

MOYA GUIJARRO, A. JESÚS  
PINAR SANZ, MARÍA JESÚS  
"La interacción texto / imagen en el  
cuento ilustrado. Un análisis multimo-  
dal", en *Revista OCNOS* nº 3, 2007, p.  
21-38. ISSN 1885-446X.

# La interacción texto / imagen en el cuento ilustrado. Un análisis multimodal\*

A. Jesús Moya Guijarro  
María Jesús Pinar Sanz  
*Universidad de Castilla-La Mancha*

## PALABRAS CLAVE:

Libro Infantil Ilustrado,  
Multimodalidad, Semiótica Social,  
Interacción Texto / Imagen.

## KEYWORDS:

Picturebook, Multimodality, Social  
Semiotics, Text / Image Interaction.

## RESUMEN:

El objetivo de este artículo es realizar un análisis multimodal de un álbum ilustrado, basándose en el modelo semiótico de Kress y van Leeuwen y en las categorías de interacción texto / ilustración de Nikolajeva y Scott. El análisis revela un claro predominio de relaciones simétricas, complementarias y de ampliación, que desempeñan una función determinante en la creación de significado, tanto a nivel textual como visual.

Los componentes verbales y visuales están cuidadosamente distribuidos en cada página, de forma que ambos modos, a la vez que se complementan, se especializan en la transmisión de aspectos informativos específicos. Autor e ilustradora parecen combinar sus esfuerzos para mostrar la historia desde dos perspectivas, la visual y la verbal, con el objetivo de facilitar al niño la comprensión del cuento y mantener su interés en la historia narrada.

## ABSTRACT:

This paper attempts to employ a multimodal analysis of a children's narrative in order to ascertain the extent to which the visual can add to the verbal. Basing mainly on the theories of Kress and van Leeuwen and supplemented by the picturebook theories of Nikolajeva and Scott, this study reveals an essentially symmetrical and complementary / enhancing creation of meaning at both visual and verbal levels.

Visual and textual components seem to reinforce each other and fulfil complementary roles. Content is transmitted both through the verbal and the visual but each mode specialises in the transmission of particular meanings. The writer and the illustrator combine to tell the story from two different perspectives, the visual and the verbal, with the aim of making the plot easily accessible for the young child and, in turn, keeping their attention and interest in the story being narrated.

*Alice was beginning to get very tired of sitting by her sister on the bank, and of having nothing to do: once or twice she had peeped into the book her sister was reading, but it had no pictures or conversations in it, "and what is the use of a book," thought Alice "without pictures or conversation?" (Alice in Wonderland, Carroll 1986: 9).*

## 1. Ámbito, objetivos y estructura del estudio

La utilización de recursos multimodales y su combinación dentro de un contexto socio-cultural específico son características inexorablemente ligadas a la sociedad actual, donde la transmisión de significado es un proceso interactivo y dinámico que se realiza a través de diferentes modos o códigos semióticos (Kress y van Leeuwen 2001;

Lemke 1998; Wee 1999). El uso de elementos visuales en el discurso escrito es un aspecto de la multimodalidad que actualmente está atrayendo especial atención en el campo de los estudios del discurso, puesto que el desarrollo de las nuevas tecnologías y el potencial comunicativo de la imagen evidencian, cada vez más, que el significado, en raras ocasiones, se construye únicamente por medio del lenguaje impreso (Baldry y

\* Fecha de recepción: 17/01/2007  
Fecha de aceptación: 26/02/2007

Thibault 2006). Sin embargo, la manera en la que se complementan, se refuerzan o se organizan los componentes verbales y visuales de un mensaje en un contexto específico no está claramente determinada (Renkema 2004; O'Halloran 2000; Thibault 2000; Kress y van Leeuwen 2001). Por ello, el objetivo de este artículo es analizar la interacción entre la palabra y la imagen en un cuento infantil destinado a primeros lectores, *Adivina cuánto te quiero*, escrito por Sam McBratney e ilustrado por Anita Jeram. Nuestro propósito es descubrir cuales han sido las posibles motivaciones comunicativas que han llevado al escritor y a la ilustradora del cuento a presentar la información visual y textual de una forma concreta y específica y, a su vez, analizar cómo la combinación de modos semióticos visuales y textuales puede llegar a determinar la comprensión del cuento por parte del niño.

Los libros ilustrados infantiles se han analizado en relación con la psicología del desarrollo y su efecto terapéutico en el lector (Spitz 1999), como objetos de la historia del arte (Cianciolo 1970; Lacy 1986) o en función de su diversidad temática y estilística<sup>1</sup> (Bader 1976; Feaver 1977). Sin embargo, la mayor parte de estas investigaciones otorgan un segundo plano al análisis de la interacción entre la imagen y el texto en las obras infantiles. Rompiendo con esta línea, en los últimos veinte años un número importante de críticos han centrado su atención en este aspecto y han considerado que las imágenes, al igual que el texto impreso, desempeñan una función determinante en la creación del significado, llegando a ampliar notablemente el potencial informativo del mensaje (Moebius 1986; Nodelman 1988; Sipe 1998; Navas 1995; Agosto 1999). De hecho, Nodelman (1988: 196), entre ellos, asume que un álbum ilustrado sólo puede decodificarse si se tienen en cuenta tanto las imágenes como las palabras, y afirma:

Words can make pictures into rich narrative resources –but only because they communicate so differently from pictures that they change the meaning of pictures. For the same reason, also, pictures can change the narrative thrust of words.

Para él, cada libro ilustrado cuenta al menos tres historias –una verbal, una visual y una tercera que surge de la combinación de las dos anteriores. Estos comentarios nos hacen considerar que, aunque la palabra y la imagen se influyen mutuamente, la relación entre ellas nunca es simétrica o totalmente paralela (Lewis 2001: 35), cada modo se especializa en la transmisión de significados específicos. En palabras de Graham (2000: 61):

What pictures do best is show—they show what characters look like, what they are doing and the setting in which they move. To some extent, they show us what characters are feeling. What words do best is name, locate in time, generalise and tell us what characters are saying or thinking. They can also tell us what happened earlier or what might happen later.

Así, mientras que en la escritura las palabras se basan en la 'lógica del discurso', marcada por los conceptos de tiempo y secuencia, la 'lógica de la imagen' responde a la presentación del espacio y la simultaneidad (Kress 2003).

El marco teórico en el que se fundamenta este análisis está basado en el modelo visual desarrollado por Moebius<sup>2</sup> (1986) y Nikolajeva y Scott (2001) y en la Semiótica Visual de Kress y van Leeuwen (2006 [1996]) anclada, a su vez, en la lingüística sistémica de M. A. K. Halliday (2004). Nuestro análisis se centra en el estudio de los distintos modos de expresión que se utilizan en los libros ilustrados infantiles, en la descripción de sus recursos semióticos, esencialmente lo que se puede decir y hacer con imágenes, así como en la relación de éstas con el componente textual. Sin menospreciar el valor de la palabra escrita, coincidimos

<sup>1</sup> Desde una perspectiva diferente, García Padrino (2004) ha realizado un estudio detallado de las funciones de la ilustración en el que se ofrece una panorámica histórica de la evolución de esta manifestación plástica en la Literatura Infantil desde el último tercio de siglo XIX hasta finales del siglo XX.

<sup>2</sup> Moebius (1986: 136) ofrece un número de códigos para ayudarnos a leer y decodificar las imágenes en los libros ilustrados infantiles y entender su naturaleza secuencial. Los códigos que propone son *tamaño*, *reapariciones decrecientes* (*diminishing returns*), *marcos* (*frames*), y también la posición del objeto dibujado, es decir, si está situado en la parte alta o baja de la página, en el centro o en el margen, a la izquierda o a la derecha. Como veremos posteriormente, a estos códigos también hacen referencia Kress y van Leeuwen (2006[1996]).

con Cañamares (2006) cuando afirma que la ilustración tiene, si cabe, mayor importancia que el texto en los libros dirigidos a primeros lectores, ya que el niño conoce el libro a través de la voz del adulto y de la imagen, que bien corrobora, amplía o contradice la información verbal.

En función de estos planteamientos, este artículo queda estructurado de la siguiente forma: en primer lugar, tras describir las características genéricas de *Adivina cuánto te quiero* y los modelos semióticos visuales de Kress y van Leeuwen (2006[1996]) y Nikolajeva y Scott (2001), analizaremos el potencial comunicativo y la organización de sus ilustraciones, numeradas en función de su orden de aparición en el cuento<sup>3</sup>. Posteriormente centraremos la atención en la interacción texto / imagen y en la forma en la que estos dos componentes se complementan, refuerzan o amplifican la información transmitida por el escritor y la ilustradora. Las conclusiones que el análisis multimodal arroja ponen punto final a este estudio en el que se asume, siguiendo los planteamientos de Kress y van Leeuwen (2001), que los principios semióticos operan en y a través de diferentes modos.

