

# REMODELANDO EL ÁLBUM ILUSTRADO: JIMMY LIAO Y EL AUTORRETRATO MELANCÓLICO

RESHAPING PICTUREBOOKS:  
JIMMY LIAO AND THE MELANCOLICH SELF-PORTRAIT

José Manuel TRABADO CABADO

Universidad de León

jose-manuel.trabado@unileon.es

**Resumen:** En este artículo se estudia la evolución en el formato de los álbumes ilustrados en la búsqueda de un receptor/audiencia dual: niños y adultos. Jimmy Liao es un buen ejemplo para ver algunos de los rasgos formales de la llamada literatura *crossover*. En sus libros podemos ver un amplio repertorio de mecanismos narrativos que ayudan a construir historias estratificadas para posibilitar diferentes formas de leer en consonancia con la edad del lector. La repetición de temas, motivos narrativos, personajes parece crear un todo orgánico basado en algunas metáforas recurrentes que pueden considerarse como huellas que conducen a un cierto tipo de autorretrato melancólico.

**Abstract:** This article aims to study the evolution in the format of picturebooks in the search for a dual audience: children and adults. Jimmy Liao is a good example to see some of the formal features of the so-called crossover literature. In his books we can see a wide range of narrative devices that help to build up multilayered stories in order to make different ways of reading them possible according to the age of the reader. The repetition of themes, narrative motifs and characters seems to create an organic work based on some recurrent metaphors that can be considered as footprints that lead to some kind of melancholic self-portrait.

**Palabras clave:** Álbum ilustrado. Audiencia dual. Literatura *crossover*. Jimmy Liao.

**Key Words:** Picturebook. Dual audience. Crossover literature. Jimmy Liao.

En un principio podría pensarse que la forma del álbum ilustrado está en estricta dependencia del destinatario que posee; el reducido número de páginas, la importancia de la imagen, su sencillez narrativa, la brevedad de los textos que contiene configuran todos ellos elementos para una poética que reclama la presencia de un público infantil. Sin embargo, no hay que olvidar que muchos de esos textos presumiblemente dirigidos a los niños tuvieron en un principio un receptor dual; es decir, un niño y un adulto. Casos como *Alicia* de Lewis Carroll (Shavit, 2009: 63-92) o el mismo *Principito* de Saint Exupéry servirían como ejemplos para mostrar cómo bajo la apariencia de un discurso para niños se ocultan otros niveles de lectura más profundos que serían del agrado del adulto. Esa dualidad en el discurso permite una gran versatilidad en las formulaciones narrativas que en el caso del álbum ilustrado genera una constante experimentación en busca de nuevos ángulos desde los que contar nuevos temas a nuevos públicos. Dentro de esas estrategias para trascender el perímetro acotado de lo que pudiera considerarse “infantil” podrían citarse las siguientes:

- La profusión de citas intertextuales que ligan el álbum ilustrado a otros discursos perfectamente establecidos dentro del entramado cultural como son la literatura o el arte (Beckett, 2010 y 2012: 147-20). Se invita de esta manera a visitar los cuentos o cuadros clásicos para sobre ellos lanzar otra mirada.
- El desarrollo de un componente metaficcional (Arizpe, 2010) que da un aire de sofisticación al tiempo que traspone mecanismos lúdicos del juego infantil a una narración gráfica que empieza a ser consciente de sus estrategias narrativas hasta convertirlas en el tema principal<sup>1</sup>.
- El uso de temas que podrían ser considerados tabú dentro de lo esperable para la sensibilidad infantil como es el caso de la muerte, tratado en ocasiones de una forma poco habitual al no buscar un consuelo final<sup>2</sup>.

El caso de Jimmy Liao, autor taiwanés, sería un buen ejemplo para mostrar esta tendencia de ampliar el espectro de lectores del álbum ilustrado que dejaría de ser un formato literario destinado a los niños para convertirse en un formato creativo sin más, perfectamente adecuado para el adulto pero que conserva, sin embargo, vestigios de aquellos primeros destinatarios<sup>3</sup>. De esta forma este tipo de libros puede ser leído

---

1 Conviene recordar las palabras de Maria Nikolajeva: “My thesis is that an ever-growing segment of contemporary children’s literature is transgressing its own boundaries, coming closer to mainstream literature, and exhibiting the most prominent features of postmodernism, such as genre eclecticism, disintegration of traditional narrative structures, polyphony, intersubjectivity, and metafiction” (1988: 222).

2 Para este y otros aspectos puede ser de utilidad el catálogo que propone Pep Molist (2006). Sobre el tema de la muerte en el álbum ilustrado remito al trabajo de Arnal Gil (2011).

3 Mieke Desmet argumenta que los libros de Jimmy Liao son publicados y publicitados como libros para adultos aunque acaban también por gustar a jóvenes y adolescentes, señal de esa capacidad de la literatura “crossover” por llegar a públicos diferentes: “Although Jimmy’s books are published as adult books

de varias maneras. En primer lugar puede seguir siendo leído por un niño aunque no capte todos esos niveles de lectura. No es un problema sino un acicate para establecer la posibilidad de la relectura pues se puede convertir en un discurso cambiante con el tiempo ya que desde diferentes edades se pueden captar matices que hasta entonces habían permanecido ocultos. El libro crecería a la par que el niño. Por supuesto, este tipo de álbumes puede ser leído por un adulto que ve en las maneras narrativas y en el estilo gráfico las huellas de lo infantil pero capta una filosofía ajena al niño. Esa combinación de formas infantiles y posibles receptores adultos conlleva un enriquecimiento mutuo. Lo infantil se convierte en una estrategia desautomatizadora para narrar de manera novedosa a un adulto temas de su interés<sup>4</sup>. Además, incide sobre una sensibilidad adormecida en el adulto rescatando al niño que fue o, dicho de otra manera, se le invita a contemplar su mundo desde la mirada imprevista de la infancia. En todo caso este tipo de lectura supone un viaje interior hacia la persona que uno fue. En esa filosofía se inscribe buena parte de la obra de Jimmy Liao que desarrolla el formato del álbum ilustrado creando dos modelos.

Por un lado, posee libros que, en la búsqueda de ese lector adulto, varían su morfología ampliando considerablemente el número de páginas para dar cabida a una historia de mayor complejidad narrativa. Buenos ejemplos de ello son obras como *Desencuentros*, *Noche estrellada* o *El pez que sonreía* que estarían en consonancia con otros libros como el de Michelle Lemieux y su *Noche de tormenta*. Superan con creces las poco más de treinta páginas habituales para este formato. Surge este modelo de álbum ilustrado como el fruto de una ampliación narrativa de ese formato pero sin llegar a desintegrarlo. Es más, establece un diálogo con él muy fructífero y la presencia de las dobles páginas y de las simetrías narrativas típicas del álbum ilustrado sigue estando vigente<sup>5</sup> en esa

---

and are marketed as such, they also have clear crossover potential as their appeal to and success with younger readers, especially teenagers and young adults, demonstrates. [...] This crossover aspect of the books in regards to their audience may be considered a feature of the postmodern character of Jimmy's work" (2004: 71). En la búsqueda de ese lector adulto conviene recordar el hecho que apunta Desmet sobre la grafía utilizada: "The Chinese texts does not use Chinese characters with their phonetic symbols, something which would make the text more accessible to younger readers; instead the Chinese characters are used alone, which implies an older audience able to read the characters without the phonetic prompt" (2004: 71).

