



Esta obra está bajo
una Licencia Creative
Commons AtribuciónNoComercial-SinDerivar
4.0 Internacional

Cómo citar este artículo: García, V. (2026).
Semiótica del cine en las ilustraciones
de Roberto Innocenti. *Neatá. Revista
digital del Grupo de Estudios Semio-
discursivos (GESEM, SGCyT-UNNE)*, 8
(1), pp. 1-20. <https://doi.org/10.30972/nea.819385>

Semiótica del cine en las ilustraciones de Roberto Innocenti

The Semiotics of the cinema in the illustrations of Roberto Innocenti

García, Verónica Andrea

veronicaandregarcia@gmail.com

Universidad Nacional del Nordeste (UNNE)

Facultad de Humanidades

Es Profesora para el Nivel Inicial y Profesora en Lengua y Literatura, especialista en Literatura Infantil y Juvenil (UNNE, Argentina) y en Alfabetización Inicial (INFOD). Terminó de cursar la Maestría en literatura para niños y jóvenes (UNR, Argentina), se desempeñó como docente del nivel superior, y dictó cursos de capacitación. Ha sido expositora en múltiples Jornadas y Congresos, y actualmente es docente jubilada de la Provincia del Chaco.

Resumen

El libro-álbum constituye un macrogénero que articula texto e imagen en una relación de complementariedad y creación productiva; es decir que desarrolla un lenguaje icónico en un espacio bi-media complejo, en el que se articulan dos canales de comunicación interdependientes. La relación entre ambos constituye un contrapunto que opera bajo reglas propias y posee una retórica particular, ya que la imagen no actúa como una simple ilustración, sino que genera significados autónomos. El presente trabajo analiza tres obras del ilustrador italiano Roberto Innocenti: *Cenicienta* (1983), *Las aventuras de Pinocho* (1988) y *La niña de rojo* (2012), con el propósito de examinar el sistema visual del artista desde la incorporación y resignificación de los códigos propios del lenguaje cinematográfico. Desde una perspectiva semiótica, se identifican y analizan recursos específicos de la puesta en escena (*mise-en-scène*), a fin de mostrar de qué manera estos procedimientos construyen capas de significación que el lector debe activar e interpretar. El análisis revela que Innocenti apela a una técnica de hiperrealismo crítico que interpela al lector, ya sea éste niño o adulto, convirtiendo cada ilustración en un texto abierto y de múltiples significados. En su obra, la ilustración posee autonomía semántica y una compleja gramática visual inspirada en el cine, la cual provoca un diálogo con el texto desde una postura activa, transformando al lector en cocreador del relato. Las infancias contemporáneas demuestran una alta competencia visual para asumir este rol y activar el pensamiento crítico y la resistencia cultural.

Artículos Temáticos

Palabras clave

Semiótica visual - lenguaje cinematográfico - libro-álbum - hiperrealismo crítico

Abstract

The picturebook constitutes a macrogenre that articulates text and image in a relationship of complementarity and productive creation; that is, it develops an iconic language within a complex bi-media space, where two interdependent channels of communication are combined. The relationship between them creates a counterpoint that operates according to its own rules and possesses a particular rhetoric, since the image does not function as a mere illustration but rather generates autonomous meanings. This paper analyzes three works by the Italian illustrator Roberto Innocenti: *Cinderella* (1983), *The Adventures of Pinocchio* (1988), and *The Girl in Red* (2012), with the aim of examining how the artist's visual system incorporates and re-signifies codes characteristic of cinematic language. From a semiotic perspective, resources such as the layout composition, point of view, the use of color as a sign, and *mise-en-scène* are identified and analyzed in order to demonstrate how these procedures construct layers of meaning that readers must activate and interpret. The analysis reveals that Innocenti employs a technique of critical hyperrealism that challenges both child and adult readers, transforming each illustration into an open text with multiple meanings. In his work, illustration possesses semantic autonomy and a complex visual grammar inspired by the cinema, which generates a dialogue with the text from an active standpoint, transforming the reader into a co-creator of the narrative. Contemporary childhoods demonstrate a high level of visual literacy that enables them to assume this role and foster critical thinking and cultural resistance.