## 2. Características genéricas del cuento<sup>4</sup>

Antes de comenzar el análisis, consideramos conveniente hacer una breve referencia a las características genéricas del libro ilustrado objeto de estudio, del que se han vendido más de 15 millones de copias en más de 37 lenguas desde el momento de su publicación en 1994<sup>5</sup>. Estamos ante una narración sencilla y breve, sin complicaciones argumentales, que avanza linealmente hasta que la liebre pequeña color de avellana concilia el sueño tras su incesante intento de describir el gran amor que siente por la figura materna. En ella coinciden muchas de las caracte-

rísticas propias de la literatura infantil de tradición popular, ya que se presenta una sola historia de trama argumental simple y estructura repetitiva en la que no se hacen descripciones extensas que pudieran romper con el ritmo narrativo (Anderson 1992). El relato está dominado por un narrador omnisciente en tercera persona que adopta la forma del narrador tradicional y refleja una historia, situada en un tiempo indeterminado, normalmente en pasado y con un valor atemporal. El narrador se limita a explicar qué hacen los personajes y a cederles la voz a través de la reproducción directa de los diálogos en primera persona. El lenguaje, aunque más elaborado que la lengua coloquial, está próximo al entorno del niño y no es técnico. Las estructuras, de corte repetitivo, hacen la historia más predecible. El texto es breve y sencillo desde una perspectiva sintáctica, organizado en párrafos que no superan las cuatro o cinco líneas de media.

El número de personajes se reduce a dos y éstos son planos y estáticos (Lluch 2003), ya que están contruidos en torno a una sola idea y no sufren transformaciones importantes a lo largo del relato. Los calificativos que se utilizan para describirlos son elementales (grande, pequeña, color de avellana) y responden al estereotipo del personaje animal de los cuentos infantiles. Se desprende una gran carga afectiva, reflejada en el uso de superlativos (Eso está lejísimos), interjecciones y exclamaciones (¡Uf!, ¡Umm... cuánto!, ¡Ojalá yo tuviese brazos tan largos!), y la utilización frecuente de la primera persona y el tiempo presente en los diálogos (Yo te quiero hasta la punta de tus pies). A diferencia de los cuentos tradicionales, no existe un personaje realmente antagonista, a pesar de la competición que parece establecerse en un intento por superar las manifestaciones de amor que madre e hija se regalan. Tampoco se refleja un conflicto externo en el que

<sup>3</sup> La primera ilustración se corresponde con la página nº 1; la segunda, con las págs. 2-3 y así sucesivamente hasta la composición nº 11, ubicada en las páginas 20-21. Desde la ilustración nº 2 hasta la nº 11 todas las composiciones siguen el formato de doble página. En la página 22, sin embargo, hemos distinguido dos cuadros distintos, el 12 y el 13, seguidos de la ilustración nº 14 en la página 23, donde no aparecen elementos verbales. La composición 15 se corresponde con las páginas 24-25. En la página 26 de nuevo volvemos distinguir otras dos cuadros, el 16, que ocupa la parte superior, y el 17, que se extiende hasta la página siguiente. La última ilustración, la nº 18, ocupa la página 28 del cuento.

<sup>4</sup> Sobre el concepto lingüístico y literario de género en el ámbito de la literatura infantil, véase Albentosa y Moya (2001) y Sotomayor (2000).

<sup>5</sup> Hemos utilizado para su análisis la versión en castellano de la editorial Kókinos S. A., publicada por vez primera en 1995 y traducida por Esther Rubio. Desde su primera publicación en versión original el cuento no ha pasado desapercibido ni para la crítica literaria, que le ha concedido varios premios, ni para los departamentos de marketing, ya que existen numerosos productos comerciales relacionados con la historia, desde porta fotos a calendarios, álbumes, muñecos, puzzles, CDs o materiales escolares.

el personaje principal se vea obligado a emprender una lucha con el antagonista (Propp 1972). Se refleja, más bien, un sentimiento, el amor materno-filial.

Se utiliza mayoritariamente el formato de ilustraciones a doble página, quizás debido a la importancia que se concede a los escenarios abiertos o al paisaje en el que se desarrollan las acciones. Este formato aparece combinado en cinco ocasiones con el de página simple o el de media página. En cinco casos el texto aparece bajo la ilustración, de forma que el receptor primero observa la imagen para después centrar la atención en la palabra impresa. Sin embargo, generalmente el texto precede a la imagen, evitándose así una pauta o ritmo de lectura uniforme y predecible. Normalmente se concede más importancia a la parte visual que a la escrita, que tan sólo ocupa el 30% del espacio de las dobles páginas. Hay incluso una ilustración que se presenta sin texto. Por último, se ha encontrado un caso de doble ilustración (Cañamares 2006) o de sucesión simultánea de imágenes (Nikolajeva y Scott 2001) en el que, en formato de doble página, se plasman varias acciones encadenadas de lectura visual que indican una sucesión cronológica de acontecimientos. Nos referimos a la ilustración en la que la pequeña liebre aparece siete veces dando saltos y brincando arriba y abajo para expresar el amor que siente por su madre sin llegar, sin embargo, a producir una saturación narrativa de imágenes. La técnica utilizada es la acuarela.

### 3. Hacia un análisis semiótico-visual

Kress y van Leeuwen (2006 [1996]) han desarrollado un método de análisis semiótico social de la comunicación visual basado en la lingüística sistémica funcional, en concreto en las macro-funciones del lenguaje de M. A. K. Halliday (2004). En función de los planteamientos de la semiótica Hallidiana, a las imágenes se les pueden

asignar tres tipos diferentes de significado: representacional, interactivo y composicional. Así, cualquier imagen, además de representar la realidad (función representacional), ya sea de forma abstracta o concreta, también forma parte de algún tipo de interacción comunicativa con el receptor del mensaje (función interactiva) y, con o sin texto que la acompañe, constituye un tipo de mensaje coherentemente organizado y claramente reconocible en un contexto específico de comunicación (función composicional).

La función representacional pretende ofrecer una respuesta a la pregunta ¿Sobre qué trata una imagen? y hace referencia a las entidades de la composición visual, esto es, a las personas, animales y objetos representados y ubicados en un entorno determinado. Kress y van Leeuwen (2006 [1996]) distinguen dos procesos básicos dentro de esta metafunción: (i) las imágenes conceptuales que, sin incluir vectores, agrupan y representan a los participantes en términos de su esencia más generalizada e intemporal, y (ii) las imágenes narrativas que, bien a través de vectores de movimiento (acción) o bien a través de la mirada (reacción), presentan acciones o acontecimientos en desarrollo, procesos de cambio o disposiciones espaciales transitorias<sup>6</sup>. Estas últimas, las denominadas “reaction images”, son, como veremos, las que predominan en la narración infantil objeto de análisis.

Por otra parte, la función interpersonal, que responde básicamente a la pregunta ¿Cómo atrae la imagen al espectador?, estudia la relación que existe entre todos los participantes que forman parte de la producción y recepción de una imagen, esto es, el ilustrador, si nos referimos a los libros infantiles, los participantes representados en la composición visual, a los que también haremos referencia mediante las siglas PRs y, por último, el espectador, el

<sup>6</sup> Junto a las ilustraciones narrativas que, a través de imágenes relacionadas entre sí, configuran escenas que pueden interpretarse y describirse, Wensell (2003) distingue también otros dos tipos de imágenes propias de los libros ilustrados: las imágenes individuales, que son símbolos icónicos que representan objetos y no requieren una lectura lineal, y las ilustraciones resumen, que encapsulan en un solo cuadro el contenido más relevante de un episodio narrativo.

niño, en este caso. Kress y van Leeuwen (1996) consideran que el significado de naturaleza interactiva está relacionado con los siguientes aspectos:

- (i) El grado de distancia social e intimidad establecida entre el creador y el receptor de la imagen, determinado por la utilización de primeros planos (cuando se desea sugerir una relación íntima y personal entre los PRs y el espectador), planos medios, que implican únicamente una cierta relación social, o tomas a larga distancia que, por el contrario, implican objetividad y cierto distanciamiento social (Nodelman (1988: 151).
- (ii) El contacto visual entre los PRs, y entre éstos y el espectador; éstos pueden bien dirigir su mirada directamente al receptor, buscando su compromiso (demanda), o bien convertirse en meros objetos de contemplación, siempre y cuando exista un cruce de miradas entre ellos o bien observen un objeto dentro de la imagen.
- (iii) El grado de implicación del productor y receptor de la imagen con las entidades representadas en la composición, determinado por la posición de éstas últimas en el ángulo horizontal: frente al ángulo oblicuo, que sugiere cierto distanciamiento, el ángulo frontal crea un alto nivel de implicación entre éste y los participantes dibujados.
- (iv) Y, por último, el grado de poder y el ángulo vertical, que engloba dos tipos de relaciones posibles: la de los propios PRs dentro de la imagen, y la de éstos y el espectador. Dependiendo de si la toma se realiza desde un ángulo superior, medio o inferior, la relación de poder entre el receptor y el PR será de superioridad, de igualdad o de inferioridad respectivamente (Kress y van Leeuwen 2006 [1996]: 146).