- 4 Para ver un muestreo de las opiniones sobre el destinatario del álbum ilustrado remito a Beckett (2012: 1-17). También puede verse el trabajo de Carole Scott que trata sobre el doble destinatario en los álbumes ilustrados (1999).
- 5 Fernando Zarapain y Luis Daniel González muestran la página y la doble página como una unidad esencial dentro de la construcción del álbum ilustrado (2010: 53-54). Para las cuestiones formales acerca del álbum ilustrado son de referencia obligada los trabajos de Perry Nodelman que se refiere a las simetrías y la doble página (1988: 137 y ss.) y Maria Nikolajeva y Carole Scott (2006: 11-28). Es interesante comparar lo dicho con respecto al álbum ilustrado con las unidades constructivas de otro lenguaje gráfico-narrativo como es el

remodelación del formato<sup>6</sup>. Con esa forma de estructurar la narración se consigue tanto diseñar microsecuencias narrativas fácilmente comprensibles por un público infantil como construir una narración basada en la morosidad y con un ritmo visual muy marcado. Además, la densidad semántica de cada imagen, que rehúye la representación realista, reclama para sí la atención de tal modo que impide concebirla sólo como un eslabón más en la cadena narrativa. Bien es cierto que cada página funciona dentro del engranaje general de la historia que se cuenta pero, además, aspira a ser leída de forma autónoma debido a la gran riqueza que atesora. Presenta en sí misma una saturación semántica tan intensa que lleva inscrita la posibilidad de un lector que, seducido por el enigma plástico de cada dibujo, no tenga prisa por saber cómo continúa la narración<sup>7</sup>. Cada página se resiste a ser olvidada en la premura que supondría una lectura secuencial e insinúa un desvío de la trama, una llamada de atención para quedarse y apurar el placer que supone mirarla con lentitud<sup>8</sup>.

Si echamos un vistazo a una obra como *Desencuentros*, mucho más larga que lo que viene siendo habitual para un álbum ilustrado, encontramos la narración de una historia en la que dos jóvenes buscan algo que de sentido a sus vidas. No lo saben, pero lo tienen justo al lado: se trata de su vecino. Uno y otro parecen buscarse en el laberinto de sus soledades pero todavía no lo saben. Esa historia, que por su temática se desmarcaría del

---

cómic. Véase el profundo estudio narratológico de Rubén Varillas (2009: 105-117) así como las páginas de Miguel Ángel Muro (2004: 97-106). Para el interesado en la naturaleza del lenguaje gráfico del cómic son de obligada consulta los trabajos clásicos de Eisner (2002 y 2003) y de McCloud (2005).

- 6 Existen versiones cinematográficas de este modelo, lo que indica un tipo de lectura que fija su vista en el elemento narrativo. *Desencuentros* fue adaptada *Turn Left, Turn Right* (2003) dirigida por Johnnie To y Ka-Fai Wai. El título en chino muestra también la simetría que no contempla la traducción española pero sí la inglesa: 向左走·向右走. También *El Pez que sonreía* ha sido adaptado al cine esta vez en forma de corto de animación con el título *A Fish with A Smile* (2006) por Poliang Lin, C. Jay Shih y Alan T. Tuan. *Noche estrellada* ha sido adaptada en 2011 por Tom Lin Shu-Yu. Lo normal es que estas adaptaciones desfiguren la poética del álbum ilustrado para convertirse en un discurso cinematográfico pero son interesantes ya que permiten entrever el paso de un discurso supuestamente infantil (el álbum ilustrado) a otro dirigido para el adulto (cine). El cine rescata la narración olvidando lo genuinamente propio del álbum ilustrado.
- 7 En este momento resulta muy pertinente la observación de Román Gubern cuando afirma: "La producción de imágenes icónicas ha vivido permanentemente una tensión entre lo perceptual y lo conceptual, entre lo empírico y lo mental. A lo perceptual y lo empírico pertenece la intención mimética de toda imagen, mientras que lo conceptual y lo mental constituyen el asiento de su capacidad simbolizadora." (1996: 76).
- 8 Un buen ejemplo de ello puede ser la obra de Anthony Browne. Véanse sus ideas sobre la capacidad narrativa de la imagen y, más en concreto, de la pintura (2011: 139-155). Interesa también ver cómo explica un cuadro como el de August Egg, *Pasado y presente*, n.º 1, de 1858, para relacionarlo con su propia poética. La imagen se presenta cargada de detalles que demandan una atención muy pormenorizada. Escudriñar el cuadro en busca de una explicación supone una forma de narrativizarlo, de convertir en relato lo que está viendo el ojo. (Browne 2011: 175-176).

territorio de lo infantil, se desarrolla mediante mecanismos formales típicos del álbum ilustrado como son las simetrías encauzadas en el molde de la doble página [Fig. 1]:

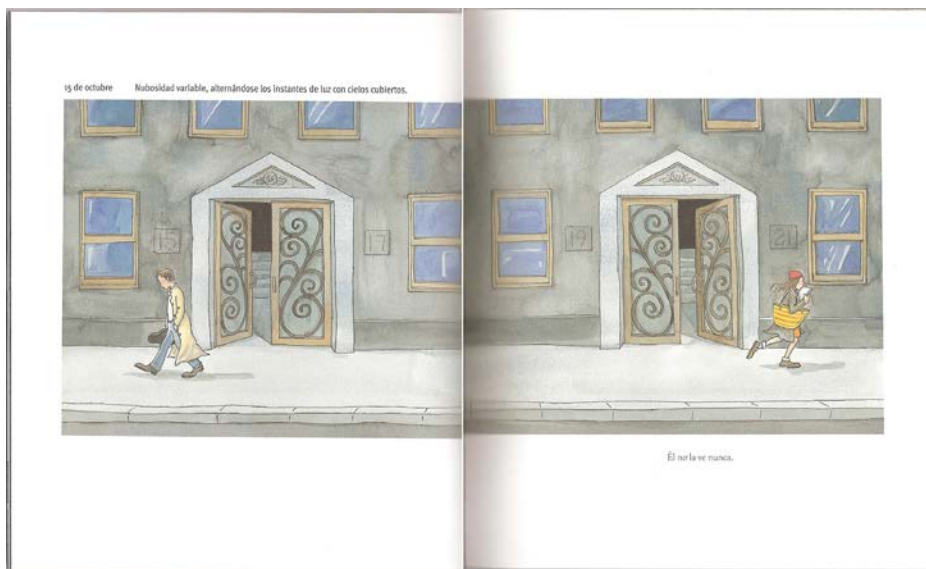


Fig. 1. Doble página de Jimmy Liao, *Desencuentros*.

