

Sonidos literarios: representaciones narrativas y visuales de la música en los libros álbum y en la enseñanza de la literatura

Literary sound: narrative and visual representations of music in picture books and the teaching of Literature

Daiana Jancich, jancichdaiana98@gmail.com; Andrea Pac, apac@uarg.unpa.edu.ar

Unidad Académica Río Gallegos- Universidad Nacional de la Patagonia Austral
Piloto Rivera s/n - Río Gallegos - Santa Cruz - Argentina

Recibido: 04/04/2023 Aceptado: 15/06/2023

RESUMEN

Este trabajo expone los resultados del Plan de Beca UNPA para estudiantes avanzado, titulado “Representaciones literarias de la música en libros álbum: intertextualidad, poética del lenguaje, sinestesia”. La investigación parte del supuesto de que la experiencia musical es significativa en las experiencias de la infancia, y que se enriquece cuando es presentada en conjunción con la literatura. El objeto de análisis es los libros álbum que contienen representaciones de la música. Se subraya el espacio híbrido productor de sentido que son estas representaciones y se argumenta la relevancia de la música en la transmisión cultural y la educación en general y, en particular, la potencia de la conexión entre la música, la imagen y la literatura en ese contexto para promover experiencias estéticas de acceso al mundo. Se propone un criterio de tipificación de las diversas formas en que la música como experiencia o como lenguaje es metamorfoseada en lenguaje literario o visual a partir del diálogo entre los conceptos teóricos y los textos objeto de estudio. También se presenta un corpus que ilustra las categorías propuestas. El desarrollo de la indagación sugiere que los libros álbum pueden interpretarse desde lo estético -imágenes, colores, texturas-, lo semántico y semiótico -multiplicidad de signos-, lo didáctico, y lo musical como unificación de todo.

Palabras clave: Lenguaje; Experiencia; Música; Literatura; Infancia.

ABSTRACT

This paper presents the results of an UNPA research grant for advanced students named “Literary representations of music in picture books; intertextuality, poetics of language, synesthesia”. The research assumes the meaningfulness of childhood’s musical experience, and how richer it becomes when it merges with literature. The object is those picture books that contain representations of music. We highlight that these representations are hybrid regions that produce meaning, and we argue for the relevance of music in cultural transmission and education in general and, more specifically, for the potential of bonding music, images and literature in that context in order to promote aesthetic experiences to access the world. We put forward criteria that aim at identifying different ways in which music as an experience or as a



language is transformed into literary or visual language, based on the dialogue among the theoretical concepts and the books studied. Also, we present a corpus to illustrate the criteria. The development of the inquiry suggests that picture books can be interpreted from an aesthetic -images, colors, textures-, a semantic point of view -the multiplicity of symbols-, the didactic, and the musical perspective as unifying all.

Keywords: Language; Experience; Music; Literature; Childhood.

INTRODUCCIÓN

La música es un aspecto significativo de las culturas y, en especial, la asociación entre música e infancia ha tenido múltiples manifestaciones no sólo en los diversos marcos culturales sino también en diferentes épocas de una misma cultura. En nuestra cultura occidental existe una gran variedad de producciones que involucran no sólo la música y la infancia sino también la literatura. Un ejemplo de ello son las canciones de cuna, las canciones infantiles, los cuentos sinfónicos musicales (tales como los populares Pedro y el Lobo de Prokofiev o Mi madre la Oca, de Ravel), los poemas musicalizados o canciones poemas (como los de María Elena Walsh). Asimismo, abundan los cuentos en los que aparecen personajes que son músicos o relatos en los que la música es un elemento relevante para la trama (como en el tradicional Flautista de Hamelin, los mitos y leyendas, y otros textos literarios más contemporáneos). Por último, en el extremo de la poeticidad, encontramos la traducción de la música al lenguaje visual en las imágenes de los libros álbum que, simplemente, representan música.

A nivel personal, es un ejercicio valioso preguntar qué es la música para nosotros como sujetos insertos en un contexto determinado, y cuáles han sido nuestras experiencias musicales a lo largo de la vida. Todo comienza en nuestros primeros años de existencia cuando, tal vez, nos cantaron canciones para dormir, y continúa en la enseñanza inicial se canta para saludar a la bandera, despedirnos hasta el día siguiente, ordenar y guardar, o marcar distintos momentos de la jornada. Se podría decir, pues, que con una historia cantada aprendemos el transcurso del tiempo, y el sentido de las cosas que constituyen nuestro mundo.

La lectura literaria tiene similitudes con estas experiencias musicales en más de un sentido. Se puede decir que la lectura, el acto de leer en voz alta, es similar a la experiencia musical. La lectura requiere de la reproducción de diferentes voces, de la imitación de sonidos, de la interpretación para expresar más allá de las palabras, y también de los silencios. Todos esos factores al unísono conforman una obra. Petit (2008) ata las canciones y la literatura como amuletos que, de niños, acompañan a cruzar la noche. Pero, en un sentido más primordial, ata la musicalidad, el lenguaje y la literatura a través de la voz: “en el comienzo no era el verbo, sino la voz”, sugiere (Petit, 2016, p. 78). Y aclara: “en los primeros tiempos de la vida humana, la madre es quien habla al niño, o la persona que le brinda los cuidados maternos. Le habla del mundo, lo sueña a su lado. Y la palabra vale en primer lugar por sus modulaciones, su ritmo, su canto. En todas las culturas, se aprende primero la música de la lengua, su prosodia, que no se enseña, pero que se transmite” (2016, p. 810). En una dirección similar, Martín Garzo afirma que: “las palabras son una invención del amor. No pertenecen al reino de la necesidad y en esto se confunden con la música. (...) Las palabras son ese trato con lo ausente, el deseo de ofrecerlo que tal vez no puede existir. Y el recién nacido, que no entiende esas palabras, bien podríamos decir que lo que oye a su madre es cantar” (2008, p. 7).

Partiendo de esta idea, explorar la conexión de la música con la literatura se convierte en un problema de investigación. La perspectiva que sirve de marco general para abordar este

problema es la de las representaciones sociales contenidas en y producidas por la literatura infantil¹ y, en especial, los libros álbum. Por ello, se propone una clasificación de obras para comprender desde una mirada musical cómo el texto, las imágenes y los sonidos, son parte de esta ejecución e interpretación artística. Los criterios para esta clasificación surgieron del diálogo entre los textos literarios seleccionados y el marco conceptual, que incluye las concepciones de música, intertextualidad y densidad semántica. Así, se definieron tres categorías de organización del corpus: en primer lugar, textos narrativos o poéticos en los que la música se tematiza, aparece como contenido o parte relevante de la trama; en segundo lugar, textos de canciones que se inscriben en libros infantiles, adoptando el formato de la literatura; en tercer lugar, imágenes de libros álbum que unen lo visual y lo musical en forma de sinestesia. El objetivo principal de esta propuesta es pensar la literatura de la infancia junto con la música. La representación literaria de la música suele pasar inadvertida, como si se tratara de compartimentos estancos, formas del arte que no se comunican entre sí. No obstante, prestar atención a estas obras permite percibir representaciones que abren una perspectiva diferente sobre la música. A pesar de estar presente permanentemente en la vida, la música parece ser sólo un fenómeno de la industria discográfica o las redes sociales. Estos textos, en cambio, muestran una relación intrínseca entre el mundo y la música. Promueven modelos específicos para la comprensión del mundo seguido de ideas, creatividad y producción de sentido que pueden incluirse en la educación para conocer a través de las historias y las letras.

Por otra parte, la densidad semiótica de estas obras las convierte en fuente de experiencias estéticas y educativas valiosas. Escuchar música mientras se lee o considerar la música como objeto de narración, permite ampliar las percepciones sobre el mundo real, lo verosímil y lo ficticio, con el objetivo de favorecer el vocabulario para expresar lo que escuchamos leemos y comprendemos. Finalmente, permitimos imaginar, experimentar y fusionar la música como base del momento de la lectura acorde a las expresiones verbales y visuales estableciendo el acto de leer como una experiencia.