Por último, la metafunción composicional responde a la pregunta ¿Cómo se

*relacionan entre sí la función representacional e interpersonal y cómo se integran en un conjunto coherente?* La distribución de las imágenes es el equivalente de la sintaxis en el lenguaje —una serie de reglas que permite que los signos del lenguaje se dispongan de manera que tengan sentido para el lector. El significado composicional analiza, por tanto, la situación de los elementos representados y su valor y prominencia informativa dentro de la imagen (Kress y van Leeuwen 2006).

El valor de la información (information value) o la situación de los diferentes elementos de una composición es uno de los aspectos más interesantes del significado composicional, y se define en función de tres factores: (i) la estructura información conocida / novedosa; (ii) la variable ideal / real<sup>7</sup>; (iii) y la estructura centro / margen. A menudo la importancia que se concede al personaje determina su posición en el centro o al margen de la composición. Así, los participantes que están en el centro proporcionan el núcleo de información al que están subordinados el resto de elementos marginales. La altura en la página también puede ser un claro indicador de una marca de estatus social o de poder, o de una imagen propia positiva. La situación de un participante en una posición inferior en la página es a menudo, y por contraste, una señal de desánimo o de estatus social desfavorable (Moebius 1986: 139).

La prominencia (saliency) o la habilidad de un PR de capturar la atención del receptor es otro de los elementos básicos de la función composicional y en ella se contemplan las siguientes variables: (i) el tamaño (cuanto más grande sea el PR, mayor será su prominencia), (ii) la nitidez focal (PRs fuera de foco son menos prominentes), (iii) los contrastes tonales y de color (a mayor contraste tonal y saturación de color, mayor prominencia); (iv) y la utilización de primeros/segundos planos

<sup>7</sup> Mientras que la información conocida es aquella con la que el receptor ya está familiarizado y tiende a ubicarse en la parte derecha de la composición, la información nueva, ubicada hacia la izquierda, se presenta como algo desconocido a lo que el receptor debe presentar especial atención (Nodelman 1988:135; Moebius 1986:140). Con respecto a la estructura ideal/real, lo ideal, situado en la parte superior de la composición, es la esencia generalizada de la información, frente a lo real (parte inferior), que representa información más específica, detallada o práctica (Nodelman 1988; Nikolajeva y Scott 2001).

(evidentemente un PR en primer plano tiene más prominencia que un PR en segundo plano). En términos generales, un personaje que esté en el margen, distanciado o a tamaño pequeño en la página tendrá menos ventajas que otro de mayor tamaño y ubicado en el centro. Un tamaño grande, sin embargo, no es siempre sinónimo de una posición ventajosa, puede estar asociado con la caracterización de un personaje excesivamente egocéntrico (Moebius 1986: 139-140).

Por último, el encuadramiento de la imagen (framing), determinado por la similitud de formas y colores, vectores de conexión y la ausencia de líneas o espacios vacíos entre los elementos de una composición, es un factor muy poderoso de la metafunción composicional, ya que ayuda a crear el entorno en el que se desenvuelven los personajes narrativos. Los marcos (frames) normalmente proporcionan una visión limitada del mundo (Moebius 1986: 141) y crean sensación de distancia entre la imagen y el lector, un sentido de objetividad y de sentimientos neutros o indiferentes, mientras que la ausencia de los mismos (es decir, una imagen que ocupa toda el área de una página o de una doble página) invita al lector a formar parte de la composición (Nikolajeva y Scott 2001:62; Nodelman 1988: 51).

### 3.1. El significado representacional

Dentro de la función representacional se analiza la existencia o ausencia de entidades humanas en la ilustración. Los participantes representados en el cuento son dos animales, *la liebre pequeña* y *la liebre grande color de avellana*, a las que se les asignan comportamientos humanos. Esto parece formar parte de la tradición de las fábulas de Esopo en las que los animales se transforman en seres antropomórficos dotados de motivación, pensamiento, vestimenta y lenguaje (Nodelman 1988: 113; Nikolajeva y Scott 2001: 92). Algunos de estos as-

pectos están representados en *Adivina cuánto te quiero*, donde los protagonistas son capaces de pensar y transmitir sentimientos: “adivina cuánto te quiero” o “¡Ojala tuviera brazos tan largos!, pensó la liebre pequeña”, entre otros. También adoptan poses típicamente humanas como permanecer erguidas sobre sus patas traseras o darse un beso de buenas noches. La representación del protagonista como un animal le da al creador la libertad de obviar aspectos que serían esenciales en la caracterización del personaje humano, tales como la edad o el género. De esta forma, cualquier lector, ya sea niño o adulto, puede sentirse identificado con ellos, involucrándose más directamente en la historia narrada. En el caso que nos ocupa los animales pertenecen a la misma especie y hacen referencia a temas familiares o relaciones de parentesco<sup>8</sup>.

El análisis del significado representacional muestra un claro predominio de patrones narrativos, que sirven para presentar las acciones llevadas a cabo por las únicas dos protagonistas del cuento, así como sus sentimientos de amor mutuos. En la tercera composición (figura 1), expuesta a doble página, se representa visualmente a la liebre pequeña con los brazos extendidos y se pueden ver pequeñas líneas bajo sus manos indicando movimiento: “Así, dijo la liebre pequeña abriendo los brazos todo lo que podía”, hacien-

«Así», dijo la liebre pequeña  
abriendo los brazos todo lo que podía.



Figura 1

<sup>8</sup> Como norma general, cuando los animales que aparecen en un cuento son de distinta especie reflejan temáticas como la tolerancia, la cooperación y la discriminación social. A veces, también muestran la relación hombre-animal. En ocasiones, el autor utiliza animales humanizados en los cuentos ilustrados con el objetivo de crear cierto distanciamiento emocional entre texto y receptor y así poder abordar conflictos de tipo psicológico o temores (Cañameres 2006).

do referencia al cariño que siente por su progenitora. Esta misma técnica se utiliza también en las tres ilustraciones siguientes, en las que la liebre pequeña y la liebre grande, ubicadas en la parte derecha e izquierda de la doble página respectivamente, dicen: “Yo te quiero así” o “Yo te quiero hasta aquí arriba” y la parte visual representa sus brazos en posición extendida o elevada. Un análisis detallado de los patrones narrativos revela un predominio de imágenes de reacción, ya que la narrativa no se crea mayoritariamente a través de vectores corporales (extremidades, cuerpo...) o espaciales (caminos, vías fluviales, puertas, ventanas...), sino por medio de las miradas que se cruzan las dos liebres. De hecho, de un total de 18 ilustraciones se han contabilizado 12 imágenes reaccionales y solamente 6 de acción. En éstas últimas los vectores están formados fundamentalmente por las extremidades de los personajes y algunos elementos del paisaje. En ocasiones algunas imágenes de acción se encuentran insertadas en las de reacción, especialmente cuando las liebres utilizan las extremidades para crear la narrativa. Este es el caso de las ilustraciones tercera, cuarta, quinta y sexta, en las que las liebres manifiestan su amor mediante las extremidades, a la vez que mantienen sus miradas entrecruzadas.

En la segunda composición visual se ha localizado igualmente un ejemplo de imagen conceptual,<sup>9</sup> un árbol de gran tamaño que bien podría simbolizar el hogar, la seguridad y la protección que necesita la liebre pequeña. Es, por tanto, un participante secundario o circunstancial locativo (Kress y van Leeuwen 2006 [1996]) que ayuda a resaltar el gran tamaño de las liebres protagonistas, dibujadas también a gran escala, sobre todo en aquellas páginas en las que este elemento de la naturaleza aparece ubicado en un segundo plano, donde se representa a menor tamaño.

### 3.2. El significado interactivo

El análisis de la interacción entre los PRs en las ilustraciones y el receptor del cuento revela un predominio de “imágenes de ofrecimiento”, puesto que las liebres dirigen sus miradas a sí mismas o hacia un objeto de la naturaleza dentro de la composición: el río, la luna, las montañas etc., convirtiéndose, debido a la falta de contacto visual con el receptor, en meros objetos de contemplación de la mirada escrutinadora del niño. Por otra parte, con relación a la variable de “distancia social e intimidad”, predominan las tomas a larga distancia, que muestran la figura completa de los personajes y tienden a implicar objetividad y distanciamiento.<sup>10</sup> Esta relación impersonal entre los participantes y el lector refuerza el significado transmitido por la imagen de ofrecimiento, que representa a las liebres inmersas en su propio mundo y ausentes del mundo real del niño, quizás en un intento por mostrar que las dos protagonistas pertenecen a un mundo distinto e imaginario.