Se puede ver cómo la pareja de protagonistas realiza una coreografía de movimientos simétricos en la que se observa la semejanza y la separación. Viven en portales contiguos pero toman siempre direcciones opuestas. A esa imagen especular de cuño realista responden a modo de resonancia otras simetrías que, si bien son muy evidentes, articulan otras sutilezas tanto estructurales como iconológicas. Son paralelismos que no se dan en la misma página sino que existe un lapsus entre ellos en el que se introducen más páginas. No son simetrías contiguas como el caso que se acaba de mostrar sino más bien simetrías a distancia. Por otro lado, la imagen no representa una realidad empírica sino más bien se adentra en vericuetos emocionales. La imagen deja de ser un soporte realista de la narración que representa un espacio físico para ser una traducción simbólica de las emociones y de las quiebras internas de los personajes. Se trata de un espacio subjetivo, tamizado a partir del sentir de cada personaje, pero la distribución de las imágenes, el sentido constructivo de la página y el estilo del texto sigue ahormado bajo esa simetría propia del álbum ilustrado. En la entrada que figura con la fecha del 11 de noviembre, aparece el joven violinista contemplando perplejo, acaso meditabundo, un paisaje lleno de escaleras que no llevan a ninguna parte [Fig. 2]. El texto concreta semánticamente el misterio de la imagen presentada: "A veces se siente vacío e impotente":

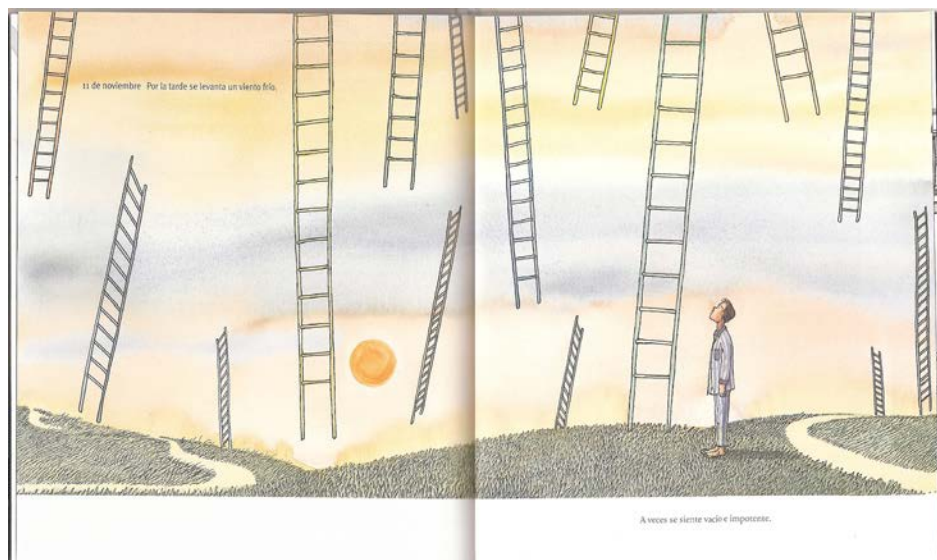


Fig. 2. Doble página de Jimmy Liao, *Desencuentros*.

Si comparamos esta doble página con la que va encabezada por la fecha del 10 de diciembre se observan parecidos que son obvios. La imagen presenta a la muchacha que se mira a través de lo que parece un espejo que se transforma en una puerta. Se mira a sí misma, como si fuese otra. Son puertas abiertas que muestran pero a su vez ocultan lo que hay detrás [Fig. 3]. La mirada melancólica hace aflorar la tristeza interior; el texto está en sintonía con el anterior: “A veces tiene la sensación de que la vida carece de atractivo”. Son en suma dos soledades simétricas, dos soledades vecinas, a punto de encontrarse pero sin conseguirlo todavía. A ese relato realista se le sucede la transposición a un universo interior en el que cada personaje es visto a través de una mirada simbólica. A pesar de la inercia narrativa, existen intersticios por lo que la imagen expresa algo casi inefable, intransitivo, que podría quebrar la narración pero que, finalmente, no lo hace. Sin embargo, profundiza en lo que sienten los personajes y en esa forma de escudriñar lo que no se ve en la superficie de las cosas, al tiempo que mantiene vigentes los patrones constructivos basados en paralelismos y simetrías del álbum ilustrado.



Fig. 3. Doble página de Jimmy Liao, *Desencuentros*.

No extraña, pues, que Liao utilice otro modelo de álbum ilustrado en el que se difumina la lógica causal-narrativa. No sigue el esquema del planteamiento, nudo, desenlace del modelo anterior sino que trenza una serie de variaciones sobre un tema reinterpretándolo, desarrollando matices pero sin establecer una progresión narrativa para acercarlo de este modo mucho más a registros similares a los de un diario, un dietario o una serie de anotaciones cercanas a la poesía lírica<sup>9</sup>. Son libros que no se acaban porque no se ha llegado (ni se puede llegar) a una resolución de un conflicto sino que se abandonan en un momento determinado como sucede con un poema, una canción o un diario. Algunos ejemplos que pueden inscribirse dentro de esa poética son libros como *Hermosa soledad*, *No soy perfecta* o *Soy feliz*. La cohesión alcanzada en el otro modelo por el desarrollo de una acción se ve amenazada por una estructura dispersiva en la que cada página puede ser leída y degustada de forma independiente. Lo que antes era una posibilidad débilmente insinuada ahora se convierte en una propuesta por parte del creador. La imagen y la página dejan de ser un soporte formal en el desarrollo narrativo para convertirse en un objeto de contemplación y de reflexión. No sería justo,

9 Aunque sin aplicarlo específicamente a sus obras, Jimmy Liao deja entrever este doble acercamiento: “Las ilustraciones no narrativas a veces transmiten por azar la sensación de continuidad del relato, pero desde una perspectiva muy distinta: al convertir el texto en imágenes, a menudo pueden crear todo un pequeño mundo. Pero si pretendemos contar así una historia en forma de libro, la desconexión entre una ilustración y la siguiente impedirá al lector seguir tranquila y claramente el hilo del relato. Simplificando, podríamos decir que el álbum se parece a la novela, mientras que las ilustraciones serán más bien como poema o ensayos, aunque no sé si la analogía es del todo acertada” (2014: sin paginar).

sin embargo, establecer una oposición radical entre ese modelo de ampliación narrativa y este otro modelo dietario en lo que concierne al tratamiento de la imagen. Sucede que en el modelo narrativo se ofrece un equilibrio inestable entre la opacidad de la imagen que desarrolla valores muy simbólicos y su contribución al desarrollo de la trama. Si un lector persigue la narración puede efectuar una lectura que aminore ese carácter simbólico<sup>10</sup>. A la luz de estos hechos podría incluso, desarrollando este planteamiento, concebirse el nacimiento de esos álbumes narrativos como la necesidad de arrojar luz sobre el carácter enigmático de una imagen aislada. El propio autor lo expone en su obra *Hermosa Soledad*:

“A veces hago un dibujito porque sí y al cabo de un rato se transforma y se desarrolla hasta convertirse en el proyecto destacado de una obra de gran formato. Este dibujo quizá fuese en su día la fuente primordial de mi álbum ilustrado *El sonido de los colores*. Todo está en un caos neblinoso, hasta que poco a poco se me aparece con nitidez”.

La imagen que acompaña al texto muestra un laberinto de vías y túneles que observan con un ojo misterio [Fig. 4]. En su centro, una persona perdida en su perplejidad:

---

10 Podrían traerse a colación dos ejemplos de álbumes ilustrados que presentan tratamientos diferentes de la imagen concebida como artificio narrativo. Por un lado, la obra titulada *En el bosque* de Anthony Browne, que constituye un álbum deliberadamente narrativo y en el que es fácil instaurar una lógica con un orden causal y cronológico. Esta inercia narrativa anula quizá, al menos en una primera lectura inocente del texto, las sutiles referencias intertextuales creadas desde el apartado gráfico a otros cuentos. El lector acude a la cadena narrativa y la secuencialidad de su lectura propicia la desatención de esos elementos sabiamente insinuados pero no visibles en una primera instancia. Por otro lado, existen obras como *Los misterios del señor Burdick* de Chris Van Allsburg en el que se ofrecen una serie de imágenes que ilustran el fragmento de una narración truncada. El misterio de la imagen se sobrepone a la cadena narrativa en este caso pero insinúa su potencial diegético desde su misterio.