Keywords

Visual semiotics - cinematic language - picturebook - critical hyperrealism

Hacia una semiótica de la imagen

La civilización contemporánea se define, ante todo, por el predominio de la imagen. De las pantallas digitales al cine, pasando por la publicidad urbana, habitamos un entorno saturado de estímulos visuales que moldean la percepción y la construcción de significados. En este escenario, el libro-álbum ocupa un lugar singular, es el espacio donde la imagen deja de ser un accesorio decorativo para convertirse en pura potencia narrativa.

A diferencia del libro ilustrado tradicional, donde la imagen suele acompañar o reiterar lo dicho

Artículos Temáticos

por el texto, el formato álbum establece, entre la palabra y la imagen, una relación de complementariedad y tensión productiva. El lector no puede prescindir de ninguno de los dos canales, ya que ambos aportan zonas de sentido que el otro calla. Esta especificidad convierte al género en un objeto de análisis privilegiado para la semiótica visual.

A partir de la obra de Roberto Innocenti, caracterizada por una técnica minuciosa de fuerte raigambre cinematográfica, este artículo analiza cómo las ilustraciones de *Cenicienta* (1983), *Las aventuras de Pinocho* (1988) y *La niña de rojo* (2012) asimilan y transforman los códigos del cine. De este modo, el autor construye entramados de sentido complejos que desafían e interpelan la mirada del lector.

El abordaje se realiza desde una perspectiva semiótica que entiende la imagen no como la traducción visual de un contenido verbal, sino como un entramado de signos autónomo, con retórica propia y capacidad para generar múltiples lecturas simultáneas. Se sostiene que Innocenti despliega un hiperrealismo crítico donde cada ilustración funciona como un texto abierto, una invitación a que el lector, sea niño o adulto, asuma un rol activo de observador, intérprete y cocreador de sentido.

Bajo estas premisas, el objetivo fundamental es desentramar cómo los recursos del lenguaje cinematográfico configuran esos sistemas de significación en la obra de Innocenti. El recorrido analítico se articula a partir de tres interrogantes: ¿de qué manera la imagen en el libro-álbum genera significados autónomos que el texto verbal es incapaz de producir por sí solo? ¿Qué recursos semióticos del cine emplea el ilustrador para construir una narrativa visual que apele simultáneamente a la infancia y a la adultez? ¿En qué medida la lectura de estas ilustraciones exige y desarrolla una competencia multimodal que vincule percepción visual, interpretación simbólica y pensamiento crítico?

Estas preguntas parten de una convicción teórica compartida por especialistas como Cecilia Bajour (2016, 2020), Yvan Pommaux (2001) y Teresa Colomer (2010): los lectores, incluso los más pequeños, no son receptores pasivos, son constructores activos de sentido, capaces de transitar con soltura entre la imagen y la palabra, de detectar la ironía visual y de decodificar metáforas complejas sin necesidad de mediaciones explicativas.

El problema de la imagen en el libro-álbum

En el ecosistema cultural contemporáneo, la imagen parece ocuparlo todo. Pantallas, publicidad, videoclips y redes sociales configuran un entorno visual tan denso, inmediato y veloz que, como advertía Italo Calvino (2007), la mayor parte de ese repertorio icónico se disuelve en la memoria sin dejar huella, como un sueño que no se retiene. Frente a este flujo efímero e intercambiable, existen imágenes que se imponen y detienen la mirada: son estímulos que despliegan sentido y formulan



Artículos Temáticos

Revista del grupo de
Estudios SEMIO-DISCURSIVOS

preguntas en lugar de clausurar respuestas. Las ilustraciones del libro-álbum se inscriben firmemente en esta última categoría.

El desarrollo de la semiótica como disciplina fundamental permitió desplazar la vieja idea de la imagen como mero ornamento o traducción visual del texto. Hoy se la entiende como un sistema de signos con lógica interna, retórica particular y capacidad autónoma para producir significado. Al calor de este giro teórico, el vínculo entre iconocidad y palabra abandonó los esquemas de subordinación para concebirse como un diálogo denso, por momentos armónico y en ocasiones conflictivo, donde cada canal semántico aporta aquello que el otro no dice.