Estas características no parecen estar en consonancia con la filosofía propia de las narraciones destinadas a los primeros lectores. Sin embargo, aunque en principio pueda dar la impresión de que los personajes principales se representan distantes al receptor, hay otros elementos visuales, especialmente aquellos relacionados con la perspectiva, que los muestran cercanos. De hecho, en *Adivina cuánto te quiero* se utilizan los ángulos medio y frontal, creando una cierta interacción entre personajes y receptor, ya que implican que la relación de poder entre las dos liebres y los espectadores es de igualdad y cercanía. De esta forma, el niño, y probablemente también el adulto que actúa como mediador, se sentirá identificado con los sentimientos expresados por los PRs, involucrándose directamente en la trama narrativa. Este sentido de cercanía e interacción que emana del componente visual presenta

<sup>9</sup> Las imágenes conceptuales reciben una prominencia especial debido a su tamaño, posición o colorido y están convencionalmente asociadas con valores simbólicos.

<sup>10</sup> Los primeros planos son poco frecuentes en los libros ilustrados infantiles. Si aparecen en alguna ocasión, tienden a estar situados en la cubierta anterior o posterior y desempeñan esencialmente una función introductora, presentando la apariencia del personaje principal (Moebius 1986). Buscan la implicación del receptor con éste al mostrarnos sus rasgos faciales y, en ocasiones, comunicando sus sentimientos. Predominan, sin embargo, los planos medio y largo. Las tomas de media distancia muestran a los personajes ocupando la mayor parte del espacio desde lo alto a lo bajo de la página y sugieren cierto grado de relación social entre éstos y el receptor.

un claro reflejo en el componente textual ya que, aunque todas las oraciones son declarativas,<sup>11</sup> la naturaleza interactiva del cuento se crea desde el principio gracias a la utilización de la estructural modal imperativa que le da el título: “Adivina cuánto te quiero”, a través de la que se inicia una competición amistosa entre madre e hija que vendrá a demostrar que el amor no es un sentimiento fácil de medir o cuantificar.

### 3.3. El significado composicional

La situación de los elementos visuales en una composición determina su valor informativo. En el caso de *Adivina cuanto te quiero*, las liebres, que representan las acciones transmitidas por el componente textual, reciben una prominencia especial al estar generalmente situadas en el centro de la composición y son, por tanto, el núcleo de la información al que están subordinados otros participantes secundarios, relacionados generalmente con el paisaje y la naturaleza. Por otra parte, el tamaño de la liebre grande es casi humano, sobre todo si lo comparamos con las proporciones del paisaje y las dimensiones de la liebre pequeña, sobre la que muestra su poder y su situación ventajosa. La liebre pequeña, por otra parte, aparece menos veces en una posición superior en la página que su progenitora, mostrando su ausencia de poder. A su vez, el hecho de que la liebre pequeña aparezca de forma frecuente, hasta un total de siete veces en la misma página (figura 2), implica, siguiendo las apreciaciones de Nikolajeva y Scott (2001) y Moebius (1986), falta de seguridad y falta de control sobre la situación descrita.

El ilustrador parece subordinar todos los elementos visuales a las dos protagonistas del cuento, hecho que también parece reflejarse en el componente textual, ya que éste está organizado siguiendo una estructura repetitiva y encadenada, de forma que los finales de algunas oraciones se retoman como

inicios en las estructuras oracionales siguientes. De hecho, parte del cuento responde a una progresión lineal<sup>12</sup> en la que los componentes lingüísticos (sintagmas nominales y pronombres) que hacen referencia a las dos liebres están ubicados, de una forma alterna, en las posiciones iniciales de la oración. Este patrón organizativo resulta ser muy apropiado en las narraciones infantiles, pues a través de él las dos protagonistas aparecen de forma reiterada en la escena discursiva, consiguiendo que el niño no pierda el hilo narrativo, a la vez que se crea cierto dinamismo ante la alternancia constante de personajes:

“[...] Así, dijo la liebre pequeña abriendo los brazos todo lo que podía.

La gran liebre color de avellana tenía los brazos aún más largos: Pues yo te quiero así, le respondió. ¡Umm..., cuánto!, pensó la liebre pequeña.

Yo te quiero hasta aquí arriba, añadió la liebre pequeña [...]”.

Esta organización textual se refleja también, en cierto sentido, en el componente visual ya que, como se puede apreciar en las composiciones 3, 4, 5 y 6, una vez expuesta la situación inicial, existe una alternancia en la aparición de los dos personajes principales, de manera que la liebre que está manifestando su amor a través del lenguaje corporal queda generalmente ubicada en la parte izquierda de la doble página, frente a la que recibe el gesto u observa la situación, localizada en el recto.<sup>13</sup> En el cua-

<sup>11</sup> Frente a las estructuras interrogativas o imperativas, las oraciones declarativas no fomentan la interacción entre los participantes involucrados en el acto comunicativo, ya que su fuerza ilocutiva principal es transmitir información, sin llegar a demandar una respuesta o servicio del receptor del mensaje.

<sup>12</sup> Danes (1974) distingue otros dos tipos de progresión temática: progresión constante, en la que la misma entidad aparece ubicada en la parte inicial de una serie de oraciones; y progresión temática derivada, caracterizada por la presencia de una serie de subtemas derivados del tema global, que él denomina hipertema. No se han encontrado patrones de progresión temática derivada en nuestro cuento, debido a que esta estructura organizativa requiere inferencias y una capacidad mental aún no desarrollada por el niño de cero a seis años.

<sup>13</sup> Parte de una plana de un libro abierto que cae a la derecha de quien cuenta o lee la historia, en oposición al verso.



Figura 2



dro séptimo (figura 3) este orden parece alterarse y la liebre grande observa a su pequeña desde la parte izquierda. A partir de este momento, cambia la posición espacial y se rompe, en parte, este patrón visual tan reiterativo, apareciendo las manifestaciones de amor tanto en el verso como en el recto.

En cuanto a la distribución de la información en las ilustraciones se suele seguir un patrón marcado o no prototípico, ya que el verso generalmente encierra información novedosa o desconocida para el receptor. Como se ha indicado anteriormente, en la parte izquierda de las ilustraciones a doble página una de las liebres representa a través de lenguaje corporal cuánto quiere a la otra, mientras que en la parte derecha, el recto, la segunda liebre observa la acción representada en el verso. En la mayoría de los casos las acciones expuestas en el verso intentan superar a las precedentes ofreciendo, por consiguiente, un componente novedoso que aporta dinamismo a la trama narrativa. Solamente hemos localizado una ilustración, la doce, en la que se sigue una distribución prototípica de información, ya que se comienza con los elementos conocidos, deducibles del contexto previo o introducidos en la composición precedente, para progresar hacia lo novedoso o desconocido. Así, haciendo referencia a la respuesta de la liebre grande cuando afirma que quería a la

liebre pequeña más allá del río y de las colinas lejanas, en la siguiente página, la pequeña protagonista se refiere a esta alocución y dice: “¡Qué lejos!, pensó la liebre pequeña color de avellana. Tenía tanto sueño que no podía pensar más”.

La ausencia de marcos (*frames*) en nuestra narración es una invitación al receptor a formar parte de la historia y a implicarse o identificarse con los participantes representados, las dos liebres (Nikolajeva y Scott 2001: 62; Nodelman 1988: 51). Moebius, por otra parte, también relaciona el encuadramiento con lo que él denomina *código de formas redondas y rectilíneas*. Según este código, un personaje que esté encuadrado en un recinto circular tiene más posibilidades de estar feliz y seguro que un personaje situado en un recinto rectangular. En el caso de *Adivina cuanto te quiero*, los personajes parecen estar enmarcados en recintos circulares envueltos en ligeras tonalidades azules.

El uso del color es otro aspecto del significado composicional que es relevante para nuestro análisis. El color actúa de sombreado, matiza y dota de volumen al dibujo, además de humanizar la imagen. Determinados colores evocan actitudes específicas y de esta forma se pueden transmitir estados de ánimo y emociones de una forma efectiva. En *Adivina cuanto te quiero* predominan fundamentalmente los colores verdes, marrones y azules. El verde ha sido considerado tradicionalmente el color del crecimiento y de la fertilidad, y también implica calma y serenidad, reflejada, por ejemplo, en las últimas páginas cuando la liebre pequeña, protegida por su progenitora, se dispone, segura, a conciliar el sueño en un entorno en el que predominan las tonalidades verdes y marrones. Nodelman (1988) sugiere que la combinación de verde y marrón, los colores de la tierra y el follaje, a menudo crean una atmósfera de riqueza orgánica que implica que el lugar no es amenazador ni inquietante.

