivalencia) o la función que cumplen las ilustraciones el tipo de expresión que representan en el cuerpo del documento, así como las condiciones bajo las cuales se integró uno al otro.

Analizar las relaciones entre texto e imagen es relevante porque, al complementarse esos elementos, llenan algunos espacios de indeterminación³⁹. Éstos son fragmentos de

³⁹ Wolfgang Iser, “La estructura apelativa de los textos”, en Rainer Warning (coord.), *Estética de la recepción*, Madrid, 1989, p. 138.

información que no está explícita en el texto que, por lo tanto, el lector debe completar con base en indicios o pistas que el relato ofrece. Lo que la imagen hace, en algunos casos, es llenar esos espacios. No obstante, ésta, al no representar en su totalidad el texto escrito, no bloquea la imaginación e interpretación del receptor, y funciona como una guía o incentivo para elevar tales acciones del lector.

Las categorías que se enlistarán a continuación para analizar y explicar las relaciones texto-imagen son descritas por José Daniel Rosero⁴⁰, artista visual colombiano y profesor en la Pontificia Universidad Javeriana en Bogotá. En su texto *Siete relaciones dialógicas entre texto e imagen*⁴¹, Rosero define al libro ilustrado como un tipo de libro donde tales elementos “adquieren un nivel de significación que se activa con la relación de ambos lenguajes”⁴² (el visual y el escrito) y afirma que se complementan de diferentes formas que conforman distintos niveles de significación. Los tipos de relaciones son los siguientes:

I. Vasallaje

El término surge por el vínculo entre un noble y su señor feudal durante la Edad Media, en el cual, el vasallo se sometía a las disposiciones de su superior. En el campo de la ilustración, el elemento pictórico se construye a partir de un texto previamente escrito. Éste último puede sostenerse, funcionar y significar por cuenta propia; como consecuencia, podría decirse que

⁴⁰ Rosero no es el único autor que reflexiona a propósito del diálogo entre texto e imagen, también existen opiniones como la de Magglio Chiuminatto, cuya finalidad es describir y entender la dinámica en términos de igualdad o diferencia entre los elementos textuales y pictóricos. Para efectos de esta investigación, el escrito de Rosero funciona mejor para analizar el corpus de estudio.

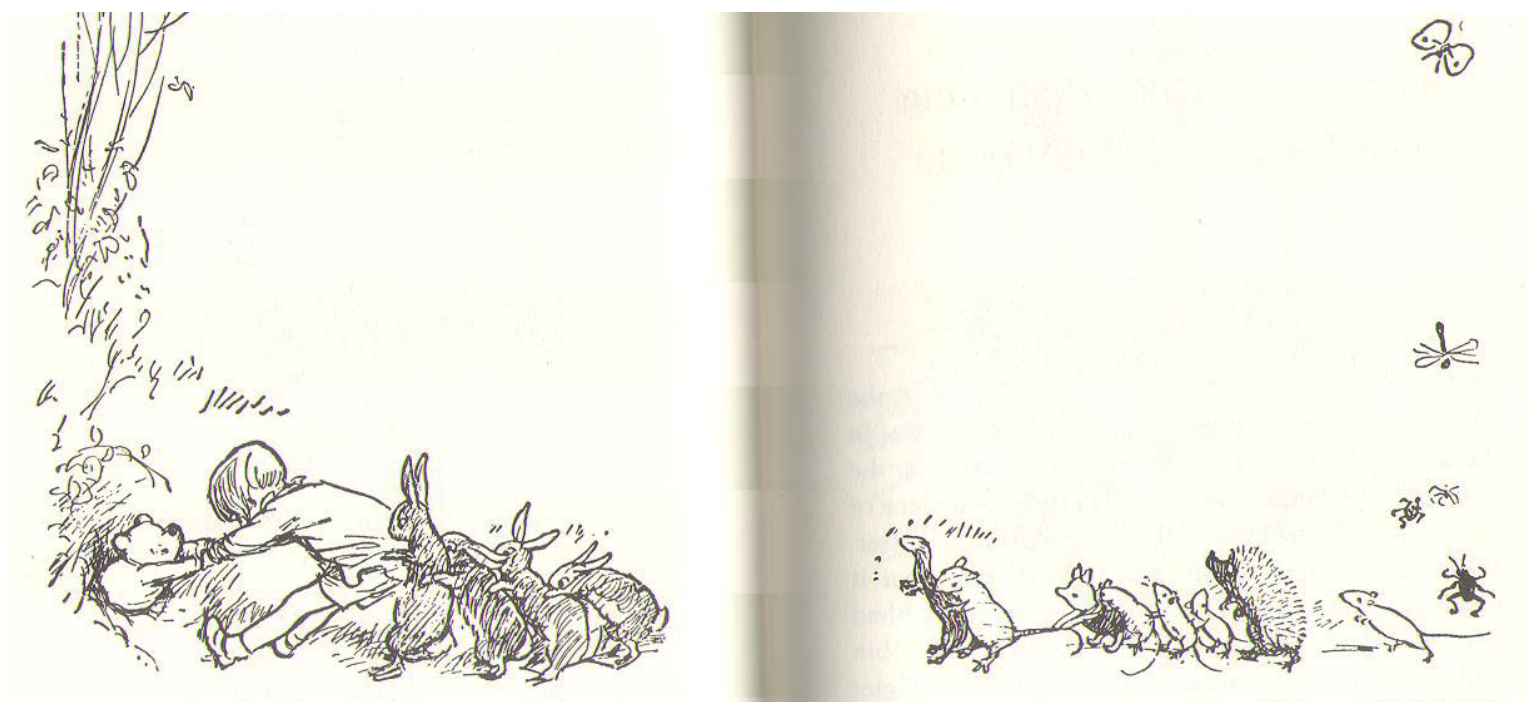
Magglio Chiuminatto Oreggo, “Relaciones texto-imagen en el libro álbum”, Revista *Universum*, núm. 26 (2011), pp. 57-77.

⁴¹ En la primera versión de este texto (es decir, *Las cinco relaciones...*), Rosero hace énfasis en que los cinco fenómenos que él describe se presentan en el ‘libro-álbum’. No obstante, en esta actualización (*Siete relaciones...*), Rosero aclara que no son exclusivos para ese formato de libro, sino que pueden extenderse a la generalidad que representan los libros ilustrados.

⁴² José Rosero, *Las cinco relaciones dialógicas entre el texto y la imagen dentro del álbum ilustrado*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2010, p. 5.

la imagen tiene una función decorativa y representa literalmente lo que se describe en el texto. En la relación de vasallaje, el ilustrador puede agregar su toque personal a partir de su interpretación del escrito. Ello hace que el tiempo de contemplación de las imágenes se alargue.

En el pasaje que aquí se sugiere como ejemplo se narra que Winnie Pooh se atoró en una de las puertas de la casa de Conejo, por lo que Christopher Robin y compañía se vieron obligados a esperar una semana para que Pooh adelgazara y, así, liberarlo de la madriguera.



“So he took hold of Pooh’s and Rabbit took hold of Christopher Robin, and all Rabbit’s Friends and relations took hold of Rabbit, and they all pulled together...”. Alan Alexander Milne y Ernest Shepard (il.), “Pooh Goes Visiting and Gets Into a Tight Place”, *Winnie-the-Pooh*, New York, Dutton Children’s Books, 2017, pp. 32-33.

En la imagen se aprecia el momento justo cuando Christopher, Conejo y otros personajes de apoyo lo jalan para liberarlo. El texto describe perfectamente la situación que ocurre en este capítulo de *Winnie-the-Pooh* (Methuen Publishing, 1926). Amén de lo que explica Rosero, se puede reforzar su idea porque, aunque el texto explica muy bien el pasaje, la imagen llena

un espacio de indeterminación que, por ejemplo, permite visualizar la manera en la que el oso está atorado, y, asimismo, las identidades de los amigos de Conejo.

II. Clarificación

En esta categoría, la ilustración recrea y resignifica hechos e hilos argumentativos que una narración previamente escrita evoca (en este sentido, sería similar a la relación de vasallaje). Las imágenes reinterpretan escenas narradas a partir de la imaginación de quien crea el texto pictórico. Con este mecanismo de ilustración se pretende relacionar la obra con “relatos, situaciones históricas, contextos, objetos, conceptos o personajes fuera de la narrativa misma”⁴³ que el lector muy probablemente conozca, para reconstruir una idea, mostrar una postura acerca de temas específicos o potenciar la imaginación del lector.



Koleia Bungard y Catalina Vásquez (il.), *Tom Sóyer: mucho culicagao*, Medellín, Secretaría de Cultura Ciudadana, 2017, pp. 8-9. Muestra gratuita consultada el 23 de mayo de 2020: https://issuu.com/fiestalibro/docs/tom_soyer

⁴³ José Rosero, *Las siete relaciones dialógicas entre el texto y la imagen*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2019, p. 8.

Tom Sóyer: mucho culicagao es un libro que forma parte de una iniciativa colombiana para fomentar la lectura de clásicos universales como *Las aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain. Tom Sóyer vive las mismas historias que Sawyer, pero ambientadas en Medellín, Colombia. Las ilustraciones (y parte del texto)



tienen una relación de clarificación que posibilita visualizar lugares comunes de la sociedad colombiana: la bebida Pony Malta, el transporte Coonorte, escenarios de la ciudad y, sobre todo, el lenguaje local (paisa). En la imagen se ve cómo Tom idea estrategias para impresionar a Becky, mientras que Huck se imagina saboreando papas rellenas acompañadas con una Pony Malta.

III. Simbiosis

La sustracción de la imagen o del texto implicaría el colapso de la narración, pues, en realidad, ambos cumplen una función narrativa. Coexisten para formular la obra literaria. Básicamente, el lector no sería capaz de conectar los lenguajes ni entender la obra sin las ilustraciones —en teoría, podría entenderse el texto, ya que las palabras tienen un significado por sí mismo, pero sería imposible hacerlo con el sentido que construye *la unión de sus partes*.

Suele creerse que si las funciones de escritor e ilustrador recaen en la misma persona, la conexión de los componentes del libro será más exitosa que si dos individuos, por separado, se encargan de cada actividad; sin embargo, no es una exigencia necesaria para obtener resultados estéticos favorables donde dialoguen apropiadamente tanto el texto literario como el pictórico.



María Buranda y Maite Gurrutxaga (il.), *La enorme nada*, México, Fondo de Cultura Económica, 2015, pp. 10-11.

En *La enorme nada*, una niña se enfrenta a “la nada” en varios aspectos, momentos y lugares de su vida. Gracias a la ilustración, se entiende que la “nada” se encuentra materializada en un lugar específico, es decir, pasa de ser un objeto abstracto a ser algo físico. En la imagen que se presenta aquí, el árbol de copa grisácea construye el objeto representador de “la nada”; mientras que la niña cabizbaja que pasa por debajo de él materializa a la narradora (la repetición de la figura infantil en todas las ilustraciones da a entender que ella es a la vez protagonista y voz narrativa). El texto da una historia poco concreta, sobre todo porque se trata de “la nada”, así que la imagen termina de completar el significado y el sentido de lo escrito. De nuevo, la imagen satisface espacios de indeterminación textuales.

IV. Metaficción (En la primera versión del texto de Rosero, esta clasificación llevaba el nombre de ‘Ficción’)⁴⁴

Es confuso este término porque la literatura puede estar o no construida de ficciones y de metaficciones. Los casos que se incluyan en esta categoría pueden pertenecer a alguna de las clasificaciones anteriores, pero ésta tiene un rasgo particular que la diferencia de las demás: la ficción borgiana. El término surge por *Ficciones* (Emecé ediciones, 1944), de Jorge Luis Borges. Por ejemplo, en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Borges escribe un texto ensayístico aparentemente comprobable en su totalidad. De modo que hace creer al lector que todo es

INTRODUCTION

I first saw the drawings in this book a year ago, in the home of a man named Peter Wenders. Though Mr. Wenders is retired now, he once worked for a children's book publisher, choosing the stories and pictures that would be turned into books.

Thirty years ago a man called at Peter Wenders's office, introducing himself as Harris Burdick. Mr. Burdick explained that he had written fourteen stories and had drawn many pictures for each one. He'd brought with him just one drawing from each story, to see if Wenders liked his work.

Peter Wenders was fascinated by the drawings. He told Burdick he would like to read the stories that went with them as soon as possible. The artist agreed to bring the stories the next morning. He left the fourteen drawings with Wenders. But he did not return the next day. Or the day after that. Harris Burdick was never heard from again. Over the years, Wenders tried to find out who Burdick was and what had happened to him, but he discovered nothing. To this day Harris Burdick remains a complete mystery.

His disappearance is not the only mystery left behind. What were the stories that went with these drawings? There are some clues. Burdick had written a title and caption for each picture. When I told Peter Wenders how difficult it was to look at the drawings and their captions without imagining a story, he smiled and left the room. He returned with a dust-covered cardboard box. Inside were dozens of stories, all inspired by the Burdick drawings. They'd been written years ago by Wenders's children and their friends.

I spent the rest of my visit reading these stories. They were remarkable, some bizarre, some funny, some downright scary. In the hope that other children will be inspired by them, the Burdick drawings are reproduced here for the first time.

Chris Van Allsburg
Providence, Rhode Island

real en el mundo empírico, pero resulta ser una ficción. Estos libros ilustrados funcionarían de un modo similar al juego que Borges plantea, es decir, las imágenes, que son elementos que acompañan al texto, son *verosímiles pero no verdaderas*. Además, es común que tengan una introducción donde se explica la dinámica de la obra y el pacto de lectura⁴⁵ queda explícito.

⁴⁴ Considero que ‘Ficción’ es un término más apropiado que ‘Metaficción’ para describir el caso que aquí se muestra, además, en cualquier tipo de relación texto-imagen podrían incluirse casos de metaficción —entendida como la autorreflexión sobre los mecanismos internos de la literatura y sobre los elementos que conforman la ficción (autor-texto-lector). De modo que, si se conserva la denominación ‘Metaficción’, la teoría restringe los análisis textuales a un solo fenómeno, en vez de abrir posibilidades. Lo que podría entenderse de Rosero, en pocas palabras, es que todos los libros ilustrados de ficción (a la manera de Borges) son metaficciones.

⁴⁵ Según Crisanto Esáin, es el acuerdo que se establece entre un texto y su lector, de modo que éste último confía en el texto y no cuestiona las leyes que rigen el mundo creado en la obra literaria.

En la introducción de este libro se presenta la siguiente situación: Harry Burdick entrega algunas ilustraciones a Peter Wenders (editor de libros infantiles) alegando que había escrito sus respectivos cuentos, no obstante, desaparece después de ese evento. Años después, Chris Van Allsburg (autor del libro) conoce a Wenders, quien le muestra los dibujos de Burdick. A ambos les gustaron tanto que decidieron publicarlos.

El relato ficcional es éste: la introducción es el cuento: por contradictorio que parezca, no es un paratexto extradiegético acompañado de las supuestas ilustraciones de Burdick. Lo que pasa es que la introducción hace creer al lector que se trata de un evento real, pues el nombre que aparece en la portada (el autor) y el participante de la historia que originó la publicación del libro corresponden con un el nombre de una persona real, pero si el lector busca los nombres de Wenders o de Burdick, se dará cuenta de que es una ficción. Es



“A STRANGE DAY IN JULY / He threw with all his might, but the third stone came skipping back.”

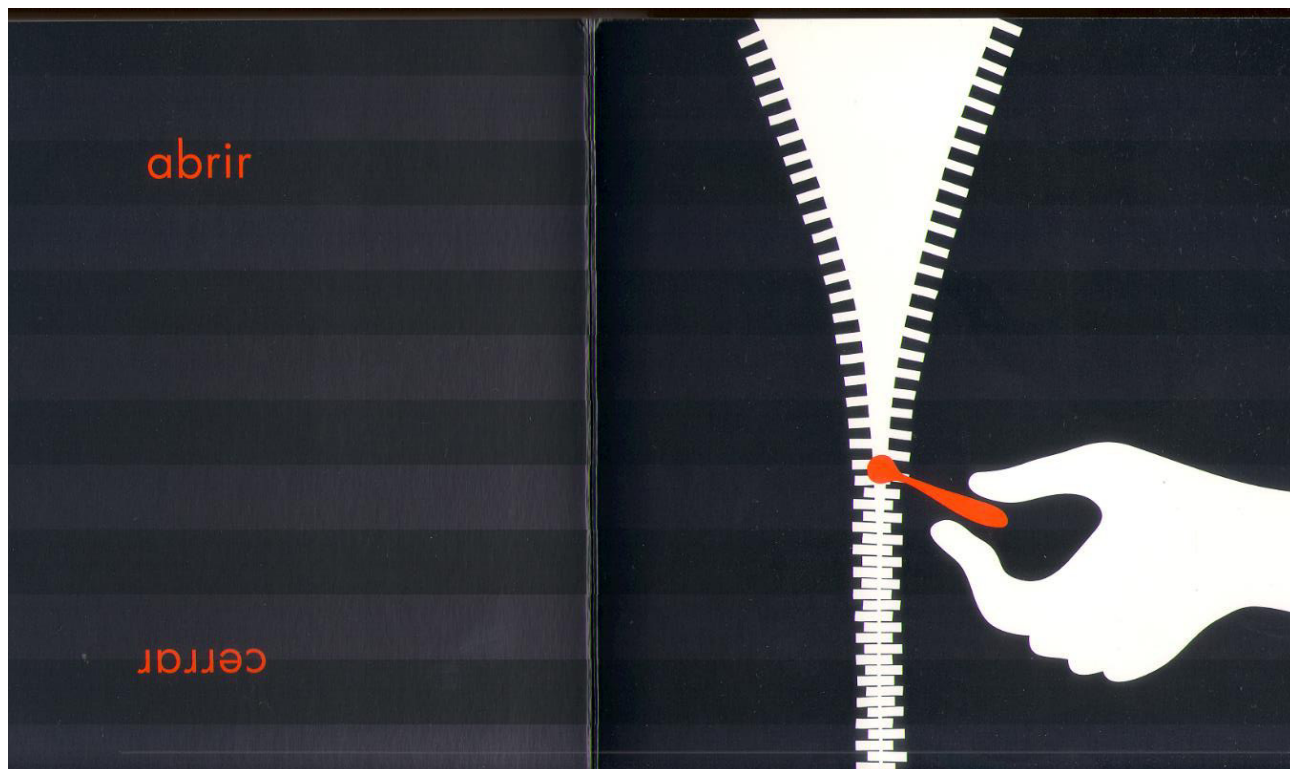
Chris Van Allsburg, *The mysteries of Harry Burdick*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt's, 2015, p. 3, 8-9.

decir, el cuento está compuesto tanto por la introducción como por las ilustraciones con sus respectivas descripciones.

Crisanto Pérez Esáin, “El pacto literario como lugar de encuentro”, *Mundo Peruano*, núm. 525-526, 2013, p. 33.

V. Taxonomía

En los libros que comprenden esta categoría, texto e imagen están estructurados de manera que hacen la clasificación de un concepto, un personaje o un cuento. El libro resulta estar compuesto de fragmentos que, al unirse durante el proceso de lectura, conforman una totalidad. De esa manera, se convierte el libro en un artefacto que busca el juego e invita al lector a convertirse en un espectador activo.

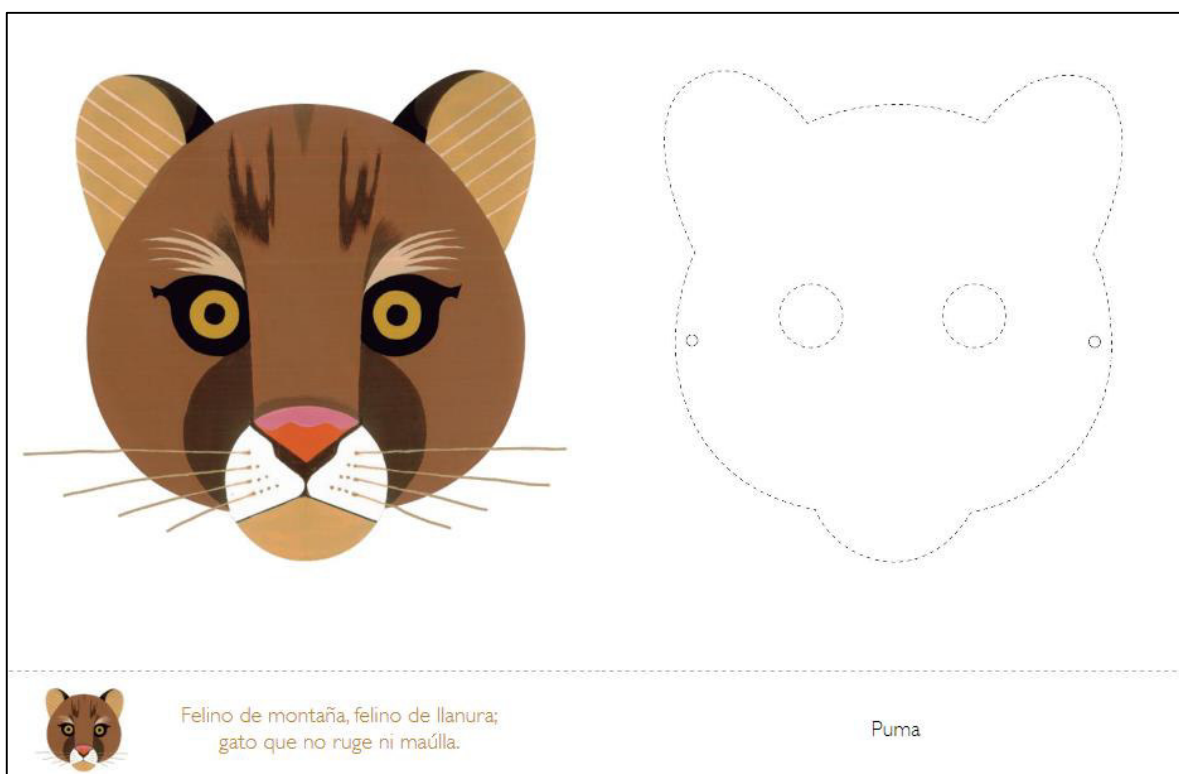


Menena Cottin, *Doble doble*, Ciudad de México, Ediciones Tecolote, 2018, pp. 21-22.