La especificidad del libro-álbum radica justamente en esa zona de fricción. A diferencia del libro ilustrado tradicional, dedicado a acompañar, decorar o reiterar el recorrido verbal, este formato funda una relación de complementariedad y mutua dependencia entre lenguajes. Aquí la imagen no ilustra, sino que narra, sugiere, contradice o desborda; el texto, a su vez, renuncia a la descripción para evocar, condensar y dinamizar la mirada. El relato definitivo emerge de una arquitectura compartida que ninguno de los dos lenguajes podría sostener en soledad.

Desde esta perspectiva, Cecilia Bajour (2016) define al libro-álbum no como un género cerrado, sino como un *macrogénero* capaz de expresar matrices maravillosas, policiales, líricas o experimentales bajo una misma matriz bimedia. Lo que unifica a estas obras no es la temática ni el corte generacional de sus destinatarios, sino la ingeniería discursiva donde el diseño, el color, la composición y la tipografía se articulan para exigir un lector activo, dispuesto a transitar simultáneamente entre dos sistemas de signos.

Esta exigencia de activación no discrimina edades. Las infancias contemporáneas, nacidas en una cultura audiovisual radicalmente más compleja que la de generaciones precedentes, desarrollan de manera temprana una competencia lectora de imágenes que la mirada adulta suele subestimar. Los niños identifican metáforas visuales, perciben tensiones irónicas entre el texto y la ilustración, y detectan indicios sutiles en composiciones abigarradas. El libro-álbum no opera por simplificación, sino por desafío, y es ahí donde se aloja su potencia estética y pedagógica.

A nivel formal, este soporte gestiona lo que William Moebius (1986) denominó “el drama de dar vuelta la página”: composiciones a doble página, textualidad mínima, intertextualidades opacas y una carga de connotaciones que suspende al lector y lo empuja hacia el despliegue del libro. No se trata, bajo ningún concepto, de un formato menor o subsidiario. Su naturaleza es la del texto abierto, una propuesta sin límites cronológicos rígidos que renueva la experiencia de lectura en cada aproximación, dado que el sentido nunca está clausurado, sino distribuido entre el plano visual, el verbal y la competencia interpretativa de quien contempla.

Abordar las ilustraciones de Roberto Innocenti bajo este prisma semiótico exige, por lo tanto,

Artículos Temáticos

un doble movimiento preparatorio: delimitar el estatuto de la imagen en tanto signo y precisar de qué manera el lenguaje cinematográfico interviene como el gran sistema de referencia en la construcción de su universo visual.

| La imagen como sistema de signos

La semiótica ya no se limita al lenguaje verbal; hoy estudia de qué manera, cualquier signo, produce sentido. Roland Barthes (1985) fue pionero en llevar esto al terreno de la imagen al plantear una distinción clave en la publicidad: el nivel denotativo (lo que la imagen muestra de forma directa) y el connotativo (la carga cultural, simbólica e ideológica que despierta en quien la mira). Esta frontera es clave para entender el libro-álbum. En las ilustraciones de Innocenti, por ejemplo, ambos niveles conviven: vemos escenas cotidianas perfectamente reconocibles que, al mismo tiempo, esconden significados que desbordan lo evidente.

Por otro lado, Umberto Eco (1977) nos recordó que los códigos visuales no son naturales ni universales, sino construcciones culturales. Aprender a leer una imagen es, en el fondo, un proceso muy parecido a aprender a leer un texto. Llevado al terreno de la infancia, esto derriba un mito, los chicos no miran las imágenes de forma ingenua o instintiva, lo hacen a través de competencias visuales que se van aceitando y enriqueciendo con la experiencia.