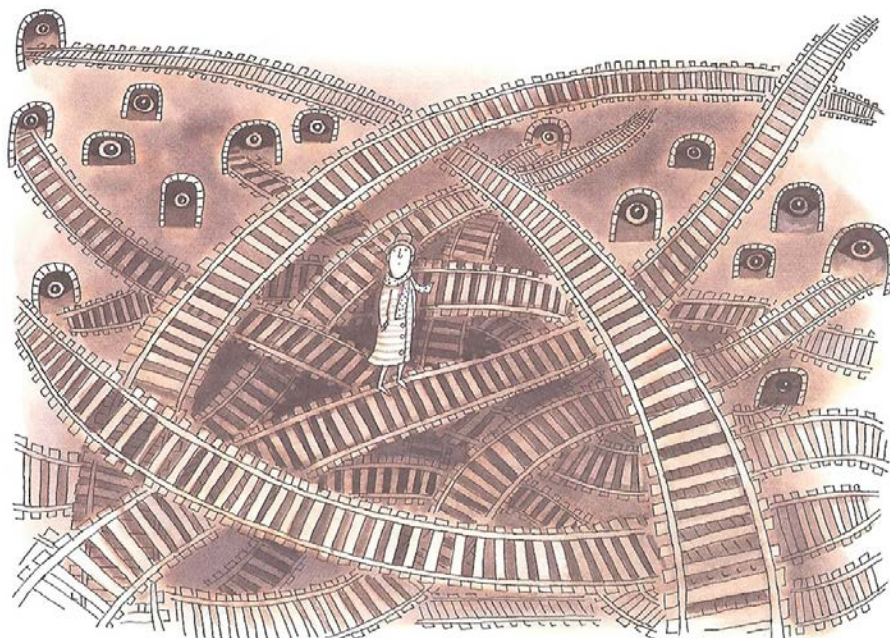


Fig. 4. Página de Jimmy Liao, *Hermosa Soledad*.

Ese dibujo posee una resistencia a ser entendido, quizás por el hecho de no pretender captar la realidad y reproducirla sino más bien de re-crear el mundo interior: “Cuando dibujo no consigo plasmar el aspecto del mundo real, [...] dibujo porque quiero poner al descubierto mi mundo más íntimo, pero así, sin darme cuenta, muy a mi pesar, el dibujo me sale demasiado enigmático”

Su desarrollo a modo de narración implica una explicación lógica sobre su carácter hermético, neutralizar en cierta manera una barrera para hacer comunicable el contenido aglutinado en esa imagen. Puede suceder que en esa ampliación narrativa de la imagen hermética se generen a su vez nuevas imágenes de difícil interpretación pero de enorme potencia visual. Se crea así esa doble inercia: un movimiento en horizontal que hace avanzar la narración y otro en vertical en el que cada imagen presenta un laberinto en el que perderse.

No sucede lo mismo con libros como *Soy feliz* en los que las imágenes sólo son explicadas por el texto que las acompaña pero no funcionan como motivo narrativo. Cobran así una gran autonomía y ese equilibrio inestable entre lo simbólico y su desarrollo narrativo desplaza su eje hacia el primero de esos elementos. Al ser una serie de variaciones la estructura del libro puede verse amenazada por una tendencia centrífuga. Contra esa tendencia centrífuga se instauran mecanismos de cohesión que son de enorme interés. En un catálogo apresurado de esos mecanismos podrían incluirse los siguientes:

En primer lugar existe una fuerza que une todas estas variaciones dispersivas que se fraguan página a página, esa fuerza cohesiva viene dada por la situación discursiva. El narrador crea un contexto comunicativo en el que desde una posición de un adulto se dirige a un niño para comunicarle la preocupación que tiene por ver que éste no es feliz. Existe, no obstante, una sintonía emocional entre adulto y niño: "Me preocupa que no seas feliz. Aunque a menudo yo tampoco soy feliz". La tristeza parece conformarse así como una suerte de gramática compartida que permite elaborar un discurso que busca un espacio cercano e íntimo. El libro parece entonces la concreción gráfica narrativa de una conversación sobre un tema transcendental: la omnipresencia de la tristeza y las preocupaciones en la vida tanto del adulto como del niño. Ese carácter conversacional se puede ver en el hecho de que en *Soy Feliz* se inserte un personaje receptor del discurso del adulto: se trata de un niño, que aparece en una posición marginal y cuya aparición recurrente dota a todo el libro de una forma más de coherencia dentro de la diversidad formal que propone. [Figura 5]:



Fig. 5. Doble página de Jimmy Liao *Soy Feliz. No me preocupo.*

Así pues, estas páginas presentan siempre la misma estructura que esquemáticamente puede ser reproducida del siguiente modo.

Mensaje del narrador dirigido al niño que se inicia siempre "Me preocupa"	Traducción icónica del mensaje lingüístico. Imagen simbólica.
Destinatario: niño. Representación gráfica recurrente.	

En este caso [Fig. 5] ese silencio del niño concebido como una "muralla infranqueable" ofrece la base gráfica para el desarrollo de la imagen de la derecha. Un niño, subido a un muro, con la mirada perdida en la distancia y apoyado en un gigantesco muñeco configuran una presentación que potencia plásticamente el hallazgo lingüístico para llevarlo más allá. De alguna manera es como si la imagen tomase el relevo de la plasticidad del lenguaje para desarrollarlo más allá de una lógica racional haciéndola ingresar en el terreno de las emociones<sup>11</sup>.

11 Sobre la relación entre imagen y palabra en la poética de Jimmy Liao es interesante destacar las palabras del autor tomadas de *Hermosa Soledad*: "Cuando llevo mucho tiempo dibujando, a menudo me hundo involuntariamente en una especie de inercia de la que no me veo incapaz de escapar, una constante repetición de antiguos métodos. Sin embargo, por suerte, cada vez que termino de escribir un texto espléndido, me proporciona siempre un alimento espiritual de una abundancia incomparable, me define la imagen inesperadamente. Creo que ésta tiene que ser la mayor alegría a la hora de dibujar una ilustración". El texto sirve, desde esta perspectiva, como una espoleta que activa la plasticidad de la imagen. El escritor desautomatiza al dibujante. No hay que olvidar la importancia que tienen ciertas citas tomadas de escritores como elementos que propician la creación de diferentes álbumes ilustrados. Si es verdad que el propio autor en *Hermosa Soledad* incluye la imagen que pudo ser el origen de *El sonido de los colores*, es necesario recordar la importancia de un poema como el que reproduce al final del libro tomado de Rilke "Die Blinde". Sus versos son muy elocuentes y ofrecen de manera metafórica y plástica la idea del libro: "Ich muss nichts mehr entbehren jetzt, / alle Faber sind übersetzt / in Geräusch und Geruch. / Und sie klingen unerndlich schön / als Töne. ". También *Desencuentros* está presidido por unos versos de Wislawa Szymborska del poema "Love at the first sight": Both are convinced / that a sudden surge of emotion / bound them together. / Beautiful is such a certainty, /but uncertainty is more beautiful.

Bajo ese esquema comunicativo se crean una serie de procedimientos narrativos que sirven para ahorrar la filosofía general que alienta esta obra concreta pero que hunde sus raíces en el pensamiento estético del resto de la obra de Jimmy Liao.