En lo que sigue, se expondrán los resultados de este trabajo de investigación. En primer lugar, se revisarán acciones y antecedentes académicos existentes sobre la relación entre la música, la literatura y la infancia. Luego, se definirán los conceptos y líneas teóricas que orientaron la reflexión y la selección, clasificación e interpretación del corpus. Por último, se presentará y discutirá el corpus seleccionado. Éste consta de 11 textos, en su mayoría libros álbum, de autores argentinos y extranjeros: *I see a song* (Eric Carle, 1998), *Diapasón* (Laetitia Devernay, 2010), *La danza del mar* (Laetitia Devernay, 2016), *Margarita tenía una pena* (Laura Devetach, 1989), *Olivia y su banda* (Ian Falconer, 2006), *Imagine* (Jean Jullien, 2017), *El duende de la guitarra* (Jorge Luján, 2021), *Concierto de piano* (Akiko Miyakoshi, 2013), *Lo que escuchó un pajarito* (Iris Rivera, 2013), *Música para las nubes* (Pablo Sacristán), y *Música alrededor*, (Gema Sirvent, 2018).

MÚSICA E INFANCIAS: ACCIONES E INVESTIGACIONES EXISTENTES

¹ Este artículo es parte del Plan de Trabajo “Representaciones literarias de la música en libros álbum: intertextualidad, poética del lenguaje, sinestesia” correspondiente a la Beca para Estudiantes Avanzados UNPA (1° de marzo a 31 de diciembre de 2022). La beca se inscribe en el marco del PI: 29/A471-1-ICIC-UARG “Representaciones sociales de infancia en la literatura infantil. Un examen interdisciplinario”, también financiado por la UNPA.

La relevancia de la música para la infancia se plasma en programas tales como el de las Orquestas Infantiles y Juveniles, iniciado en 1975 en Venezuela, recomendado por la UNESCO desde 1995 e impulsado por nuestro país desde 1998 (RESOL-2021-90-APN-MC). En nuestra ciudad de Río Gallegos, el proyecto Orquesta del Barrio está en funcionamiento desde el año 2010. Como otras acciones, se han confeccionado catálogos de literatura infantil asociada a la música (CILIJ, 2009). El catálogo ofrece referencias bibliográficas divididas en tres categorías: obras de ficción infantil y juvenil que involucran la música de distintas maneras; artículos y monografías sobre la relación entre música y literatura; recursos electrónicos sobre música y danza, con referencia de instituciones, proyectos y actividades destacadas. Un proyecto que no incluye el catálogo pero cabe resaltar aquí es la exposición artística a partir de las representaciones musicales en los libros álbum organizada por la Editorial La Joie du Lire en base al libro *Diapasón*, de Laëtitia Devernay. La autora reprodujo en tamaño mayor las ilustraciones de su obra que, acompañada por la marionetista Estelle Salomone Simonovic y la pianista Linda Mangeard fue puesta en escena en el año 2010.



Imágenes del catálogo de la puesta en escena de *Diapasón*

Fuente: http://www.laetitiadevernay.fr/docs/Brochure-Spectacle_Diapason.pdf

Por último, el valor pedagógico de la convergencia entre música y literatura ha sido ampliamente valorado. Según Yagüe Jara y Guerrero Ruiz (2014), el uso de la música como un medio de lectura en el aula establece un momento de aprendizaje significativo que abarca múltiples aspectos imprescindibles para el proceso de formación de conocimiento temprano. En las prácticas musicales y literarias en el aula se constituyen experiencias gozosas. Las obras musicales como objetos artísticos son un estímulo para pensar desde una mirada diferente el momento de la lectura pero con una función educativa afín en tanto, en primer lugar, promueven la atención y asombro: “la concentración e interés, expectación, que provoca en los niños la escucha de un cuento, crean unas extraordinarias actitudes receptivas e interpretativas que predisponen la audición musical de estos hacia unas óptimas condiciones de comprensión activa, creando unos hábitos únicos de atención” (de Vicente-Yagüe Jara y Guerrero Ruiz, 2014, p. 16).

En segundo lugar, tanto la escucha de un relato como la audición musical nos transportan a otro mundo flotante y de ensueño, en el que la noción temporal se pierde entre las palabras y las notas musicales, definiéndolo como “salirse del tiempo” (de Vicente-Yagüe Jara, 2015). Finalmente, con estas experiencias los niños aprenden sobre el orden y mundo: “Mediante los lenguajes literario y musical permiten al lector-oyente una organización del mundo que le rodea; posibilitan, como códigos artísticos conformados estructuralmente, una construcción y, como consecuencia, comprensión ordenada de la realidad circundante” (de Vicente-Yagüe Jara y Guerrero Ruiz, 2014, p. 17).

Asimismo, la esencia y unidad de los relatos “ayudan a percibir la realidad en una dimensión igualmente completa fusionada desde diferentes perspectivas” (de Vicente-Yagüe Jara y Guerrero Ruiz, 2014, p. 17). De esa manera, contribuyen a explorar el ensueño y la fantasía. Desde la experiencia sensible lectora y auditiva, como resultado de los estímulos recibidos, se

imagina y se percibe el mundo desde una perspectiva de novedad. Los relatos demuestran que los límites entre lo real y lo fantástico comparten su existencia en la interpretación creativa e imaginativa de los textos musicales y literarios (principio de verosimilitud): “En este sentido, se recuerda la idoneidad de todo enfoque educativo dirigido al desarrollo de la imaginación, la fantasía y la creatividad en las etapas iniciales de enseñanza” (p. 18).

Así como la lectura de literatura permite establecer procesos en los cuales las subjetividades y conocimientos se complejizan a partir de una constante escucha o práctica, “el estudio en el aula de lengua castellana y literatura de ciertas obras musicales relacionadas con el texto literario favorece el entendimiento y comprensión del mismo” (de Vicente-Yagüe Jara, 2014, p. 8). Pueden incluirse composiciones musicales basadas en el arte literario para su composición o creaciones que han sido la base de escritura por alguna obra literaria. Si fusionamos composiciones musicales y literaria “la conexión temática o estructural proporciona al alumnado valiosas claves que amplían y enriquecen el significado de la obra literaria trabajada” (p. 15). Si existe una conexión temática o estructural entre los discursos se establece un aspecto beneficioso para los estudiantes ya que promueve claves enriquecedoras que permiten ampliar y complejizar el significado de una o varias obras seleccionadas.

Desde una perspectiva de los estudios culturales, los estudios señalan que así como la infancia es un territorio de disputa político, la literatura y la música destinada a ese público también lo son (Arpes y Ricaud, 2008). Según Noli (2018), la historia de la música para niños en Argentina permite desentrañar las representaciones de la infancia de cada época. Los diversos signos que conforman el lenguaje musical y literario permiten una organización y noción del mundo que rodea a los infantes. De esta manera se posibilita el refuerzo y adquisición de conocimientos a través de códigos lingüísticos que construyen una comprensión de la realidad. También en otros países existen estudios sobre concepciones de la niñez y procesos de cambio sociocultural identificables en la música producida para un público infantil. Marín Hernández estudia la historia social de la música en Costa Rica y señala que “el análisis de la música infantil nos permite entender e interpretar las pretensiones que tuvo la sociedad para que sus niños y niñas asumieran y aceptaran las normas sociales imperantes” (2011, p. 151), especialmente, si se pone el foco en instituciones tales como la familia y la escuela. En Chile, de la Fuente Labbé y Poveda Viera (2018) analizan la interpretación televisiva de canciones populares en programas y videos destinados a la infancia, y señalan que:

en un caso prevalece el afán educativo y en otro priman los criterios artísticos; otro caso responde principalmente a una lógica comercial y otro constituye un híbrido de todas estas propuestas. Esa diferenciación no es arbitraria ni obedece únicamente a las preferencias estéticas de sus autores. Cada uno de los referentes a analizar se inserta en un contexto histórico y social determinado, y los imaginarios sociales que prevalecen en cada momento influyen en la configuración de esos referentes musicales, dando forma a sus elementos sonoros y a sus universos lingüísticos. (p. 63)

La estructuración narrativa y musical supone un acceso a los saberes culturales. Éstos son puertas de acceso a la comprensión del mundo y, también, a las diversidades artísticas que son el reflejo del paso del tiempo.

Es así que el encuentro entre música y literatura ha sido ampliamente abordado desde un punto de vista psicológico y pedagógico. En este trabajo, se adoptará una perspectiva eminentemente cultural y estética, subrayando la intertextualidad en las representaciones literarias de la música. Esta intertextualidad se evidencia tanto en el sentido de musicalidad contenida en algunos textos, como en la relevancia de la música en las tramas narrativas. Por último, las representaciones visuales de la música que proponen los libros álbum son las de mayor densidad semiótica y sinestésica (Di Paola, 2018).