Doble doble es un libro que, con una sola imagen, pero vista desde ángulos distintos, presenta los opuestos de una idea, de modo que no hay un derecho o un revés. El lector tiene que girar y leer de atrás hacia adelante (y viceversa) el libro... ¡y nunca estará errado! Como resultado final, en la obra, por medio de todas sus imágenes dobles, se configura —y refuerza— los conceptos de antónimos *de manera evidente*.

VI. Objetual

La relación de tipo objetual implica considerar al libro como algo más que la sucesión de páginas cuyo contenido son textos literarios y pictóricos. El lector, con obras así, manipula el libro activamente por medio de texturas, sonidos y dinámicas que involucren trabajos manuales⁴⁶ y establece una conexión más profunda y sensitiva con el objeto artístico. A ello se ve obligado.



José Manuel Mateo y Lucho Rodríguez (il.), *¡Qué máscaras!*, México, Ediciones Tecolote, pp. 1-2. En esta muestra gratuita se muestran ambos lados de una hoja. Consultada el 23 de mayo de 2020: https://issuu.com/edicionestecolote/docs/que_mascaras_issuu

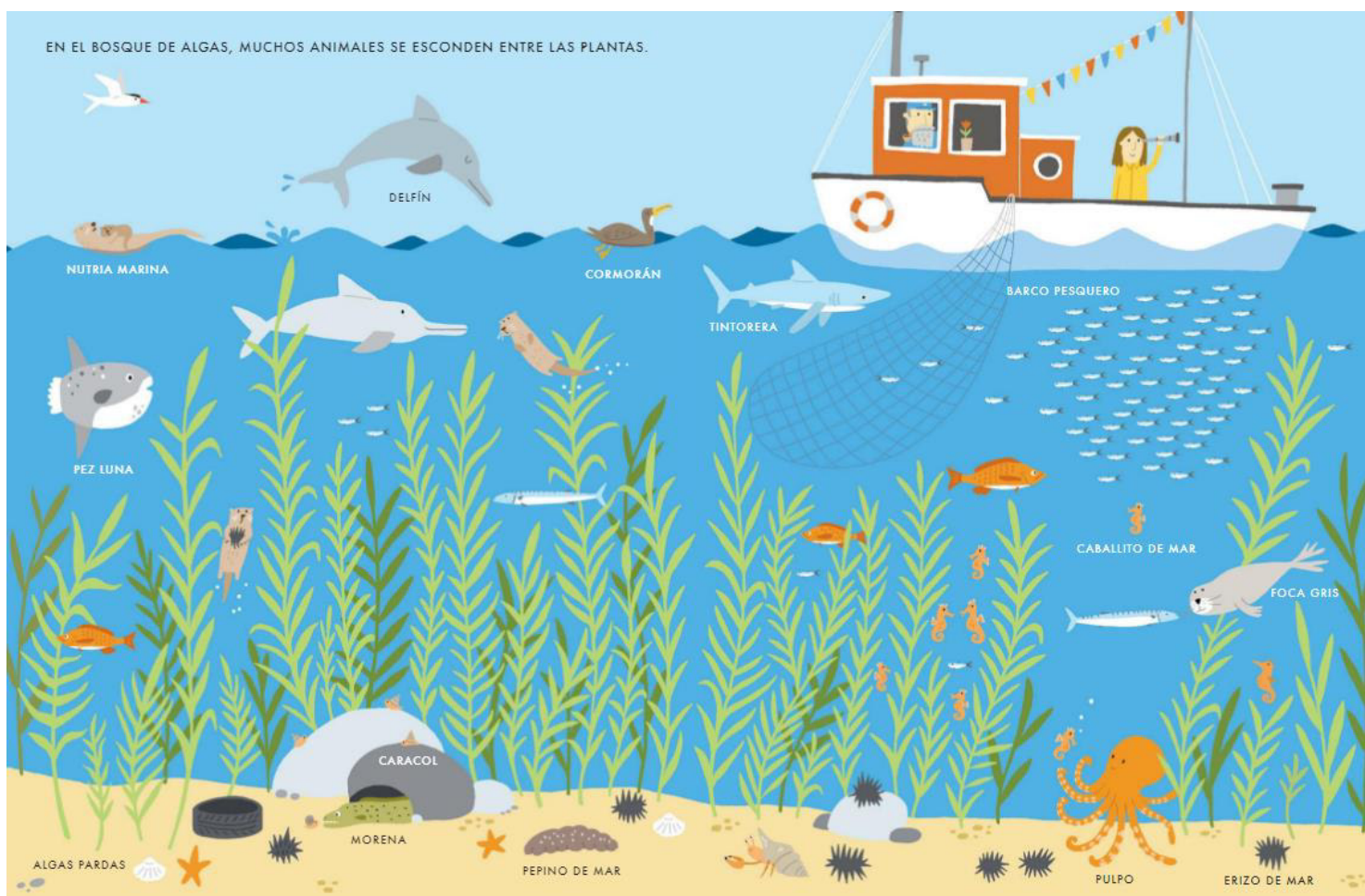
¡Qué máscaras!, de José Manuel Mateo y Lucho Rodríguez es un libro con adivinanzas y rimas sobre animales que incluyen su respectiva máscara. La idea es que sus lectores simulen ser los animales por medio de las máscaras. Éstas se recortan y el libro se arma con el talón restante de la parte inferior con las adivinanzas y sus respuestas, de modo que cuando

⁴⁶ En lengua inglesa se incluyen varios formatos como *toy books*, *pop-up books* y *musical books*. En español, se les denominan libros-objeto.

se recorte la máscara, se desconocerá de manera inmediata a qué animal corresponde la adivinanza.

VII. Infográfico

Este tipo de relación ocurre, por lo general, en libros no ficcionales. Busca transmitir información real de utilidad concreta. En ese sentido, es similar a enciclopedias, diccionarios y libros de texto. Suele recurrirse a la infografía como herramienta para estructurar su contenido. Tal es el caso de Comenius⁴⁷, quien pensaba la imagen como medio para transmitir exitosamente conocimiento en el ejercicio de la enseñanza.



Katrin Wiehle, *Mi gran océano*, España, Lóquez Ediciones, pp. 5-6. Muestra gratuita consultada el 23 de mayo de 2020, disponible en https://issuu.com/loguezediciones/docs/mi_gran_oc_ano

⁴⁷ *Supra.* cap 3.1.

Mi gran océano, de Katrin Wiehle, es un ejemplo de esta categoría, pues sus ilustraciones representan la conformación de los ecosistemas de la Tierra. En el caso de este libro, los componentes representados de este ecosistema son el océano y sus tipos de peces, las zonas, e incluso las actividades humanas que se realizan en estos ecosistemas como la pesca o el turismo playero⁴⁸.

Recapitulando los rasgos característicos de cada concepto, el vasallaje funciona como guía para contemplar visualmente los eventos de la narración así como apreciación artística; la clarificación impulsa la capacidad interpretativa del ilustrador y abre nuevos horizontes de lectura con referencias y mensajes externos a la diégesis del relato; la simbiosis implica la manipulación y el equilibrio entre lenguajes; la metaficción conlleva una alta capacidad discursiva y complejidad para crear mundos paralelos y lógicos; en la taxonomía, el lector, a través de segmentos individuales, unifica relatos, personajes, ideas y conceptos; la interacción objetual brinda la oportunidad de involucrarse con el libro en un plano sensitivo; y la relación infográfica brinda conocimiento vinculándolo directamente con un referente visual.

Es de suma importancia resaltar que, a pesar de que todos éstos son los rasgos característicos de cada término, no son exclusivos de una sola categoría. Para efectos de estudio, separar cada concepto y asignarle características propias es beneficioso para comprender de qué manera operan estos fenómenos, pero no hay que olvidar que en el análisis no es favorable la rigidez con la que puede interpretarse la teoría. *En una sola obra literaria pueden presentarse varios tipos de relaciones*. A partir de todo esto, Rosero advierte

⁴⁸ También tiene libros como *Cuatro estaciones*, *Mi pequeño libro de los pájaros*, *Mi pequeña montaña*, *Mi pequeño mar* donde ilustra otros ecosistemas.

que estas son sólo algunas clasificaciones que se han descrito e identificado hasta ahora en los libros ilustrados. Sin embargo, debido a que la naturaleza material de los libros ilustrados puede tener muchas variables, así como los diversos formatos en que puede presentarse la interacción entre ambos lenguajes, es probable que en la posteridad existan casos totalmente diferentes a los explicados en este capítulo.

José Rosero ha analizado y descrito este tema desde 2008 y, en la actualidad, la cantidad de material ilustrado continúa aumentando: por ejemplo, nos enfrentamos con obras literarias en soportes digitales⁴⁹. En la literatura digital ilustrada, sus elementos constitutivos pueden sustituir, complementar y superar las limitaciones con las que se topan los formatos físicos y que, por lo tanto, requieran de más herramientas teóricas para analizarla; adelante hablaremos de un término que pretende abarcar todo lo anterior: lo multimodal.

En estas categorías roserianas, sin embargo, se observa cómo a veces uno de los elementos tiene mayor carga semántica que el otro (no es el caso de la simbiosis, que procura el equilibrio de sus partes). Ello lleva a pensar si alguna disciplina es más importante o capaz que la otra. Esta es una discusión que lleva muchos años puesta sobre la mesa y en la que no nos detendremos en este trabajo, sólo apuntaré que uno de los trabajos más conocidos a propósito de esto, acaso el más recurrente, es *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*, de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781).

Por su parte, Antonio Monegal Brancós (1957) menciona que actualmente vivimos en un entorno cultural donde las manifestaciones artísticas no se separan tajantemente entre

⁴⁹ Los estudios sobre esto abundan, como “Contenidos enriquecidos para niños o las nuevas formas de leer, crear y escuchar historias: una propuesta de clasificación”, de Araceli García-Rodríguez y Raquel Gómez-Díaz; “Children’s Picturebook Goes Digital: Implications on Cognition”, de Thales Estefani y João Queiroz; “Picturebooks 2.0: Transmedial Features Across Narrative Platforms”, de Frank Serafini, Dani Kachorsky y Earl Aguilera; y “The future of the reader or the reader of the future: children’s interactive picturebook apps and multi-literacies”, de Aline Frederico.

sí: “Las artes ya no pueden dividirse en temporales y espaciales, [...] los artistas justamente persiguen la rotura de las barreras entre las artes y se entregan a las formas híbridas e impuras, experimentando con todas las posibles variedades de *contaminación*”⁵⁰ (la cursiva es mía). Es decir, no es necesario comparar y juzgar las artes (pese que hacerlo para fines de análisis resulte a veces práctico, a veces esclarecedor), ya que las artes, cada una con sus cualidades y formas de configuración y funcionamiento, son diferentes. Ello, sin embargo, no se traduce en la superioridad o inferioridad de una con relación a otra, sino que se correlacionan, se fusionan.

Desde mi punto de vista, los libros ilustrados representan una importante contribución al arte, específicamente a la literatura. Esto se debe a su finalidad estética, pues en tal formato de objeto literario, se propone, por medio de la unión de lo escrito y lo pictórico, una percepción del mundo. De modo que este tipo de libros tiene la capacidad de mover los afectos del lector en maneras que difieren a obras que carecen de escritura o de ilustraciones. Tal efecto estético dependerá tanto de la sensibilidad del lector, como de sus intereses subjetivos, su caudal de obras artísticas conocidas y su bagaje cultural en términos generales.

Además de ello, otros factores presentes en la obra literaria influyen en la recepción de la misma, como la temática del escrito, la propia historia y las ilustraciones. En cuanto a estas últimas, los objetos y situaciones representadas en las imágenes, los colores (y los objetos, sensaciones y emociones que evocan), las figuras con sus trazos (rectas y rígidas, abstractas, minimalistas y detalladas) también inciden en cómo se transmite y recibe el mensaje. Asimismo, los elementos pictóricos completan espacios de indeterminación; refuerzan, por supuesto, el sentido de la obra.

⁵⁰ José Antonio Monegal, *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libros, 2000, p. 10.

A partir de todo lo anterior, se puede afirmar que texto e imagen están fusionados en un libro ilustrado porque tienen una función específica. No aparecen de ese modo por azar ni por casualidad. La imagen puede utilizarse con distintas finalidades, como se ha señalado, a manera de recurso didáctico, moralizante o de goce estético. Estas son tres posibles intenciones de la obra literaria ilustrada que busca generar un efecto estético.

En el desarrollo de esta investigación, me percaté de que numerosos análisis e investigaciones a propósito de esto dirigen su atención hacia los lectores más jóvenes. Ello se debe, en gran medida, a que la literatura ilustrada y la infantil han llegado a ser entendidas como sinónimos bajo la creencia que los niños se interesan más por materiales con ilustraciones, así como que muchos libros infantiles (especialmente los libros-álbum) contienen textos breves, sencillos y apropiados para sus conocimientos de mundo y capacidades cognitivas.

Todo artificio en la literatura ilustrada —por ejemplo, la imagen— tiene una razón muy lejos de ser un adorno vacío en contenido. Ainara Erro, en su artículo, opina que “la interacción de texto e imagen supone un poderoso medio para comunicar ideas, rompe con el concepto tradicional de que los dibujos son simplemente ornamentos que acompañan al texto para crear en los niños [y en las personas de cualquier edad] el gusto por la lectura y que realmente no tienen una función comunicativa”⁵¹.

En la obra literaria ilustrada como recurso didáctico, se emplea la imagen como un referente del objeto a apre(he)nder, por lo que su lector asimila las palabras escritas con representaciones visuales; de tal modo, el lector asimilará la materia semántica con mayor dominio.

⁵¹ Ainara Erro, “La ilustración en la literatura infantil”, *RILCE. Revista de filología hispánica*, vol. 16 (2000), núm. 3, p. 509.

En este tenor, una aclaración que considero importante es que si bien la literatura ilustrada se utiliza como recurso didáctico en instituciones educativas (o para reforzar el conocimiento adquirido en éstas), ello no significa que sólo abarque los contenidos comprendidos en las aulas de acuerdo con el currículo escolar. También se estimula la sensibilidad mediante el acercamiento lúdico a este tipo de libros sobre experiencias que las obras convencionales no siempre logran transmitir.

Carmen Fernández Tijero sostiene que la literatura ilustrada permite “educar la sensibilidad de los lectores desde las primeras edades, ya que el código visual provoca sensaciones de una forma más inmediata que la lectura textual”⁵². Este goce consiste en la contemplación, apreciación y disfrute de todo el trabajo artístico que implica la ilustración en la literatura, en la experimentación de la obra y cómo ésta se convierte en un instrumento “para pensar mundos posibles o para pensar en éste de otras formas”⁵³, así como permite al lector desarrollar sentimientos y sensaciones íntimas.

Los libros ilustrados ofrecen una serie de aportaciones positivas como el placer y el entretenimiento a través de la lectura, una contribución a la educación artística y literaria (de modo similar a la ‘alfabetización académica’), así como pueden ser un instrumento para desarrollar y trabajar “las competencias, [...] las capacidades de lectura de texto e imágenes, una identificación con aspectos sociales y morales, mejora en la expresión oral, la posibilidad de ser un sujeto lector y pensante crítico para expresarse con argumentos propios y el desarrollo de habilidades metalingüísticas”⁵⁴.

⁵² Ma. Carmen Fernández Tijero, “La didáctica de la literatura a través de la conjunción del lenguaje verbal y visual: el álbum ilustrado”, Antonio Díez Mediavilla *et al.* (eds.), *Aprendizajes plurilingües y literarios. Nuevos enfoques didácticos*, España, Universidad de Alicante, 2016, p. 670.

⁵³ Teresa Colomer, “La enseñanza de la literatura como construcción de sentido”, *Lectura y vida. Revista latinoamericana de lectura*, año 22 (2001), núm 4, pp. 17-18.

⁵⁴ C. Fernández Tijero, *op. cit.*, p. 674.

Es dable decir, entonces, que la literatura ilustrada acerca al lector y a la obra de manera dinámica y divertida. La imagen facilita la comprensión del contenido por su poder inmediato de referencia; además, al ser ésta (la imagen) un artificio que demanda alargar el tiempo de contemplación permite una lectura pausada que desemboca en la reflexión y pensamiento crítico con el texto.

Finalmente, cabe resaltar que en todo proceso de lectura se produce más de un efecto estético; incluso pueden presentarse más de uno de distinto tipo simultáneamente, pero ello dependerá no del sentido de obra, sino de la interpretación subjetiva del lector.

En suma, con base en las ideas de Wolfgang Iser, la imagen está presente para llenar espacios de indeterminación, para guiar y potenciar la lectura, así como para proponer también una configuración visual específica de espacios, personajes y objetos en la imaginación del lector. Ambos lenguajes, en toda obra literaria ilustrada, necesitan ser una amalgama armónica, equilibrada. Ello es imprescindible para llegar al público de manera dinámica, exhortándolo a dialogar con ésta y no únicamente con una función meramente ornamental.

3.3 Libro-álbum: derivado del libro ilustrado

El libro álbum es un tipo de libro ilustrado donde el texto y los elementos pictóricos están ordenados en una manera específica. Para precisar el término 'libro-álbum' hay que entender, en primera instancia, que existen dos definiciones de éste: una como formato y otra como concepto.

José Rosero describe que, como formato, “generalmente es un libro en tapa dura, de unas cuarenta páginas, donde la ilustración ocupa el total de la hoja⁵⁵ y los textos son simplificados a líneas cortas y concisas”⁵⁶. Con frecuencia, este tipo de definición tiene que ver con series de lineamientos editoriales y condiciones materiales referentes a las características físicas del objeto literario, como son el tipo de tapas, orientación del libro, número de páginas, clasificación según la modalidad discursiva o la edad recomendada de sus lectores, tipografía, colores y maquetación⁵⁷.

Como concepto, Rosero completa su definición de álbum entendiéndolo, además de como un objeto físico con determinadas cualidades, como el tipo de libro donde “la imagen y el texto adquieren un nivel de significación que se activa con la relación de ambos lenguajes”⁵⁸. La definición propuesta por Teresa Colomer tiene coincidencia con la de Rosero, pues afirma que “lo que caracteriza a los álbumes es que utilizan dos códigos —la imagen y el texto— para contar su historia”⁵⁹ (aunque, cabe resaltar, el género narrativo no es el único que se manifiesta en los libros álbum). Colomer agrega a su concepción sobre el álbum lo siguiente: “este recurso puede utilizarse con distintos propósitos y la obra puede dirigirse a lectores de distintas edades”⁶⁰. Como expliqué antes, los libros ilustrados tienden

⁵⁵ A su vez, Sophie Van der Linden define el álbum como un soporte cuya unidad primaria es la doble página (en efecto, en los libros álbum con frecuencia se encuentran ilustraciones que abarcan tanto las páginas verso como la recto). Esto es una característica que difiere de los libros ilustrados. No quiero decir que en ningún libro ilustrado ha aparecido una imagen que abarque las dos páginas, pero el tipo de relación entre texto e imagen era de desigualdad, y la mayoría de las veces, se le ha dado mayor valor, significado e importancia al texto por encima de la imagen. En el libro álbum, la imagen adquiere un valor comunicativo y de significación mayor que en un libro ilustrado, por eso es más grande, porque deja de ser un adorno. Resalta y no pasa desapercibida. Comunica tanto como el texto. Sophie Van der Linden, *Álbum[es]*, Barcelona, Eklará, 2015, p. 11.

⁵⁶ José Rosero, *op. cit.*, 2008, p. 5.

⁵⁷ Emma Bosch Andreu, “Hacia una definición de álbum”, *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil*, núm. 5, 2007, p. 29.

⁵⁸ José Rosero, *op. cit.*, 2008, p. 5.

⁵⁹ Teresa Colomer, “El álbum y el texto”, *Revista Peonza*, núm. 39, 1996, p. 27.

⁶⁰ *Ídem*.

a ser pensados como exclusivos o muy efectivos para el público infantil, por lo que el matiz que hace Colomer me resulta muy pertinente.

En estas obras, la imagen es capaz de aportar unidades de significado al texto, de modo que puede informar sobre aspectos no contenidos en el mismo⁶¹. Es un tipo de libro que apuesta a la experimentación e hibridación de registros estéticos que “interpelan al lector de manera desafiante y lo colocan en un rol activo en la tarea de interpretar”⁶².

Considero que ambas definiciones son parcialmente acertadas, pues los paratextos (como las portadas, las tipografías, la composición de la página que indica el orden de leer cada parte del todo) proporcionan información y provocan impresiones que afectarán directamente la experiencia lectora. No obstante, la descripción del libro-álbum como formato es desfavorecedora para explicar los mecanismos que lo conforman. Además, estoy en desacuerdo con tal definición, pues describir este tipo de libro con base en un número obligatorio de páginas o su materialidad (como pastas duras) significa negarle su esencia que contempla justamente la *diversidad material cohesionada*. Considero que la característica principal del álbum es la relación de simbiosis entre sus elementos⁶³: cómo el texto y la imagen se entrelazan y combinan sus capacidades para producir un discurso.

La definición operativa de libro álbum que propongo en esta investigación es la siguiente: un tipo de libro ilustrado en el que todos sus elementos discursivos y materiales, tales como texto, imagen, y para el fenómeno que me dispondré a analizar, braille y relieve participan *conjuntamente* —con toda la fuerza del adverbio— en la conformación del sentido

⁶¹ Luna Baldallo González, *Función poética de la imagen en el álbum ilustrado infantil*, tesis de maestría, Huelva, Universidad de Huelva, 2014, p. 13.

⁶² Valeria Sardi, “Estéticas para la infancia: El libro álbum como género de ruptura”, *Boletín de arte*, núm. 13, 2013, p. 67.

⁶³ *Supra* cap. 3.2.

de la obra. La interacción entre esos factores que caracterizan al libro álbum tiene una dominante de igualdad, es decir, el valor comunicativo de cada elemento es el mismo, siendo que, lo que el texto no dice, está presente en la imagen y a la inversa, por lo que la sustracción de uno implicaría el derrumbe de la narración (poema, ensayo u obra de teatro) tal como se propone y, claro, en términos estéticos, del sentido. Debe prevalecer la dependencia recíproca entre estos elementos.