Entonces tuvo una idea: se puso boca abajo apoyando las patas sobre el tronco de un árbol.



«Te quiero hasta la punta de mis pies», dijo.

Figura 3

## 4. La relación texto e ilustración en los cuentos infantiles

### 4.1. El modelo de Nikolajeva y Scott (2001)

Una vez realizado el análisis semiótico-social propuesto por Kress y van Leeuwen (2006 [1996]), centraremos la atención en el estudio de la interacción texto / imagen de nuestro álbum ilustrado, aplicando el modelo de Nikolajeva y Scott (2001). Aunque Kress y van Leeuwen consideran que el componente visual guarda una estrecha relación con el textual, asumen, sin embargo, que no existe una dependencia directa entre ellos y, por ello, sus estudios no informan acerca de los sistemas específicos para analizar la correlación que se pudiera establecer entre ambos componentes semióticos. La aplicación de las cinco categorías de Nikolajeva y Scott acerca de la interacción palabra / imagen suplirán este vacío y nos servirán de base para complementar el modelo semiótico utilizado hasta ahora.

En línea con los planteamientos de Nodelman (1988: 242) y Lewis (2001), Nikolajeva y Scott (2001: 2) definen el proceso de lectura de un libro infantil ilustrado como un círculo hermenéutico y, en consecuencia, afirman:

Whichever we start with, the verbal or the visual, it creates expectations for the other, which in turn provides new experiences and new expectations. The reader turns from verbal to visual and back again, in an ever-expanding concatenation of understanding. Each new rereading of either words or pictures creates better prerequisites for an adequate interpretation of the whole (Nikolajeva y Scott 2001: 2).

En función de esta posible complementación entre texto e imagen, proponen cinco categorías para describir la interacción entre los componentes verbales y visuales: interacción simétrica, de ampliación, complementaria, de contrapunto y contradictoria.<sup>14</sup> En la interacción simétrica, las palabras y las

imágenes cuentan la misma historia, repitiendo información a través de modos comunicativos diferentes (Nikolajeva y Scott 2000). En la interacción de ampliación, sin embargo, las imágenes amplifican, aunque sea de una forma mínima, el significado de las palabras o las palabras expanden el significado del componente visual, de tal manera que la pequeña variación de información que se transmite a través de los componentes verbal y visual produce una dinámica más compleja (Nikolajeva y Scott 2000). Cuando la interacción de ampliación es muy significativa y uno de los componentes semióticos ofrece información relevante y diferente a la proporcionada por el otro, entonces pasa a ser complementaria.

Estas interacciones pueden culminar en relaciones de contrapunto y contradictorias si las imágenes y las palabras hacen contribuciones independientes al hilo argumental. Así, dependiendo del grado de información que se presenta, se puede desarrollar una dinámica de contrapunto, donde las palabras y las imágenes colaboran para transmitir significados más allá de su propio campo de actuación, bien porque los componentes verbal y visual cuentan la historia desde una perspectiva diferente o bien porque ésta se presenta desde un punto de vista irónico. Una forma extrema de interacción verbal / visual es la contradictoria, donde las palabras y las imágenes parecen estar opuestas, ofreciendo dos historias aparentemente dispares. Esta ambigüedad supone un reto para el lector, que tiene que mediar entre ambas para poder entender lo que realmente está sucediendo, ya que admiten gran variedad de interpretaciones (Nikolajeva y Scott 2000: 226).

Estos términos no son absolutos y los límites entre una categoría y otra no siempre están claros, coexistiendo en una misma composición más de una de las categorías descritas, como se verá en el análisis que realizaremos a continuación.

<sup>14</sup> Navas (1995) se ha centrado también en la interacción texto e imagen y distingue entre ilustraciones narrativas, que son un reflejo fiel de la palabra escrita, e ilustraciones interpretativas, que amplían el texto proporcionándole una mayor gama de significados. En este sentido, Agosto (1999) indica que la lectura conjunta de texto e ilustración puede servir bien para ampliar, extender y completar el texto o bien para contradecirlo. Basándose en estos dos modelos, Cañamares (2006) establece tres estadios diferentes de interrelación entre la ilustración interpretativa y el texto: (i) imágenes cooperantes con el texto, que mantienen con el componente verbal una relación de redundancia o ampliación, (ii) imágenes operantes con el texto en un sentido contextual, que requieren la alternancia de palabra escrita e imagen para alcanzar una comprensión total del discurso, ya que transmiten información complementaria y nueva que el texto silencia, describen físicamente a los personajes, alertan al lector del cambio de espacios reales a fantásticos, reflejan el paso del tiempo, anticipan la lectura o introducen una historia paralela... y, por último (iii) imágenes no operantes, que funcionan como estructuras independientes o antagonistas respecto al discurso. En el caso de *Adivina cuánto te quiero* predominan los dos primeros tipos.

<sup>15</sup> Mientras que la versión inglesa describe las orejas de la liebre grande como "muy largas", la versión en castellano no las califica así y expone: "La liebre pequeña color de avellana se agarraba fuertemente a las orejas de la gran liebre color de avellana". Otra diferencia importante relacionada con la traducción radica en el nombre de las dos liebres. Mientras que la versión inglesa repite constantemente que las

dos eran color de avellana y las llama a través de sus nombres, Big Nutbrown Hare y Little Nutbrown Hare, la versión española no utiliza mayúsculas y se refiere generalmente a las dos protagonistas como la liebre pequeña y la liebre grande, haciendo más hincapié en su descripción física que en sus nombres propios. Este carácter descriptivo de la versión castellana (la liebre pequeña color de avellana) hace que la forma de introducir a las dos protagonistas en la primera página sea menos rítmica y fluida que en inglés (Little Nutbrown Hare): 3 palabras y 5 sílabas en inglés frente a las 6 palabras y 13 sílabas de la versión española. Otra de las diferencias encontradas entre la versión española y la inglesa, publicada en la editorial Walter Books, está relacionada con el género de los personajes. Mientras que la versión original se centra en una relación de cariño paterno-filial y se refiere a los personajes en género masculino, la versión castellana describe una relación materno-filial, dada la condición semántica del sustantivo "liebre", que se caracteriza por poseer género epícono inherentemente femenino.

#### 4.2. La interacción texto / imagen en *Adivina cuánto te quiero*

El análisis del cuento muestra un predominio de relaciones simétricas (13), complementarias (12) y de ampliación (3), debido a que el libro está destinado a niños de cero a seis años, a los que comúnmente se les denomina "primeros lectores". Un ejemplo de relación complementaria se encuentra en la misma cubierta. El título puede llegar a sugerir que los personajes son humanos, ya que se mencionan los sentimientos de *querer* y la capacidad cognitiva de *adivinar*. Las imágenes, sin embargo, indican al receptor que los personajes son animales a los que se les atribuyen rasgos y comportamientos humanizados. La cuarta ilustración (figura 4) es también complementaria, pues es el texto el que proporciona más información que el componente visual. El pensamiento de la liebre pequeña no se puede deducir de la imagen, que únicamente muestra como ésta observa a su madre. Tampoco el proceso verbal (responder) aparece reflejado en la ilustración, ya que la boca del animal permanece cerrada.

En la primera ilustración la relación verbo-imagen podría considerarse simétrica. De hecho, el texto no es más rico en contenido que el componente visual; todos los episodios escritos están reflejados visualmente. Las grandes orejas de la liebre grande están representadas así en la ilustración. Además,

aunque la luz no es tenue y la luna no aparece reflejada hasta prácticamente el final de la historia, la composición muestra la cama de la liebre pequeña, hecha de hierba, como una indicación de que es la hora de dormir.<sup>15</sup>

En la segunda doble página la relación es, a su vez, de ampliación y complementaria, pues bien la ilustración o bien el texto ofrecen información adicional significativa que no está presente en el otro componente semiótico. Los elementos del entorno, por ejemplo, aparecen únicamente reflejados visualmente estableciéndose, por tanto, una interacción complementaria. Ahora bien, la relación texto / imagen es, en parte, de ampliación y, hasta cierto punto, también complementaria. Cuando el componente textual expresa que la liebre pequeña quería estar segura de que la liebre grande la escuchaba, la composición representa este hecho mediante una imagen en la que la liebre pequeña aparece sujetando las orejas de su madre. Sin embargo, la respuesta de la liebre grande "¡Uf!, no creo que pueda adivinarlo", materializada en dos procesos cognitivos (pensar y adivinar), no está representada en la imagen, estableciéndose una relación exclusivamente complementaria.