CONCEPTOS CLAVE PARA LA INTERPRETACIÓN DE LAS REPRESENTACIONES LITERARIAS DE LA MÚSICA

El abordaje de este tema de investigación requiere de la confluencia de conceptos de procedencia diversa. En lo que sigue, se definirán aquellos que constituyen la clave de selección, clasificación e interpretación del corpus trabajado.

En primer lugar, cabe señalar que la noción de representación no debe ser tomada de manera ingenua. Una representación no es simplemente una reproducción imitativa de la realidad. Por el contrario, la representación es más un vehículo de la manera en que percibimos y actuamos en el mundo. Es inevitable, en este punto, recurrir a la propuesta de Moscovici (1979) y su caracterización de las representaciones sociales como “la *producción* de comportamientos y de relaciones con el medio, es una acción que modifica a ambos y no una *reproducción* de estos comportamientos o de estas relaciones” (p. 33, énfasis del autor). Así, la representación promueve la producción dinámica de esquemas de acción, de formas de relación con el mundo. Estas representaciones juegan en distintos niveles: el subjetivo, el intersubjetivo y el transubjetivo (Jodelet, 2008). Las representaciones colectivas son a la vez actuadas y producidas por las prácticas sociales. Lejos de ser imagen o reflejo de la realidad, son “parte integrante de la realidad social” de quienes las manifiestan en sus prácticas (Bourdieu, 1998, p. 494). De esta manera, suponen y organizan subjetividades y promoverán prácticas y subjetividades según supuestos más o menos estereotipados.

En tanto que mecanismo de articulación constitutivo de la cultura, la literatura es no sólo una mediación en la transmisión cultural sino, también, una práctica. Y, en tanto que práctica, supone y produce múltiples representaciones: de género, de infancia, del mundo adulto, del lenguaje poético... de la música. En particular, la literatura infantil es una de las formas de la memoria de la semiosfera que no se transmite de manera lineal sino que genera textos sobrecargados al máximo de significados (Lotman, 1996). Los libros álbum, a su vez, son un ejemplo privilegiado de esta sobrecarga de significados, dado que en ellos convergen diversas artes, códigos de lenguajes y sistemas de comunicación. Su característica principal es el contrapunto entre palabras e imágenes (Bajour y Carranza, 2003, s/p), en el que el texto quedaría incompleto si se omitiera el significado de estas últimas. La complejidad semiótica y el valor metafórico que esto implica hace posible que en estos libros se condensen representaciones y simbolismos culturales que potencian la experiencia estética en el caso de las representaciones literarias de la música.

A lo largo del tiempo, han habido distintas representaciones de la música. Para Aristóteles es un medio de expresión que reproduce la pasión del ser, “la música (...) sería capaz de expresar todas estas relaciones entre la pasión y la virtud” (Zagal Arreguín, 2019). En consecuencia, es una imitación directa de las emociones que trae como resultado una transformación del carácter. Esto le da un valor político, que desarrolla en el libro VII de *Política*. También para Platón la música es fundamental en la educación de la polis. Según Suñol, en República la música es entendida en dos sentidos:

la música -en su dimensión más propia, esto es, como armonía y ritmo- habitúa a los jóvenes en el reconocimiento de las virtudes y permite una percepción pre-racional de las mismas. En el otro sentido, la música trasciende y subordina no sólo a las demás técnicas sino también a las restantes formas de la educación, es concebida como forma de conocimiento de las virtudes - en todas sus formas y combinaciones-. (2002, p. 3)

En *Leyes*, por su parte, subraya la conexión entre la música y las costumbres, delinea un programa educativo tomando la música, y subraya la relevancia de la estabilidad en la música para asegurar la estabilidad en el orden de la ciudad: “El resquebrajamiento del orden musical conlleva necesariamente a la ruptura del orden público y privado. La legalidad musical es el fundamento sobre el que se constituye la legalidad jurídica” (Suñol, 2002, p. 3). La percepción de la música como terreno de disputa política señalada más arriba, pues, no es privativa del presente. Pero, si lo es, su relevancia se apoya en su conexión con las pasiones y emociones. En efecto, en la *paideia* platónica, los géneros musicales se jerarquizan desde el punto de vista del *lógos*.

Por otro lado, la música es también un arte y un lenguaje en sí misma. Entendemos como música al arte de combinar sonidos desde una mirada general. Esta disciplina se constituye a partir de una armonía, ritmo, melodía. Es ejecutada a través de instrumentos, voces o actualmente con dispositivos tecnológicos. La música es un sistema de signos que conforman un lenguaje capaz de ser percibido a través de ondas de sonido.

Los elementos de la música son el sonido, entendiéndolo como negación determinada de la materialidad o más precisamente de la solidez material el tiempo, como negación determinada del espacio; y la subjetividad interior como negación determinada de lo objetivo y externo. El tiempo se identifica con el ritmo, la melodía se identifica con la subjetividad interior, mientras que la armonía se identifica con el sonido en sus múltiples manifestaciones particulares. Estos componentes son, sin embargo, separados sólo de manera analítica pues la música se compone de elementos que podríamos entender como independientes entre sí y del sujeto, sin embargo, dependen, como se ha mencionado anteriormente, de la capacidad del individuo de percibir, es decir, de la audición y la intuición temporal del individuo. (López Machorro, 2020, p. 120)

A partir del material transmisor de vibración se pueden clasificar diversos instrumentos. Los instrumentos se dividen en tres grupos. En primer lugar, los de viento son aquellos que precisan una columna de aire para vibrar y generar ondas de sonido con longitudes determinadas dependiendo del caudal de aire que estos reciban. Mientras más extenso el tubo del instrumento mayor es la longitud de la onda sonora. En segundo lugar, los instrumentos de cuerda: las cuerdas son las que en diversos grados de tensión producen diferentes sonidos dado al grosor de las mismas las vibraciones se obtienen a través del punteo, frotación y complemento de la caja de resonancia del instrumento. Finalmente, los instrumentos de percusión que emiten sonidos a través de vibraciones obtenidas por medio de golpes o agitar el instrumento. La música es, por lo tanto, una peculiar forma de comunicación dado que incluye diversos signos y medios de transmisión. Por lo tanto, para comprender su naturaleza será necesario considerar las modalidades comunicativas que son propias de ella (De Caro, 2010).

El encuentro entre el lenguaje musical y el literario, al que se suma a su vez el lenguaje visual, produce entonces un nuevo lenguaje. López Ojeda señala que “los códigos musicales y literarios interaccionan entre sí y se retroalimentan mutuamente, enriqueciendo los discursos con su plurisignificación, desde una relación de complementariedad hasta la imitación de procesos literarios y sonoros o la utilización de analogías [a partir de] coincidencias entre la retórica musical y literaria” (2013, p. 2). Tales coincidencias hacen posible enriquecer el proceso de aprendizaje y de lectura de los niños forjando desde temprana edad no sólo mediante la relación entre música y literatura sino por la oportunidad de descubrir que: “disciplinas habitualmente aplicadas al texto, como la Retórica o la Semiótica, pueden encontrarse en el vínculo entre texto y música” (2013, p. 8).

En un sentido más estricto, las coincidencias entre los lenguajes, pueden entenderse como intertextualidad o, incluso, como traducción. En lo que refiere a la intertextualidad, se trata de un concepto ampliamente trabajado en la teoría literaria. Se puede decir que: “el texto literario

habitualmente está construido como un cruce de textos, un lugar de cambios que obedece a un modelo particular, el del lenguaje de connotación. En un principio el intertexto se definió como el conjunto de textos que entran en relaciones en un texto dado” (Genette, 1982, en Mendoza, 2008, p. 125).

A partir de aquí, la intertextualidad entre música y literatura consiste en un proceso de comparación y ecos temáticos entre obras. Existen conexiones entre el lenguaje musical y el literario que el lector percibe a través de la interpretación textual de los signos presentes. Como consecuencia de la interacción entre las competencias lingüísticas el lector decodifica los sentidos del texto, la fusión entre la música y la literatura en las obras seleccionadas, permiten que se reconozcan relaciones temáticas y semióticas. Asimismo, en cuanto a las representaciones artísticas en los libros álbum, los colores, texturas e ilustraciones otorgan aún más sentido a los textos, brindan un mensaje más allá de las palabras y figuras. Los niveles de comprensión permiten identificar un trabajo de interpretación que el lector establece a partir de asociaciones intertextuales ya sea consciente o inconscientemente. Por ello percibe conexiones a partir de las referencias textuales y de las de su propio intertexto.