“De elifanto et mandracora”

Aunque la leyenda sólo mencione al elefante y a la mandrágora, en la imagen se observa a una serpiente que está cerca de ellos.

Physiologus, F. 19r. Consultado el 25 de junio de 2020, disponible en <https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/bbb/0318>

A continuación, se presentarán algunas manifestaciones artísticas que dan cuenta de la tradición de la que probablemente abreva el libro-álbum. La intención de la siguiente lista no es hacer un recorrido histórico, sino señalar los posibles y más importantes antecedentes de este tipo de libros. Por esta razón, hay

largos saltos en la revisión de la historia literaria ilustrada: del siglo II, a la Edad Media y, de entonces, al siglo XVIII.

Dentro de la historia de los libros álbum se localizan documentos como los bestiarios. El *Physiologus* es un manuscrito en griego⁶⁴ que data entre el siglo II y IV, probablemente originario de Alejandría, que contenía textos e ilustraciones⁶⁵ sobre animales reales y fantásticos⁶⁶ a la vez que, por medio de ciertas características de las criaturas descritas, se narraban historias y ofrecían lecciones sobre los valores cristianos⁶⁷. Los bestiarios medievales tienen grandes similitudes con el *Physiologus*.

El bestiario de Aberdeen, manuscrito iluminado localizado en Inglaterra que data del siglo XII, es uno de los libros de bestias que aún se conservan en la actualidad. A diferencia del *Fisiólogo*, este bestiario tiene, además de las descripciones e historias de los animales, algunos fragmentos de los pasajes bibliocristianos del Génesis y de la Creación.



“De draconibus”

Bestiary of Aberdeen, XII, F. 65v. Disponible en línea, consultado el

⁶⁴ Traducido al latín hacia el siglo V.

⁶⁵ A su vez, contienen ilustraciones en diversos tipos de pinturas y tamaños. Una cualidad a considerar sobre las ilustraciones es que en ocasiones no concordaban con el animal real, ya que los miniaturistas e iluminadores no conocían a los animales reales y en no pocas ocasiones se basaban en lo que se describía en el manuscrito para hacer su labor.

⁶⁶ No hay distinción entre animales reales y los fantásticos, pues eran las historias y enseñanzas religiosas lo que importaba resaltar.

⁶⁷ Durante la Edad Media, la fuente de conocimiento era Dios, por lo que los bestiarios cobraban sentido al concebir a cada animal como una creación divina que tenía un propósito en el orden del mundo y en el orden deífico.

Dos animales que aparecen en ambos manuscritos son el dragón y el elefante, quienes pelean eternamente. El dragón, al ser la más grande de todas las serpientes, representa al diablo:

The Devil is like the dragon; he is the most monstrous serpent of all; he is often aroused from his cave and causes the air to shine because, emerging from the depths, he transforms himself into the angel of light and deceives the foolish with hopes of vainglory and worldly pleasure⁶⁸.

Mientras tanto, el elefante se caracteriza por ser un animal que carece de apetito sexual y copula únicamente después de haber comido el fruto de un árbol conocido como ‘Mandrágora’⁶⁹. En la ilustración se ve cómo un elefante y un dragón pelean (bestiario de Aberdeen), es decir, es una representación visual de que el bien y el mal se encuentran en constante confrontación. El diablo busca, según el libro, seducir a los buenos cristianos hacia el pecado. Esto, claramente, es una alusión al demonio como factor detonante de la caída en el pecado (el fruto prohibido), así como de la castidad como valor cristiano.

Es evidente que los bestiarios no son textos como lo que hoy conocemos como libro-álbum, pero es posible visualizar un gesto comunicativo similar al que caracteriza al álbum ilustrado: la imagen aporta contenido de significación; no sólo es un gesto decorativo. El texto por sí mismo da descripciones de los animales y referencias a las tradiciones, valores y relatos cristianos, pero la imagen complementa la narración con eficacia y economía.

Hacia finales del siglo XVIII, podemos encontrar otros ejercicios a propósito del uso de imágenes con un trasfondo narrativo en la literatura. Marcela Labraña, en su libro *Ensayos sobre el silencio. Gestos, mapas y colores*, hace una reflexión sobre las características de las

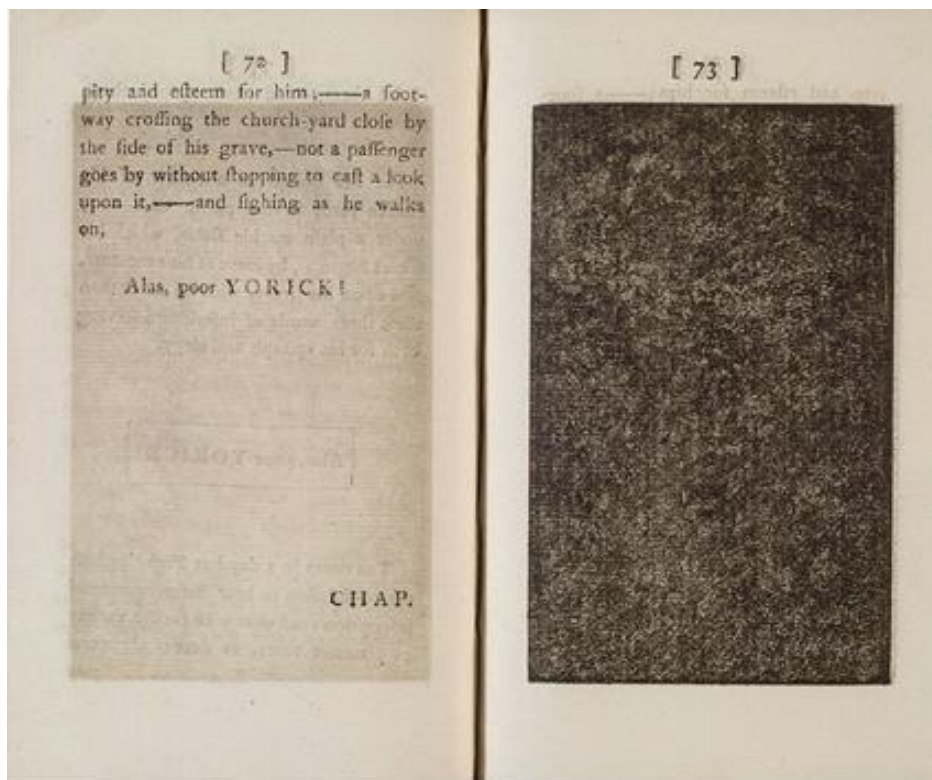
⁶⁸ *Bestiary of Aberdeen*, XII, F. 66r. Disponible en línea, consultado el 25 de junio de 2020: <https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f66r>

⁶⁹ Su trompa se asemeja a una serpiente, por lo que, es como si el demonio alimentara al elefante con el fruto prohibido.

Ignacio Malaxeheverría (ed.), *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1989, pp. 3-7.

imágenes en algunos textos literarios en pos de entender el sentido propuesto en una obra literaria, una de ellas es *Tristram Shandy*.

Publicado en 1759 (Dodsley), *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, de Laurence Sterne posee contenido pictórico en sus páginas. Labraña enlista tres tipos de contenido: páginas negras, páginas blancas y páginas marmoleadas. La primera aparece después de que, en el texto, se anuncia la muerte de un personaje, por lo que la página



consiguiente es negra, pues, explica Michel Pastoreau, ante el color negro pensamos “en aspectos negativos: los temores infantiles, las tinieblas y, por lo tanto, la muerte, el duelo”⁷⁰. Sterne le abre al lector un espacio pictórico a manera de *un minuto de silencio* por el fallecimiento del personaje.

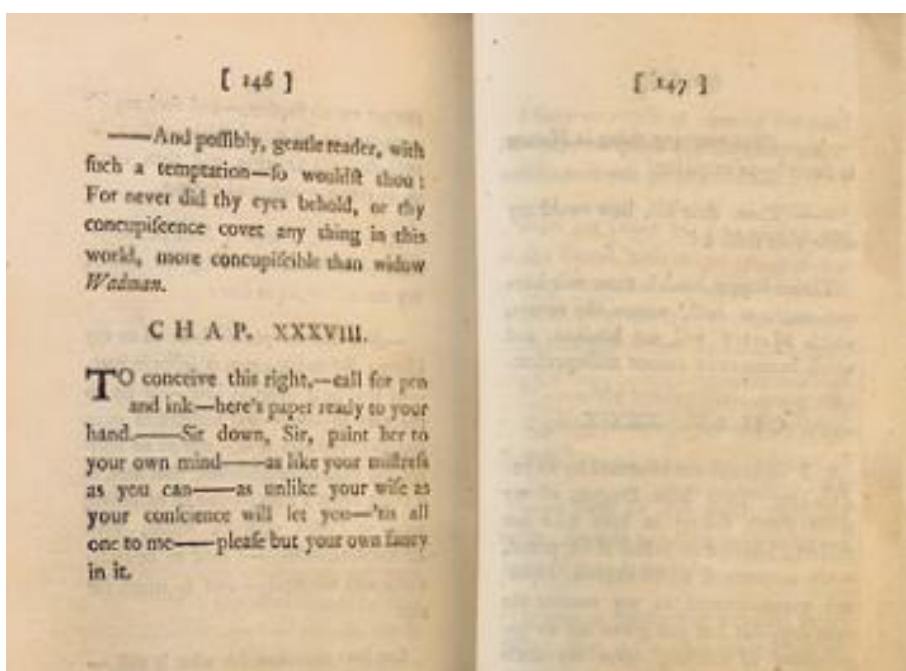
La segunda clase de

imagen se refiere a las páginas blancas. Un momento en el que éstas aparecen es después de la atenta solicitud que Sterne hace a su lector de retratar la belleza de la viuda Wadman. En

⁷⁰ Dominique Simonnet y Michel Pastoreau, *Breve historia de los colores*, María José Furió (trad.), Barcelona, Paidós, p. 99, cit. por Marcela Labraña, *Ensayos sobre el silencio. Gestos, mapas y colores*, (p. 99 de su libro original) en Labraña, Madrid, Siruela, ed. digital 2017, pos. 5384.

su época, estas hojas vacías eran consideradas errores de imprenta y los ejemplares eran devueltos como defectuosos. Sin embargo, lejos de configurar un ejemplar “incompleto”, Sterne invita al lector a participar en la construcción de sus personajes otorgando el espacio adecuado para que, incluso, se convierta en el ilustrador de la novela. Marcela Labraña afirma: “Sterne concibe el libro como el «lugar donde el autor y el lector interactúan, y un punto de contacto que revela la brecha inquebrantable entre los participantes del acto comunicativo»”⁷¹.

Las hojas marmoleadas requieren de un complicado y largo proceso de manipulación de tintas para poder imprimirse. Además, todo fragmento del pliego marmoleado será distinto a cualquier otra parte del mismo. No habrá ningún patrón repetido. La reflexión sobre estas páginas es que, según



Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, London, Dodsley, 1759, pp. 146-147.

Sterne, no existirán nunca dos interpretaciones iguales sobre el *Tristram Shandy*. Propuesta no sólo inteligente, sino por demás adelantada a su época si pensamos en lo que hoy hacen escritoras como Vivian Abenshushan o Verónica Gerber, por poner ejemplos en la geografía actual mexicana.

⁷¹ Marcela Labraña, *Ensayos sobre el silencio. Gestos, mapas y colores*, (p. 99 de su libro original) en Labraña, Madrid, Siruela, ed. digital 2017, pos. 5140.

Laurence Sterne adopta rasgos de la tradición del libro-objeto, “con todas las convenciones y parafernalia de la impresión”⁷². Es muy consciente de que cada espacio en blanco, cada indeterminación, cada personaje ambiguo significa un espacio para imaginar infinidad de posibilidades. Supo que podía aprovechar un mundo de significados variables si empleaba el referente pictórico-visual. En suma, a Sterne le interesaba involucrar a sus lectores en la obra literaria. Su método fueron estas imágenes poco convencionales para un libro ilustrado: incomprendidas y más enunciativas de lo que parecen.

Otro de los precursores del álbum es Randolph Caldecott, quien destacó entre sus contemporáneos como Kate Greenaway o Walter Crane debido a sus aportaciones al álbum ilustrado. Un ejemplo de su trabajo es *The Milkmaid* (Frederick Warne and Co., 1882). En este cuadernillo, Caldecott no sólo dibuja el contenido de la canción⁷³ (texto), sino que la interpreta para elaborar sus ilustraciones⁷⁴.

En la canción, un hombre inicia una conversación con la lechera sobre su fortuna con la intención de desposarla. Hacia el final, el caballero llega a la conclusión de que no es conveniente casarse con una mujer sin fortuna monetaria, mientras que la lechera responde que nunca fue de su interés contraer nupcias.

⁷² *Ibid.*, pos. 5176-5185.

⁷³ Además de este cuadernillo, Caldecott publicó muchos otros libros ilustrados sobre composiciones como poemas y canciones de origen/índole popular como *John Gilpin*, *The House that Jack Built* o *The Queen of Hearts*.

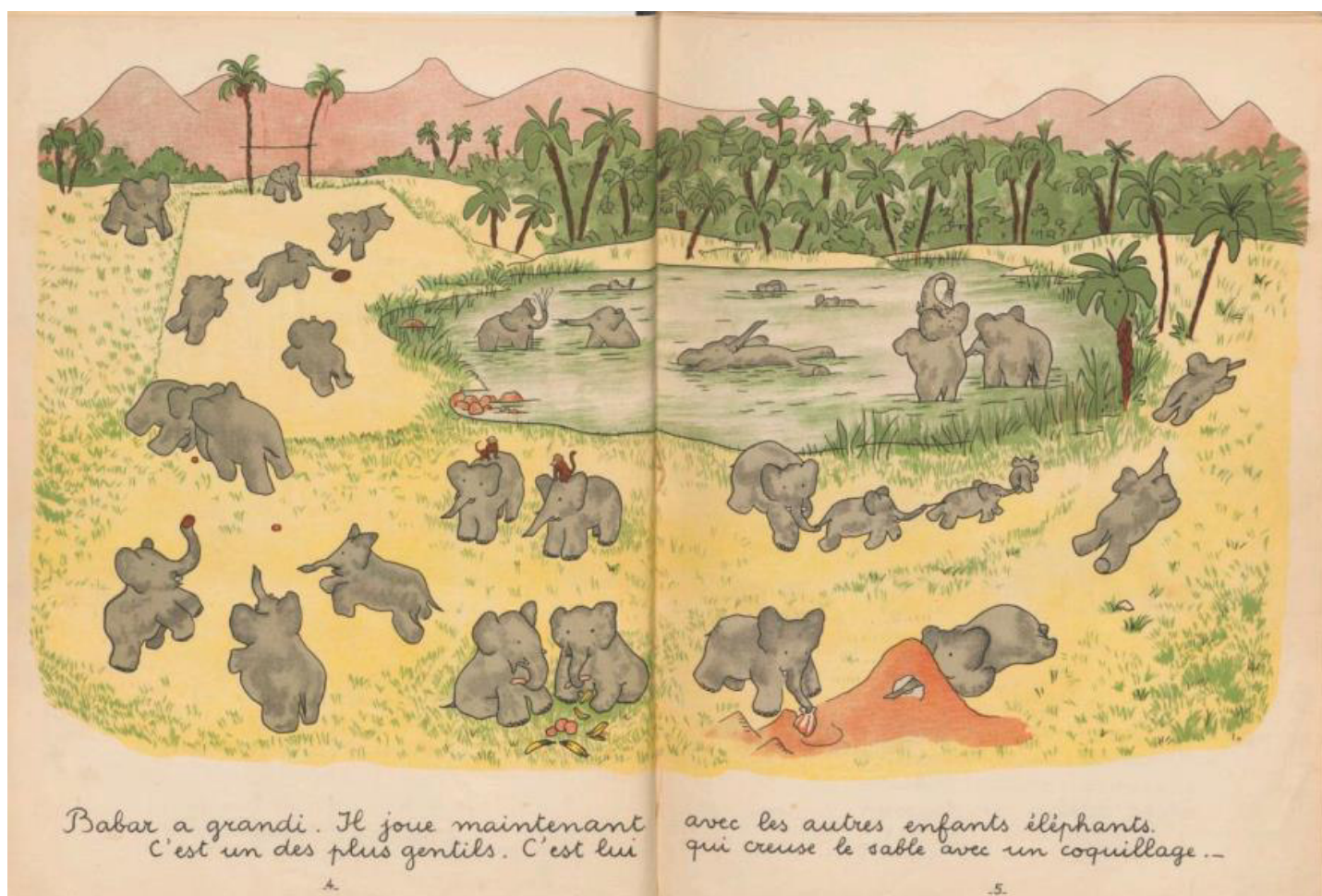
⁷⁴ En una leyenda, a modo de presentación, se describe el cuadernillo como “an Old Song exhibited & explained in many designs by R. Caldecott” (la cursiva es mía). Eso también ya es una señal de que Caldecott no pretende sólo *traducir* el texto a imagen, sino aportar un significado adicional.

Las últimas ilustraciones explican el desenlace ajeno a la canción: la lechera y sus compañeras lo suben a una vaca para divertirse. De tal manera, la imagen inicia un diálogo con el texto que no sólo replica o traduce el contenido de la canción de un lenguaje a otro, sino que crea una historia que supera lo dado por el otro lenguaje (la escritura).



Raldoph Caldecott, *The Milkmaid*, London-New York, Frederick Warne and Co., 1882, p. 23.

El término ‘álbum’ deriva del francés, pues fueron esta lengua y este mercado los que impusieron el predominio del vocablo. Éste se acuñó a partir de la obra *Historie de Babar* (Librairie Hachette, 1939) del escritor francés Jean de Brunhoff. Los cuentos de Babar están inspirados en los relatos que la esposa de Brunhoff, Cecile, inventaba y narraba a sus hijos. El libro trata de las aventuras de Babar en la ciudad después de huir de un cazador tras haber presenciado la muerte de su madre a manos de éste y su retorno a la selva para convertirse en rey.



Jean de Brunhoff, *Historie de Babar*, Paris, Librairie Hachette, 1939, pp. 4-5.

Esta obra es un hito en el acomodo de las imágenes y la relación que establecida con la escritura: las imágenes son ampliadas a doble página y la tipografía es un componente

comunicativo relevante⁷⁵. Considero que los ejemplos aquí descritos poseen cualidades que arrojan luces para comprender lo que hoy se entiende como libro-álbum. Con esto me refiero a los gestos narrativos de las miniaturas en los manuscritos miniados y bestiarios medievales; el uso de materiales especiales para complementar la ilustración, como en el *Tristram Shandy*; la interpretación del ilustrador que también añade contenido discursivo en vez de sólo *traducir* del código escrito al pictórico, visible en los álbumes ilustrados de Randolph Caldecott; y, como en *Histoire de Babar*, la importancia que adquieren las imágenes mostrándose en mayor tamaño y su combinación con el texto escrito.

A lo largo de esta investigación, he visto no sin desconcierto que, en ocasiones, ‘libro-álbum’ y ‘libro ilustrado’ son términos usados indistintamente. También su traducción en otros idiomas puede causar confusión (*álbum*, en francés; *picturebook*, en países de habla inglesa y libro-álbum o álbum ilustrado, en países de habla hispana), pero es natural que esto ocurra, pues en realidad la línea que separa a ambos tipos de libros es muy fina.

El álbum es un libro ilustrado, mas no todo libro ilustrado es libro álbum. La principal diferencia radica, entonces, en *la manera en la que se relacionan elementos*. En el libro ilustrado pueden no estar tan conectados texto e imagen (incluso, su correspondencia puede ser nula), de modo que el texto podría sustentarse por su cuenta sin la necesidad de imágenes. En el libro álbum eso no es posible. La presencia de ambos lenguajes es imprescindible para construir el discurso; ambos contribuyen a la obra literaria.

⁷⁵ En una edición de Alfaguara (2009), la tipografía aparece en redondas, mientras que en otras ediciones localizadas (Hachette, 1939 y Santillana, 2020) están en cursivas. La tipografía, considero, podría tomarse en cuenta como otro tipo de imagen. Una teoría es que pueda ser un gesto de elegancia (como suele pensarse hoy la escritura en itálicas), pero también el trazo de las letras es suave y sus líneas son curvadas y sencillas de descifrar, de modo similar a cuando se enseña a los niños este tipo de escritura, por lo que, el gesto sería de un libro dirigido al público infantil... o escrito por un niño.

4. Sistema de lectura y escritura braille

Dado que el corpus de estudio de esta investigación, *El libro negro de los colores*, es una obra que incluye texto en el sistema de escritura alfabético latino y en el sistema braille, así como relieve en sus ilustraciones, es indispensable una reflexión sobre la escritura para y por personas con discapacidad visual. Asimismo, considero importante y coherente exponer — brevemente y de manera ilustrativa— las nociones básicas del funcionamiento de este sistema, así como la trascendencia del mismo en varios ámbitos: actividades prácticas y cotidianas como el etiquetado y envasado de productos, medicamentos y la señalética de espacios públicos y materiales didácticos, culturales y artísticos, tal como la literatura.

4.1 Orígenes de los sistemas de lectoescritura para invidentes

El primer sistema de lectura y escritura para personas con discapacidad visual data del siglo XIV; fue ideado por Zain-din Al-Amidi, miembro de una familia de funcionarios públicos de Irak. La viruela le causó ceguera a muy corta edad. Al-Amidi llegó a ser profesor de universidad en Irak; adquirió grandes conocimientos de leyes, dialéctica, diplomacia, retórica, entre otros temas. Además, era vendedor de libros, por ello creó su sistema de letras en relieve por medio de un repujado sobre el cuero de los libros, de modo que le fuera posible reconocer cada uno de sus libros y venderlo al precio correspondiente, así como para formar su propia biblioteca⁷⁶.

El método de lectura usado en 1819 en el Real Instituto Nacional para Jóvenes Ciegos (año en el que Louis Braille ingresó a tal institución) era el ideado por Valentin Haüy (Saint-Just-en-Chaussé, 1745-París, 1822), fundador de esta escuela y de los primeros educadores de niños con discapacidad visual. Este sistema consistía en el grabado de las letras alfabeto

⁷⁶ Miguel Navarro Saad, “El sistema braille”, *Revista Eureka*, 1998, núm 13, p. 53.

latino en alto relieve y con trazo continuo⁷⁷; parecía ser una solución adecuada para la lectura, sobre todo para estudiantes que habían adquirido la ceguera con el tiempo y no padecían esta condición de nacimiento. No obstante, este sistema no proporcionaba herramientas para la escritura, por lo que no se siguió usando.