El hecho de que no haya un desarrollo narrativo conlleva la búsqueda de nuevas gramáticas para el álbum ilustrado. Para el caso de *Soy Feliz* se pueden contemplar varias posibilidades narrativas:

En primer lugar, estaría lo que podría denominarse como una suerte de microrrelatos visuales que se inscriben en el marco de una doble página. Se leen de forma secuencial y, en cierto modo, son remodelaciones de un mismo pensamiento que aparece de forma recurrente a lo largo del libro: en todos ellos se atisba la narración de una pérdida que va implícita en el hecho de crecer. La primera viñeta retrata a un niño y su felicidad para, más tarde, mostrar un desarrollo sombrío en el que el niño se convierte en un adulto y la felicidad deja paso a una frustración; a una amputación de ese mundo imaginario. Esa metamorfosis es vista como una evolución desoladora. Tal es el caso de la niña que hincha feliz un globo que habrá de llevarse la brisa [Figura 6]. Existe en esa brevísima historia una doble evolución. Por un lado el apartado gráfico muestra un desarrollo tanto en la edad de la niña -que se transforma en una joven, más tarde en una anciana y, finalmente, desaparece dejando un vacío- como en el globo que crece gradualmente para más tarde desinflarse y convertirse en un objeto sin vida en la última viñeta. El elemento textual también ofrece una gradación en los adjetivos que utiliza: en la primera imagen la niña es feliz, en la segunda se convierte en alguien ridículo, en la tercera es una persona cansada. Todavía existe otra gradación: en la primera imagen la brisa se lleva el globo, en la segunda lo arrastrará la tormenta y en la tercera es una niebla matinal la que lo envuelve. La cuarta imagen supone una reflexión general y trasciende la historia particular de esa niña que se convierte en una anciana dejando que su felicidad dé paso a un cansancio vital. La asociación del globo a una cronología vital ayuda a desarrollar el valor simbólico de la imagen inicial sin diluirlo; no permite, en consecuencia, una interpretación realista: el uso simbólico permite esa reflexión final del narrador en la que parece ofrecerse de manera sintética una filosofía acerca del círculo de la vida: la creación de las ilusiones que se agrandan para luego vaciarse y ser materia muerta. Tanto el globo como el uso del niño sirven como concreciones metafóricas que desarrollan su plasticidad visual al tiempo que desarrollan a través del artificio de la yuxtaposición una lectura secuencial que el lector convierte en narración. El pensamiento metafísico se materializa en una pequeña narración en la que sus extremos están representados por una niña y una anciana. Si la formulación de un pensamiento trascendente en un dibujo de factura infantil muestra la amalgama del mundo del niño y del adulto, la mutación del niño en anciano establece una cadena narrativa en que tanto la mirada de los más pequeños como la de los mayores pueden sentirse directamente aludidas. El niño se ve

dibujado; el adulto, también. En estas historias se plasma plásticamente la disolución del mundo mágico que lleva dentro cada niño. Éste deja de ser tan solo un personaje para convertirse en un arquetipo simbólico de la condición humana: un terreno arcádico y fantástico destinado a ser invadido por una realidad pobre.



Fig. 6. Doble página de Jimmy Liao, *Soy feliz. No me preocupo*.

Otra forma narrativa que Jimmy Liao emplea con frecuencia es un tipo de composición de la página basado en una dualidad en la que una imagen se duplica pero estableciendo un contraste. Esa inversión propone una forma alternativa de entender las cosas. Así, frente a la prohibición de una madre de aceptar regalos de extraños, el protagonista ofrece una solución diferente aludiendo que “nadie puede rechazar la sonrisa y la fragancia de una flor”. La voz infantil desmantela el miedo del discurso adulto. Esa forma de desmontaje de los prejuicios adultos se ve refrendada por la inversión icónica que propone la pareja de imágenes. Un oso adulto a modo de gigantesco peluche ofrece una flor a un niño en la primera imagen mientras que en la segunda es un pequeño osito el que ofrece ese ramo de flores a un adolescente [Figura 7]. La relación oso adulto/niño invierte su planteamiento en osito/adolescente de la segunda imagen. No deja de tener un carácter lúdico que será del gusto del niño pero también ofrece una retórica refinada que invita a la reflexión.



Fig. 7. Doble página de Jimmy Liao, *Soy feliz. No me preocupo.*

Esa dualidad contrastiva que ensaya Jimmy Liao puede tener que ver con la concepción del niño como una bisagra entre los mundos de la sórdida realidad y los del sueño. La posibilidad de contemplar las cosas desde el otro lado. En todo caso en ese contraste, que supone la invitación a un viaje, a concebir la página como un rito de paso existe, como no podía ser de otra manera, un aprendizaje.

En otros casos esa dualidad sirve para concretar la hipotética conversación que se puede establecer entre el adulto y el niño al contraponer los diferentes motivos de la preocupación. Si antes la perspectiva del niño desmontaba la visión del adulto, ahora será el adulto el que desde la presumible atalaya de su madurez muestre el fondo de las verdaderas preocupaciones que posee con respecto al niño. Una misma imagen se está viendo desde una doble perspectiva: la del niño y la del adulto como se puede apreciar en otra forma narrativa que se repite a lo largo del libro. Así, por ejemplo, sobre la imagen de un niño esforzándose por conseguir mejores resultados deportivos se puede observar el contraste entre la visión del protagonista infantil de la escena: “Te preocupas si no puedes volver a batir un récord” y la del adulto que es testigo de ese comportamiento: “A mí me preocupa que te exijas demasiado” [Fig. 8]