Para hilar más fino, Gunther Kress y Theo van Leeuwen (2006) propusieron una “gramática del diseño visual”, es decir, un mapa de los recursos con los que las imágenes organizan y transmiten sentido: cómo se compone el espacio, la distribución de los elementos, las líneas de tensión o el valor que tiene cada zona del plano. Es este enfoque el que nos permite superar la simple impresión superficial ante una ilustración y pasar a un análisis real de sus mecanismos.

| El lenguaje cinematográfico como código visual

A lo largo de su evolución, el cine ha consolidado un corpus de convenciones técnicas y narrativas que configuran un lenguaje propio: el encuadre, la tipología de planos, los ángulos de visión, la profundidad de campo, el montaje y la puesta en escena. Lejos de responder a elecciones azarosas, cada una de estas operaciones articula efectos de sentido específicos en la recepción. Un plano en contrapicado, por ejemplo, monumentaliza al sujeto y le confiere una carga de poder o autoridad, mientras que el plano cenital suele suspenderlo en una atmósfera de vulnerabilidad o distanciamiento crítico. Por su parte, el fuera de campo funciona como un catalizador de tensiones narrativas, al sugerir la existencia de un espacio que desborda los límites de lo visible, activa la imaginación y descentra la mirada.

Artículos Temáticos

Frente a este entramado, la lectura del libro-álbum exige un rol marcadamente heurístico. Quien lee se sitúa en la posición de un investigador que devela, de forma paulatina, las diversas capas de significación para dar lugar a una multiplicidad de lecturas singulares.

La originalidad de Innocenti radica, precisamente, en la traslación de estos códigos cinematográficos al soporte estático de la ilustración. Sus imágenes no se estructuran como cuadros fijos, sino que operan como fotogramas. Cada página se comporta como un plano secuencia congelado en el instante de mayor densidad dramática, regido por la misma rigurosidad en el tratamiento de la luz, la composición y el microdetalle que caracteriza al cine de autor. Ante sus obras, la mirada no es meramente contemplativa, sino que recorre, ausculta y desentraña. El lector se convierte, en palabras del propio ilustrador, en un detective abocado a rastrear indicios dentro de una escena aparentemente inmóvil, pero atravesada por un movimiento latente.

Intermedialidad y texto híbrido

La convergencia entre ilustración y cine, que define la obra de Innocenti, encuentra un marco explicativo idóneo en el concepto de intermedialidad, una noción que Hermann Herlinghaus (2002) proyecta a partir de los planteamientos dialógicos de Mijaíl Bajtín. Más que una simple influencia, la intermedialidad supone la asimilación estética y funcional de los códigos, recursos expresivos y estructuras narrativas de un medio en el interior de otro. El libro-álbum resulta un escenario idóneo para este fenómeno: su propia naturaleza le permite implementar procedimientos del cine, el teatro, la historieta o la publicidad, modelando una experiencia de lectura irreductible a cualquiera de estos lenguajes por separado.

De este cruce emerge lo que Alfonso de Toro (2006) define como un texto híbrido. No estamos ante una obra que se adscriba a un único sistema semiótico, sino ante un dispositivo que habita deliberadamente las fronteras de varios lenguajes para expresar sus potencias expresivas. Lejos de revelar una falta de definición o una carencia identitaria, esta hibridez constituye una estrategia calculada que ensancha los horizontes de significación y multiplica las vías de acceso para diversas comunidades de lectores.

La observación en la infancia y la adultez

Este interrogante, lejos de la mera paradoja, encuentra un respaldo sólido en los estudios sobre desarrollo cognitivo y alfabetización visual. Jerome Bruner (1991) advirtió, en su momento, que los niños configuran el sentido a través de la matriz narrativa mucho antes de dominar el pensamiento abstracto. Su mente procesa el mundo en términos de historias, personajes y acciones, una modalidad

Artículos Temáticos

cognitiva que la imagen satura de forma directa e inmediata. Yvan Pommaux (2001) sostiene que cualquier lector, aun sin las herramientas para abordar a Proust, posee la facultad de leer una imagen con la misma agudeza que un adulto. La competencia visual, bajo esta premisa, no se encuentra subordinada al dominio del código alfabético, sino que se nutre de la experiencia perceptiva acumulada.