Entre 1819 y 1821, Charles Barbier de la Serre (Valenciennes, 1767-París, 1841), capitán de la armada francesa, ideó un sistema de doce puntos en relieve. El propósito inicial de este sistema era el de usarse en la guerra transmitir y recibir mensajes sin correr el peligro de ser interceptados ni descifrados por los enemigos sin importar si había luz o no. Barbier llamó a esta técnica “escritura nocturna”. Sin embargo, por su complejidad, no muchos integrantes de la armada lo aprendieron y se desechó su uso. Barbier readaptó el sistema para presentarlo, en 1837, en el Instituto para Jóvenes Ciegos. Se adoptó como sistema oficial para la enseñanza de la escritura y la lectura de sus estudiantes⁷⁸.

El matrimonio entre Monique y Simon-René Braille se dedicaba a la talabartería junto a sus cuatro hijos. De ellos, el menor, Louis Braille (Coupvray, 1809-París, 1852), a la edad de tres años, tuvo un accidente en el taller del padre mientras jugaba. Hay varias versiones sobre este suceso, pero es posible que se haya lastimado con algunas de las herramientas o que haya entrado un trozo de cuero a su ojo izquierdo, causando esto una infección que pronto se expandiría al otro ojo provocándole ceguera irreversible.

Después de este acontecimiento, Simon-René le enseñó a leer con ayuda de tachas de tapicero sobre superficies de madera, formando letras y palabras. El benjamín de la familia

⁷⁷ Juan J. Noguera Palaú, *Valentin Haiiy*, *Archivos de la Sociedad Española de Oftalmología*, vol. 80, núm. 12, 2005, p. 747.

⁷⁸ M. Navarro, *op. cit.*, p. 55.

tenía una especial voluntad y facilidad para el aprendizaje, por lo que consiguió una beca para ingresar al Instituto para Jóvenes Ciegos, en París.

Fue ahí, luego de aprender la “escritura nocturna”, que se inspiró en tal método para crear el propio. Después de perfeccionarlo, el resultado final fue un sistema de seis puntos a relieve. Frente a sus compañeros y profesores, mostró la efectividad y rapidez de su sistema en la escritura leyéndolo a una velocidad muy cercana a la que lee una persona vidente. No obstante, algunos de los presentes argumentaron que había aprendido el texto de memoria. Braille se convirtió en profesor de su casa de estudios y les enseñó su propio método a sus alumnos de manera cuasi clandestina. Perforó también símbolos matemáticos para que los jóvenes pupilos aprendiesen a resolver ecuaciones. Posteriormente, creó un código de anotaciones musicales y desempeñó como un talentoso organista.

Estudiantes y profesores del instituto siguieron usando el método incluso después de la muerte de Braille. Argumentaban que era más fácil y eficaz de usar que los otros empleados y enseñados como oficiales. Por la presión ejercida por estos grupos, en 1853 el sistema fue adoptado por muchas instituciones y es a partir de entonces que se empieza a popularizar en el resto de Francia y en otros países con sus respectivas adecuaciones para cada idioma⁷⁹.

4.2 Características y necesidades del sistema braille

⁷⁹ Inspirados en el sistema braille, se han desarrollado otros sistemas similares para otro tipo de registros, como el musical. Un ejemplo de ello es el sistema Abreu, creado por el músico español Gabriel Abreu. Hasta 1860 había aprendido la música de oído, pero con la llegada del braille pudo desarrollar un método para la notación musical. En 1856 se publicó oficialmente su sistema con el nombre *Sistema de escribir la música en puntos de relieve*. Susana Tapia Paredes, “La escritura musical para deficientes visuales en España: un estudio comparativo”, *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, Vol. 5, núm. 1, 2008, p. 3.

El braille es un sistema que se lee principalmente con los dedos índices, aunque ello no restringe el uso de los demás dedos⁸⁰. Éstos recorren la línea de izquierda a derecha, reconociendo cada letra (unidad mínima fundamental) de la palabra⁸¹. El sistema parte de una matriz en la que se ubican y numeran seis puntos de la siguiente manera⁸²:

1 4

2 5

3 6

El tipo de material que se recomienda utilizar para libros impresos en braille son el papel braille, por ser suave y agradable al tacto, además de que “precisa ciertas condiciones [...] para evitar perder la calidad inicial del punto”⁸³, y el papel plástico (Thermoform), ya que la calidad del punto se mantiene inalterada a pesar del tiempo, pero puede ser desagradable “al tacto por la electricidad estática que desprende con el rozamiento”⁸⁴. A pesar de ello, los textos en braille se pueden imprimir sobre casi todas las superficies⁸⁵.

Algunas consideraciones pensadas como obstáculos en impresiones braille son que no se dispone de subrayados, márgenes, negritas, epígrafes, cuadros, tablas, etcétera. Además, los materiales didácticos resultan más aburridos: el sistema carece de los recursos que, normalmente, hacen más atractivo el proceso de aprendizaje como ilustraciones coloridas, esquemas y actividades lúdicas. Pero es posible jugar con las sangrías y espacios

⁸⁰ Aprender a leer el braille requiere de un proceso en el cual se desarrolla la sensibilidad háptica. Los dedos índices suelen ser más provechosos para recoger la información táctil. Por ello, sólo cuando el lector ya tiene mucha experiencia y sensibilidad es que éste logra con más facilidad leer el braille con otros dedos.

⁸¹ Ismael Martínez-Liévana y Delfina Polo Chacón, *Guía didáctica para la lectoescritura braille*, Madrid, ONCE, 2004, p. 17.

⁸² *Ibid.*, p. 49.

⁸³ *Ibid.*, p. 55.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁸⁵ Comisión Braille Española, *Documento técnico B13 de la Comisión Braille Española. Etiquetado en braille de productos de consumo*, Madrid, ONCE, 2015, p. 5.

en blanco y el tamaño del cajetín (matriz base), aunque esto sólo es recomendable al inicio del aprendizaje para el conocimiento del signo generador y ubicación de los puntos⁸⁶, así como aprovechar la diversidad de texturas que pueden utilizarse en el diseño de ilustraciones. El objetivo final de esto es ofrecer al lector goce y aprendizaje, “*viendo* y recreándose en las ilustraciones”⁸⁷.

El braille, más que una herramienta de lectoescritura, es un sistema con el cual las personas con esta discapacidad pueden guiarse, “aprender y enseñar, contactar con el entorno y recibir toda la información escrita”⁸⁸. Con ayuda del método, los niños pueden empezar su alfabetización escolar, las personas que perdieron la visión (o sea no de nacimiento) podrían continuar comunicándose. Finalmente, es importante como medio de expresión y de lectura porque “los textos musicales, científicos, poéticos, filosóficos, etcétera, requieren un análisis detallado que sólo es posible mediante la lectura personal y directa”⁸⁹. Es decir, un intermediario *contaminaría* el texto para el lector interesado.

Antes de la invención del braille y otros sistemas previos a éste, los ciegos estaban acompañados de un lector y de un escriba para poder realizar actividades tales como la lectura y la escritura⁹⁰. Con la creación de métodos como éste, el invidente adquiere las herramientas para ser autónomo e independiente⁹¹. En la actualidad, la utilidad del alfabeto braille no ha

⁸⁶ I. Martínez-Liébana y Delfina Polo Chacón, *op. cit.*, p. 51.

⁸⁷ Amparo Miñambres Abad, Gloria Jové Monclús, Jose María Canadell Francino, *et al.*, *¿Se pueden tocar los cuentos?*, Madrid, ONCE, 1996, p. 42.

⁸⁸ Marisa Ortuño Muñoz, “¿Qué importancia tiene el braille en las personas ciegas?”, consultado el 13 de julio de 2020: <https://braibook.com/que-importancia-tiene-el-braille-en-las-personas-ciegas/>

⁸⁹ I. Martínez-Liébana y Delfina Polo Chacón, *op. cit.*, p. 50.

⁹⁰ Bruno, Liesen, “El braille: Origen, aceptación y difusión”, *Entre dos mundos. Revista de traducción sobre discapacidad visual*, núm. 19, 2002, p. 34.

⁹¹ Aunque existan nuevas tecnologías (teléfonos celulares, audiolibros, calculadoras parlantes, entre otros varios dispositivos) que parecen desplazar al braille. Estas tecnologías son importantes porque ayudan a los ciegos a descansar su tacto, que lo tienen muy agotado y cansado.

cambiado mucho, pero se ha adaptado a otros idiomas (por ejemplo, en el español se tuvo que crear un carácter especial para la letra ñ), pero se ha expandido su uso en objetos de la vida cotidiana como los empaques de consumibles, servicios de transporte, medicamentos y manifestaciones artísticas como las obras literarias.

4.3 El sistema braille en literatura y en México

Los métodos de lectura y escritura previos al braille fueron muy usados en el ámbito educativo, pero ¿cómo repercutió este sistema en la literatura? Al igual que sus antecesores, el braille se creó con la intención de adaptar textos en tinta a esta otra forma de *ver*, de tal modo que las personas con discapacidad visual tuviesen acceso a su lectura (como el relieve propuesto por Haüy). Posteriormente, surgió la preocupación por la escritura, cuya respuesta propuso Barbier de la Serra. Si se intentara localizar el primer texto literario adaptado o pensado para ser escrito originalmente con alguno de estos códigos, es casi seguro que nunca se encontrara una respuesta. Sin embargo, se sabe que, en 1836, Louis Braille “tradujo” a su propio sistema algunos textos escogidos de John Milton. Recordemos una de las historias más características del escritor inglés: al quedar ciego, solicitaba a sus familiares (hijas y sobrinos, principalmente) que escribieran todo lo que él dictaba. Él no tenía los medios ni las herramientas necesarias para escribir y para leer sus propias creaciones y reflexiones a propósito de su experiencia con la ceguera⁹².

En ese sentido, el gesto intelectual de Braille, al transcribir tales textos a su sistema, es el de brindar la posibilidad a las personas que sufren de ceguera para expresarse y

Sin embargo, no lo considero así, pues muchas personas con discapacidad visual no tienen los recursos para disponer de dispositivos de este tipo. Es por esto que el braille es muy necesario y está presente en la actualidad.

⁹² S/A, *Historia de Louis Braille*, Madrid, ONCE, 2006 p. 3. Disponible en (consultado el 14 de julio de 2020: <https://sepnevamalaga.files.wordpress.com/2019/09/unidad-1-com.pdf>)

comunicarse sin obstáculos y limitaciones con más individuos con la misma condición, tal como lo hace una persona vidente.

Es necesario conocer la realidad: los libros en braille son escasos y raros y tienen muchas limitaciones: el espacio, el costo y el alcance⁹³. En el ámbito educativo mexicano, la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuito (CONALITEG) ha editado desde hace poco más de 50 años los libros de primaria en braille y hasta hace siete años se comenzaron a editar los de nivel secundaria. Aunque la CONALITEG tiene sus propias máquinas para estos libros, ha tenido que apoyarse en impresores independientes⁹⁴ para producir un porcentaje de los ejemplares que se necesitaban para el ciclo escolar 2014-2015.

Eduardo Hernández, presidente de la asociación Discapitados Visuales IAP plantea: “La labor de hacer accesible la lectura y el conocimiento ha quedado en manos de iniciativas privadas y, en general, son acciones aisladas. [...] No hay una política que acerque ya no digamos la literatura sino el conocimiento a los mexicanos [con discapacidad visual] o débiles visuales. Esto es una realidad en muchos países, principalmente en América Latina”⁹⁵.

Aunque es escasa en México, la adaptación de materiales al braille, con destino en las aulas de la educación básica, está más presente que la creación. Eduardo Hernández comenta que “hay pocos libros que nacen en braille, es decir, que fueron pensados en ese código

⁹³ El director de la CONALITEG en 2015, Joaquín Díez-Canedo, explicó que los libros en braille cuestan hasta 40% más que los impresos en tinta; además, mientras una hoja escrita en tinta puede multiplicarse a 8 o 9 páginas en el código para personas con discapacidad visual. Ello significa que el traslado y almacenaje de los materiales es poco práctico. Verónica Díaz, “Libros en braille, pocos y caros”, *Milenio*, México, 2015. Disponible en: <https://www.milenio.com/cultura/libros-en-braille-pocos-y-caros>. Consultado el 14 de julio de 2020.

⁹⁴ El gremio de impresores en braille es muy pequeño en México. Aproximadamente son 20 impresores en todo el país. Trasciben a braille mediante máquinas y programas de *software* especiales para ello, libros impresos en tinta. Como es el caso de Discapitados Visuales IAP. *Ídem*.

⁹⁵ *Ídem*.

originalmente”⁹⁶. Sin embargo, la Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE)⁹⁷ trata de fomentar el interés por la escritura entre sus afiliados por medio de distintas convocatorias de diferentes concursos relacionados con la materia como: los Premios Tiflos de Poesía, Cuento, Novela y Periodismo, los cuales, además de las dotaciones en metálico, incluyen la edición de los primeros premios de cada modalidad; el Concurso literario Roc Boronat, con el fin de impulsar la creación literaria en lengua catalana entre las personas con discapacidad visual y, en general, apoyar y estimular a los escritores y poetas en dicha lengua, así como respaldar la diversidad cultural; o el Concurso Europeo de Redacción sobre Braille, dirigido a todos los usuarios de braille de cualquier edad residentes en Europa, incluyendo a las personas videntes. Todo ello con el fin de promover el uso del braille como herramienta de acceso a la información y a la cultura, consciente de que mejora la participación de las personas con discapacidad visual en todos los aspectos de la vida y contribuye a su integración social⁹⁸.

En la producción de libros de contenido literario podemos encontrar algunas adaptaciones de clásicos de la literatura universal como *Le petit prince* (Reynal & Hitchcock; Éditions Fallimard, 1943), de Antoine de Saint-Exupéry, o *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (Francisco de Robles, 1605 y 1615), de Miguel de Cervantes Saavedra. También he identificado algunos títulos que de carácter bi-público —es decir, para personas con discapacidad visual y para sujetos videntes—, como la colección de libros tinta-braille de la editorial Gerbera, entre cuyos títulos se encuentran *Serafina* (2013), de Verónica

⁹⁶ *Ídem*.

⁹⁷ La ONCE también está presente en Latinoamérica por medio de Fundación ONCE para la solidaridad con las personas ciegas de América Latina (FOAL).

⁹⁸ ONCE, “Creación literaria: para quienes escriben”, consultado el 14 de julio de 2020: <https://www.once.es/servicios-sociales/cultura-y-ocio/creacion-literaria>

Álvarez Rivera y Estrellita Caracol (ilustradora); *Cuando sea grande quiero ser* (2019), de Estrellita Caracol y Mauro di Bert; y *El corazón de Marión* (2016), de Mariela Kogan y Elissambura (il.). Asimismo, Ediciones Tecolote ha publicado varios libros ilustrados tinta-braille, como *Números* (2008), *Emociones de una línea* (2008), ambos de Menena Cottin y *El libro negro de los colores* (2006), también de la autora venezolana, ilustrado por Rosana Faría.

En general y contrario a lo que podría pensarse en términos de la moda política de la inclusión, actualmente aún hay muchas limitaciones económicas y de espacios para impulsar tanto la creación literaria en braille, como las adaptaciones de material a este código. En gran medida, ello se debe a que los procesos son costosos y a que pocas empresas e instancias gubernamentales invierten en ello a lo largo y ancho de América Latina. En España (considerando únicamente países de habla hispana), existen más organismos que promueven acciones para llevar las tecnologías a la población con discapacidad visual, de modo que consigan ser independientes y autónomas.

En conclusión, los libros, sin importar si fueron escritos originalmente en braille o se trata de adaptaciones, son importantes aportes para contribuir a la inclusión de las personas con esta condición en el ámbito social, cultural y artístico.

A lo largo de este capítulo he señalado algunas necesidades y exigencias materiales para que una obra literaria en braille sea un producto al que el lector con discapacidad visual pueda tener acceso y, por supuesto, disfrutarlo. Por ello, las características que requiere un libro en braille están implícitas en las ideas que presento a continuación:

¿Cuál es el efecto lector en invidentes? De acuerdo con los planteamientos de Wolfgang Iser, el polo estético del arte alude al proceso en el que participan autor, texto y

experiencia lectora (en ese orden). Entonces, es preciso afirmar que, en el caso de un lector invidente, texto ofrecido por el autor se modificará en *vista* de las capacidades de las personas con discapacidad visual. Es decir, de acuerdo con la manera en la que la mente e imaginación del lector procesará lo expuesto en la obra literaria. Aunque también cabe recordar que ello puede variar según el tipo de ceguera que la persona padezca. Si ésta es de nacimiento, el lector vinculará el contenido del texto literario con sus propios referentes no-visuales, como sonidos, olores, texturas u otras experiencias equiparables.

En cambio, si la ceguera es adquirida, es probable que las personas con la discapacidad visual de este tipo puedan concretar la obra literaria con referentes conocidos en un momento previo a la discapacidad, aunque la vida —y sus actividades cotidianas— de esta población ya está determinada por esta condición, por lo que, en ese sentido, el efecto lector no es tan distinto a las personas con discapacidad de nacimiento.

La gran diferencia entre la lectura vidente y la invidente es el medio por el cual el lector recibe la información y la decodifica. El lector vidente se sirve de la visión para reconocer todos los elementos como palabras, espacios entre versos y párrafos, ilustraciones, colores y tamaños; el lector invidente, del tacto u oído. En ese sentido, los lectores videntes estamos habituados a recibir la información por medio de materiales visuales, de tal modo que concebimos estímulos completamente visuales —como los colores— como una manifestación física, mientras que para las personas con discapacidad visual son entendidos como una idea abstracta. Es decir, los videntes tenemos acceso a imágenes y referentes concretos que guían la imaginación y el sentido que adquiere nuestra interpretación del texto. El determinante para esta misma operación en lectores invidentes es, en conjunto con sus referentes no-visuales, las texturas del libro (objeto físico) o, en su defecto, los sonidos del audiolibro o libro *app*.

Los estudios literarios sobre la lectura invidente son necesarios y valiosos porque es un fenómeno novedoso: no se conocen (y menos aún se estudian) muchas obras que estén pensadas para ser originalmente en braille, por lo que se va configurando y ampliando un estado de la cuestión sobre esta realidad literaria que, además, parece estarse produciendo *in crescendo* (como ejemplo, se encuentran las colecciones antes señaladas de las editoriales Gerbera y Tecolote).

Precisamente, pensar literatura desde el acto lector invidente visibiliza los aspectos materiales que requiere una obra literaria, a los cuales no siempre se les presta atención por considerar el texto literario como un conjunto de ideas abstractas. En el caso de la literatura con un soporte pensado para ser leído por personas con discapacidad visual, es ideal que el relieve sea prominente en el braille y las ilustraciones, así como la presencia de distintas texturas en los elementos gráficos vuelven el libro más dinámico para sus lectores, por mencionar algunos ejemplos.

Considero que, mientras que la crítica literaria se interese por estos temas, es probable que más personas puedan comprender mejor que no es suficiente *traducir* obras literarias a braille para cubrir las necesidades de goce estético de las personas con discapacidad visual. No hay que continuar reproduciendo conductas que, aunque no sean malintencionadas, segregan a este grupo minoritario. Por el contrario, generar alternativas diversas y divertidas pensadas para y por este sector de la población es indispensable.

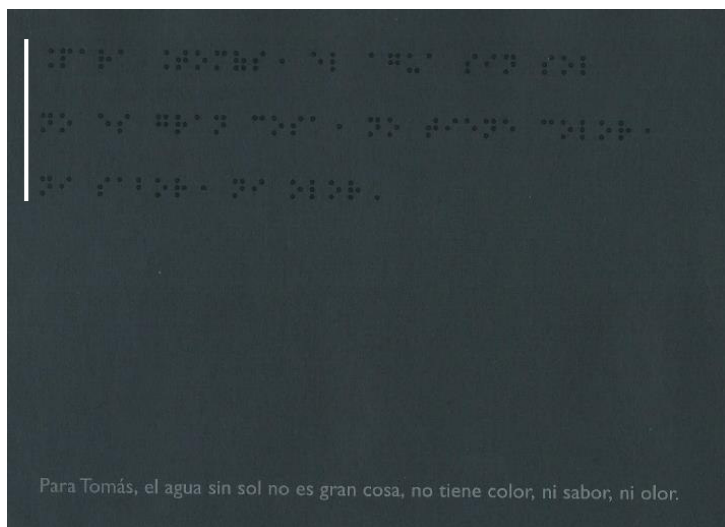
5. *El libro negro de los colores*: análisis

5.1 Presentación del corpus

El libro negro de los colores, de Menena Cottin y Rosana Faría, es un álbum ilustrado en el que el hablante lírico relata, desde la perspectiva de una persona con discapacidad visual, la concepción de los colores a través de objetos de la naturaleza y experiencias con ella. Las guardas y las páginas del libro son negras en su totalidad. Además, éste está construido con texto en braille —con sus respectivas transcripciones al alfabeto latino en tinta blanca, al igual que las ilustraciones de la primera y cuarta guarda— e ilustraciones con relieve en un barniz a registro. Fue publicado por Ediciones Tecolote en 2006.

Ignoro cuántas ediciones se han hecho de este título, pero de las que tengo conocimiento y posesión son de la primera y la tercera. El ejemplar al que tengo acceso de la primera edición (2008 de esta editorial) es de Libros del Zorro Rojo, editorial española; el de la tercera, de Ediciones Tecolote, editorial mexicana (también de 2008). Al no encontrar diferencias sustanciales entre ambos ejemplares, llegué a la conclusión de que la presencia del mismo título en las dos editoriales se debe a dinámicas de distribución o de gestión de derechos de autor: mientras que Libros del Zorro Rojo distribuye en España, EE.UU. y algunos países de Latinoamérica como, Argentina, Chile, Bolivia, Colombia, entre otros, Ediciones Tecolote lo hace en México⁹⁹. Además, en un ejercicio de compulsión no se encontraron discrepancias que alteren radicalmente el sentido de las ideas que se expresan en la obra literaria.