Según Mendoza (2008) es posible afirmar que las conexiones de referencias textuales forman parte de un hecho intertextual que se vincula con los estudios de la recepción. En cuanto a obras literarias escritas y acompañadas con ilustraciones, los libros álbum conforman un hecho intertextual concreto que se produce en el texto. Esta se aprecia especialmente cuando el lector decodifica los discursos por el efecto estético y/o cognitivo. Como consecuencia de esto, el receptor identifica las relaciones intertextuales, en otras palabras reconoce las conexiones entre distintas obras ya sea por el tema, proceso narrativo, colores predominantes unidades semióticas entre otras particularidades. Estas relaciones aparecen en distintas obras y el lector las conoce por su experiencia y procesamiento cognitivo.

De Vicente-Yagüe Jara propone una clasificación de tres tipos de intertextualidades. En primer lugar la intertextualidad como tal, que comprende la relación de “copresencia entre dos o más textos, es decir, la presencia efectiva de un texto en otro” (2015, p. 19). Ésta puede darse de una forma explícita y literal (como por ejemplo la cita textual), de forma literal y no declarada (es decir, el plagio), y por último la forma menos explícita y menos literal, denominada alusión. En segundo lugar, conceptualiza a la paratextualidad que comprende la relación del texto con un paratexto ya sea título, subtítulo, prefacio, notas a pie de página, epígrafes, ilustraciones, autógrafos. En tercer lugar, la metatextualidad, que comprende la relación de un texto con otro que se refiere a él o lo comenta. En esta clasificación se puntualiza la hipertextualidad: es decir, la relación que une un texto anterior a un texto posterior. Por último, la architextualidad: la relación de un texto con la categoría a la que pertenece (tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios (de Vicente-Yagüe Jara, 2015).

Cabe señalar que la intertextualidad también puede ser disruptiva y, de este modo, contribuir al sentido. Refiriéndose a un tipo de reescritura de relatos tradicionales, Wilkie (2012) señala que esos textos son desestabilizadores porque ponen en cuestión lo que sabemos sobre ellos. De manera análoga, la intertextualidad que resulta de la convergencia de estos lenguajes desestructura los supuestos sobre la literatura, la música, la lectura, y resulta en una nueva manera de leer, de ver y de escuchar. Sitúa al lector en un territorio fronterizo, que ha sido analizado también desde el punto de vista de la traductología como una forma de traducción entre lenguajes artísticos:

la traducción, como la metáfora, incluye y abraza ámbitos de estudios autónomos pero relacionados y permite reflexionar sobre la transposición de significados desde la percepción hasta la conceptualización de la imagen, del fenómeno interartístico, de la relación entre la imagen y el texto y acerca de la migración de los términos y conceptos. (...) la traducción visual

es la metáfora de una traslación que va desde la palabra, el mensaje y la narración hasta la imagen. (Di Paola, 2018, p. 4)

Desde luego, el fenómeno de la traducción interartística no es nuevo, observa Di Paola, aunque sí lo es su estudio desde esta perspectiva:

Desde la antigüedad, las artes hermanas han relacionado sus intereses interartísticos por medio de préstamos y de coincidencias conceptuales. La traducción como metáfora se ha evidenciado en los procesos de transformación, recreación, reescritura de un medio a otro y por siglos ha dominado la alianza entre las artes visuales, la música y la poesía. (p. 4)

Un caso específico que, bajo esta perspectiva, puede ser considerado territorio híbrido de traducción, es la écfrasis y la sinestesia. Tradicionalmente, la écfrasis consiste en la representación verbal de una imagen. Sin embargo, los estudios visuales actuales han puesto de manifiesto la complejidad del par imagen-texto, dando así al concepto de écfrasis la categoría de terreno fronterizo e híbrido al que se ha hecho referencia a propósito de los estudios de traducción. En la investigación que nos ocupa, esta complejidad se identifica en múltiples sentidos: por un lado, en el libro álbum como un texto o, mejor, un acontecimiento ecfrásico; en segundo lugar, en la representación visual o textual de la música como un fenómeno ecfrásico; por último, la inevitable remisión de estas conexiones con la noción de sinestesia.

Reconocida la densidad propia de la écfrasis, ésta

deja de ser un género o figura menor, para convertirse en un principio literario que tematiza lo visual como lo otro del lenguaje, poniendo en escena la relación de un sujeto que ve y que habla con un 'otro' que es el objeto visto. En otras palabras, una circulación de alteridades en la relación entre un sujeto hablante/vidente y los destinatarios de la écfrasis. (Alberdi Soto, 2016, p. 25)

Lo que constituye la clave del acontecimiento ecfrásico, entonces, es la alteridad, la remisión entendida como juego de presencia ausente o de ausencia presente que produce sentido precisamente por su evidente imposibilidad. En consecuencia, pone en tensión al concepto mismo de representación. El libro álbum, sobre todo cuando la imagen no es un agregado al texto sino que constituye un fenómeno estético y semántico que desafía la linealidad y propone una carga de significado, es en sí mismo un acontecimiento ecfrásico del tipo que aquí se describe. Más aún, en ellos los mecanismos y estrategias de mediación entre palabra, lenguaje y sonido suelen estar explícitos; en consecuencia, pueden ser considerados espacios intermediales en el sentido que "...espacio híbrido donde el discurso se abre a lo visible y la visualidad se convierte en discursiva en un movimiento que perturba la construcción lingüística y filosófica que las tenía separadas" (Mariniello, 2009, p. 77), y el sonido se abre a lo visible o se convierte en discursivo, y viceversa, podemos agregar en el caso de este trabajo. En efecto, Bitran Goren hace referencia a la intermedialidad múltiple que incluye la música, y afirma que "la intertextualidad implícita en el deseo comunicativo de la iconografía musical, puede volverse una écfrasis múltiple y fecunda; narrar lo musical que fue plasmado en lo pictórico, atravesando los sentidos y la razón" (2016, p. 154).

La hibridez señalada permite, además, pensar en estas representaciones que aquí se presentarán en términos de sinestesia, esto es, de confluencia de percepciones procedentes de distintos dominios sensoriales. Locatelli analiza écfrasis de escenas que implican la música, ya sea como parte de la escena, ya sea como recurso para su descripción. Subraya el valor de la sinestesia para ampliar las cualidades de acceso al mundo como efecto de las correspondencias emocionales que provoca una inestabilidad específica en el juego de alteridad o hibridez que implica. Y agrega:

Los poetas (...) apelan al juego de la diferencia para jugar sobre la diferencia, que es la conexión entre elementos disímiles, mediante la puesta en relieve de las similitudes eventuales entre

entidades, entre la música y la imagen, lo cual hace posible la creación literaria, el agregado de una capa de sentido para cada una que a partir de ese momento tienen una dimensión en común. La imagen es musical, del mismo modo que la música puede devenir visual, dado que cada una se funda en la otra. (2011, p. 10, nuestra traducción)

Todo esto lleva a pensar que los libros álbum en los que hay, además, representaciones de la música, producen una densidad semiótica particular. Este concepto es definido como la cantidad y calidad de interpretantes argumentativos actualizados por el intérprete para explicarse y explicar una imagen gráfica. El intérprete actualizará interpretantes argumentativos, que estarán en correlación con la composición de la imagen gráfica y con la capacidad representativa de la misma, para definir y precisar el objeto por ella representado. Esos interpretantes argumentativos podrán ser actualizados en mayor o menor número y tendrán mayor o menor complejidad, según sean interpretantes que tan solo pretendan reconocer al objeto representado, o sean interpretantes cuyo propósito sea el de atribuirle a ese objeto rasgos morales o ideológicos, o según sean interpretantes integrados en esquemas argumentativos, con valoración positiva o negativa respecto del objeto representado, producidos como respuesta a la fuerza interpelativa desplegada por la imagen gráfica. (Lonchuck, 2010, pp. 62-63)

En esta manera de definirlo, el concepto de densidad semiótica plantea la necesidad de la participación del lector/a para que el sentido se produzca y sea más o menos complejo. Ésta es, también, una característica de los libros álbum más contemporáneos. Como se verá a continuación, la lectura de algunos de estos textos será más semejante a la sensación que produce la ejecución de la música, que a su escucha, tal como las diferencia Barthes: una música “muscular”, que involucra a todo el cuerpo, que “controla, conduce, coordina, debe transcribir lo que lee, produciendo sonido y significado/sentido” (1977, p. 149).