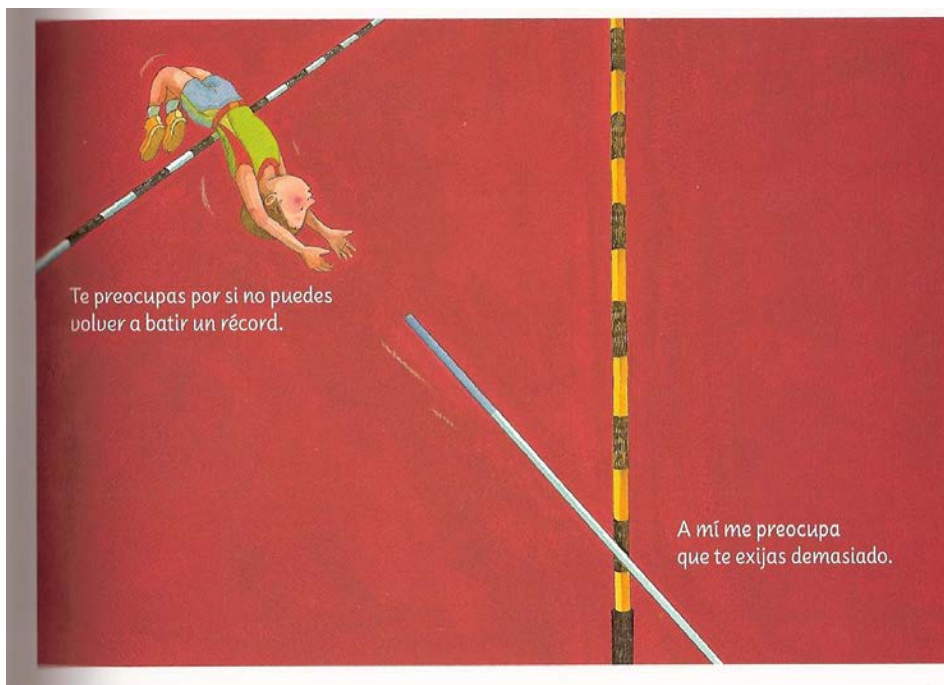


Fig. 8. Página de Jimmy Liao, *Soy feliz. No me preocupo*

Existen casos en los que en esas antítesis gráficas que surgen del contraste entre dos imágenes o del contraste de visiones encontradas sobre un mismo dibujo se sitúa un elemento intermedio que actúa como una transición. El enfrentamiento no resulta tan abrupto y el hecho de intercalar una imagen más puede insinuar de nuevo una posibilidad narrativa. Tal es la historia en la que un niño y un pez se contemplan mutuamente [Fig. 9]. El pez aparece en la primera imagen encerrado en una bolsa de plástico que parece convertirse en una pequeña pecera. Sin embargo, el texto que lo acompaña decía que navegaba por el cielo. Existe una disparidad entre el cielo como espacio abierto y libre (texto) y la bolsa como espacio cerrado (representación gráfica). Sin embargo, en la segunda imagen aparece representado en el cielo como un ser libre; el texto que acompaña indica que la morada de los humanos es muy estrecha. Esa imagen es una transición hacia la escena final en la que el pez contempla al joven encerrado en su mundo como si fuera otra bolsa de agua. Parece que en esa secuencia descubrimos una serie de perspectivas encontradas y opuestas en lo gráfico mientras que ese contraste no se ve en el texto. Existe una dualidad discursiva que apunta a lecturas divergentes pero complementarias. Lo concreto es perceptible por una mirada infantil en tanto que la elaboración abstracta del lenguaje parece decantarse más hacia el adulto. Esa mezcla da fe de la ambivalencia del mensaje, de su carácter polifónico.

Un pececillo dorado iba nadando por el cielo.



El pececillo dijo, perplejo:  
«¿Qué pequeño es el mundo de este cielo?»



El pececillo dijo, pensativo:  
«¿Qué estrecha es la morada de los humanos!».



El pececillo dorado, melancólico, dijo:  
«¿Qué libro está el alegre firmamento!».

Fig. 9. Doble página de Jimmy Liao, *Soy feliz. No me preocupo.*

Este caso sirve, además, para mostrar los pasadizos que se pueden establecer en la obra de Liao, que puede ser concebida como un todo orgánico en el que las diversas partes se interrelacionan no sólo por el estilo unitario sino por la recurrencia de temas. Inevitablemente esta historia posee concomitancias con *El pez que sonreía* donde se narra la relación entre la libertad y la prisión. Allí el dueño de un pez tiene una revelación mientras duerme. Sueña que él también es un pez encerrado en una gigantesca pecera [Fig. 10]. Como se puede observar tanto la imagen como su contenido simbólico es muy similar. Lo que sucede que es que en *El pez que sonreía* esa imagen situada en la parte central del libro posee un recorrido narrativo: unos antecedentes y una consecuencia.



Pero, al cabo de un rato, descubrí que yo también era un pececito prisionero en una enorme pecera.

Fig. 10. Doble página de Jimmy Liao, *El pez que sonreía.*



Actúa como un motivo narrativo en una cadena lógica; la historia incluida en *Soy feliz* es una más y participa de esa vertiente acumulativa de microhistorias que vienen a desarrollar a través de la variación una idea principal. La idea de la necesidad de esa liberación también está latente en el corazón de *La noche estrellada*. Allí cada uno de los protagonistas está prisionero de sus propias circunstancias vitales. Son seres solitarios e inadaptados que acaban por encontrarse. Cada uno posee su mundo que, además, tiene su traducción plástica. La protagonista femenina afirma del nuevo compañero del colegio que es “como si estuviera en una especie de laberinto vegetal cuya salida no le importara encontrar”. A sí misma se trata como “un pajarillo enjaulado: ansiaba volar hacia la inmensidad del cielo”. No hay que olvidar que el laberinto es un motivo muy usado en otras obras. La protagonista de *El sonido de los colores* perdida en la red de las estaciones de metro, que equipara con el mundo, piensa que está sumida en un gigantesco laberinto: “A veces tengo la sensación de que el mundo es un laberinto sin salida”. También los protagonistas de *Desencuentros* viven en otro laberinto que es la ciudad: “En el laberinto de la ciudad no oyen sus llamadas y no encuentran el camino”. Frente a esas figuraciones en las que los protagonistas aparecen encerrados en una burbuja que los sume en la incomunicación y la soledad, la figura del pez actúa como un ser que busca la libertad. Esta idea es también usada con frecuencia por Liao a lo largo de su obra de modo tal que puede advertirse una intratextualidad con la que hace un guiño a sus lectores más fieles al tiempo que va construyendo un mundo narrativo en perpetua regeneración. Los protagonistas de *La Noche estrellada* contemplan el acuario de la tienda de la esquina que tiene por nombre “Smiling Fish”. El joven recién llegado afirma que “si podía ser tan libre y despreocupado como un pez, entonces no valía la pena preocuparse”. En *La noche estrellada* ambos protagonistas deciden emprender un viaje para liberarse de sus ataduras y su soledad. En una secuencia de dobles páginas mudas observamos cómo llegan a la casa del bosque en el que vivía el abuelo de la protagonista femenina. Al margen de que exista una dialéctica ciudad/bosque resuelta en una filosofía implícita que proclama la superioridad del mundo natural, interesa resaltar el espacio simbólico que constituye el estanque, situado en las cercanías de la casa del abuelo. Durante la noche van al centro del estanque en una barca y pueden contemplar el reflejo de esa noche estrellada en la superficie del estanque. Al zambullirse en el agua la joven pareja reivindica su libertad sumergiéndose en un espacio dual: el agua y el cielo. Sucede una suerte de fusión de los elementos simbólicos pez/pájaro cielo/mar que aparecen también en la microhistoria de *Soy feliz*. Allí el pez volaba por el cielo. Interesa, además, porque en este momento se observa la activación simbólica y narrativa de la referencia intertextual al cuadro de Van Gogh. El estanque reproduce dentro de la narración ese cuadro del pintor holandés. Cada vez que Liao introduce una referencia intertextual ya sea de un escritor o la reproducción de cuadros se hace lejos de

un espíritu intelectual propio de la postmodernidad sino más bien desde una vertiente emocional<sup>12</sup>. El cuadro de Van Gogh se convierte en un elemento estructural de gran importancia dentro del relato. Se consigue así un momento climático: el ansia de libertad se realiza en esa zambullida junto con su amigo reciente, otro inadaptado en el mundo. Buscan los bosques y ese espacio mágico capaz de unir cielo y mar concebidos como mundos sin barreras. No es sólo un espacio de fuga sino también de regreso al origen, es decir, a la infancia. La niña recuerda cómo había ido al estanque junto con su abuelo, aquella figura protectora. Volver de nuevo a ese lugar es también darse la oportunidad para visitar el lugar de la verdadera felicidad, aquella que la vida desaloja cuando el niño abandona su infancia. Si en el libro *Soy feliz* existen numerosas microhistorias en las que se ofrece un variado inventario de cómo los niños dejan de serlo y pierden su paraíso, una narración como *La noche estrellada* otorga la posibilidad de un regreso a través de un lugar mágico y un compañero de viaje que facilita esa magia. Ese regreso no es baldío e inútil. Existe un aprendizaje y la liberación del trauma. Por fin la protagonista, tras la pérdida de su joven amigo –nómada constante- que ha de irse repentinamente con su padre –que es un marino, otro guiño simbólico- consigue afrontar sus miedos y sus traumas. Aquellos traumas tenían una realización gráfica muy determinada. Cada vez que la niña recibía el regalo de un peluche éste se hacía enorme. La desproporción en tamaño habla de una asimetría que se manifiesta gráficamente y que encarna esa preocupación que crece paulatinamente hasta atenazar al niño. Al final de *Noche estrellada*, la joven