⁹⁹ No se localizaron datos que indiquen si la editorial distribuye en otros países.



La línea blanca señala el inicio de cada renglón.
Menena Cottin y Rosana Faría (il.), *El libro negro de los colores*, México, Ediciones Tecolote, 3ª ed., 2013, p. 16.

Durante el proceso de comparación entre los dos ejemplares, identifiqué algunos cambios aislados como que la ilustración de la portada de la primera edición está en la contraportada de la tercera.

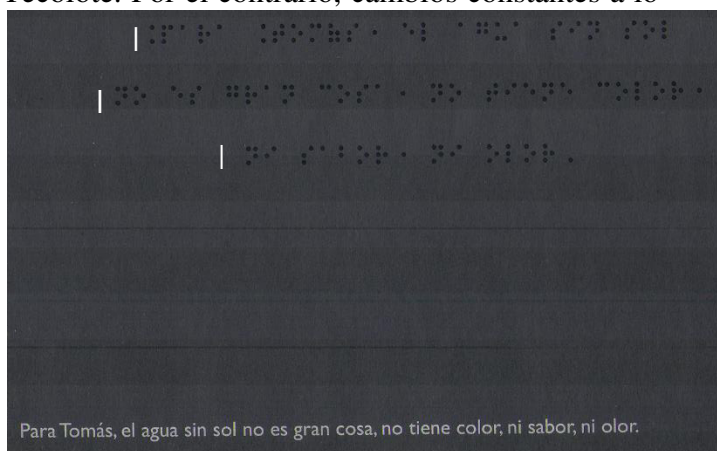
Asimismo, la contraportada de la primera es la portada de la tercera.

Además, el tamaño del texto en alfabeto latino es más pequeño en la tercera edición.

Considero que estas modificaciones se realizaron, en primera instancia, para diferenciar que los ejemplares pertenecen a distintas editoriales. Con base en una pesquisa del libro en distintas librerías, la portada de la mariposa siempre coincidía con el logo de Libros del Zorro

Rojo y la del grillo con la de Ediciones Tecolote. Por el contrario, cambios constantes a lo

largo de *El libro negro* son los siguientes: hay cuatro casos (colores) correspondientes a las páginas 6, 14, 16 y 22, de los cuales, en la primera edición el texto en braille está cargado al centro, pero en los otros seis el texto está cargado a la izquierda. En la tercera edición, los diez casos están



Las líneas blancas señalan el inicio de cada renglón.
Menena Cottin y Rosana Faría (il.), *El libro negro de los colores*, Barcelona, Libros del Zorro Rojo, 2018, p. 16.

esta manera únicamente en esas dos páginas. Por cierto, en las páginas referidas en la tercera edición, los segmentos oracionales están uniformados a modo de prosa.

El color café cruje bajo sus pies cuando las hojas están secas.
A veces huele a chocolate, y otras veces huele muy mal.

Menena Cottin y Rosana Faría (il.), *El libro negro de los colores*, Barcelona, Libros del Zorro Rojo, 2018, p. 8.

El color café cruje bajo sus pies cuando las hojas están secas. A veces huele a chocolate,
y otras veces huele muy mal.

Menena Cottin y Rosana Faría (il.), *El libro negro de los colores*, México, Ediciones Tecolote, 3ª ed., 2013, p. 8.

Aunque pudiese parecer audaz esta afirmación, considero que esto puede ser un gesto que arroje luz del carácter con pretensiones líricas del texto. Sin embargo, si tal estructura por sí sola no se traducía en un aporte importante a la esencia del texto, no hubo dificultades mayores para convertirlo en una disposición prosaica convencional.

El texto (en alfabeto latino) en las páginas 4 y 8 en la tercera edición aparece en negritas, mientras que en la primera no tenía ningún estilo de fuente. Ello llamó mi atención por el uso del espacio en la página, pues el texto en negritas requiere ligeramente más espacio en la impaginación. En este sentido, la edición tercera pierde la uniformidad que parecía adquirir con base en los cambios referidos hasta ahora.

Sin embargo, al mismo tiempo este acontecimiento es afortunado para descubrir el verdadero color de las tintas usadas: en un inicio, se percibían de un tono plateado o grisáceo (como aparecen en la portada), pero pude reconocer que, en el interior del libro, se trata de una tinta blanca¹⁰¹. Con ello, se puede apreciar otra forma la composición del libro: contrastes

¹⁰¹ Esta característica concuerda con la descripción del libro del sitio web de Menena Cottin.

entre “colores¹⁰² contrarios”: el contraste entre el blanco y el negro. A partir de ellos, en terrenos de la ciencia, se pueden manifestar (o no) todos los colores, sus tonalidades y matices.

Al final de la compulsa¹⁰³ entre ambos ejemplares llegué a varias conclusiones: todas las alteraciones o variantes pertenecen al ámbito de la composición de la página que, en este caso, no transforman las ideas del texto, como pudiera ocurrir si se cambiase el orden de las oraciones, la incorporación o sustracción de contenido o cambios de palabras¹⁰⁴. Fue con base en los resultados obtenidos de la *collatio*¹⁰⁵, y aunque en nuestra disciplina se considera ideal trabajar a partir de una primera edición, que decidí basar este estudio en la tercera edición^{106,107} de Ediciones Tecolote, ya que es la más uniforme y limpia en cuanto a erratas¹⁰⁸. Considero que ésta posee una mejor composición y diagramación de sus elementos, lo que se traduce en menos obstáculos para el lector y contribuye a una experiencia estética oportunamente fluida.

¹⁰² En estricto sentido, el blanco y el negro no son colores, aunque en artes plásticas, (o en este caso, las tintas) sí llegan a considerarse como tal.

¹⁰³ Cotejo registrado de una copia oficial de un documento comparado con el original.

¹⁰⁴ En la breve reseña de la contraportada se lee el texto “Tomás nos enseña a descubrir los colores sin verlos” (primera ed.), contra “[...] descubrir los ojos de otra manera” (tercera). No conseguí los elementos necesarios para afirmar con seguridad que se debe a cuestiones de estilo editorial o si en realidad es una modificación de una edición a otra. No obstante, considero que ambas expresiones connotan la misma idea y no influye drásticamente en las ideas que expresa la obra literaria.

¹⁰⁵ En crítica textual, es la fase preparatoria para hacer una edición crítica que consiste en comparar sistemáticamente del contenido de todos los materiales existentes de las ediciones de un texto (en este caso, la primera y tercera edición).

¹⁰⁶ No se tomó en cuenta el libro *app*, pues, en primer lugar, la experiencia lectora con una *app* (*Supra* cap. 3.1) no es la misma que con un libro físico. Este no es el espacio para determinar qué formato es mejor, pero para *El libro negro de los colores*, el efecto estético que provoca el libro objeto es de interés de esta investigación. Además, a la fecha no es posible profundizar en las cualidades propias de la *app*, pues, como se dijo en otro lugar, no se encuentra disponible ni en la App Store (*Supra* cap. 2.2) ni en el sitio web de Blenda Studio Creativo. Cabe mencionar que establecí contacto con los equipos de ambos organismos, quienes me informaron que no se cuenta con una fecha programada para reactivarla.

¹⁰⁷ No se tomó en cuenta la segunda edición por ser inhallable.

¹⁰⁸ El ejemplo que más resalta es el de la *ó* en la palabra *raspón*.

5.2 Estructura interna y soporte de *El libro negro de los colores*

Claudia Kozak, en su artículo “Literatura digital y materialidad. Cómo se lee”, reconoce que “para muchas personas, decir literatura es decir aquello que el libro contiene y no su continente”¹⁰⁹, es decir, que la literatura se refiere únicamente a ideas, relatos y versos expresados y no al soporte con el que se transmiten.

‘Soporte’ se refiere al material en cuya especie se registra información (ya sea tela, papel, cartón, cinta de video, entre otros) a través del cual se desarrolla la interacción del lector con la obra literaria. En este ámbito se dividen dos tipos de materiales: verbivocovisual, que tiene relación con la imagen visual del texto a través de la composición de los elementos sobre la página (tipografía, colores de las tintas, espacios y todo lo que crea una imagen) y los materiales físicos del libro, es decir, la dimensión física que tiene que ver con el volumen y la manipulación del objeto (tipo de encuadernado, material de las guardas y papel). Respecto a *El libro negro de los colores*, éste es un libro en cartóné, papel opalina (ambas en color negro), tinta blanca (como se dijo, en algunas páginas parece plateada o grisácea) en el texto en escritura convencional¹¹⁰ y un barniz transparente que forma el relieve del braille y de las ilustraciones.

¿Es importante prestar atención a los materiales que construyen *El libro [objeto] negro de los colores*? Recordando la cita de Kozak¹¹¹, sí. Antes de continuar, quiero retomar una afirmación hecha al principio de este capítulo: el corpus de estudio de esta investigación

¹⁰⁹ Claudia Kozak, “Literatura digital y materialidad. Cómo se lee”, Revista *Artnodes*, 2015, núm. 15, p. 93.

¹¹⁰ Escritura en alfabeto latino.

¹¹¹ *Supra* nota al pie 113.

es considerado como un libro álbum por la relación de simbiosis¹¹² entre el texto y las ilustraciones, pues los componentes pictóricos *no traducen* las ideas escritas, sino que *conviven* con éstas, de modo que sustraer alguno de estos elementos implicaría el derrumbe del sentido de la obra.

Obras de este tipo experimentan con las posibilidades de la forma del libro; juegan con las dimensiones gráficas del texto y ponen a prueba los límites del libro como objeto físico y táctil¹¹³ y forman parte de una literatura experimental que pone en crisis “las técnicas con las que es construida, que le son inherentes, [...] cómo la conocemos, cómo la leemos y cómo nos la enseñaron”¹¹⁴. Para ello, el color de las páginas aporta significado al sentido propuesto de los textos. Funciona como una imagen adicional a las que presenta Rosana Faría: es una imagen que da fuerza a la acepción de la ceguera como ausencia de luz y, por lo tanto, de color. El diseño de mezcla de ambos discursos está aterrizado, claro, en *El libro negro de los colores*.

Con esto no busco proponer una rivalidad del contenido del libro con su propio *aspecto material*, sino exponer que este último, al que no en muchas ocasiones se le dedica especial atención, también agrega tela de análisis, porque, como dice Jorge Cabrera Herrera, “las propiedades formales y materiales determinan el contenido de las mismas y propician la intervención del lector”¹¹⁵. Ello podemos pensarlo en términos iserianos: la *obra literaria* es el resultado del texto literario que ofrece el autor *más la concretización* que hace *el lector*.

¹¹² *Supra* cap. 3.2.

¹¹³ Alison Gibbons, “Multimodal Literature and Experimentation”, Alison Gibbons (et. al.), *Routledge Companion to Experimental Literature*, London; New York, Routledge, 2012, p. 420.

¹¹⁴ Tomás Vera Barros, “De la escritura objeto”, Tomás Vera (comp.), *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental*, Argentina, interZona, pp. 10 y 12.

¹¹⁵ Jorge Armando Cabrera Herrera, “Diseño, materialidad y literatura: la participación estética del lector”, *Taller Servicio 24 Horas*, 2019, núm. 30, p. 36.

Las características del libro como objeto tangible unen al lector con la obra¹¹⁶. El primero se ve implicado en ésta, incluso el lector se convierte en una especie de “autor” durante el proceso de participación-recepción. Con base en estas afirmaciones, podemos considerar a este libro en la clasificación de ‘*multimodal literature*’ que propone Alison Gibbons. De manera similar a lo que comenta Kozak, este tipo de literatura “presenta una multitud de modos semióticos en la comunicación y progresión de sus narrativas”¹¹⁷. Es decir, están diseñados para que el lector se convierta en un *usuario*¹¹⁸ de estas literaturas.

5.2.1 Influencia de los materiales en el contenido de *El libro negro de los colores*

En *El libro negro*, el poema (como discurso escrito) es un ejercicio reflexivo de la *cosmovisión* de una persona con discapacidad visual que, con las ilustraciones, adquiere una significación más compleja. Se nos expone la percepción que tiene Tomás de su mundo. La experiencia del personaje con los colores tiene una conexión directa con referencias de objetos, acontecimientos y actividades de y con la naturaleza: al amarillo, por ejemplo, corresponden la suavidad de las plumas de los pollitos; o, al color negro, el cariño de su madre mientras lo arropa con su cabello.

Vayamos un paso más lejos: el color que predomina en los materiales del libro (pastas y papel) es el negro. Ello parece producir una contradicción, pues dado que el negro estrictamente no es un color, parece no tener cabida para que los órganos correspondientes al sentido de la vista capten el espectro visible, cosa que por supuesto no es posible para las personas con discapacidad visual. Por estas razones, los colores del libro de Cottin y Faría

¹¹⁶ Del mismo modo que la relación objetual que propone José Rosero. *Supra* cap. 3.2.

¹¹⁷ “Feature a multitude of semiotic modes in the communication and progression of their narratives”. A. Gibbons, *ídem*.

¹¹⁸ Es una manera de decir que el lector sea un actor activo en el proceso de lectura. *Ibid.*, p. 421.

no están disponibles para los lectores videntes, sin embargo, aquellos con discapacidad visual tienen acceso al texto y a las ilustraciones por medio del braille y del relieve.

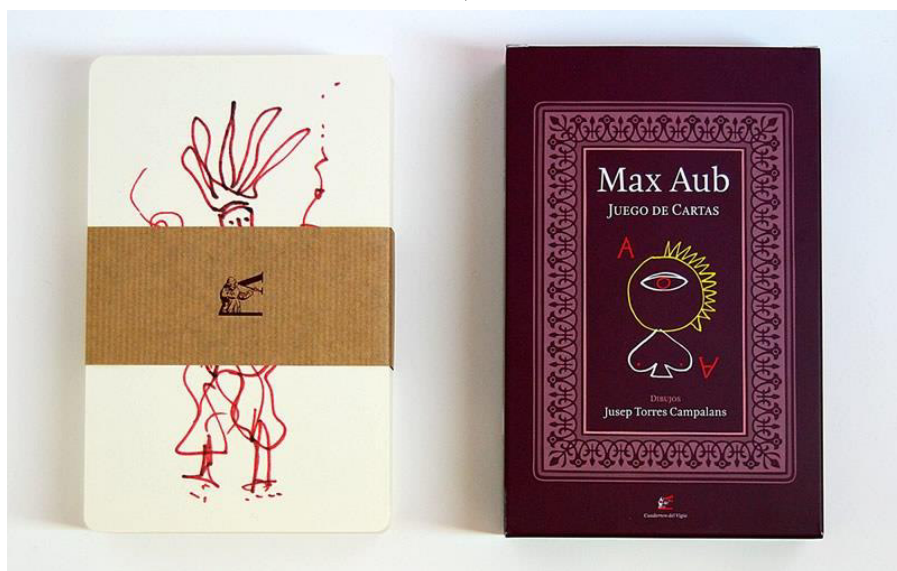
La contradicción a la que me referí anteriormente sobre el negro con relación al espectro visible (colores) por el ojo humano refuerza el sugestivo mensaje que el corpus transmite. Contrasta y resalta el sentido de *ver* los colores desde la ceguera¹¹⁹. ¿Cómo se ve, si no se ve? A través de los demás sentidos. Para las personas con esta condición, los colores son un concepto abstracto, por eso, en su educación, como en las aulas de la ONCE¹²⁰, los colores se enseñan relacionándolos con olores, sonidos y texturas.

Mientras más lo pienso, el negro me parece menos contradictorio en *El libro negro*. Funciona como una brecha de posibilidades para generar color. Casi es un lienzo. Mientras que el color blanco es un catalizador, un componente que permite la manifestación de color, el negro, al ser ausencia de luz, no determina qué colores existen en un espacio, en un sentimiento, en una experiencia. *El libro negro* es un juego de luces y sombras, de matices, donde hay intermedios, donde blanco y negro se combinan para dar lugar a los colores. Ésta es una resemantización o una reutilización comunicativa no menor, pues este hecho artístico y estético abre posibilidades para la interpretación. El libro brinda los elementos pertinentes para que, a partir de lo explícito en el texto, las interpretaciones sean un arcoíris, es decir, diversas. Se configura así un espacio de indeterminación que, lejos de “oscurecer” el sentido, lo multiplica a la manera de un prisma.

¹¹⁹ En *Cierra los ojos que vamos a ver*, Cottin relata cómo conoció a una de sus lectoras, Lucero Márquez. Se refiere a ella como que sus ojos no tienen luz, siguiendo la lógica de la ausencia de luz (por no percibir el espectro de colores). Sin embargo, Lucero contesta que sí tienen luz, sólo es distinta a la convencional. Menena Cottin, *Cierra los ojos que vamos a ver*, And Then Story Designers LLC, 2013, pos. 113.

¹²⁰ “En el aula hay una mesa con frutas, flores, plantas, tubitos de colores, cada uno con un olor [...] El profesor Carlos Llera comprobó que los niños aprenden a relacionar rápidamente el olor con el color, y después se puede relacionar con algo de la naturaleza”. ONCE, “El aroma de los colores”, consultado el 20 de agosto de 2020, disponible en: <https://www.foal.es/es/entrevistas/el-aroma-de-los-colores>

En relación con el material que forma el relieve del braille y las ilustraciones, se trata de un barniz que, al ser transparente, no es necesario verlo. En realidad, *no tiene que verse, sino sentirse*. Aunque, como videntes, podemos contemplarlo y reconocer sus caracteres, el tacto es la esencia del braille. Al igual que las imágenes que acompañan el texto, el relieve permite al lector invidente apreciar las figuras que se le presentan. Si bien, el barniz no es lo suficientemente prominente para facilitar la faena de lectura a un lector con discapacidad visual, ese gesto estético por sí solo ya cuenta como un acercamiento para que el público vidente conozca y empatice con esta condición de salud (también a ello se debe la inclusión del alfabeto al final del libro). Gibbons, en “Multimodal literature and experimentation”,



Esta obra de Max Aub es una baraja con la que la lectura, literalmente, es un juego. *¡Qué máscaras!*, de José Manuel Mateo y Lucho Rodríguez (il.) (*supra* cap. 3.2) es un libro táctil.

Max Aub, *Juego de cartas*, México, Cuadernos del Vigía, 2010.

propone una taxonomía para la literatura multimodal. La categoría que me interesa es la de *tactile fictions*, la cual consiste en que la obra literaria está diseñada de manera que se hace énfasis en el libro como objeto y logra que los

lectores “se enganchen” con ellos en notables formas físicas¹²¹. Gibbons describe libros cuyos formatos son cartas en sobres, tarjetas que pueden ser barajeadas y leídas no linealmente o recortes en las páginas a modo de ventanas (como *Obra negra* de

¹²¹ “Make readers engage with them in notably physical ways”. Gibbons, *op. cit.*, p. 428.

Abenshushan). Aunque *El libro negro* no puede ser descrito con las subclasificaciones que propone la autora (*epistolary, card-shuffle y cut-outs*) por estar escrito parcialmente en braille, es, aunque evidente, propio y obligado pensarlo como una literatura táctil, porque su relieve y su color negro son elementos que desafían al lector cognitiva y físicamente: el lector vidente tiene un acercamiento a la dificultad de ver, por lo que se desautomatiza la lectura. Estos artificios provocan un alargamiento y una dificultad en el momento lector (o sea, se detiene uno a contemplar amplia y profundamente la obra literaria) del efecto estético¹²². Gibbons apunta que el libro material en sí mismo es una forma de arte y la literatura multimodal demanda a los lectores revalorar lo que es un libro en términos de propiedades tangibles. El corpus de esta investigación no sólo obliga a “revalorar” al libro como objeto, sino a los ojos y los dedos (particularmente la epidermis) como herramientas de lectura y como instrumentos para experimentar el mundo. Un acto cognitivo no menor.

Así, es claro que *El libro negro* tiene un formato editorial heterodoxo. Ello lo hace, así como a otras obras de literatura multimodal, resaltar en el mercado. Libros como éste son experimentos que representan una transformación en el modelo convencional de lectura y recepción de la obra literaria. Con el braille, el tipo de imágenes y su respectivo relieve, el lector se ve inevitablemente atraído a “formularnos a nosotros mismos mediante la formulación de lo no formulado”¹²³, a *sentir* el texto en vez de leerlo linealmente. No busco afirmar aquí que en la literatura monomodal no ocurra una asimilación del contenido, pero en obras ésta es más notoria. La importancia del libro en su formato (en este caso, físico) es

¹²² “El artificio está creado conscientemente para liberar la percepción, del automatismo. Su visión representa la finalidad del creador y está construida de manera artificial para que la percepción se detenga en ella y llegue al máximo de su fuerza y duración. El objeto no es percibido como una parte del espacio, sino, por así decirlo, en su continuidad”. Victor Shklovski, “El arte como artificio”, en Tzvetan Todorov (pról.,ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 2010, pp. 68-69.

¹²³ Iser, *op. cit.*, p. 51.

tal que, a partir de la interacción con el libro como objeto, éste se percibe como un mediador de conocimiento y no sólo como contenedor¹²⁴.

Lo expuesto anteriormente fue a propósito de los materiales y de la manera en la que el lector se relacionará con ellos, sin embargo, aún es necesario examinar los textos (ambos, escritos y pictóricos) en sí mismos partiendo de la estructura externa del texto, es decir, la estructura y organización de las palabras.

5.2.2 ¿Cómo está estructurado *El libro negro de los colores*? Voz poética del libro, inspiración y cosmovisión

¿La escritura de Cottin es narrativa o lírica? Partiré de esta pregunta para sumergirnos en la estructura. Algo que caracteriza la poesía para un público no especializado, a simple vista y en términos muy generales, es el verso. La prosa poética es la combinación de poesía con escritura en prosa que tiene una amplia potencia sonora, visual y semántica¹²⁵. *El libro negro* trata de los colores de la naturaleza y las sensaciones que ellos evocan y, a su vez, dibuja estos breves instantes, que, en lo particular, los videntes llegamos a acostumbrarnos y dejamos de mirarlos con detenimiento ni asombro. En la cultura japonesa, la palabra *aware* (o *mono no aware* 物の哀れ) es “la melancólica felicidad de un momento breve y efímero de la belleza trascendente”¹²⁶. Esa porción de tiempo es lo que llamamos instante, que se caracteriza por estar amenazado y condenado a desaparecer. Las artes, como la fotografía y la poesía, se han interesado por capturarlo como, por ejemplo, Matsuo Bashō (Ueno, 1644-Osaka, 1694), importante poeta del periodo Edo japonés y padre del haikú moderno, plasma esos momentos en sus creaciones.