La tercera ilustración del cuento (véase figura 1, apartado 3.1.) parece estar dominada, en principio, por una relación simétrica, ya que texto e imagen expresan la misma información. De hecho, la imagen ejemplifica, en cierta medida, el significado de "así" y "todo lo que podía". Sin embargo, también una relación de naturaleza complementaria se ha identificado en esta composición, ya que el paisaje, al que no se hace mención en el texto, está ampliamente detallado en la ilustración, al igual que la liebre grande, también ausente del componente textual. Esta doble interacción de carácter simétrico y complementario caracteriza también las ilustraciones quinta, sexta, sépti-



La gran liebre color de avellana tenía los brazos aún más largos: «Pues yo te quiero así», le respondió. «¡Umm..., cuánto!», pensó la liebre pequeña.

Figura 4

ma, octava, décima y duodécima. De hecho, aunque parte de la información que los dos componentes expresan es similar, los procesos de carácter mental (pensar, desear, tener una idea), las intervenciones directas del narrador (nada podía estar más lejos que el cielo) o las interjecciones (ojalá) no suelen aparecer reflejados en las composiciones visuales. Son significados típicamente transmitidos a través de la palabra impresa. A su vez, como sucede en las composiciones quinta y séptima, el ilustrador representa a un personaje al que el texto no hace referencia alguna. O bien, como se muestra en la ilustración octava, un circunstancial locativo, el árbol, aparece solamente reflejado en el componente visual.

La estructura visual o pictórica del cuento se ve alterada en varias ocasiones, ya que se producen diferentes cambios que afectan principalmente a la disposición de los personajes en el escenario narrativo, quizás con el objetivo de mantener la intriga y evitar caer en una monotonía argumental que podría acabar siendo tediosa hasta para un niño menor de seis años. Se pueden distinguir cuatro cambios fundamentales en la representación espacial de la historia. Al principio de la narración madre e hija aparecen juntas en la escena. La liebre pequeña está subida en el cuello de su madre y agarrada a sus orejas con el propósito de acaparar su atención. A partir de aquí las dos liebres se disputan el verso de la doble página para ejemplificar su cariño, mientras que el recto se reserva para la protagonista que recibe las manifestaciones de amor. Esta orientación espacial cambia en la séptima composición (véase figura 3, apartado 3.3.), introducida por el marcador temporal “entonces”, cuando el narrador omnisciente afirma: “Entonces tuvo una idea: se puso boca abajo apoyando las patas sobre el tronco de un árbol”. En las páginas anteriores, las extremidades delanteras se utiliza-

ban para ejemplificar el amor que ambas liebres sentían. A su vez, como ya se ha indicado, la liebre que mostraba su afecto se situaba en la parte izquierda de la composición. Ahora son las extremidades traseras las que se utilizan para mostrar cuánto se quieren (“Te quiero hasta la punta de mis pies”) y, además, la liebre que ejemplifica el afecto utiliza una postura diferente quedando situada en la parte derecha de la imagen con los brazos en el suelo y las patas traseras levantadas, frente a la liebre que observa, que está ubicada a la izquierda de la ilustración. De esta forma, se evita que la lectura del libro se convierta en un proceso monótono, recurrente y predecible. Aunque la estructura textual sea lineal y repetitiva, característica de las narraciones infantiles destinadas a los más pequeños, el componente visual aporta un elemento novedoso e inesperado, que otorga dinamismo a la trama narrativa.

En la ilustración novena (véase figura 2, apartado 3.3.) la orientación de la historia vuelve a cambiar, puesto que la liebre pequeña está representada dando saltos, mostrando una sucesión simultánea de movimientos que conduce a una secuencia de imágenes disyuntivas (Nikolajeva y Scott 2001: 140). La ejemplificación del amor no se hace, por tanto, por medio de las partes del cuerpo, sino con todo el cuerpo saltando hacia arriba y hacia abajo. En



«¡Te quiero de aquí hasta el final de aquel camino, hasta aquel río a lo lejos!», gritó la pequeña liebre.

«¡Yo te quiero más allá del río y de las lejanas colinas», dijo la liebre grande.

Figura 5

este caso, la interacción visual/textual es de naturaleza simétrica puesto que el texto y las imágenes expresan el mismo mensaje.

Un nuevo cambio de orientación espacial aparece en la composición undécima (figura 5). Cuando en la página anterior la liebre pequeña piensa “¡Qué salto!” y expresa el deseo: “¡Cómo me gustaría saltar así!”, el cuerpo deja de ser importante a la hora de transmitir sentimientos. En su lugar, de ahora en adelante, otros elementos pertenecientes a la naturaleza, el río, los senderos o las colinas van a ser las herramientas que midan el amor de las dos liebres. En este momento, ninguna de las dos protagonistas mira a la otra, sus miradas se dirigen más bien a elementos del paisaje. La liebre grande, ubicada en el recto, parece alcanzar una mayor dimensión visual que la pequeña que, desde el verso, proyecta su vector visual hacia el río, más cercano que las lejanas colinas. El plano a larga distancia de esta doble página muestra entidades que no aparecen referidas en el texto estableciéndose, por tanto, una relación de ampliación entre los componentes verbales y visuales, puesto que también vemos casas, árboles y arbustos en la composición y no sólo el río y las colinas mencionados verbalmente por las liebres: ““Te quiero de aquí hasta el final de aquel camino, hasta aquel río a lo lejos”, gritó la pequeña liebre”.

El último cambio de orientación espacial, anunciado de nuevo por el marcador temporal “entonces”, aparece en la composición trece, cuando la liebre pequeña dirige su mirada hacia el cielo. En este momento parece que la historia está llegando a su clímax. El texto anuncia: “Entonces miró por encima de los arbustos, hacia la enorme oscuridad de la noche. Nada podía estar más lejos que el cielo”. La imagen, a su vez, nos proporciona espacio en blanco, que se convierte en oscuridad en el siguiente cuadro (14), donde la liebre grande está cogiendo en brazos a la pequeña, hecho que no está referido en el componente textual. A pesar de que toda la historia se desarrolla por la noche, es la primera vez que se hace una referencia visual a la luna. De hecho, aunque el cuento comienza así: “Era la hora de dormir”, la mayoría de las acciones ocurren a la luz del día, dada la luminosidad del cielo y del paisaje, matizados en colores claros de tonalidades azules y blancas. Solamente en las últimas ilustraciones se utilizan tonos más oscuros de azul grisáceo y aparece la luna en cuarto menguante. La relación que se establece entre los componentes verbal y visual es de nuevo complementaria.

La luna introducida en la ilustración 14 será punto de referencia importante en las ilustraciones posteriores y se convertirá en la herramienta que pondrá fin a la competición entre madre e hija. La palabra ‘luna’ está escrita en mayúsculas en la composición 15 y también está representada en la imagen, caracterizada por una relación de naturaleza simétrica y complementaria, ya que la información que encierran los procesos verbales “*está*” y “*dijo*” no está representada visualmente. Las imágenes 16 y 17 son simétricas (véase figura 6), pues reproducen exactamente el contenido del texto. La liebre grande acuesta a su hija en la cama de hierba y le da un beso de buenas noches. El niño puede pensar en este momen-

La gran liebre color de avellana  
acostó a la liebre pequeña  
en una cama de hojas.



Se quedó a su lado  
y le dio un beso  
de buenas noches.



Figura 6

to que la liebre pequeña ha ganado la competición. Sin embargo, al pasar la página la liebre grande aparece susurrando al oído de la liebre pequeña: “yo te quiero de aquí a la luna... y VUELTA”, vocablo en letras mayúsculas que no está reflejado en la composición visual. Por tanto, si consideramos la primera parte de la página, la relación entre los componentes verbal y visual es de naturaleza simétrica. La última parte escrita “y vuelta”, sin embargo, introduce una relación complementaria, que solamente queda reflejada en el componente verbal. Las palabras, en este caso, amplían la información que se ofrece en la imagen, y no son una reproducción fiel de la misma. Esta es la única ilustración en la que ambos personajes están tumbados.

## 5. Conclusión y comentarios finales

El análisis realizado, basado en la gramática de diseño visual de Kress y van Leeuwen (2006 [1996]) y en el modelo propuesto por Nikolajeva y Scott (2001), muestra que texto e imagen colaboran estrechamente en la construcción de significado y que cada modo semiótico se especializa en la transmisión de aspectos específicos. Las imágenes son esenciales para transmitir la posición espacial de las protagonistas y su apariencia física. Es también la ilustración la encargada de mostrar el ambiente donde transcurre la trama narrativa, un entorno rural plasmado de tonos verdes que alternan con los tonos de azul celeste y marrón. El hecho de que la descripción verbal del entorno sea no narrada y se represente solo de forma visual permite al lector una libertad de interpretación considerable, ya que las imágenes no lo fuerzan a apreciar detalles concretos que la palabra escrita impondría en situaciones similares.<sup>16</sup> La descripción verbal de los rasgos físicos y psicológicos de los personajes se ha omitido en aras de la visual, que resulta ser mucho más eficaz y rápida,

ya que el ilustrador puede comunicar en un sólo instante información que llevaría tiempo y espacio transmitir en palabras. La ilustración, por tanto, además de reforzar la comprensión del mensaje que transmite el componente verbal, descarga al texto de prolijas descripciones acerca del paisaje y de la apariencia física de los personajes<sup>17</sup> (Díaz Armas 2005: 190).