---

12 Las referencias intertextuales dentro del campo pictórico son numerosas en Jimmy Liao. Al margen de la evidente referencia a Van Gogh en *La noche estrellada* pueden atisbarse otras alusiones como las que tienen lugar a Matisse como, por ejemplo, la doble página número 22 de *El sonido de los colores* en el que la joven ciega que protagoniza el relato está subida a un tren en cuyos vagones se refleja un homenaje a Matisse. También en la doble página 40 de este mismo relato puede verse una fuerte influencia de Paul Klee en el mural de la escalera que asciende en la página derecha. Además, en *La noche estrellada* existen referencias explícitas a cuadros como *El hijo del hombre*, *El descubrimiento del fuego*, *La tumba de los luchadores* o *Los amantes* de Magritte. Todos son incorporados a modo de elementos escenográficos. Los cuadros de Magritte son absorbidos por la paleta cromática de Jimmy Liao de tal modo que no crean ninguna disonancia gráfica pero aportan una clave simbólica para saber qué está pasando dentro de los personajes. Suponen una huella más dentro esos niveles estratificados de lectura que pide la obra de Liao. Al mismo tiempo es de interés señalar cómo el propio Liao reflexiona en *Hermosa Soledad* sobre la iconosfera contemporánea mostrando los diversos diseños gráficos que se han convertido en emblemas de ciertas firmas de moda para acabar afirmando que todos estamos hechos de retazos. “El estampado pequeño es de Kenzo. / El estampado grande es de Ungaro. / Los topos pequeños son de Marni. / Los topos grandes son de Marc Jacobs. / Las rayas horizontales son de Ferragamo. / Los cuadros son de Burberry’s. / Las curvas suaves son de Comme des Grçons. / Las líneas oblicuas absurdas con de Issey Miyake. / Estoy hecho de retazos. / Y tú también”. En la entrada del 9 de agosto de *Hermosa Soledad* también escribe Liao: “A Miró le encanta lo que dibujamos los niños. No, no se limita a reproducir lo que dibujamos, sino también nuestros sueños, tristezas, temores y alegrías.”

recibe el regalo de un perrito que, esta vez, no se hace grande, muestra de la superación del trauma.

El álbum ilustrado se convierte así en un formato eficaz para la catarsis. Desde este punto de vista podría relacionarse con ciertas prácticas de la novela gráfica, algo que ha sido observado ya en ciertas ocasiones (Gibson, 2010; Trabado 2013: 56-59). Baste recordar cómo en el seno de la novela gráfica casos como el de *Maus* de Spiegelman están abiertamente inscritos en esa liberación de experiencias traumáticas. También lo estaba *Contrato con Dios* de Eisner aunque de una forma indirecta pero otras obras como *La ascensión del gran mal* de David B. o incluso *Persépolis* de Satrapi que hablan desde un registro autobiográfico también utilizan la narración gráfica como vehículo para la catarsis. No extrañará, en consecuencia, que Zeina Abirached acabe titulando su obra inaugural -tan importante en la prefiguración de su universo narrativo- [*Beyrouth*] *Catharsis*<sup>13</sup>. En el caso de Jimmy Liao su *Hermosa soledad* actúa de igual manera y traza un itinerario íntimo que tiene como punto central su enfermedad: la leucemia. Esa ruptura con los vínculos del mundo -que supone toda enfermedad grave al magnificar la propia consciencia de la soledad y el dolor- agudizan un lenguaje en el que emerge su mundo interior tiznado de una imborrable melancolía que se convierte en una seña de identidad que permanecerá a lo largo de obras posteriores. El niño será un interlocutor, la coartada para establecer un diálogo consigo mismo porque esa conversación con uno mismo tiene lugar en el territorio del diario (una palabra que podía aplicarse a *Hermosa Soledad*). Allí, en ese diálogo interno, emergen una serie de núcleos temáticos que tendrán sus ramificaciones bien en un modelo narrativo, bien en otro modelo basado en una serie de variaciones que sostienen un profundo lirismo. Ese desdoble del yo se concreta en formas de un autorretrato velado en el que se camufla lo autobiográfico, que ahora no es materia de narración sino perspectiva desde la que se mira el mundo. En ese desdoble del "yo" acaba emergiendo el niño como un receptor interno en la propia obra pero que también podría ser entendido como una instancia vital que todo hombre lleva consigo<sup>14</sup>. La recuperación de ese "yo" infantil no sólo propicia el desarrollo de lo íntimo

13 Sobre la cuestión de lo autobiográfico en el cómic y la novela gráfica existe una amplia bibliografía. Remito para una visión panorámica a Trabado (2012 y 2013: 16 y ss.). Deben tenerse en cuenta, además, obras colectivas como la compilada por Michael A. Chaney (2011) o la de Jane Tolmie (2014) o las monografías de Elisabeth El Refaie (2012) o Hillary Chute (2010).

14 Acaso convendría recordar las palabras de la conferencia de Michael Ende titulada "Sobre el eterno infantil" y más tarde incluida en su obra *Carpeta de apuntes*: "en el fondo yo no escribo en absoluto para los niños. Quiero decir que, mientras escribo, no pienso nunca en los niños, no reflexiono sobre cómo he de expresarme para que me entiendan los niños, no elijo o desecho un tema porque éste sea o no sea apropiado para niños. En el mejor de los casos podría decir que escribo los libros que me habría gustado leer de niño. Esta fórmula suena bien, pero no corresponde del todo a la verdad, pues tampoco escribo recordando o reflexionando sobre mi propia adolescencia. El niño que fui una vez sigue hoy viviendo en

asociado a la melancolía sino también permite el hecho de la incorporación del niño de una manera natural a las preocupaciones del adulto. Esa conversación es, en realidad, algo que sucede dentro del adulto que contempla en un teatro simbólico al niño que, sin dejar funcionar como niño en cuanto a su esencia de personaje, pasa a convertirse, simbólicamente, en un arquetipo universal de la condición humana. La incorporación del niño como personaje permite la posibilidad de instaurar una narración de corte infantil; sin embargo, desde sus resonancias simbólicas despliega un variado inventario de temas que parecen atender a la mirada sorprendida del adulto que encuentra un mensaje que le concierne en un espacio inesperado. Bajo el formato del álbum ilustrado, Jimmy Liao teje toda una serie de elementos recurrentes que podrían catalogarse como una red gráfica de metáforas obsesivas que se expanden y que suponen una posibilidad de ensayar un autorretrato velado tiznado de infinita melancolía. Acaso por esta razón acabe escribiendo en *Hermosa Soledad*: “Que yo recuerde, jamás he pintado para mí mismo un autorretrato, ¿o quizá cada trazo de mis dibujos es en realidad y en el fondo mi autorretrato?”.