¹²⁴ *Supra* nota al pie 113.

¹²⁵ Marcela Labraña, et. al., “Instante”, *¿Quién le teme a la poesía?*, Santiago de Chile, Laurel Ediciones, 2019, pos. 364.

¹²⁶ *Ibid*, pos. 369.

El término *haiku* proviene de una abreviación de *haikai no hokku*¹²⁷. El *haikai no renga* es una composición lírica que se escribe en coautoría (originalmente era una composición divertida, hasta que Bashō le atribuyó un sentido más profundo). La parte inicial, conocida como *hokku*, de estos poemas es una estrofa de tres versos, de 5, 7 y 5 moras (unidad de medida de peso silábico¹²⁸) respectivamente. La continuación del poema son estrofas de dos versos de siete sílabas por autor, de tal modo que pueden resultar en composiciones extensas. Con el tiempo, el *hokku* se independizó del *haikai*¹²⁹. Estrictamente, el *haiku* difiere del *hokku* en algunos aspectos, de los cuales, el más importante es que el *hokku* permite licencias líricas, como la metáfora, mientras que el *haiku* no permite ocultar el objeto por medio de tal figura retórica, sino que “lo importante es exactamente lo que se nos cuenta en éste”¹³⁰.

La palabra *haiku*, cuyo uso que se popularizó por el poeta japonés Masaoka Shiki (Matsuyama, 1868-Tokio, 1912) en la era Meiji, significa “frase o sentencia de un actor”. De la misma manera que el *hokku*, está compuesto de tres versos de 5, 7 y 5 moras respectivamente. Además, según la poética tradicional japonesa, contienen un elemento temático llamado *kigo*, que es una palabra estacional que busca evocar un espacio natural de las estaciones del año¹³¹, aunque no necesariamente los haikus se tratan sólo de la naturaleza¹³². El *haiku* es, ante todo, sencillo. Su sencillez es tan fundamental como el *kigo*

¹²⁷ Seiko Ota, “José Juan Tablada. La influencia del haikú japonés en Un día”, *Literatura Mexicana*, vol. XVI, núm. 1, 2005, p. 133.

¹²⁸ Cabe resaltar que las sílabas equivalen a las sílabas en español, sino que los silabarios japoneses (*haragana*, *katakana* y *kanji*) no representan consonantes y vocales como en el abecedario latino.

¹²⁹ S. Ota, *op. cit.*, p. 133.

¹³⁰ Vicente Haya, *El espacio interior del haiku*, Barcelona, Aixa, 2004, p. 28.

¹³¹ No es necesario agregar una palabra que vuelva explícita la estación, como “primavera”, sino que es ideal agregar un objeto que remita a la época del año, como “flor de cerezo”.

¹³² Christian Emmanuel Hernández Esquive, “Haiku: tradición poética de Japón”, *La Colmena*, núm. 73, 2012, p. 76.

y la brevedad de su forma métrica¹³³. Un *haiku* que no cumpla con esta característica se traduce en alarde. Al ser breve, no siempre se le ha otorgado la importancia que merece. Por ello, Masaoka Shiki propuso que debe considerarse como un “género serio” como la narrativa y el drama¹³⁴ (así como en Occidente se reconocen las microficciones). El *haiku* consiste en “sentir la temperatura del mundo y [trata] de transmitirla a los que los leen”¹³⁵. Por eso es tan complejo componer estos poemas, pues para expresar lo inexpresable es necesario escoger las palabras precisas y concretas (capacidad de síntesis y elocuencia) para, a partir de las cosas cotidianas, *dibujar* la visión total de un mundo y dotarlas de emoción para que los lectores *experimenten sensaciones* con ellos.

Así, *El libro negro* presenta una constante que claramente se ve inspirada, no en la métrica 5-7-5 del *haiku*, sino en la cosmovisión que se crea a través del *kigo*, el *haiku* es una forma de entender la vida a través de la literatura: en todas todas sus páginas, los colores son asociados con la naturaleza (amarillo con los pollitos, rojo con ciertas frutas, el café con el otoño, azul con el cielo, blanco con las nubes, arcoíris con la lluvia, ausencia de color con el agua, verde con el pasto) y acciones relacionadas con ella (excepto el negro) y de la vida cotidiana.

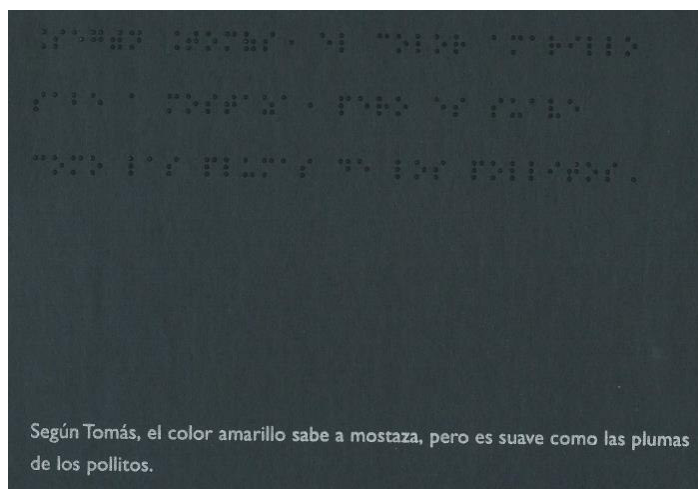
Las autoras no sólo se inspiran en la temática tradicional de la poesía japonesa, sino que la llevan a otro nivel. Mediante las características materiales de la obra, tanto del relieve tanto del discurso escrito como del pictórico, exhortan al lector a tocar el texto y, con ello, sentir las emociones y sensaciones que evoca. Pero, ¿qué artificios se utilizan para lograrlo?

¹³³ Haya, *op. cit.*, p. 23.

¹³⁴ Hernández Esquive, *op. cit.*, p. 74.

¹³⁵ Haya, *op. cit.*, p. 26.

Se analizará la composición de algunos cuadros del libro para, posteriormente, conectarlos y entenderlo en su totalidad.



El amarillo es una combinación de imágenes y sensaciones. Como puede apreciarse, el pollito no es el protagonista en la ilustración, sino sus plumas. Éstas vuelan o flotan con el aire por ser livianas. Entonces, en este cuadro se configura un concepto¹³⁶ liviandad y, por

consiguiente, de suavidad. El componente texto-ilustración establece una relación, por medio del color amarillo, entre el sabor de la mostaza y la suavidad y ternura de los pollitos, en otras palabras, combina distintas sensaciones que emanan del amarillo.

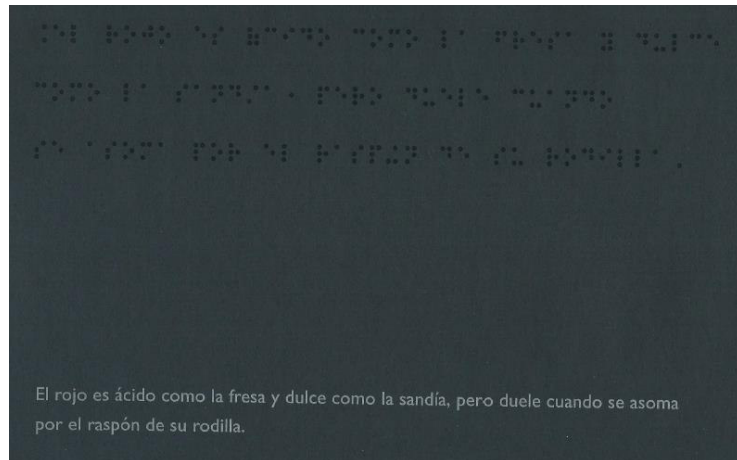


M. Cottin y R. Faría, *El libro negro de los colores*, México, Ediciones Tecolote, 3ª ed., 2013, pp. 4-5.

¹³⁶ El *concepto* es una metáfora elaborada que establece una relación de similitud entre conceptos o ideas muy distintas o que ni siquiera tienen relación inmediata.

Las plumas son más grandes del lado de la izquierda y se empequeñecen gradualmente hacia la derecha, lo que provoca un efecto de profundidad o movimiento hacia la derecha. Con ello, en esta estampa se dibuja un sendero (porque las plumas se mueven en determinada dirección), el cual guía a los lectores a otro paisaje que refleje otro segmento del espectro visual.

Los objetos enunciados, es decir, la sangre, las fresas y el interior de la sandía, se conectan entre sí por ese característico rojo *vivo*, sin embargo, no es importante el nombre del matiz del color (con ello me refiero a



que el tono de nombre *rubí*, que es un rojo brillante, deriva del mineral de ese color). Los tonos, en el caso de este cuadro, podrían ser delimitados con adjetivos que no crean una idea clara del aspecto visual al que se refiere su nombre: los rojos de Tomás son dulces, ácidos, dolorosos y no un tono cereza, ni carmesí.

Además, la ilustración correspondiente a este poema es una planta de fresa con frutos grandes y maduros. Al igual que en el caso anterior, hacia la izquierda la fresa es más grande y hacia la derecha, más pequeñas, además que estas últimas parece como si fueran flechas

que señalan hacia la derecha, dirigiendo el movimiento de los sentidos del lector para continuar descubriendo los colores.



M. Cottin y R. Faría, *El libro negro de los colores*, México, Ediciones Tecolote, 3ª ed., 2013, pp. 6-7.

El café, en ejecución y concepto, es muy similar a las plumas de los pollitos. Las hojas, al igual que las plumas, están volando. Se sabe que estas hojas, particularmente, están secas, pues, además de que así lo indica el texto, éstas tienden a caer de los árboles y ser arrastradas por el viento con mayor facilidad, cantidad y frecuencia al marchitarse (este hecho podría considerarse como el *kigo* que remite al otoño).

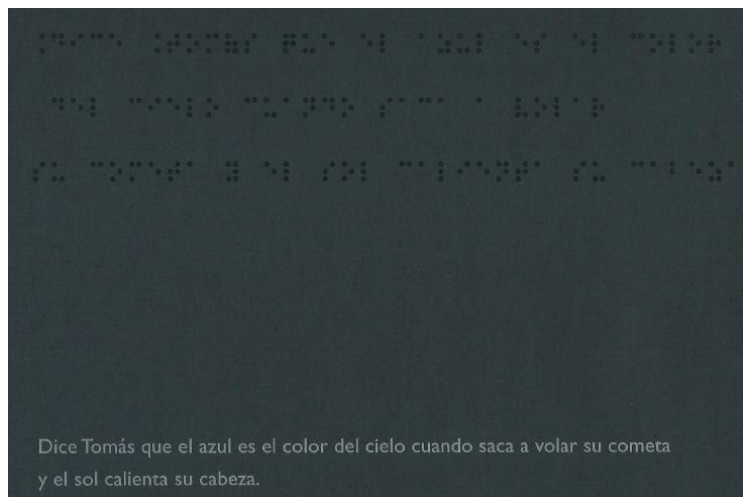
El color café cruje bajo sus pies cuando las hojas están secas. A veces huele a chocolate, y otras veces huele muy mal.

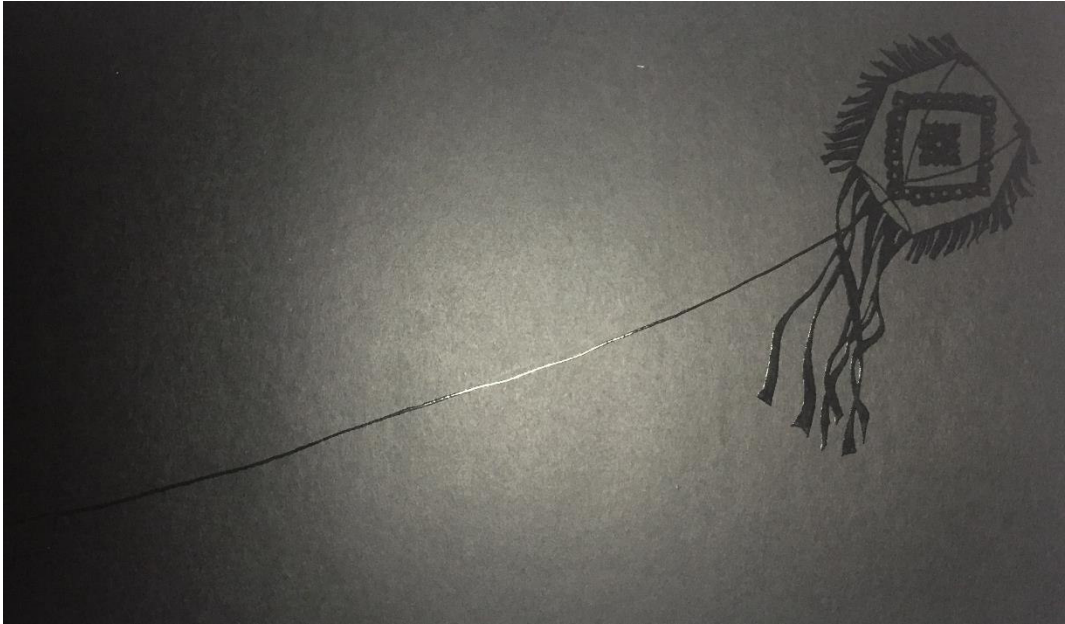


M. Cottin y R. Faría, *El libro negro de los colores*, México, Ediciones Tecolote, 3ª ed., 2013, pp. 8-9.

La última hoja de la derecha señala el movimiento hacia donde el viento las lleva, hacia la derecha. Es muy interesante cómo un color puede contener sensaciones tan distintas, incluso cuando se perciben por el mismo sentido corporal: olor a chocolate o a deposiciones. En este sentido, no son tan parecidos, porque el amarillo representaba el concepto de liviandad y suavidad. El café representa la fugacidad del tiempo: *el tiempo vuela* y es posible escuchar su crujido, sentir y oler el aire que lo acarrea.

El color azul no puede ser aprehendido como los objetos de los colores previos, ni los que prosiguen. No puede ser tocado como las plumas o saboreado como las fresas. Sin embargo, puede notarse por medio de otra experiencia.

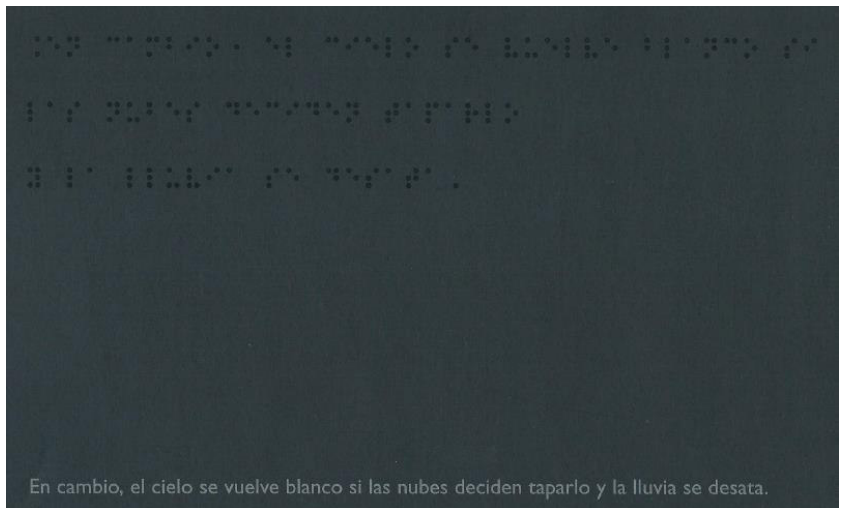




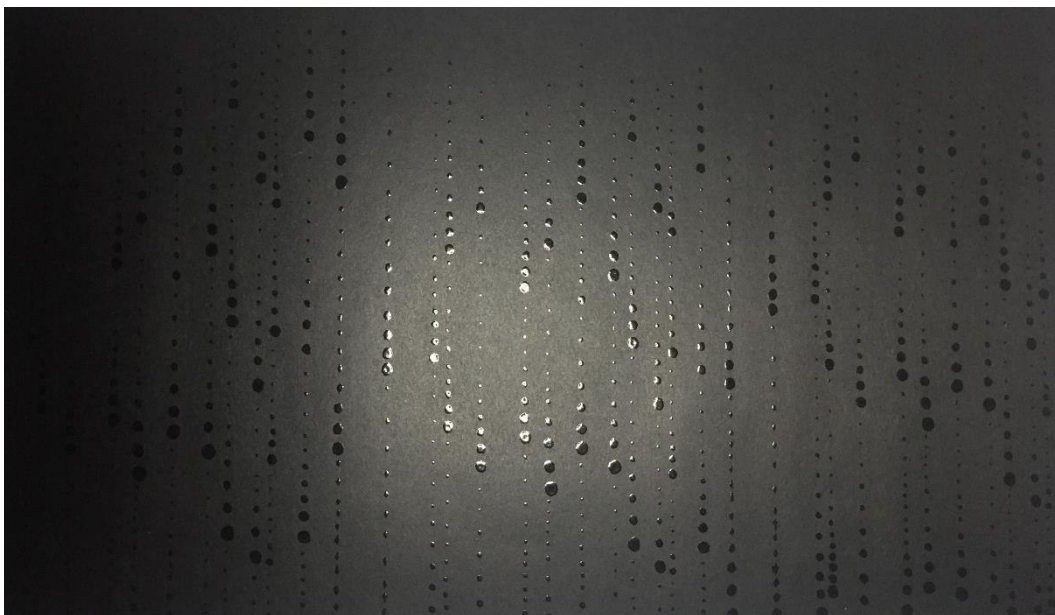
M. Cottin y R. Faría, *El libro negro de los colores*, México, Ediciones Tecolote, 3ª ed., 2013, pp. 10-11.

El papalote, único objeto en la ilustración, funciona como una extensión de los sentidos de Tomás para alcanzar el cielo azul. También se traduce en que se trata de un día ventoso, con las condiciones necesarias para elevar y mecer una cometa, el cielo *está despejado* y permite sentir el calor del sol.

Una marca textual muy importante es el marcador discursivo “En cambio”. Es un marcador discursivo adversativo, es decir, que presenta una idea opuesta. Ello demuestra que hay una secuencia entre todos los poemas. En ese sentido, las ilustraciones no son solamente las que indican el camino de la lectura y la conexión de todas sus partes, también las palabras cumplen tal función.

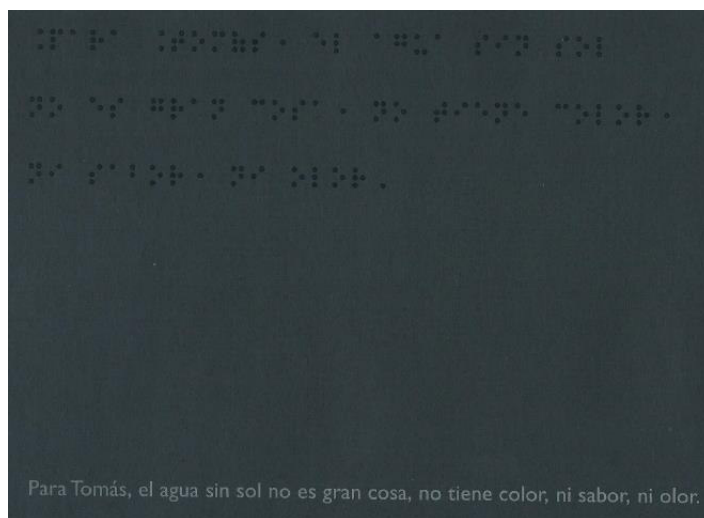


El blanco se muestra como un opuesto al azul, el contrario del cielo despejado es el cielo nublado. Este último, para Tomás, es un indicador de lluvia, pues las nubes acumuladas traen el agua. En la ilustración, las gotas también tienen movimiento de arriba hacia abajo, eso se puede ver por la forma de las gotas de agua, sin embargo, no debe confundirse a qué objeto corresponde el color blanco; no es a la lluvia, sino al cielo nuboso.



M. Cottin y R. Faría, *El libro negro de los colores*, México, Ediciones Tecolote, 3ª ed., 2013, pp. 12-13.

El agua, por su parte, en *El libro negro de los colores*, es un anticolor. En este caso hay una ruptura con la secuencia que acarrearán las páginas anteriores, sobre todo porque el cuadro anterior es el del arcoíris. Se exponen los polos opuestos del significado que aportan las cosas a la cosmovisión de una persona con discapacidad visual percibe: por un lado, con todos sus sentidos, el color está lleno de cualidades, historias y experiencias; por el



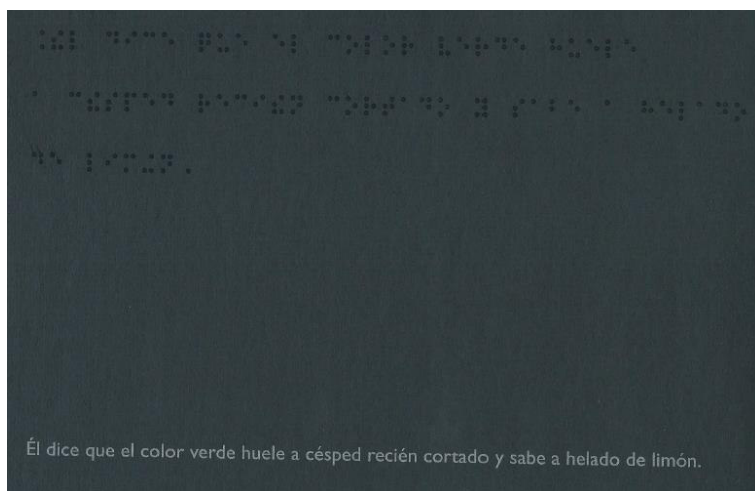
otro, lo que no puede asimilar con ningún sentido corporal, poco contribuye a una *visión* de mundo.

Según las percepciones de Tomás, todo objeto que carezca de sabor, olor, textura, sonido, tampoco tiene color y carece de gran significado. Sin embargo, los elementos que le siguen a estas páginas, particularmente el verde, recuperan la secuencia interrumpida.