Sin embargo, las palabras, además de narrar los hechos más significativos de la trama narrativa, reflejan también lo que los personajes dicen, sienten o piensan. Los procesos mentales (pensar, sugerir, querer...) o verbales (decir, contestar...) suelen aparecer reflejados solamente en el componente textual, sin ser representados en las composiciones visuales.<sup>18</sup> Únicamente las ejemplificaciones de amor, realizadas por procesos materiales (agarrar, abrir, ponerse boca abajo...), aparecen reflejadas tanto en la palabra impresa como en la imagen. De esta forma, el componente visual reitera las acciones transmitidas por la parte verbal, quizás debido a que la información que transmiten los procesos materiales es de especial relevancia para el desarrollo argumental del cuento, ya que hacen referencia a las acciones llevadas a cabo por las dos liebres para intentar cuantificar el amor mutuo que sienten.

El análisis de la función representacional muestra que hay un claro predominio de patrones narrativos, más en concreto, imágenes reaccionales que sirven para presentar acciones y acontecimientos en desarrollo y disposiciones espaciales transitorias. A excepción de los elementos que pertenecen al mundo de la naturaleza: colinas, ríos, mariposas, setas, pequeñas casitas y árboles de gran tamaño, los componentes visuales que acaparan la atención del niño de una forma especial son las dos liebres protagonistas, a las que se les concede mayor espacio que al resto de los elementos pictóricos, especialmente a la

<sup>16</sup> A diferencia de la representación verbal, la visual ofrece posibilidades ilimitadas de interpretación. En términos generales, en la descripción del entorno se pueden barajar un amplio espectro de soluciones pictóricas, desde la ausencia de entorno (ya sea visual o verbal) a un entorno representado con todo detalle con una gran variedad de combinaciones intermedias. La descripción narrativa incluye tanto detalles visuales externos (la representación de los personajes, cómo se mueven, cómo van vestidos, etc.) como características emocionales, psicológicas y filosóficas. Puede también incluir, aunque éste no es nuestro caso, una dimensión temporal, reflejando cambios en la apariencia, situación y crecimiento interno o emocional.

<sup>17</sup> Díaz Armas (2005: 190-191) asigna además a la ilustración otras funciones esenciales: la anticipadora, presente en las portadas y primeras páginas, a través de las que se introducen los personajes en la escena discursiva, el tono y el tema de la obra...; la descriptiva, que permite describir y mostrar la evolución de los personajes; la actualizadora, ya que la ilustración permite ambientar el texto en un lugar y un tiempo determinado; la narrativa, que permite presentar aspectos relacionados con la estructura narrativa y la presencia del narrador; la expresiva-apelativa, que vigila para que las ilustraciones se correspondan con la intención del narrador o su punto de vista y, por último, la extrañadora, que aporta espacios vacíos que requieren la participación directa del receptor para encontrar el sentido y la interpretación correcta del mensaje (Sánchez Corral 1995) y está típicamente relacionada con los símbolos que aporta el componente visual. Esta última función aumenta las posibilidades de complicación narrativa que el texto ofrece por sí sólo, abriendo historias paralelas o referencias transtextuales o intertextuales que enriquecen la

lectura (Genette 1962; Mendoza 2001; Taberero 2002). No se han activado en nuestra historia elementos transtextuales, debido a la precaria experiencia intertextual de los primeros lectores (presencia débil de un texto, denominado hipotexto, en otro, llamado hipertexto). Tampoco se han utilizado hipotextos relacionados con la pintura u otras manifestaciones culturales.

<sup>18</sup> Halliday (2004) distingue varios tipos de procesos verbales: los materiales, que reflejan procesos del mundo exterior y acciones (hacer, causar, suceder...), los mentales, que pertenecen a nuestra experiencia interna y se subdividen en tres subclases: perceptivos (ver, sentir...), de cognición (creer, conocer, pensar...) y de deseo (querer, desear, gustar...); los relacionales, representados por el verbo ser; los verbales o comunicativos (decir), existenciales (existir) y los de comportamiento (reír, escuchar...).

<sup>19</sup> Morón (1996: 17), sin embargo, considera que, mientras que la imagen puede satisfacer al receptor por "su pura impresión sensible", la lectura, al exigir pensar, conduce a un mejor entendimiento del cuento. Bettelheim (1984: 85) también rechaza el uso de imágenes y considera que el proceso de lectura es más enriquecedor cuando el niño crea sus propias imágenes: "Las ilustraciones distraen más que ayudan [...]". Sin menospreciar el valor de la ilustración, Cerrillo (1995: 10) reflexiona sobre la razón principal por la que en la actualidad la imagen ha desplazado a la palabra como medio de expresión e información, y afirma: "Lo que sucede es que lo escrito -y, precisamente, sobre todo la literatura- sufre desde hace años la competencia desleal y despiadada de esos modernos medios que tienen en la imagen el principal poder de fascinación".

madre, que destaca por su gran tamaño y sus grandes orejas. En cuanto al significado interpersonal, aunque predominan las miradas de ofrecimiento, ya que no se establece un contacto visual directo entre los participantes representados y el receptor, y se utilizan las tomas largas, características que implican una relación de carácter impersonal y distanciamiento con el lector, las imágenes se presentan desde una perspectiva frontal y desde un ángulo medio, lo cual indica igualdad de poder entre los dos personajes del cuento y el destinatario. El análisis de la metafunción composicional revela que los PRs, típicamente situados en la zona central de la composición, proporcionan el núcleo de la información al que se subordinan el resto de elementos. El tamaño de los PRs como forma de crear prominencia está presente a lo largo de toda la historia. La ausencia de marcos, junto con el uso de espacio en blanco, son características típicas de este libro infantil ilustrado e invitan al receptor a ver la historia desde dentro, facilitando de este modo la identificación de éste con los personajes protagonistas. Todos estos aspectos no podrían haber sido deducidos si nos hubiéramos basado en un análisis exclusivamente textual.

Finalmente, el análisis de la interacción verbo / imagen revela un claro predominio de relaciones simétricas (13), complementarias (12) y de ampliación (2), debido a que el libro está dirigido a primeros lectores, lo que exige una trama narrativa sencilla de fácil comprensión. Las primeras facilitan la comprensión de la línea argumental, ya que palabras e imágenes transmiten, a través de distintos medios, la misma información. La mayoría de las veces en los libros destinados a primeros lectores las imágenes están asociadas a la entidad que evocan pues, dada su proximidad visual al objeto que representan, lejos de la abstracción del signo verbal, éstas son de gran ayuda para que

el niño pueda descodificar el mensaje, especialmente cuando éste todavía tiene dificultad para identificar las grafías y acceder al significado de las palabras (Yubero 1995: 68; Morueco 2000: 27; Blake 2000: 52). De esta forma, se suple la limitada competencia literaria del receptor y su escasa capacidad para entender narraciones leídas por un mediador o por sí mismos. La ilustración en una relación simétrica con el texto facilita la comprensión, describiendo el paisaje, los personajes y también las acciones principales que éstos desarrollan.<sup>19</sup> De hecho, tradicionalmente la imagen ha estado subordinada al texto, reproduciendo visualmente lo que éste contaba.

Ahora bien, el valor de las ilustraciones en *Adivina cuánto te quiero* no sólo se mide en función de su similitud con el contenido verbal, en muchas ocasiones desplazan hacia la imagen elementos narrativos, salvaguardando su presencia en la narración sin sobrecargar el texto. Ocurre habitualmente en la descripción visual de los personajes y del escenario pues, si se utilizara únicamente la palabra, se demoraría en exceso el desarrollo argumental de la historia, contradiciendo el principio de brevedad que caracteriza a las obras infantiles. En este sentido, las relaciones complementarias y de ampliación contribuyen de forma diferente al hilo argumental, ya que parte de la información que cada uno de los modos semióticos ofrece es diferente o novedosa. Las relaciones de ampliación y complementarias fuerzan al receptor a considerar tanto el texto como la ilustración para poder descodificar el mensaje del cuento, crean intriga y desarrollan la capacidad mental y la creatividad del niño, incrementando su deseo de aprender a leer (Agosto 1999: 277; Cañamares 2006). En las últimas décadas los libros han integrado la imagen como un elemento constructivo de la historia, de manera que texto

e ilustración desempeñan una función complementaria en el desarrollo de la trama narrativa. En muchos casos, como indica Díaz Armas (2005: 191), la ilustración sirve de apoyo al receptor, a la vez que aporta al texto literario espacios vacíos que requieren la participación activa del niño para otorgarles un sentido.