LIBROS HECHOS DE MÚSICA

Criterios, selección y clasificación del corpus

El corpus se reunió a partir de los textos disponibles en bibliotecas personales, la biblioteca universitaria y las sugerencias encontradas en la bibliografía consultada. La selección y clasificación del corpus, así como el marco teórico de este trabajo, se fueron completando de manera simultánea. Con respecto a la definición de criterios de organización de los textos, las investigaciones en literatura infantil que anteceden y enmarcan este trabajo ofrecieron una orientación general. Las decisiones más específicas fueron tomadas según un criterio inductivo (Mejía Navarrete, 2011), en diálogo con la construcción del marco teórico.

El catálogo del CILIJ (2009) cataloga las obras literarias según los siguientes criterios:

- Acordes para una realidad: La música como protagonista o trasfondo de tramas de misterio o aventura.
- Sonatina fantástica: Melodías en espacios mágicos, situaciones extrañas y disparatadas.
- Una noche en la ópera: Historias cantadas, tramas de cuento, acercar a niños y niñas el lado fantástico de la ópera.
- La música que cuenta: Cuentos musicales, palabras que sugieren notas y acordes de los que se descuelgan letras.
- Al compás del baile: Historias en danza, niñas, niños y animales que quieren bailar, ansias y sueños.
- Ronda de canciones: Cantares y decires de aquí y de otras latitudes, canciones infantiles y populares.

- Acercarse a la música: La música como juego, descubrir los sonidos y el ritmo; conocer de qué está hecha la música.

- Grandes compositores: Descubrir las grandes figuras de la música, su infancia, su madurez; anécdotas y episodios de sus vidas. (pp. 5-6)

No obstante, el interés de este trabajo requiere una clasificación más acotada, y que suponga las reflexiones teóricas arriba desarrolladas. Es por eso que se propone la siguiente categorización:

1. Textos narrativos o poéticos en los que la música es un tema recurrente ya sea porque se percibe como contenido o como parte imprescindible de la trama (por ejemplo, una situación donde la música se vuelve un factor de resolución del problema que da inicio a la historia).

2. Textos que dan forma literaria a diversas canciones inscritas en la tradición cultural. En otras palabras, se incluyen las canciones consabidas porque fueron parte del proceso de la vida familiar o de escolarización inicial. Estas canciones son comúnmente utilizadas para pensar en el momento de cantar, para entrenar la memoria, para jugar, para contar historias. En esta segunda clasificación se busca reunir obras que durante el desarrollo del tiempo de desarrollo de la diégesis se establece un ritmo acorde a la interpretación en la lectura. Los sonidos e interpretación que engloba a estas canciones son parte del mensaje o sentido inicial a través de la intertextualidad. En este caso no son textos para leerse de una manera convencional, sino que también son canciones que en algún momento se cantaron y las recordamos. Esas frases de la infancia junto con su musicalidad forman parte del sentido de la obra que las incluye.

3. Libros álbum que unen lo visual y lo musical en forma de sinestesia. Considerar las imágenes de libros álbum, la hibridez entre lo visual y lo musical, permite afirmar, en términos del marco desarrollado, que se trata de libros que eminentemente constituyen un acontecimiento ecfrásico. En ellos, diversos estímulos durante el proceso de lectura conforman un espacio y momento en donde la música específica, las imágenes, los movimientos, colores y texturas establecen un ambiente de interpretación mayor al momento de lectura normalmente conocido.

Interpretación del corpus

Textos en los que la música es imprescindible para la trama

En primer lugar, dentro de nuestro corpus observamos textos narrativos o poéticos en los que la música se tematiza o aparece como contenido relevante de la trama por un personaje que ejecuta instrumentos, o porque la música es un medio para el desarrollo de la diégesis. A su vez coloca al lector en un rol de espectador. Para este trabajo, se propone como casos paradigmáticos la siguiente selección que muestra la Tabla 1:

Título	Autor/a	Ilustrador/a	Idioma original	Edición consultada
<i>Música para las nubes</i>	Pedro Pablo Sacristán	-	Español	Madrid, Cuentopía, 2000
<i>Olivia y su banda</i>	Ian Falconer	Ian Falconer	Inglés	Bs. As, FCE, 2006
<i>Concierto de piano</i>	Akiko Miyakoshi	Akiko Miyakoshi	Japonés	Barcelona, Ekaré, 2013

Tabla 1: Obras en las que la música es imprescindible para la trama

En *Música para las nubes*, se otorga a la música un rol de resolución del problema que da inicio a la historia. Es la salvación para que un pequeño país pueda salvarse de la sequía, hambre y tristeza. Con la ayuda de músicos viajeros, alegran a las nubes y, al hacerles cosquillas, hacen que llueva. Luego, los habitantes de ese país vuelven a ser felices y se convierten en músicos para evitar que regrese la sequía y que todo esté en armonía en el país. En este relato, la descripción verbal de la música (lo sonoro) constituye el espacio fronterizo entre lo auditivo, lo visual y, también, lo emocional. Las notas musicales se caracterizan como “pequeñas y juguetonas”, mientras que la música es “saltarina, alegre y divertida...” (p 2). Así, el relato es una mediación entre percepciones y sensaciones. Por otro lado, el relato contiene en su núcleo el tema filosófico, psicológico e incluso médico (Mosquera Cabrera, 2013) de la influencia de la música en el ánimo.

En *Olivia y su Banda* se subraya el disfrute de hacer música. El personaje, mediante la creatividad, inventa instrumentos de percusión y viento con elementos cotidianos (tapas de ollas, silbatos, juguetes y campanas), para crear una banda. Su intención es musicalizar un momento familiar y de festejo patrio con fuegos artificiales. Al igual que en otros libros de esta misma colección, se encuentra aquí una fuerte inter e hipertextualidad. La obra presenta fusiones de fotografías y dibujo similar a la técnica collage análoga a la impresión que suele dar la música ejecutada por una banda de cornetas y tambores: una instrumentos que sirven para interpretar piezas musicales percusivas y melódicas que forman parte de culturas e incluso épocas pasadas o interpretaciones que reversionan clásicos en el presente. Asimismo, esas canciones se fusionan mediante la rearmonización para presentar una sola obra o performance.



Es interesante señalar que el libro incluye una partitura rítmica de percusión que cualquier lector/a que sepa o esté iniciando sus estudios en lenguaje musical puede interpretar. Por último, se puede apuntar que, finalmente, Olivia decide no llevar su banda. De esta manera, cobra protagonismo el silencio, aspecto no menor en la música. Junto a los personajes, el/la lector/a asiste en silencio a la escena de los colores del atardecer, los resplandores de los fuegos artificiales y las pequeñas siluetas de la familia -una escena de

colores sonoros y, a la vez, silenciosa-.

Concierto de Piano presenta a Momo, una niña que debe presentar su primer concierto de piano. Desde el principio de la trama el momento de ejecución musical se vuelve eje del pensamiento y la acción de la niña. Mientras espera el momento de su exhibición, una ratoncita, producto de su imaginación, la invita a presenciar un concierto en donde todas las manifestaciones del arte se hacen presente. La música es la protagonista para ambientar cada número. Finalmente, Momo es invitada a interpretar por fin su concierto, solo que aparentemente será presentado ante un público distinguido, es decir ratoncitos con vestidos elegantes y mucho interés por seguir apreciando representaciones artísticas. Eso es lo que se cree hasta que en el final de la historia, podemos observar y concluir que la niña con la ayuda de su imaginación logra convertir a la música como un medio para transportarse a otros mundos y disfrutar de ella.