M. Cottin y R. Faría, *El libro negro de los colores*, México, Ediciones Tecolote, 3ª ed., 2013, pp. 16-17.

¿Cómo el color verde recupera la secuencia hilada a lo largo de *El libro negro de los colores*? Es sencillo: en el cuadro anterior al verde (página 15), está ubicado el arcoíris (sobre el que profundizaré en breve), en el que, hacia la parte inferior de la página, se aprecian líneas



curvadas, cortas y dispersas. Éstas no construyen una figura concreta, cosa que dificulta al lector adivinar qué son, pero la imagen respectiva al color verde revela que esas líneas son el césped recién cortado. De este

modo, la ilustración invita al lector a volver páginas atrás con la finalidad de reconocer y completar las figuras que constituyen el arcoíris. Otro acto físico que se convierte en un acto cognitivo...

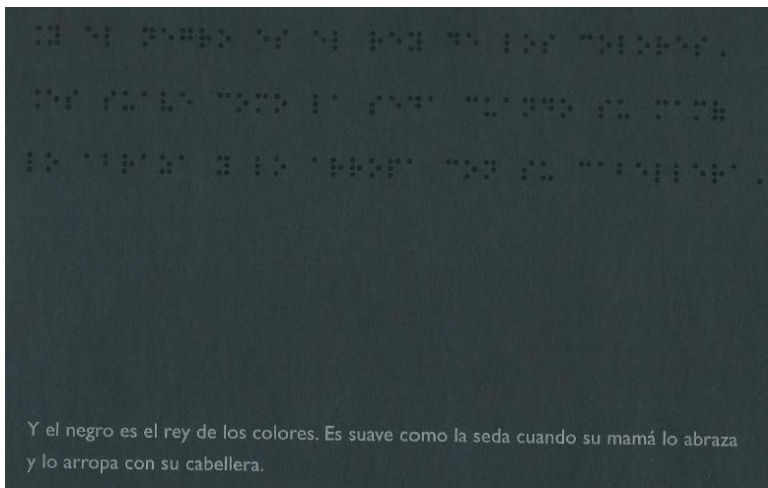


M. Cottin y R. Faría, *El libro negro de los colores*, México, Ediciones Tecolote, 3ª ed., 2013, pp. 18-19.

El césped tampoco es un objeto fijo por estar anclado a la tierra. Está en constante movimiento. Las partes cortadas son desatadas del suelo y vuelan hacia su libertad con el viento. A este punto de la lectura, parece que el viento es el hablante lírico, pues es el objeto que guía al lector en su “caminata” por el sendero de la naturaleza. Es un ente que siempre está presente en la naturaleza y ve todos los cambios de ésta y sus manifestaciones en distintos momentos del año.

Desde la primera oración referente al negro (“El negro es el rey de los colores”¹³⁷), se le otorga un espacio superior que al resto de los colores. Para empezar, mientras que el resto del libro se inspira en objetos de la naturaleza, éste es el único momento en el que se

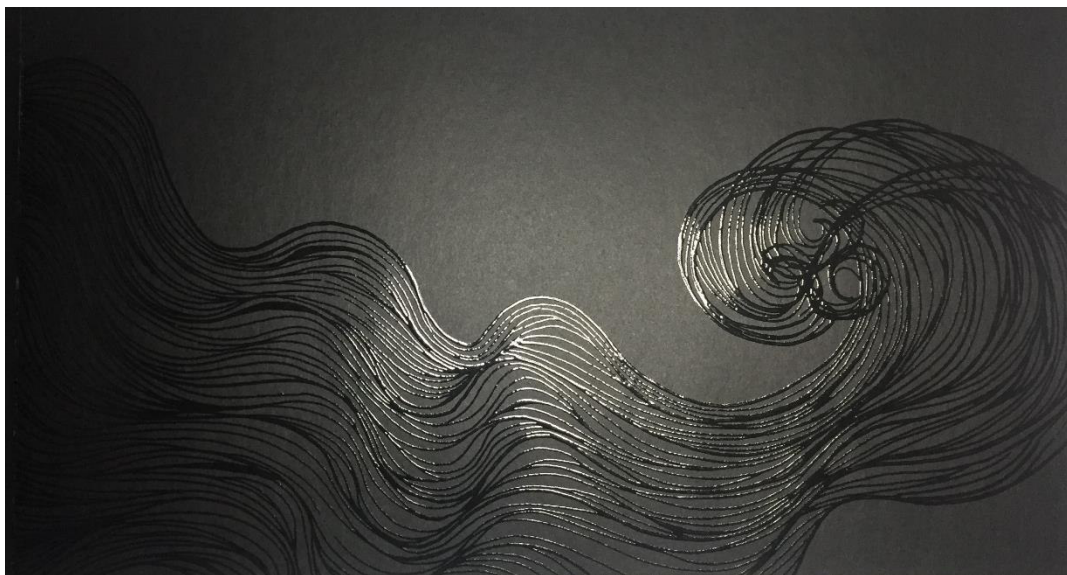
¹³⁷ Menena Cottin y Rosana Faría (il.), *El libro negro de los colores*, México, Ediciones Tecolote, 3ª ed., 2013, p. 20.



establece contacto con otra persona. El negro, lejos de significar oscuridad y, con ella, figurar una limitante para asimilar los colores del mundo, es algo positivo. Es una suma colorida.

El cabello de la mamá tiene ondulaciones que simulan el movimiento de una manta al cubrir el cuerpo de una persona. La ilustración del cabello transmite suavidad, calidez, y sentimientos creados entre las personas, como el amor de un hogar.

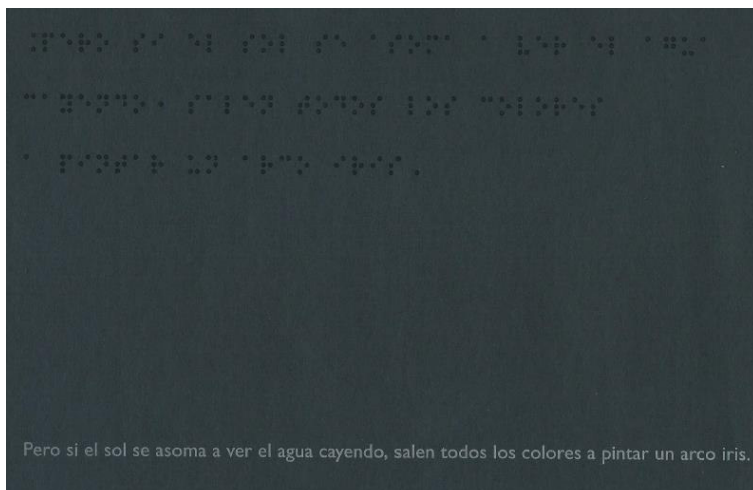
No es fortuito que éste sea el último color que el hablante lírico describe¹³⁸. El negro resulta ser el culmen de los colores; con el cual las personas perciben sentimientos además de aromas, texturas y sonidos que les permiten aprehender el mundo.



M. Cottin y R. Faría, *El libro negro de los colores*, México, Ediciones Tecolote, 3ª ed., 2013, pp. 20-21.

¹³⁸ El segundo arcoíris, es decir, el cierre del poema, no cuenta como un color como cual porque reúne y resume la propuesta del libro, que es entender el mundo desde otro punto de *vista*. *Infra* cap. 5.2.9.

La ilustración del primer arcoíris combina los diferentes objetos con los que Tomás (y cualquier persona) puede acceder a los colores según sus sabores, texturas y olores de las cosas asociadas: cada imagen que



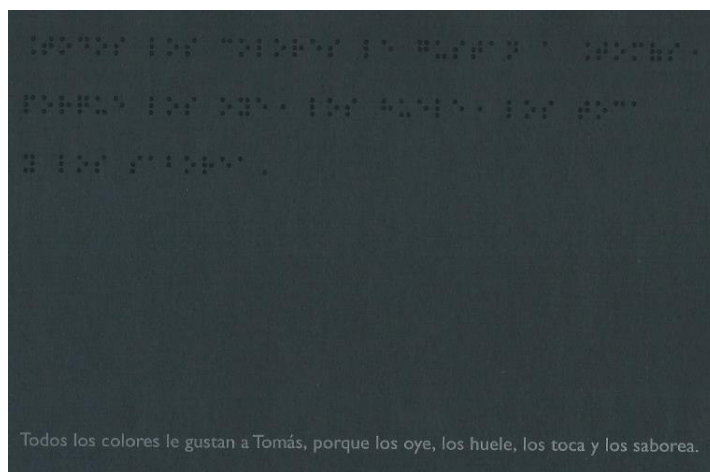
representa un distinto color forma una parte del arcoíris. Además, la ilustración de este arcoíris es un pasaje en el que se conectan todos los objetos del libro; específicamente, vincula la imagen del pasto con las demás páginas. En un principio, no es posible saber con certeza que se trata de césped, porque su representación gráfica se encuentra dos páginas después del arcoíris. Sin embargo, cuando el lector alcance ese punto de la obra, reconocerá el objeto y completará el sentido de esta ilustración. Esta es otra marca textual que indica la íntima conexión de todas las estampas y que éstas conforman un mismo universo. En ambos



Los objetos que representan cada color se encuentran en movimiento orientado hacia la derecha.
M. Cottin y R. Faría, *El libro negro de los colores*, México, Ediciones Tecolote, 3ª ed., 2013, pp. 14-15.

arcoíris, aunque el último no es tal cual un arcoíris como se concibe visualmente, pero sí sensorialmente, hay una combinación maravillosa de los sentidos.

El último cuadro, que aunque no tiene la forma de arco sí reúne los efectos de todos los colores, puede denominarse segundo arcoíris, ya que vincula todas las páginas que le anteceden. Si el lector presta atención, la altura del césped es uniforme, por lo que podríamos afirmar



que es el mismo campo que el de la página 19, al igual que con la planta de fresas.

Sin embargo, se observa un cambio en la orientación de los participantes de la imagen que va en contracorriente con las demás ilustraciones: las fresas, las flores y el grillo ahora apuntan y se mueven hacia la izquierda. Ello invita a los lectores a volver la mirada en esa dirección y retroceder unos pasos en la lectura.



M. Cottin y R. Faría, *El libro negro de los colores*, México, Ediciones Tecolote, 3ª ed., 2013, pp. 22-23.

En toda relectura siempre hay algo nuevo por descubrir, sobre todo en *El libro negro de los colores*, donde es imperioso concebir la vista como un sentido secundario y revalorar las formas de *ver* y de *sentir* el mundo. Este libro, en ese tenor, brinda la oportunidad de entender la vida a través de la literatura en modos distintos a los convencionales.

5.2.3 Otros procedimientos estéticos

Se identifican a lo largo de la obra tres figuras retóricas principales. La primera que enlistaré es la metáfora, que para este estudio supone un tipo de comparación, en cuyo proceso se sustituye un término por otro y permite percibir el mundo de una manera distinta a la usual y enriquece la descripción de éste¹³⁹.

Algunos ejemplos en *El libro negro de los colores* se enlistan a continuación: el rojo, por ejemplo, se asoma por la herida de la rodilla. La metáfora consiste en la traslación de significado de la sangre al color rojo. Se entiende que la tonalidad que se asoma por la herida, por su cualidad cromática, es el líquido vital. La sangre deja de ser sangre para *ser el color*. Asimismo, en la página 8, el café que cruje bajo los pies de Tomás se refiere a las hojas secas.

Además de la metáfora, resulta inconcebible construir un libro que trate de emociones y sensaciones sin analogías ni comparaciones. Sería imposible tratar de entender los colores (sin la vista) de otra manera que no sea con el símil: figura presente en todo el texto. Esta figura retórica (el símil) consiste en comparar dos términos que se parecen en alguna cualidad. *El libro negro de los colores* se ve colmado de símiles: el amarillo es suave *como* las plumas de los pollitos. La semejanza se puede reducir a que los pollitos son amarillos y sus plumas amarillas son suaves.

¹³⁹ *Supra* cap. 2.2.

Por su parte, el rojo es ácido *como* la fresa y dulce *como* la sandía. El parecido entre los participantes de la oración es el color de los frutos que tienen sabor ácido y dulce. Las relaciones pueden parecer muy claras y no necesitar explicación, pero lo interesante de los símiles aquí es que conectan las características de los objetos y rinden cuentas de las experiencias que Tomás tiene con los colores de la naturaleza: lo evidente (para nosotros) es que los pollitos son amarillos, pero el acto literario ocurre cuando *se vincula* la suavidad con el color en cuestión.

A su vez, la combinación entre los distintos sentidos corporales, es decir, la sinestesia, es la figura sustentadora del discurso. Considero que es el recurso y tema principal de todo el libro. Vuelvo a hacer hincapié en que los colores son un estímulo estrictamente visual, por lo que, para las personas con discapacidad visual, las herramientas con las cuales pueden aproximarse al espectro de luz visible son los demás sentidos corporales. Así es como en la página 18 la mezcla entre el olor a césped recién cortado y el sabor del helado de limón desembocan en el verde, pues en *El libro negro de los colores* éstos no significan sólo ese rango del espectro visual, sino experiencias, anécdotas y actividades de la vida cotidiana, como volar una cometa al aire libre, por ejemplo.

Esta experiencia estética cambia el paradigma convencional de nuestras asociaciones con los colores, como con el negro, que, según referí previamente¹⁴⁰, se asocia con lo misterioso, lo desconocido y no negativo como la muerte, mientras que Tomás lo asocia con el amor de su madre transmitido por medio del abrazo. En ese sentido, la sinestesia en esta obra obliga al lector a “desactivar sus sentidos y desplazar el modo en que se imagina las sensaciones descritas en un texto”¹⁴¹.

¹⁴⁰ *Supra* cap. 3.3.

¹⁴¹ Labraña, et al., *op. cit.*, pos. 889.

La cosmovisión de Tomás, como persona invidente, modifica la recepción de los colores por medio de sus sentidos ajenos a la vista apoyándose en sus experiencias con su mundo. Del mismo modo, este libro exige (en temática, en discurso y en sentido) hacer eso: cambiar la mecánica automatizada convencional de los sentidos. No se trata únicamente de pensar o sentir empatía con la condición de discapacidad visual, sino de modificar la manera de percibir el mundo *más allá* del libro.

La estrecha relación entre texto e imagen en la poesía visual (y en toda literatura ilustrada) “cuestiona el estatuto tradicional del texto literario y de la imagen plástica, operando un borramiento de fronteras entre uno y otra, haciendo factible que distintos receptores consideren al mismo objeto como poesía”¹⁴² (y otros como pintura, escritura o diseño gráfico).

Como señalé, el aspecto material del libro aporta contenido al efecto estético de la obra. Las páginas negras forman parte de la imagen porque refuerzan la perspectiva de que no hay color, no hay luz para experimentar el espectro visual. Las ilustraciones no alcanzan a representar una sensación que se percibe a través de la piel, o el sonido o los sabores (a menos que se trate de infografías de contenido biológico y de otras ciencias naturales), entonces se dibujan algunos objetos que permiten estas recepciones a través de los estímulos no visuales.

Cabe resaltar que las imágenes, por su parte, están lejos de ser meras traducciones de lo que expresa el texto, sino que son una parte del todo representado. Por medio del discurso pictórico es viable reconocer que lo que se busca dar a conocer con la imagen es esa parte e instante que produce y provoca la sensación, aunque no se simbolice el objeto en su totalidad.

¹⁴² Susana Romano Sued y Anahí Alejandra Ré, “Expoesía. Alcances y resistencia”, Tomás Vera (comp.), *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental*, Argentina, interZona, p. 209.

La superficie de plumas es la fracción de pollito en la que se palpa su suavidad. Una sinécdoque muy lograda en términos de recepción. Por su parte, el césped recién cortado es el cuerpo que produce el olor: una sinestesia eficaz, sin duda. Asimismo, las hojas secas que tienen un aspecto de rigidez son las que producen en sonido del crujido. La descripción es una herramienta que colabora vigorosamente en la lectura sensitiva.

En cambio, otras ilustraciones, como la del cometa, son la representación del momento en el que Tomás juega con ella. El cielo no puede ser tocado como los pollitos a través de sus plumas o un fruto, por su sabor. Por eso, los objetos con los cuales Tomás se aproxima al cielo azul¹⁴³ es su cometa y, al cielo blanco, la lluvia que desciende de las nubes. Es la experiencia o la actividad la que describe la sensación, la que brinda *significado empírico* al color.

El movimiento de los objetos pictóricos y algunos marcadores discursivos a lo largo de la obra, por su parte, son hilos que conducen la ruta de lectura y unifican todas las partes de ésta como parte de un mismo universo. En ese sentido, es inaceptable afirmar que el libro está compuesto por *haikus* individuales y ajenos uno de los otros, antes bien suponen distintas partes de una gran composición (inclusive asemejan la estructura de un *haikai*).

Asimismo, los gestos que indican movimiento en las ilustraciones se adaptan también a la práctica de los sistemas de lectoescritura occidentales; en otras palabras, de izquierda a derecha. Esta es una de las razones por la que los elementos de *El libro negro de los colores* están colocados, cada uno, en su lugar: cada imagen, cada palabra, cada espacio, cada percepción y sentimiento se conectan no únicamente por estar impresos en el libro, sino que también configuran la cosmovisión sobre los colores. Estos poemas no son meramente

¹⁴³ El azul es el color que es más complejo de aprender y comprender para las personas con discapacidad visual.

ejemplos de cómo se pueden aprehender los colores, son más bien la perspectiva de una persona con discapacidad visual: es el panorama de Tomás.

El cierre del discurso (ambos escrito y pictórico) resume la idea total de la obra. Se lee que Tomás disfruta todos los colores “porque los oye, los huele, los toca y los saborea”¹⁴⁴. La ilustración correspondiente tiene un objeto que remite a cada sentido: desde su oscuridad, puede oler las flores al igual que el césped cortado; escuchar el canto de un grillo; saborear la acidez de las fresas y, si recordamos la acepción del rojo (la sangre que brota del raspón), sentir en la piel el dolor de una herida. No obstante, lo que remite al tacto es la página en sí, por el relieve. Es necesario deslizar los dedos sobre ella para simular la acción de tocar el objeto real y, en el acto de lectura, asimilar la imagen en su totalidad.

La unión del texto —en consonancia con la poética del *haiku*— y la ilustración logra que cada lector formule sus propias conclusiones sobre los colores. Esta unión de discursos invita a cambiar el paradigma de apreciar el mundo de la manera más habitual y convencional: la visual. Incluso, probablemente, el lector no concuerde con la relación de color-sensación-objeto y que el color verde no siempre sabe a helado de limón, sino que a veces puede significar amargo, como el té de ese color. Por ello, el libro, en forma y fondo, es un experimento e incita al lector a replantearse las formas literarias y la vida a través de la literatura.

Además, un aspecto positivo de que la ilustración no equivalga a una traducción del texto es que los espacios de indeterminación no son completamente satisfechos. Por lo contrario, el receptor permanecería como un participante pasivo del acto de lectura. Sin embargo, aunque las ilustraciones sean más sencillas e incluso minimalistas, el relieve

¹⁴⁴ M. Cottin y R. Faría (il.), *op. cit.*, p. 22.

demanda tocarlas. El tacto invita a imaginar el objeto completo que representa. Es decir, el relieve no contiene texturas variadas, pero, durante el ejercicio de lectura, el lector es capaz de suponer que sí están ahí.

5.3 Recepciones de *El libro negro de los colores*

5.3.1 Recepciones personificadas

Una recepción personal de quien realiza esta investigación consiste en lo siguiente: quiero pensar en una primera lectura a ojos cerrados, simulando la ceguera. En primer lugar, por desconocimiento de todos los caracteres del sistema braille, será imposible leer el texto y, por falta de un alto grado de sensibilidad háptica, distinguir enteramente las ilustraciones formadas por el relieve. Por tales razones, conociéndolo, el texto escrito se convierte en una guía para descifrar el contenido completo de la obra.

Por el contrario, desde una lectura a ojos abiertos, es viable apreciar cómo se articulan los discursos en braille y en relieve, además de que el texto escrito, el texto pictórico y el valor agregado por los materiales del libro (colores de tintas y papel, principalmente) entran en comunión, potenciando aquello que *El libro negro de los colores* busca comunicar: el desplazamiento de la herramienta receptora más común de los colores (la vista) hace posible que los demás sentidos capten cualidades asociadas con éstos y, de esta manera, el lector enriquecerá la descripción de su concepción de mundo.

En cambio, una posible recepción invidente consta de una lectura en palpar cada parte para armar el todo, como si de un rompecabezas se tratase. En ese sentido y, por el formato del libro, el primer componente a decodificar es el texto escrito, por lo que la parte pictórica será más inmediata de entender. Además, cabe resaltar que a ello contribuye en gran medida que las personas con discapacidad visual dominan la recolección de información por medio

de los dedos y tienen mayor sensibilidad desarrollada para aprehender texturas y relieves en soportes físicos.

Considero que no es del todo posible que el lector invidente conozca por cuenta propia las características físico-cromáticas de *El libro negro de los colores*, pero el título en sí mismo contribuye a conocer sus cualidades. Los nombres tienen una relación directa con sus referentes pictóricos: por ejemplo, en la ilustración de la página 5 no se trata de plumas aleatorias, pertenecen a los pollitos. Así como los nombres ya son por sí mismos referencias de entes de distinta índole, el movimiento en las imágenes ayuda a los invidentes a comprender cómo se manifiestan algunos objetos en el mundo.

5.3.2 Texto bi-público: vidente y no vidente

El lector vidente contempla el todo en cada página de *El libro negro* y, posteriormente, examina sus partes, mientras que el invidente primero examina las partes hasta completar el todo. Es decir, por la manera en que cada lector emplea sus sentidos para encontrar el significado y sentido a la obra, ocurre que el vidente tiene el resultado final desde el principio y después va contemplando cada detalle. El invidente lo hace en sentido contrario, suma cada parte hasta llegar al resultado total.