De este modo, lo que singulariza a la mirada infantil no es una supuesta ingenuidad, sino su radical apertura. El niño todavía no ha automatizado los recorridos visuales que el adulto ejecuta de manera mecánica; contempla la composición sin jerarquías analíticas previas, libre del imperativo de saber qué “debe” mirar primero. Esta disponibilidad perceptiva, que la escolarización formal suele encauzar o neutralizar en lugar de potenciar, es, precisamente, la condición de lectura que las minuciosas ilustraciones de Roberto Innocenti exigen y recompensan.

Modos de articulación entre palabra e imagen

El modo en que los lectores procesan la relación entre el componente verbal y el visual depende directamente del tipo de articulación que el formato álbum proponga entre sus canales. Teresa Colomer (2010) cartografía estas posibilidades al identificar distintas modalidades de interacción: la imagen puede ensanchar el sentido del texto, confrontarlo, completarlo o, incluso, sostener con él una tensión irresoluble. Ante cualquiera de estos escenarios, la recepción se ve obligada a ejecutar una operación de síntesis interpretativa que ninguno de los dos lenguajes podría activar en el aislamiento.

Lejos de responder a un impulso puramente intuitivo, esta destreza se adquiere y se cultiva. El libro-álbum, en sus manifestaciones más complejas, se erige justamente como un territorio de aprendizaje para dicha competencia. Al adentrarse en la producción de Roberto Innocenti, por ejemplo, el lector aprende a suspender el crédito de la palabra cuando la ilustración sugiere una verdad alternativa; se habitúa a rastrear en las periferias del encuadre aquello que el centro omite, y a codificar el cromatismo o la angulación como auténticos vectores de sentido.

La percepción visual como operación cognitiva

La tradicional disyuntiva entre el mirar y el pensar encuentra una vía de superación en la obra de Lev Vygotski (1995), quien demostró que el pensamiento y el lenguaje, lejos de avanzar como procesos paralelos e independientes, se constituyen de manera mutua. Este principio es perfectamente extrapolable a la relación entre la visualidad y el intelecto: la percepción visual no opera como un registro pasivo de la realidad, sino como una acción cognitiva compleja dedicada a seleccionar, organizar e interpretar estímulos. Contemplar una ilustración de Roberto Innocenti, por lo tanto, no consiste en inventariar los elementos dispuestos en la página, implica formular hipótesis de sentido, confrontarlas

| Artículos Temáticos |

con el texto verbal y reescribirlas en función de los indicios que emergen de la composición.

Bajo esta óptica, el libro-álbum abandona la condición de mero soporte para el pensamiento y se transforma en un dispositivo de activación. El “drama de dar vuelta la página”, conceptualizado por William Moebius (1986) se revela, en última instancia, como el propio tránsito del pensamiento en movimiento: una tensión constante entre el saber acumulado y la inminencia de lo que está por descubrirse.

| Función del texto en el significado de la imagen

Barthes (1986) identificó dos funciones principales del texto en relación con la imagen: el anclaje y el relevo. En el anclaje, el texto fija el sentido de una imagen que podría interpretarse de múltiples maneras, reduciendo su polisemia. En el relevo, texto e imagen se alternan para avanzar en la narración, cada uno aportando lo que el otro no puede decir. En el libro-álbum de Innocenti, ambas funciones coexisten, pero es el relevo el que domina: el texto no explica las imágenes, sino que las acompaña, dejando intacta su capacidad de generar lecturas múltiples y a veces contradictorias.

| La competencia multimodal en las lecturas de la infancia

El concepto de multimodalidad, acuñado por Gunther Kress y Theo van Leeuwen (2006), refiere a la facultad de articular e interpretar el sentido a través de diversos modos semióticos concurrentes: la imagen, el texto escrito, el cromatismo, la disposición espacial y la tipografía. Lejos de constituir una destreza tardía o exclusivamente adulta, la lectura multimodal se erige como la matriz natural de percepción para quienes se han subjetivado en entornos digitales y audiovisuales. Las infancias que hoy se aproximan al formato álbum ya poseen un saber previo en la decodificación de videos, interfaces y discursos publicitarios; arrastran consigo una sensibilidad relacional que este tipo de libros no inaugura, sino que dinamiza, profundiza y complejiza.