Contrariamente a lo que parecía la disolución definitiva del sujeto convertido en lenguaje en manos de la postmodernidad, la obra Jimmy Liao participa de la tendencia creciente dentro de los discursos gráfico-narrativos de dar voz a la necesidad de involucrar al “yo” en la producción del discurso<sup>15</sup>. En el caso de Liao, su autobiografía no deja de funcionar de un modo oblicuo en la mayoría de sus obras. La imagen, que parecía operar

---

mí, no hay un abismo -el del paso a la edad adulta- que me separe de él, en el fondo me siento como el mismo que era entonces” (1996: 238). Tengo también en cuenta las palabras de Perry Nodelman cuando establece matices narratológicos a afirmaciones como las que anteceden de Ende: “I could, I suppose, try to read like the child I once was or, as some adult readers of children’s literature claim they do, like the child that remains within me. But the child I remember or imagine still being within me, viewed through inevitable lapses of memory and the filter of later knowledge and experience, is not the child I was. [...] The child that adults believe they were or still are might be of interest to other nostalgic adults and, as common adult constructions of childhood, might explain much about the implied readers of children’s literature” (2008: 85). En este sentido también Jimmy Liao es muy elocuente: “En algún momento, no sé cuando, empezó a gustarme dibujar solo niños, como si fueran los protagonistas ideales de cualquier historia. [...] Durante el proceso creativo, al dar curso libre a mis sentimientos más íntimos, muchos detalles de mi niñez que creía olvidados se volvieron cada vez más nítidos a medida que trabajaba, hasta que al final descubrí que en el fondo yo era un niño, pero un niño muy preocupado.” (Liao 2014: sp)

- 15 En ese sentido cabe añadir esta forma de entender el álbum ilustrado a las múltiples maneras de auto-representación visual en el mundo contemporáneo señaladas por Sidonie Smith y Julia Watson: “Autographics. Installations. Performance art. Blogs. StoryCorps. Facebook. MySace. PostSecret. LiveJournal. YouTube. “This I Believe”. Second Life. OopenSocial. Web cam documentaries. These are just some of the diverse form utilizing new media and locations for visual self-presentation and self-narration. As the platforms, templates, and modes of communicative exchange increase and intersect hypertextually, they add to the forms of visual life narrative produced during the twentieth century vistural forma os social networking systems that link people around the world insttanteously.” (2010: 167-168)

bajo un régimen de objetividad, se ve tamizada ahora por una mirada profundamente nostálgica que lo impregna todo. La proyección de la sustancia autobiográfica no se cifra en un relato veraz y comprobable de una serie de hechos, tampoco en un retrato, como realiza Dominique Goblet en su *Cronographie*. La pulsión autobiográfica construye una atmósfera que dota a cada imagen de resonancias simbólicas. No se reduce a una forma de contar sino que invita al lector a una forma de mirar.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNAL Gil, J. I. (2011). *El tratamiento de la muerte en el álbum infantil. Obras publicadas en castellano (1980-2008)*. Tesis de doctorado dirigida Xabier Etxaniz Erle y José Manuel López Gaseni en la Universidad del País Vasco. <http://www.ehu.es/argitalpenak/images/stories/tesis/Humanidades/ARNAL%20GIL.pdf>. Fecha de consulta 16 de mayo de 2014.
- ARIZPE, E. (2010). "All this book is about books': Picturebooks, Culture and Metaliterary Awareness". En *New Directions in Picturebook Research*, T. Colomer, B. Krummerling-Meibauer y C. Silva-Díaz (eds.), 69-82. Londres: Routledge.
- BECKETT, Sandra L. (2010). "Artistics Allussions in Picturebooks". En *New Directions in Picturebook Research*, T. Colomer, B. Krummerling-Meibauer y C. Silva-Díaz (eds.), 83-92. Londres: Routledge.
- \_\_\_\_\_. (2013). *Crossover Picturebooks. A Genre for All Ages*. Londres: Routledge.
- CHANEY, M. (ed.) (2011). *Graphic Subjects. Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*. Madison: University of Wisconsin Press.
- CHUTE, H. (2010). *Graphic Women. Life Narrative & Contemporary Comics*. Nueva York: Columbia University Press.
- DESMET, M. (2004). "The Universe of Jimmy: Creating Picture Books for Adults in Taiwan". En *Books and Boundaries: Writers and their Audiences*, P. Pinset (ed.), 68-84. Lichfield, Staffordshire: Pied Piper Publishing.
- EL REFAIE, E. (2012). *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*. Jackson: University Press of Mississippi.
- ENDE, M. (1996). "Sobre el eterno infantil". En *Carpeta de apuntes*. 235-261. Madrid: Alfaguara.
- EISNER, W. (2002). *El cómic y el arte secuencial*. Barcelona: Norma Editorial.
- \_\_\_\_\_. (2003). *La narración gráfica*. Barcelona. Norma Editorial.
- GIBSON, M. (2010). "Picturebooks, comics and graphic novels". En *Children's Literature*, D. Rudd (ed.), 100-111. Londres: Routledge.
- GUBERN, Roman (1996). *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona: Anagrama.
- LIAO, J. (2008a). *Hermosa soledad*. Cádiz: Barbara Fiore.

- \_\_\_\_ (2008b). *Desencuentros*. Granada: Barbara Fiore.
- \_\_\_\_ (2009). *El sonido de los colores*. Granada. Barbara Fiore.
- \_\_\_\_ (2010a). *El pez que sonreía*. Granada: Barbara Fiore.
- \_\_\_\_ (2010b). *La noche estrellada*. Granada: Barbara Fiore.
- \_\_\_\_ (2012). *Soy feliz. No me preocupo*. Granada: Barbara Fiore.
- \_\_\_\_ (2014). *No hace mucho tiempo*. Granada: Barbara Fiore.
- MCCLUD, S. (2005). *Entender el cómic. El arte invisible*. Bilbao: Astiberri.
- MOLIST, P. (2006). *Los libros tranquilos. El curso de la vida a través de la literatura infantil*. Madrid: Anaya.
- NODELMAN, Perry (1988). *Words about Pictures. The Narrative Art of Children's Picture Books*. Athens and London: Georgia University Press.
- NIKOLAJEVA, Maria (1988). "Exit Children's Literature?". *The Lion and the Unicorn* 22.2, 221-236.
- NIKOLAJEVA, M. y Scott, C. (2006). *How Picturebooks Work*. Londres: Routledge.
- NODELMAN, P. (2008). *The Hidden Adult. Defining Children's Literature*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- MURO MUNILLA, M. Á. (2004). *Análisis e interpretación del cómic*. Logroño: Universidad de La Rioja.
- SCOTT, C. (1999). "Dual Audience in Picturebooks". En *Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults*. S. L. Beckett (ed.), 99-110. Nueva York y Londres: Garland Publishing.
- SHAVIT, Zohar (2009). *Poetics of Children's Literature*. Athens. Georgia: University of Georgia Press.
- SMITH, S. y Watson, J. (2010). *Reading Autobiography. A Guide for interpreting Life Narratives*. Minneapolis / Londres: University of Minnesota Press.
- TOLMIE, J. (2014). *Drawing from Life. Memory and Subjectivity in Comic Art*. Jackson: University Press of Mississippi.
- TRABADO CABADO, J. M. (2012). "Construcción narrativa e identidad gráfica en el cómic autobiográfico: Retratos del artista como joven dibujante". *Rilce* 28.1, 222-255.
- \_\_\_\_ (2013). "La novela gráfica en el laberinto de los formatos del cómic". En *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*. J. M. Trabado (ed.), 11-61. Madrid: Arco / Libros.
- ZARAPAIN, F. y González, D. (2010). *Cruces de caminos. Álbumes ilustrados: construcción y lectura*. Valladolid: Universidad de Valladolid / Universidad de Castilla-La Mancha.
- VARILLAS, R. (2009). *La arquitectura de las viñetas. Texto y discurso en el cómic*. Sevilla: Viaje a Bizancio Ediciones.

Recibido el 16 de marzo de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.