Otras características que podemos destacar de la obra de Miyakoshi es la paleta de colores. Los colores junto con la música y las notas pueden generar sensaciones. En este caso, en las primeras páginas predomina el color negro. El color rojo del vestido del personaje resalta entre el contraste de gris y negro. Posteriormente el mismo color aparece en el moño del director. Podemos afirmar que el color rojo se vuelve un signo de representación de los personajes que ejecutan instrumentos o tienen relación directa con la música. También, se observa cómo la

presencia de las melodías en el contexto de la obra ilumina y colorea a los personajes. Al principio se percibe a los espectadores como sombras. Luego, en la imaginación de Momo esas sombras se convierten en ratoncitos que usan vestidos y trajes de color rosa, amarillo, verde y blanco. Al compás de la música la pareja de ratoncitos que danzan dentro de su interpretación modifican su vestuario causando impacto y conmueven a su público con la mezcla de artes representadas en estímulo visual, auditivo y sensorial.



Textos que contienen canciones inscritas en la tradición cultural

La segunda categoría de obras involucra textos de canciones que se inscriben en libros infantiles, adoptando el formato de la literatura. En este segundo punto de la clasificación se incluyen las primeras canciones conocidas en el proceso de escolarización inicial. Esta forma de reescritura de las canciones conocidas invita a pensar en el momento de cantar para contar historias, para entrenar la memoria, para jugar. Esto se refleja al mismo tiempo dentro de la trama, establecen un ritmo de lectura que engloba a estas canciones y se consideran como parte del mensaje o sentido inicial de la diégesis a través de la intertextualidad. La tabla 2 expone los libros seleccionados para esta categoría:

Título	Autor/a	Ilustrador/a	Idioma original	Edición consultada
<i>Imagine</i>	John Lennon	Jean Julloen	Inglés	CABA, Capicúa, 2017
<i>Lo que escuchó un pajarito</i>	Iris Rivera	Claudia Degliuomini	Español	Bs. As., Edelvives, 2013
<i>Margarita tenía una pena</i>	Laura Devetach	Jorge Cuello	Español	Bs. As., Colihue, 1989

Tabla 2: Obras que reescriben canciones infantiles o de la tradición cultural

En cuanto a esta segunda clasificación incluimos una adaptación e ilustración de la canción *Imagine* de J. Lenon (1971). Podemos percibir la canción como una trama que está representada con la figura de una paloma con plumas de diversas tonalidades de gris, portadora de un bolso con un símbolo de la paz y fragmentos de laurel que viaja por diversos lugares. Podemos considerar que la figura de la paloma siempre ha sido la imagen o símbolo de la paz. Pero, al mismo tiempo, en esta obra podemos considerar que es la representación de la música y su impacto donde sea que se escuche. La letra conocida desde hace años brinda un mensaje de paz, unión y conciencia de los derechos humanos. Esta paloma no es la típica de color blanco sino una que tranquilamente se puede observar en la cotidianidad. Este aspecto se puede considerar como un reflejo del compositor de la canción musicalizada. En esos tiempos un joven músico que buscaba llevar un mensaje de paz para su contexto y que en el presente sigue vigente.

Los ambientes en los que nuestra paloma portadora de la paz se mueve, son lugares cotidianos como el subte, metro, un puerto, la naturaleza, bosques. Al igual que la canción, la paloma brinda un mensaje, en este caso es un mensaje de paz representado a través de la planta que deja en los lugares y comparte con sus amigas aves.

Los colores predominantes en la trama de la canción son el celeste, aunque a medida que se avanza en las alusiones de aceptación de la diversidad y la unificación del pensamiento de paz como un lenguaje común, se involucran otros colores como el violeta, naranja en contraste con los colores de los pájaros que representan diferencias de especies, formas, tamaño.

La obra analizada es un reflejo de intertextualidad ya que su trama es la canción que impactó el mundo con su mensaje en 1971 se hace alusión de forma explícita y literal a la canción e intencionalidad asimismo, en cuanto a la architextualidad se toma un texto hecho canción con su respectiva letra para la trama de una historia representada a través de una paloma que con sus acciones y los lugares que recorre e incluso la diversidad de colores nos permite identificar aún más el sentido de *Imagine*.



Lo que escuchó un pajarito de Iris Rivera presenta múltiples manifestaciones musicales. El personaje principal es un pájaro, animal reconocido por todos como uno de los más bellos intérpretes musicales de la naturaleza. Éste es presentado como un ser que gusta de apreciar: “escucha el aire y la salida del sol” (p.4). Otra observación es el sonido de la lluvia retintineando en el techo de la casita del pájaro: “Plic, plic, plac. Plic, plic, ploc”(p.5). Esta expresión sonora es similar a una escritura rítmica que incluiría las

figuras y sus tiempos respectivos. En este caso, dos corcheas y una negra. Luego, el pájaro mientras pasea volando, escucha música en cada lugar que sobrevuela. En su interior la música genera sensaciones. La rima en las palabras la rima en las palabras genera musicalidad ya que son canciones conocidas y populares de la infancia, por ejemplo: Martín Pescador. Aserrín, asserrán, entre otras. El “pajarito escuchero” (p.6), luego de su paseo regresa a colocar las palabras cantadas que escuchó, en una pava para hacer té. El vapor de esa pava con las canciones se mezcló y viajó por todo el lugar. Finalmente, el pajarito convoca a los animales a divertirse y cantar.

Según de Vicente-Yagüe Jara, este tipo de experiencias de lectura permite “entender los conceptos de ‘análisis musical’, ‘estructura musical’ o comparativa de la música en literatura” (2014, p. 8). Para la autora estos conceptos y su desarrollo mediante la práctica o el análisis de ellos en las obras “aportan ricos horizontes de significado en la interpretación de la composición musical” (ibid). Por otro lado, estas obras musicales relacionadas con el texto literario favorecen el entendimiento y comprensión del mismo para concebir otro tipo de contacto intelectual. Si consideramos que la écfrasis la representación verbal de una imagen, aquí la onomatopeya es la representación de un sonido en palabras, se percibe el punto intermedio de interpretación sinestésica a través de las imágenes y acciones o movimientos mediante líneas, sonidos con palabras que otorgan sentido a la unión sonora al dar la impresión de un ritmo, visual y textual de la obra.

Otro texto acorde a este nivel de clasificación es *Margarita tenía una pena*. Margarita tiene penas que son representadas como aves circundantes que luego se convierten en pequeños músicos para luego expresarlas como: “¡Tachín!, ¡tachín!, ¡Tururú! ¡pitipú!... ¡Bom! ¡Bom!...” (p.8). Estos sonidos de expresiones de sus penas remiten a diferentes instrumentos. Platillos, redoblantes y un bombo. Seguido de una interpretación de la música como un medio de expresión para ser felices.

Entre las obras mencionadas en este segundo grupo se presentan rasgos en común. En primer lugar, la representación o relación de la música como un momento para disfrutar, sentir o expresarse. El uso de las ilustraciones como signos musicales o presentación de la escritura musical notas, figuras (partituras). De igual manera, la imagen del pájaro como una representación de música en la naturaleza, seguido de la libertad que produce escuchar o hacer música. Finalmente, las lágrimas se vuelven música o cambian de forma. Estos ecos semióticos mencionados anteriormente nos permiten afirmar la presencia de una paratextualidad (de Vicente-Yagüe Jara, 2015).

Libros álbum que unen lo visual y lo musical en forma de sinestesia

En tercer lugar, considerar las imágenes de libros álbum que unen lo visual y lo musical en forma de sinestesia. Es decir, nos permite establecer un momento de lectura en donde se podría utilizar una obra musical específica acorde a las imágenes, los movimientos, colores y texturas que establezcan un ambiente de interpretación mayor al momento de lectura simplemente de dibujos. La Tabla 3 consigna las obras que forman parte de esta categoría.

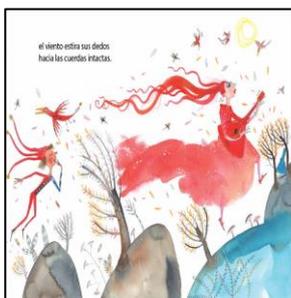
Título	Autor/a	Ilustrador/a	Idioma original	Edición consultada
<i>El duende de la guitarra</i>	Jorge Luján	Piet Globber	Español	Bs. As., La Brujita de Papel, 2021
<i>I see a song</i>	Eric Carle	Eric Carle	Inglés	New York, Scholastic, 1973
<i>Diapasón</i>	Laetitia Devernay	Rodrigo Morlesin	Francés	Barcelona, Océano, 2010
<i>La danza del mar</i>	Laetitia Devernay	Laetitia Devernay	Francés	Santiago de Chile, Amanauta, 2016
<i>Música a mi alrededor</i>	Gema Sirvent	Lucía Cobo	Español	España, Libre Albedrío, 2018

Tabla 3: Obras que se pueden musicalizar

A partir del título *El duende de la guitarra*, se puede pensar que el músico es el duende. Sin embargo, el personaje de traje azul es portador de un instrumento que desconoce cómo usar, pero sabe bien dónde colocarlo y en qué momento para que el viento, que es el verdadero intérprete o ejecutor del arte, transforme el ambiente con su color musical. Desde el inicio se percibe que las ilustraciones reflejan los colores como un signo de la constante presencia de la música. Los pájaros, animales que aparecen de manera recurrente en las obras de este corpus,

en este texto llevan en sus picos figuras musicales, clave sol, corcheas, clave de fa, silencios entre otras representaciones del lenguaje musical.