No se han localizado relaciones de contrapunto o contradictorias que exigirían una mayor capacidad cognitiva para poder descodificar el mensaje del cuento. Si se hubieran utilizado, el autor y la ilustradora podrían haber añadido gran cantidad de información diferente a través de los componentes verbal y visual y ello hubiera dificultado ostensiblemente la comprensión del cuento. Estas interacciones hacen que las ilustraciones entre en conflicto con la información que el texto expresa y ralentizan la lectura. Sin embargo, a través de la utilización de relaciones complementarias y de am-

pliación el ilustrador consigue que la imagen desempeñe una función específica dentro del libro y le hace ganar riqueza significativa con respecto a la versión escrita. El ilustrador se convierte así, utilizando palabras de García Padrino (2004: 19), en el mediador privilegiado entre el creador literario y su receptor natural.

Lo verbal y lo visual parecen estar cuidadosamente distribuidos en la estructura de cada página de forma que ambos modos se complementan. Por ello, palabras e imágenes expresan, en algunos casos, la misma información. Sin embargo, en otros casos, expanden la información que uno de los dos modos semióticos ofrece. Autor e ilustradora parecen combinar sus esfuerzos para mostrar la historia desde dos perspectivas diferentes, la verbal y la visual, con el objetivo de facilitar al niño la comprensión del cuento y mantener vivo su interés por el desarrollo de la trama argumental.

<sup>20</sup> En este sentido, Colomer (1999) y Cañamares (2006) previenen contra la saturación narrativa, que puede llegar a ampliar las posibilidades interpretativas del receptor, de forma que se llegue a vulnerar la linealidad cronológica del discurso o se alimente la ambigüedad entre la realidad y la fantasía. La gran cantidad de información nueva que transmiten algunas ilustraciones dificulta en ocasiones la percepción informativa del lector, sobre todo si es información que el texto omite o silencia.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGOSTO, Denise E. (1999). "One and inseparable: Interdependent Storytelling in Picture Storybooks". *Children's Literature in Education*, 30 (4), 267-280.
- ALBENTOSA, José I. y MOYA, A. Jesús (2001). *Narración infantil y discurso. Estudio lingüístico de cuentos en castellano e inglés*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- ANDERSON, E. (1992). *Teoría y técnica del cuento*. Madrid: Ariel.
- BADER, Barbara (1976). *American Picturebooks: From Noah's Ark to the Beast Within*. New York: Macmillan.
- BALDRY, Anthony y THIBAUT, Paul J. (2006). *Multimodal Transcription and Text analysis. A Multimodal Toolkit and Coursebook*. London: Equinox.
- BETTELHEIM, B. (1984). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- BLAKE, Q. (2000). "The Strange Story of the Unidentical Twins: The Patrick Hardy." *Lecture Signal*, 91, 52-63.
- CAÑAMARES, Cristina (2006). *Modelos de relatos para "Primeros Lectores"*. Tesis doctoral. En prensa (Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha).
- CERRILLO, Pedro C. (1995). "Ver, oír y... leer", en CERRILLO, Pedro C. y GARCÍA PADRINO, Jaime (Coords.). *El niño, la literatura y la cultura de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 9-13.
- COLOMER, T. (1999). *Introducción a la Literatura Infantil*. Madrid: Síntesis.
- CIANCIOLO, Patricia (1970). *Illustrations in Children's Books*. Dubuque, IA: Wm.C. Browne.



DANES, Frantisek (1974). "Functional Sentence Perspective and the Organization of the Text", en DANES, Frantisek (Coord.). *Papers on Functional Sentence Perspective*. Prague: Academic, 106-128.

DÍAZ ARMAS, Jesús (2005). "Transtextualidad e ilustración en la Literatura infantil", en LEOPOLDINA, F., COQUET, E. y MARTINS, M. (Coords.): *Lectura, Literatura Infantil e Ilustracao*. Coimbra: Almedina, págs. 189-222.

FEAVER, William (1977). *When We Were Young: Two Centuries of Children's Book Illustrations*. London: Thames and Hudson.

GARCÍA PADRINO, Jaime (2004). *Formas y colores: la ilustración infantil en España*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

GENETTE, G. (1962). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de C. Fernández Prieto. Madrid: Taurus.

GRAHAM, Judith (2000). "Creativity and Picture Books". Reading. Oxford: Blackwell  
HALLIDAY, M. A. K. (2004 [1985]). *An Introduction to Functional Grammar*. Third Edition. Revised by Christian M.I.M. Matthiessen. London: Edward Arnold.

KRESS, Gunther (2003). *Literacy in the New Media Age*. London y New York: Routledge.

KRESS, Gunther y VAN LEEUWEN, Theo (2001). *Multimodal Discourse. The modes and media of contemporary communication*. London: Arnold.

KRESS, Gunther y VAN LEEUWEN, Theo (2006 [1996]). *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.

LACY, Lyn Ellen (1986). *Art and Design in Children's Picture Books: An Analysis of Caldecott Award-Winning Illustrations*. Chicago: America Library Association.

LEMKE, Jay. (1998). "Multiplying meaning: visual and verbal semiotics in scientific text", en MARTIN, J. R. y VEEL, R. (Coords.), *Reading Science: Critical and Functional Perspectives on Discourses of Science*. London: Routledge, 87-113.

LEWIS, David (2001). *Reading Contemporary Picturebooks*. London: Routledge/Falmer.

LLUCH, Gema (2003). *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

MENDOZA, Antonio (2001). *El intertexto lector*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

MOEBIUS, William (1986). "Introduction to Picturebooks Codes", *Word and Image* 2, 141-158.

MORÓN, C. (1996). "La lectura ideal y el ideal de la lectura", en CERRILLO, Pedro C. y GARCÍA PADRINO, Jaime (Coords.). *Hábitos lectores y animación a la lectura*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, págs. 9-19.

MORUECO YAGÜEZ, I. (2000). "Texto e imagen", *Primeras Noticias* 174-175, 25-31.

NAVAS, G. (1995). *Introducción a la Literatura Infantil: fundamentación teórico-crítica*. Venezuela: FEDUPEL, Universidad Pedagógica Experimental Libertador.

NIKOLAJEVA, Maria y SCOTT, Carole (2000). "The Dynamics of Picturebook Communication", *Children's Literature in Education*, 31(4), 225-239.

NIKOLAJEVA, Maria y SCOTT, Carole (2001). *How Picturebooks Work*. New York y Londres: Garland Publishing.

NODELMAN, Perry (1988). *Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picturebooks*. Athens: The University of Georgia Press.

O'HALLORAN, K. (2000). Classroom discourse in mathematics: a multisemiotic analysis, *Linguistics and Education*, 10(3), 359-388.

PROPP, Vladimir (1972). *Morfología del Cuento*. Madrid: Fundamentos.

RENKEMA, Jan (2004). *Introduction to Discourse Studies*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.

SÁNCHEZ CORRAL, L. (1995). *Literatura infantil y lenguaje literario. Papeles de Pedagogía*. Barcelona: Paidós.

SIPE, Lawrence R. (1998). "How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships", *Children's Literature in Education* 29 (2), 97-108.

SOTOMAYOR, Victoria (2000). "Lenguaje literario, géneros y literatura infantil", en CERRILLO, Pedro C. y GARCÍA PADRINO, J. (Coords.) *Presente y futuro de la literatura infantil*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: 27-66.

SPITZ, E. (1999). *Inside Picture Books*. New Haven: Yale University Press.

TABERNERO, R. (2002). “La ilustración como paratexto: hacia una caracterización del discurso narrativo infantil”, en AGRELO COSTAS, María E. et alia (Coords.). *Narrativa e promoción da lectura no mundo das novas techoloxías*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 249-268.

THIBAUT, Paul J. (2000). “The multimodal transcription of a television advertisement: theory and practice”, en BALDRY, Anthony (Coord.). *Multimodality and Multimediality in the Distance Learning Age*. Campobasso: Palladino, 311-384.

WEE, Cka (1999). *A Systemic-Functional Approach to Multi-semiotic texts*. Unpublished honours thesis. National University of Singapore.

WENSELL, U. (2003). “La ilustración de textos literarios dedicados a la infancia”, En GARCÍA PADRINO, Jaime (Coord.). *La comunicación literaria en las primeras edades*. Madrid: MEC, 97-109.

YUBERO, Santiago (1995). “Algunos aspectos psicosociales para la reflexión en torno al niño, la literatura, la escuela y la cultura de la imagen”, en CERRILLO, Pedro C. y GARCÍA PADRINO, Jaime (Coords.). *El niño, la literatura y la cultura de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.