Pero ¿por qué pueden ocurrir simultáneamente estas dos concreciones de la obra? No importa el tipo de receptor del que se trate, pues la obra en sí ya implica un desafío, ya que pone a prueba los sentidos del lector, los vuelve activos (a modo del “usuario” al que se refiere Gibbons). Susana Romano y Alejandra Ré, incluso, precisan el concepto de *expoesía*. En éste, el sufijo *ex* indica “la condición diferenciadora que separa esta forma literaria de otras formas tradicionales y convencionales”¹⁴⁵. Las características físicas del libro y su

¹⁴⁵ S. Romano Sued y A. Alejandra Ré, *op. cit.*, p. 208.

contenido (texto, ilustraciones, temática) en conjunto son un artificio que demanda una interacción superior entre lector y libro.

¿Cuál es el desafío? Tanto para los lectores que pueden ver como para los que no, *El libro negro de los colores* contrapone lo asible (los objetos que tienen colores) con lo inasible (los colores) a través del lenguaje, pone en crisis la propiedad de los nombres¹⁴⁶. En el caso de *El libro negro*, los nombres *son* los colores. El lector invidente parte de las características de los objetos relacionables para llegar al color-nombre, mientras que el vidente parte del nombre-color para reconocer todas las cualidades y potenciales experiencias.

Con base en las posibles concreciones de *El libro negro* como ‘obra literaria’, podemos decir que este texto unifica varios temas de discusión sociales, de distribución y literarios: en el aspecto social, la inclusión de la comunidad con discapacidad visual; en el literario, la importancia de los materiales en el libro-álbum, la dualidad videncia-ceguera, la combinación de la escritura en braille y en alfabeto latino, la crisis del lenguaje y el tema e inspiración del *haiku* para la descripción poética-sinestésica de los colores. Ésta es una obra literaria única en su tipo.

Concretamente, para comprender las diversas dimensiones estéticas de esta obra, propongo seguir la línea taxonómica que desarrolla Alison Gibbons, partiendo del término más general de ‘literatura multimodal’, que consiste en experimentos y juegos con las formas físicas y gráficas de los libros, de modo que propician una participación activa del lector.

¹⁴⁶ En el diálogo platónico *Cratilo*, los participantes Cratilo y Hermógenes, discuten si las cosas tienen sus nombres naturalmente propios o si éstos son invención y convención del humano. Pese a este conflicto filosófico, las cosas, antes de tener un nombre, *son*. Tienen color, forma (olor, sabor, aunque no sean comestibles) y provocan sensaciones, aunque no sean visibles o tangibles. A fin de cuentas, se pueden aprehender por medio de todos los sentidos corporales e identificar con las emociones. Según se reflexiona en el diálogo platónico, los legisladores, quienes se encargaban de crear palabras, se basaban en las características de las cosas y en que la palabra reflejara su esencia.

El nombre cobra importancia para contener una versión estándar del objeto o para sintetizar todas las características de las cosas y las sensaciones que evocan (como el *haiku*).

Este corpus literario cuenta con dos códigos de escritura con los que lectores con distintas capacidades biológicas pueden acceder a él: por un lado, lectores con discapacidad visual y por el otro, lectores videntes, por lo que se reconoce *El libro negro* como una obra perteneciente a una literatura bi-público. Las autoras, como diseñadoras de este corpus de análisis, al tener en consideración los dos tipos de lectores (el ciego y el vidente), pueden desarrollar distintos artificios impresos y tallados que, en conjunto con las características de sus lectores, incrementan el impacto del efecto estético resultado del acto lector.

Es interesante cómo un libro tan breve, que contiene elementos que no son comúnmente atendidos (los materiales y soporte) o que incluso han sido menospreciados (literatura ilustrada-infantil) ha logrado —además de presentar un libro bien recibido y celebrado por el uso de elementos que incluyen a la población con discapacidad visual— atraer al lector a tocarlo con todos sus sentidos, a interactuar e involucrarse totalmente con él, de modo que, para cada lector en cada lectura, estimula la reflexión sobre cuáles son los “verdaderos” referentes de los colores, lo que depende directamente de las opiniones y sensaciones vividas por el receptor en turno.

Esto llega a una desautomatización con respecto a los significados que culturalmente connotan los colores. El negro, por ejemplo y como ya se apuntó, en su significado litúrgico y social, representa muerte, luto, discriminación racial y lo misterioso¹⁴⁷, mientras que para Tomás —y quizá para muchas personas con discapacidad visual— “el negro es el rey de los colores” y simboliza elementos cotidianos por demás positivos. Probablemente, con ello, en el libro se sugiere que el negro es la suma de todos los colores. Del negro surgen todos los colores y éstos, a su vez, vuelven a él. Desde esa “oscuridad”, cualquier pequeña porción de

¹⁴⁷ A pesar de que ese color tiene connotaciones positivas, como el nivel máximo en las cintas de artes marciales, los significados negativos son más conocidos (al menos en occidente).

luz da cabida a cualquier color. Aún más importante y a diferencia de sus similares, el negro *emana y proyecta* sentimientos, no únicamente sensaciones.

La oscuridad del negro simboliza la forma de vida de los invidentes; su *visión* de mundo. Con base en los anteriores análisis, podría decirse que hay otros sentidos que suplen a la vista en cuanto al contacto con su entorno. Asimismo, para los videntes, la lectura de *El libro negro* supone una oportunidad para disfrutar y redescubrir el mundo y la literatura por medio de todos los sentidos, y que éstos nos conviertan en sujetos críticos: “Todos los colores le gustan a Tomás, porque los oye, los huele, los toca y los saborea”¹⁴⁸.

¹⁴⁸ M. Cottin y R. Faría (il.), *ídem*.

6. Reflexiones finales

A lo largo de esta investigación se vio un proceso literario histórico y cultural sobre la conformación de los libros álbum y las dominantes en su configuración material así como en su temática o algo así. Para el caso concreto de *El libro negro de los colores* cabe señalar sus principales cualidades: es una obra objetual, porque el acto lector exige el contacto táctil con el relieve del braille y de las ilustraciones para que la lectura sea completa (como que no sea factible saltar páginas). Asimismo, es una obra simbiótica, pues la unión texto-imagen es el factor que sostiene el sentido de la obra. Sin tal relación, colapsa la propuesta del poema. *El libro negro* también es un texto que, por tener fragmentos en braille, abre la posibilidad de ser leído y disfrutado por un público invidente además del vidente. En este sentido, *El libro negro* es un objeto literario multimodal, ya que su diseño juega con todos los elementos retóricos, pictóricos y materiales. Con esto, el corpus literario reta a su lector a modificar el paradigma de cómo se lee, de qué es un libro y, por supuesto, de qué es un color.

En el caso de la obra de Cottin y Faría, los materiales del objeto (libro) se vuelven un componente literario. Es decir, éstos dejan de funcionar sólo como soporte y se convierten en materiales simbólicos, pues aportan significado al texto escrito y a las ilustraciones que enriquecen las sensaciones que se evocan a lo largo de los poemas.

Con base en lo anterior, *El libro negro de los colores* puede definirse como un objeto lírico, porque se inspira en la propuesta de cosmovisión que se crea en la forma poética del *haiku*, misma que consiste en la apreciación de instantes en la naturaleza. También es una obra lírica por el extraordinario uso de figuras retóricas para la descripción de los colores (hecho literario que se revisó detenidamente en el segmento anterior).

Con base en las significaciones de los materiales físicos y en las aportaciones líricas del *haiku* y demás figuras retóricas, en *El libro negro* se formula una concepción sobre la

ceguera, donde el color negro es connotado de una manera distinta a todo lo que indican las convenciones culturales más variadas. De esta manera, *El libro negro de los colores* simboliza un espacio común donde el lector invidente experimenta sensaciones y actividades asociadas a los colores. Y, a su vez, el lector convencional ve (en estricto sentido) la riqueza del negro y de la ausencia prismática. Todo lo anterior trasciende a una desautomatización de cómo *vemos* y cómo entendemos el mundo, la literatura, los sentidos, la luz, la oscuridad...

Ahora bien, los temas que restan para investigaciones adicionales sobre *El libro negro* son, por ejemplo, preguntarse por la dimensión filosófica del lenguaje en cuanto a la relación de apariencias visuales, sensaciones y nombres de los colores, situación que se plantea y discute en el diálogo platónico *Cratilo*, por ejemplo, o en buena parte del postestructuralismo francés.

Otra área en la que puede profundizarse es en la pertenencia de esta obra a la literatura infantil. El interés en esta investigación se orientó hacia lectores según sus capacidades visuales, mas todas las nominaciones y reconocimientos otorgados a *El libro negro* indican que esta obra representa una aportación valiosa para tal rama de la literatura.

Esta tesis puede fungir como un ejemplo de cómo libros ilustrados y literatura en braille con características similares a las de *El libro negro de los colores* pueden ser estudiados para un análisis literario desde la perspectiva de la literatura multimodal. Es claro que la relación entre todos los lenguajes de *El libro negro* constituye un objeto estético complejo, rico, diverso.

Para cerrar el presente estudio, quisiera hacer hincapié por última vez la importancia de *El libro negro* como artefacto literario: ésta es una obra literaria que describe con lirismo los colores desde la perspectiva de la discapacidad visual y que guía a su lector a pensar la literatura como un mundo de posibilidades que, en el acto lector, implica al sentido del tacto

directamente en los textos, lo cual hace que el lector se proyecte en mundos alternativos al convencional. Un hecho no menor, pues sacude los muros de nuestras concepciones de nuestro mundo, de nuestra forma de leer, de nuestra forma de aprehender.

Bibliografía citada

- Aub, Max, *Juego de cartas*, México, Cuadernos del Vigía, 2010.
- Baldallo González, Luna, *Función poética de la imagen en el álbum ilustrado infantil*, tesis de maestría, Huelva, Universidad de Huelva, 2014.
- Bosch Andreu, Emma, “Hacia una definición de álbum”, *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil*, núm. 5, 2007, p. 25-46.
- Browning, Robert, il. Kate Greenaway, *Pied Piper of Hamelin*, Londres, Frederick Warne and Co., 1910.
- Bungard, Koleia y Catalina Vásquez (il.), *Tom Sóyer: mucho culicagao*, Medellín, Secretaría de Cultura Ciudadana, 2017. Consultada el 23 de mayo de 2020, muestra disponible en https://issuu.com/fiestalibro/docs/tom_soyer
- Buranda, María y Maite Gurrutxaga (il.), *La enorme nada*, México, Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Cabrera Herrera, Jorge Armando, “Diseño, materialidad y literatura: la participación estética del lector”, *Taller Servicio 24 Horas*, 2019, núm. 30, p. 35-54.
- Caldecott, Raldoph, *The Milkmaid*, London-New York, Frederick Warne and Co., 1882.
- Cervera, Juan, “En torno a la literatura infantil”, *Cauce: revista de Filología y su Didáctica*, núm. 12, 1989, p. 157-168.
- Chiuminatto Orrego, Magglio, “Relaciones texto-imagen en el libro álbum”, *UNIVERSUM*, vol. 1, núm. 26, 2011, pp. 59-77.
- Cohen, Leonard, “Anthem”, *Poems and Songs*, EE.UU., Penguin Random House, 2011, pp. 188-190.
- Colomer, Teresa, “El álbum y el texto”, *Revista Peonza*, núm. 39, 1996.
- , “La enseñanza de la literatura como construcción de sentido”, *Lectura y vida. Revista latinoamericana de lectura*, año 22, núm. 4, 2001, pp. 1-19.
- Comisión Braille Española, *Documento técnico B13 de la Comisión Braille Española. Etiquetado en braille de productos de consumo*, Madrid, ONCE, 2015.
- Cottin, Menena y Rosana Faría (il.), *El libro negro de los colores*, Ciudad de México, Ediciones Tecolote, 2008.

- Cottin, Menena, *Cierra los ojos que vamos a ver*, And Then Story Designers LLC, 2013
 -----, *Doble doble*, Ciudad de México, Ediciones Tecolote, 2018.
- Crane, Walter, “Cinderella departing for the ball”, *Walter Crane’s New toy book*, Londres, George Routledge and Sons, 1873.
- De Brunhoff, Jean, *Historie de Babar*, Paris, Librairie Hachette, 1939.
- Díaz, Verónica, “Libros en braille, pocos y caros”, *Milenio*, México, 2015, consultado el 14 de julio de 2020, disponible en <https://www.milenio.com/cultura/libros-en-braille-pocos-y-caros>.
- El espectador, “Entender el mundo de los ciegos”, 4 de mayo de 2017, consultado el 9 de abril de 2020 disponible en <https://www.elespectador.com/entretenimiento/un-chat-con/entender-el-mundo-de-los-ciegos-articulo-692332>.
- Erro, Ainara, “La ilustración en la literatura infantil”, *RILCE. Revista de filología hispánica*, vol. 16, núm. 3, 2000, pp. 501-511.
- Fernández Tijero, Ma. Carmen, “La didáctica de la literatura a través de la conjunción del lenguaje verbal y visual: el álbum ilustrado”, Antonio Díez Mediavilla *et al.* (eds.), *Aprendizajes plurilingües y literarios. Nuevos enfoques didácticos*, España, Universidad de Alicante, 2016, pp. 667-674.
- García-Rodríguez, Araceli y Raquel Gómez-Díaz, “Contenidos enriquecidos para niños o las nuevas formas de leer, crear y escuchar historias: una propuesta de clasificación”, *Revista chilena de literatura*, diciembre 2016, núm. 94, pp. 173-195.
- Genette, Gérard, *Umbrales*, trad. Susana Lage, México, Siglo XXI, 2001.
- Germán Rojas, Carlos, “Menena Cottin busca su esencia”, consultado el 20 de abril de 2020, disponible en <http://www.thewynwoodtimes.com/menena-cottin-busca-su-esencia/>
- Gibbons, Alison, “Multimodal Literature and Experimentation”, Alison Gibbons *et al.*, *Routledge Companion to Experimental Literature*, London; New York, Routledge, 2012, pp. 420-434.
- González Gil, María Dolores, “Literatura infantil: necesidad de una caracterización y de una crítica literaria”, *Cauce: Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 1979, núm. 2, pp. 275-300.
- Haya, Vicente, *El espacio interior del haiku*, Barcelona, Aixa, 2004.

- Heinrich Hoffman, *Pedro el Desgreñado*, Mark Twain trad. al inglés, Eric Schierloh trad. al español, Buenos Aires, Barba de Abejas, 4ª ed., 2015.
- Hernández Esquive, Christian Emmanuel, “Haiku: tradición poética de Japón”, *La Colmena*, núm. 73, 2012, pp. 75-79.
- Iser, Wolfgang, “El proceso de lectura: un enfoque fenomenológico”, trad. J. Vargas Duarte, en Manuel Alcides Jofré (ed.), *Para leer al lector: una antología de teoría post-estructuralista*, Santiago de Chile, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 1988, pp. 29-51.
- , “La estructura apelativa de los textos”, en Rainer Warning (coord.), *Estética de la recepción*, Madrid, 1989, pp. 133-148.
- Komenský, Jan Amos, *Orbis Sensualium Pictus*, trad. Charles Hoole, Londres, 1728. Edición facsimilar traducida al inglés, disponible en http://www.centromanes.org/?page_id=5462
- Kozak, Claudia, “Literatura digital y materialidad. Cómo se lee”, *Artnodes*, 2015, núm. 15, pp. 90-98.
- Labraña, Marcela, *Ensayos sobre el silencio. Gestos, mapas y colores*, en Labraña, Madrid, Siruela, ed. digital 2017.
- Labraña, Marcela et al., “Instante”, *¿Quién le teme a la poesía?*, Santiago de Chile, Laurel Ediciones, 2019, pos 358-375.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laoconte o sobre los límites de la pintura y la poesía*, trad. Sixto J. Castro, México, Herder, 2014.
- Liesen, Bruno, “El braille: Origen, aceptación y difusión”, *Entre dos mundos. Revista de traducción sobre discapacidad visual*, núm. 19, 2002, pp. 5-36.
- Lluch, Gemma, *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- Malaxeheverría, Ignacio (ed.), *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1989.
- Martínez-Liévana, Ismael y Delfina Polo Chacón, *Guía didáctica para la lectoescritura braille*, Madrid, ONCE, 2004.
- Mateo, José Manuel y Lucho Rodríguez (il.), *¡Qué máscaras!*, México, Ediciones Tecolote. Consultada el 23 de mayo de 2020, muestra disponible en https://issuu.com/edicionestecolote/docs/que_mascaras_issuu

MeguaRED, “El libro negro de los colores”, consultado el 9 de mayo de 2017, disponible en <https://maguaRED.gov.co/el-libro-negro-de-los-colores/>

Merlo, Juan Carlos, *La literatura infantil y su problemática*, Buenos Aires, El Ateneo, 1975.

Milne, Alexander y Ernest Shepard (il.), “Pooh Goes Visiting and Gets Into a Tight Place”, *Winnie-the-Pooh*, New York, Dutton Children’s Books, 2017, pp. 22-33.

Miñambres Abad, Amparo *et al.*, *¿Se pueden tocar los cuentos?*, Madrid, ONCE, 1996.

Monegal, José Antonio, *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libros, 2000.

Navarro Saad, Miguel, “El sistema braille”, *Revista Eureka*, 1998, núm 13, pp. 53-57.

Noguera Palaú, Juan J., *Valentin Haiiy*, *Archivos de la Sociedad Española de Oftalmología*, vol. 80, núm. 12, 2005. pp. 747-748.

ONCE, “Creación literaria: para quienes escriben”, consultado el 14 de julio de 2020, disponible en <https://www.once.es/servicios-sociales/cultura-y-ocio/creacion-literaria>

-----, “El aroma de los colores”, consultado el 20 de agosto de 2020, disponible en <https://www.foal.es/es/entrevistas/el-aroma-de-los-colores>

Ortuño Muñoz, Marisa, “¿Qué importancia tiene el braille en las personas ciegas?”, consultado el 13 de julio de 2020, disponible en <https://braibook.com/que-importancia-tiene-el-braille-en-las-personas-ciegas/>

Ota, Seiko, “José Juan Tablada. La influencia del haikú japonés en Un día”, *Literatura Mexicana*, vol. XVI, núm. 1, 2005, pp. 133-144.

Pellicer Graham, Francisco, “Dolor transversal”, conferencia pronunciada en el marco del diplomado “Neurociencias, arte y cultura: Caminos a la transdisciplina”, Ciudad de México, UNAM, 24 de octubre de 2019.

Pérez Esáin, Crisanto, “El pacto literario como lugar de encuentro”, *Mundo Peruano*, núm. 525-526, 2013, pp. 21-46.

Pérez Urbaneja, Elina, “La historia del Instituto Neumann: una deuda pendiente”, consultado el 26 de febrero de 2020, disponible en <https://elestimulo.com/la-historia-del-instituto-neumann-una-deuda-pendiente/>

-----, “Un documental explora la historia del Instituto de Diseño Neumann”, 5 de julio de 2018, consultado el 27 de abril de 2020, disponible en <https://www.eluniversal.com/estilo-de-vida/14285/un-documental-explora-la-historia-del-instituto-de-diseno-neumann>

- Platón, “Cratilo o de la propiedad de los nombres”, *Diálogos* vol. 3, México, UNAM, 1922, pp. 185-324.
- Ricoeur, Paul, “El trabajo de la semejanza”, *La metáfora viva*, trad. Agustín Neira, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1980, pp. 237-281.
- Rius, María, “Texto-Ilustración”, en *Educación y biblioteca*, conferencia pronunciada en el primer Simposio Premi Internacional Catalonia, Barcelona, Universidad de Barcelona, octubre de 1990, pp. 46-48.
- Rosero, José, *Las cinco relaciones dialógicas entre el texto y la imagen dentro del álbum ilustrado*, Bogotá, 2010.
- , *Las siete relaciones dialógicas entre el texto y la imagen*, Bogotá, 2019.
- Romano Sued, Susana y Anahí Alejandra Ré, “Expoesía. Alcances y resistencia”, Tomás Vera (comp.), *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental*, Argentina, interZona, pp. 204-213.
- S/A, *Bestiary of Aberdeen*, XII, consultado el 25 de junio de 2020, disponible en <https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f66r>
- S/A, *Historia de Louis Braille*, Madrid, ONCE, 2006, consultado el 14 de julio de 2020, disponible en <https://sepnieuwamalaga.files.wordpress.com/2019/09/unidad-1-com.pdf>
- S/A, *Physiologus*, consultado el 25 de junio de 2020, disponible en <https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/bbb/0318>
- Sardi, Valeria, “Estéticas para la infancia: El libro álbum como género de ruptura”, *Boletín de arte*, núm. 13, 2013, pp. 67-71.
- Shklovski, Victor, “El arte como artificio”, en Tzvetan Todorov (pról. y ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 2010, pp. 77-98.
- Shulevitz, Uri, “¿Qué es un libro-álbum?”, *El libro álbum: invención y evolución de un género para niños*, Caracas, Banco del Libro, 2005, pp. 8-13.
- Simonnet, Dominique y Michel Pastoureaux, *Breve historia de los colores*, María José Furió (trad.), Barcelona, Paidós, cit. por Marcela Labraña, *Ensayos sobre el silencio. Gestos, mapas y colores*, en Labraña, Madrid, Siruela, ed. digital, 2017.
- Sterne, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, London, Dodsley, 1759.

- Tapia Paredes, Susana, “La escritura musical para deficientes visuales en España: un estudio comparativo”, *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, 2008, Vol. 5, núm. 1, pp. 1-13.
- Ugalde, Yamileth *et al.*, *Recomendaciones para el uso incluyente y no sexista del lenguaje*, México, CONAPRED, 2015, consultado el 5 de abril de 2020, disponible en <http://www.semar.gob.mx/redes/igualdad/Recomendaciones%20para%20el%20uso%20incluyente%20y%20no%20sexista%20del%20lenguaje..pdf>
- Van Allsburg, Chris, *The mysteries of Harry Burdick*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt's, 2015.
- Van der Linden, Sophie, *Álbum[es]*, Barcelona, Eklaré, 2015.
- Vera Barros, Tomás, “De la escritura objeto”, Tomás Vera (comp.), *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental*, Argentina, interZona, 2014, pp. 9-14.
- Wiehle, Katrin, *Mi gran océano*, España, Lóguez Ediciones. Consultada el 23 de mayo de 2020, muestra disponible en https://issuu.com/loguezediciones/docs/mi_gran_oc_ano