En sintonía con este diagnóstico, Néstor García Canclini (2007) caracteriza al lector contemporáneo bajo la figura del *internauta multimodal*: un sujeto que lee, contempla, escucha y ensambla materiales provenientes de soportes heterogéneos. Esta mutación perceptiva, lejos de representar una amenaza para la experiencia estética o literaria, constituye su interlocución más genuina. Es, en última instancia, el perfil de lector para el cual han sido proyectadas las complejas arquitecturas visuales de Roberto Innocenti.

Artículos Temáticos

Análisis del corpus

Cenicienta (1983): el espacio como signo de poder

Cenicienta constituyó el primer gran hito en la trayectoria de Innocenti y la obra fundacional de su programa estético. Lejos de las atmósferas pastoriles e idílicas que saturan las versiones más difundidas del mito, el ilustrador despliega la trama en una mansión europea de principios del siglo XX, apelando a una minuciosidad casi arqueológica en la recreación de la arquitectura, el vestuario y las atmósferas lumínicas. Esta operación no responde a un capricho ornamental, sino a una deliberada estrategia semiótica: al anclar la fábula en las coordenadas de una temporalidad históricamente reconocible, Innocenti desaloja el relato de la quietud de lo maravilloso para inscribirlo en el terreno de lo socialmente posible. Con ese solo desplazamiento, la opresión de la protagonista abandona la fatalidad del cuento de hadas y se transforma en una crítica hacia las estructuras de clase y de género.

Uno de los recursos cinematográficos más potentes en esta entrega, es el manejo de la espacialidad y la composición interna del plano como indexadores del estatus narrativo y social de los personajes. En las secuencias iniciales, *Cenicienta* es relegada sistemáticamente hacia las periferias del encuadre; mientras limpia superficies o acarrea leña, su figura habita los márgenes, en tanto que las hermanastras monopolizan el centro de la escena. Esta distribución geométrica vuelve prescindible la aclaración verbal: la propia sintaxis del plano enuncia la marginalidad política del personaje.

El punto de inflexión formal ocurre durante la escena de la prueba del calzado, donde Innocenti recurre a un drástico ángulo en contrapicado para retratar a la protagonista. Este recurso técnico, importado de la gramática del cine, desencadena un efecto óptico inmediato: la figura de *Cenicienta* se agiganta, adquiere una cualidad monumental y conquista una soberanía espacial que previamente le había sido vedada. Aquí la angulación no se limita a ilustrar un cambio de fortuna; la produce visualmente. Es la materialidad de la imagen la que gestiona y narra la emancipación del sujeto.

Este itinerario conceptual encuentra un correlato exacto en la gestión cromática. Los tonos fríos, sombríos y desaturados constriñen los pasajes de servidumbre, mientras que una luminosidad cálida y áurea va ganando terreno a medida que se consolida el ascenso de la protagonista. Innocenti opera sobre la iluminación con la rigurosidad de un director de fotografía: la luz no cumple una función meramente lumínica, sino estrictamente semántica.

Las aventuras de Pinocho (1988): simultaneidad visual y mirada infantil

En su lectura de *Pinocho*, Innocenti consolida uno de los dispositivos más complejos de su poética: la simultaneidad visual. Esta estrategia le permite condensar, en el estatismo de la página, la coexistencia de múltiples núcleos de acción que acontecen simultáneamente en distintos puntos del

Artículos Temáticos

encuadre. Mientras que la gramática cinematográfica resuelve esta dispersión mediante el montaje paralelo o la pantalla dividida, el ilustrador italiano la unifica en una sola superficie, forzando en la recepción un itinerario heurístico que desborda las inercias de la lectura lineal para rastrear tramas concurrentes.

La lámina más elocuente de este procedimiento recrea un abigarrado paisaje urbano de la Italia de principios del siglo XX. Captada a través de un riguroso ángulo cenital, la perspectiva expande el plano y disemina los centros de atención: un felino acecha aves en una techumbre, un infante gatea en un interior, una gallina guía a su nidada y unas hortalizas yacen dispersas sobre el empedrado. En el centro de esta coreografía cotidiana, casi diluida en el paisaje, la silueta de Pinocho escapa por una bocacalle. Significativamente, solo dos niños apostados en una terraza logran capturar su huida; el resto de los transeúntes, enajenados en sus microrrelatos, permanecen ciegos al acontecimiento.