La interpretación de estos pájaros mensajeros de figuras cobra más sentido cuando aparece el viento como personaje femenino músico. “Estira sus suaves dedos hasta las cuerdas intactas” (p.3), y ejecuta melodías que son esparcidas con su poder el cual abarca todo el espacio como una onda expansiva, al igual que el sonido mismo. Junto con las vibraciones y el aire como medio transmisor dependiendo de la densidad de los cuerpos receptores, puede esparcirse, permanecer o perderse en un instante.



En este caso, la música del viento y sus secretos melódicos permanentes, son el medio de unión entre las especies de lo que se percibe como un bosque con diversa flora, fauna y texturas. La música es definida como la magia que desde el amanecer alegra a aquellos que miran, perciben y sienten el viento en su interpretación musical. Águilas, osos, jirafas, elefantes, pájaros de muchas especies y otros animales se alegran y unen por el arte, construyen una performance visual, todos al mismo compás. El Duende de la historia transforma su

atuendo azul en un arcoíris y ejecuta una danza representada con texturas similares al crayón de múltiples colores. La transformación de un color uniforme en un ramillete de colores es el terreno en el que la música se dice en imágenes, con más fuerza incluso que los símbolos musicales que, como se señaló, transportan las aves en sus picos.

Incluimos esta obra en la clasificación porque presenta un enlace a través de un código QR que lleva a la musicalización de la misma. No solo hay ilustraciones, una trama y personajes rodeados de música. Sino que también nos brinda una canción. Debido a la rítmica y estructura de las palabras se produce una sonoridad que al escuchar la melodía con acordes mayores (sinónimo de alegría en la música) el texto, los dibujos, colores y texturas les da aún más sentido al unificar las expresiones del arte (visual, musical y literario) en una obra.

I see a song, presenta una riqueza visual ecléctica aún más clara. El personaje es un violinista que desde un principio es representado con este color. Similar a un intérprete en un concierto, saluda y presenta su performance expresando: “Veo una canción, pinto

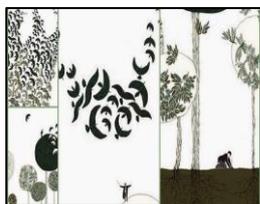


música, escucho colores. Toco el arcoíris y la primavera profunda en la tierra. Mi música habla. Mis colores danzan. Ven, escucha y deja que tu imaginación vea su propia canción” (p.7-8). Seguidamente ejecuta su arte que comienza mediante el sonido representado con pequeños círculos coloridos de texturas diversas. Esos círculos se vuelven formas de color amarillo que toma protagonismo en la imagen. Similar a un paisaje, se presenta la luna y el sol sobre un césped que se vuelve lago.

Ese lago a la vez es un mar con criaturas increíbles. El mar se personifica, un rostro gigante derrama una lágrima que se torna bosque y ese bosque un campo de flores que desaparece siendo nuevamente, formas y círculos como al principio. El violinista termina su interpretación feliz, irradia colores alrededor que fluyen desde su interior.

A medida que avanza el concierto, la obra presenta multiplicidad de colores, formas y texturas. Los colores y las formas son representación visual de la música de un violinista interpretando una obra y, por ende, de la experiencia visual y auditiva del/a lector/a. En este caso podemos afirmar que el proceso de lectura y comprensión de este libro álbum podría llevarse a cabo de una manera diferente creativa y placentera, junto con la escucha atenta de, por ejemplo, la obra *Air* de J. S. Bach. También, se podría invitar a los lectores a interpretar la música que ven. Al inicio predomina el color negro.

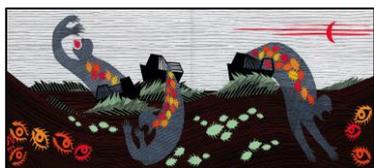
Otra apreciación musical también se puede llevar a cabo con las obras de Devernay. En *Diapasón*, los árboles son pentagramas y el director de la orquesta sube a lo más alto para



dirigir a las hojas de los árboles que se convierten en pájaros de diferentes tonalidades de verde, algunos más oscuros que otros, similares a las figuras musicales: redonda, blanca, negra y corchea. El libro *Diapasón* bien puede leerse como la expresión visual de la obra Sinfonía n.º 5 en do menor, mejor conocida como 5ta de Beethoven. Junto con la sinfonía representan la tensión y extensión de las imágenes, el vuelo en libertad de los pájaros hoja que dejan a los árboles vacíos. La revolución sonora de la obra de Beethoven es el reflejo del vuelo de las aves que luego

regresan a su árbol para ser otra vez hojas. El director culmina su tarea para descender y enterrar su batuta como una semilla que crece hasta ser un árbol.

La danza del Mar, también de Devernay, puede ser leída y apreciada con la canción *Wait* del álbum *Hurry up, we're dreaming* de M83. En la obra, el fondo principal de los dibujos es similar a un pentagrama. En un principio se vislumbra un paisaje apacible con un mar de noche y barcos. A medida que avanza la visualización de la obra, se percibe una amplitud y mayor



definición de las líneas que conforman el fondo. Los barcos simulan ser notas en el pentagrama del paisaje.

El color negro comienza a tomar mayor protagonismo y en cuanto a la escucha, el avance rítmico, la sumatoria de instrumentos y sonidos tecnológicos conforman el ambiente interpretativo. Los susurros de la canción pueden relacionarse con la voz del mar. Que en principio solo está quieto. El mar

se personifica y comienza a desplegarse la sonoridad del agua junto con la densidad y tristeza de la música, como si expresara *no time*. Los barcos son devorados por el mar. Luego, comienza lo apacible nuevamente. Como en la canción *Wait*, se expresa tristeza, desolación, desesperación seguido de la esperanza. La obra *La Danza del mar* representa la conciencia de la pesca indiscriminada, a través del ruido visual de un mar personificado, con su sonido y su fuerza responde a un peligro.

Otra obra que puede ser acompañada con la música y sonidos es el libro álbum *Música alrededor*. Este libro álbum nos permite interpretar la historia de una niña, Sofía, que viaja hacia la casa de sus abuelos. El personaje describe diferentes elementos de la naturaleza e invita a los lectores y al bosque a percibir y musicalizar con los sonidos del ambiente, hacer y ser música. “El mar tiene su propia música” (p.2), dice, la arena susurra sonidos percusivos “Broom, shiii, broom, shii mientras el corazón en los sueños del mar marcan el compás” (p.4). El personaje describe la música del mar, los sonidos del ambiente, las “canciones del bosque” (p.7). Plantea una comparación de los elementos de la naturaleza y la fauna del bosque con músicos que conforman una orquesta. La bruma es el rumor inicial de esta sinfonía natural, los sonidos se leen “*in crescendo*” (p.5). Los animales son los encargados de la percusión, los vientos y las voces, las luciérnagas le brindan el efecto visual a esta sinestésica obra. Dentro de la obra se presenta un Código QR donde se pueden reproducir los sonidos y música de ambiente que se narra. Este libro álbum puede aplicarse a las tres clasificaciones planteadas: Presenta como eje principal a la música (primera categoría), imita los sonidos de los animales para hacerlos parte de una orquesta (segunda categoría) y finalmente presenta la posibilidad de musicalización con sonidos de ambiente (tercera categoría).

CONCLUSIONES



En esta investigación se ha puesto la atención en el encuentro entre la música y la literatura. Al hacerlo, se ha hecho visible no sólo la diversidad de las estrategias de representación de la música en las obras literarias, sino principalmente la potencia de estas representaciones que no se limitan a reflejar presencias musicales sino a practicar una relación significativa con la música. La interpretación del corpus pone de manifiesto que la hibridación es una característica principal de la representación en las obras seleccionadas: hibridación de lenguajes (musical, visual, letra escrita), de percepciones, de experiencias. Esto repercute en la riqueza de los sentidos que producen y que, en la medida en que cada lector/a acceda a ellos, riqueza de los sentidos que componen su experiencia y su mundo.

Con este recorrido, hemos querido contribuir a subrayar también otro aspecto de la complejidad y el vigor de la literatura infantil, que convive con otros soportes y otras formas de transmisión cultural, de la donación y la creación del mundo que compartimos. Esta convivencia no tiene por qué ser una competencia, ni una amenaza. Por el contrario, la presencia de la literatura infantil ofrece hoy rupturas y alternativas valiosas.

En este sentido, se espera profundizar en la investigación mediante propuestas didácticas en espacios educativos de distintos niveles que fusionen las disciplinas música y literatura, así como en proyectos que correspondan a la formación docente. A partir del aporte e inspiración de nuevas ideas a la hora de educar y enseñar. Se propone considerar que el momento de lectura involucra más procesos de interpretación además de las palabras, y también brindar la posibilidad de una apertura a la musicalización de obras literarias para unificar las múltiples expresiones del arte que existen en la actualidad y asimismo aprender-educar. Asimismo, se espera que dicha investigación promueva la unión de instituciones terciarias en pos de la formación de docentes competentes capaces de llevar a la práctica propuestas que van más allá del área de formación que transitan, ampliadas a una formación desde la cultura general.

REFERENCIAS

- ALBERDI SOTO, B. (2016). Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis. *Literatura y Lingüística*, núm. 33, pp. 17-37. Disponible en <https://www.redalyc.org/pdf/352/35245697002>. <https://doi.org/10.4067/S0716-58112016000100002>
- ARPES, M. y RICAUD, N. (2008). *Literatura infantil argentina. Infancia, política y mercado en la constitución de un género masivo*. Buenos Aires, La Crujía.
- BAJOUR, C. y CARRANZA, M. (2003). El libro álbum en Argentina. *Imaginaria. Revista quincenal de literatura infantil y juvenil*, N 107. Disponible en <https://www.imaginaria.com.ar/10/7/libroalbum.htm>.
- BARTHES, R. (1977). *Musica Practica. Image, Music, Text. Essays selected and translated by Stephen Heath*. London, Fontana Press, pp. 149-154.
- BITRAN GOREN, Y. (2016). Écfrasis. Repensar la posibilidad de la iconografía musical. *Cuadernos de iconografía musical*, Vol. III, Núm. 2, pp. 151-154. Disponible en <http://www.cuadernos-iconografiamusical.fam.unam.mx/index.php/CIM/article/view/53>.
- BOURDIEU, P. (1998). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus.
- CILIJ (Centro Internacional del Libro Infantil y Juvenil). (2009). *La música en la literatura infantil y juvenil*. Salamanca, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

- DE LA FUENTE LABBÉ, L. y POVEDA VIERA, J.C. (2018). Música e infancia en Chile. Discursos y estéticas en la música de Pin Pon, Mazapán, Cachureos y 31 minutos. *Revista musical chilena*, 72(230), pp. 59-78. Disponible en <https://doi.org/10.4067/S0716-27902018000200059>.
- DE VICENTE-YAGÜE JARA, M.I. y GUERRERO RUIZ, P. (2015). El cuento musical. Análisis de sus componentes textuales, musicales e ilustrados para el desarrollo de las competencias básicas en educación primaria. *Profesorado. Revista de Currículum y formación de profesorado*, VOL. 19, No 3, pp. 398-418. Disponible en <http://www.ugr.es/local/recfpro/rev193COL11.pdf>.
- DE VICENTE-YAGÜE JARA, M.I. (2013). *La intertextualidad literario-musical. Una estrategia didáctica para la animación a la lectura y la audición musical*. Barcelona, Octaedro.
- DE CARO, M. (2010) *Música, lenguaje y filosofía. Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, N° 3, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España), pp. 107-117.
- DI PAOLA, M. (2018). Traducción visual. Epistemología de la traducción en las artes visuales. *Boletín de Arte* N.º 18, e003, pp. 1-9. <https://doi.org/10.24215/23142502e003>
- JODELET, D. (2008). El movimiento de retorno al sujeto y el enfoque de las representaciones sociales. *Cultura y representaciones sociales*, año 3, no. 5, pp. 32-63.
- LOCATELLI, A. (2011). L'écho synesthésique, ou le rôle de la musique dans les processus imaginatifs du romantisme anglais. *Musique et littérature*. Presses universitaires de Provence. <https://doi.org/10.4000/books.pup.20307>
- LONCHUCK, M. (2010). *Procesos argumentativos en la interpretación de imágenes gráficas con contenidos identitarios nacionales*. Tesis doctoral inédita leída en la Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Psicología, Departamento de Psicología Básica. Fecha de lectura: 08/03/2010. Disponible en <https://repositorio.uam.es/handle/10486/4309>.
- LÓPEZ OJEDA, E. (2013). Literatura y música. *BROCAR*, 37, pp. 121-143.
- LÓPEZ MACHORRO, C.V. (2020). *El concepto de música en G.W.F. Hegel acercamiento a la figura del compositor Ludwig Van Beethoven*. Tesis defendida en la Universidad Benemérita de Puebla, México. Disponible en <https://repositorioinstitucional.buap.mx/handle/20.500.12371/11195>.
- LOTMAN, Y. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- MARÍN HERNÁNDEZ, J.J. (2011). Música e infancia: de la socialización al control social. Un balance teórico metodológico. *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, vol. 12, núm. 2, pp. 137-164. <https://doi.org/10.15517/dre.v12i2.6360>
- MARINIELLO, S. (2009). Cambiar la tabla de operación. El medium intermedial. *Acta Poética*, vol. 30, núm. 2, pp. 59-85. Disponible en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358045935003>. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2009.2.325>
- MARTÍN GARZO, G. (2008). Prólogo a CILIC (Comp.) La música en la literatura infantil y juvenil. Salamanca, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- MEJÍA NAVARRETE, J. (2011). Problemas centrales del análisis de datos cualitativos. *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social*. N°1. Año 1, pp. 47 - 60.
- MENDOZA FILLOLLA, A. (2008). *El intertexto lector*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc988p7>.

- MOSCOVICI, S. (1979). *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires, Editorial Huemul.
- MOSQUERA CABRERA, I. (2013). Influencia de la música en las emociones. *Realitas, Revista de Ciencias Sociales, Humanas y Artes*, 1 (2), 34-38.
- NOLI, Z. (2018). *La música para niños no es cosa de niños. Una madeja entre infancia, escuela, Estado, tecnología y mercado*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos.
- PETIT, M. (2016). *Leer el mundo. Experiencias actuales de transmisión cultural*. Buenos Aires, FCE.
- PETIT, M. (2008). *Una infancia en el país de los libros*. México-Barcelona, Océano.
- SUÑOL, V. (2002). El lugar de la música en la concepción platónica de la educación. *Revista de Filosofía y Teoría Política*, Anexo 2004. Disponible en http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.203/ev.203.pdf.
- ZAGAL ARREGUÍN, H. (2019). La música en Aristóteles. *Revista de Filosofía Open Insight*, vol. X, núm. 19, pp. 149-163

CORPUS

- CARLE, E. (1998). *I see a song*. Scholastic US.
- DEVERNAY, L. (2010). *Diapasón*. Buenos Aires, Océano.
- DEVERNAY, L. (2016). *La danza del mar*. Santiago, Chile. Amanuta.
- DEVETACH, L. (1989). *Margarita tenía una pena*. Buenos Aires, Ediciones Colihue.
- FALCONER, I. (2006). *Olivia y su Banda*. México, Fondo de cultura.
- JULLIEN, J. (2017). *Imagine*. Buenos Aires, Capicúa.
- LUJÁN, J. (2021). *El duende de la guitarra*. Buenos Aires, La Brujita de Papel.
- MIYAKOSHI, A. (2013). *Concierto de piano*. Ediciones Ekaré.
- RIVERA, I. (2013). *Lo que escuchó un pajarito*. Buenos Aires, Edelvives.
- SACRISTÁN, P. (2000). *Música para las nubes*. Madrid, Cuentopía.
- SIRVENT, G. (2018). *Música alrededor*. Buenos Aires, Libre Albedrío