Esta arquitectura compositiva formula un interrogante que el texto verbal soslaya, pero que la imagen inscribe con nitidez: ¿se requiere acaso una mirada infantil para advertir la presencia de Pinocho? Lejos de la pirotecnia retórica, Innocenti sugiere que la infancia retiene una disponibilidad perceptiva, una apertura al asombro que la adultez ha terminado por clausurar, y que se vuelve condición de posibilidad para detectar la irrupción de lo extraordinario en la chatura de lo real.

El emplazamiento cenital de la mirada asume aquí una doble tarea. Funciona, en primera instancia, como el soporte formal que permite articular la profusión de microdetalles, propia de su hiperrealismo crítico, sin resquebrajar la lógica espacial del conjunto. Al mismo tiempo, sitúa al lector en una posición de clarividencia distanciada: un espectador omnisciente invitado a desentrañar aquello que, para los propios actores de la escena, confinados a la horizontalidad del suelo, resulta invisible.

Esta maestría en la angulación se radicaliza en la perturbadora estampa de Pinocho suspendido de la gran encina. Para esta secuencia, Innocenti ensaya una toma en contrapicado extremo, emulando la distorsión óptica de un objetivo gran angular desde el nivel del suelo. El resultado es un puro efecto de vértigo: la fisonomía de la marioneta se estira agónicamente, las ramas parecen desplomarse sobre la mirada y la línea del cielo se clausura. La propuesta visual desborda las coordenadas descriptivas del texto original de Carlo Collodi; no lo hace por acumulación informativa, sino porque desencadena una respuesta fisiológica y cinestésica en el receptor. Es la corporalidad de quien contempla la que acusa el impacto y la gravedad de la escena antes de que intervenga la mediación intelectual del concepto.

| *La niña de rojo* (2012): la ciudad como bosque semiótico

La niña de rojo representa, dentro del corpus seleccionado, la apuesta más radical en términos de resignificación semiótica. Innocenti confisca la matriz clásica de Caperucita Roja y la trasplanta a las

Artículos Temáticos

periferias degradadas de una metrópolis contemporánea. Esta operación de traducción intersemiótica exige de la recepción un desciframiento activo, donde cada arquetipo del relato tradicional encuentra su equivalente en el paisaje urbano: el bosque denso y sombrío se transmuta en un laberinto de asfalto, muros ciegos y bloques de hormigón; las desviaciones tentadoras del sendero florecido devienen en escaparates comerciales saturados de ofertas y señales de tránsito; mientras que la casa de la abuela se desplaza como el destino esquivo al término de la travesía. Bajo esta misma lógica, el acecho del lobo pierde su literalidad zoológica para disolverse en las miradas sugeridas por los grafitis, las sombras proyectadas y las figuras anónimas que pueblan el entorno.

En este escenario, Sofía, la protagonista, rara vez es cobijada por el centro del encuadre. Su silueta aparece descentrada, atravesando la página en un tránsito perpetuo que acentúa su fragilidad frente a la escala monumental de la ciudad-selva. Esta disposición espacial orquesta una tensión simultánea entre el dinamismo y la indefensión, con una notable economía de medios. La puesta en escena, cargada de microinformación visual, como pintadas callejeras, desechos y cartelera vandalizada, opera bajo el rigor de lo que la teoría cinematográfica define como *mise-en-scène*: el entorno abandona la pasividad del fondo decorativo para constituirse en un agente narrativo que asedia al personaje y condiciona sus movimientos, limitando sus opciones y guiando su recorrido casi sin que se dé cuenta.

La dimensión cromática de la obra articula un sistema semántico por derecho propio. Innocenti edifica una atmósfera dominada por una gama de ocre, grises y marrones que remiten de forma directa a la paleta de la era industrial. Sobre esta monotonía de hormigón, el abrigo rojo de la niña irrumpe como el único vector cromático de alta saturación. Lejos de constituir un recurso ornamental, este contraste funciona como un indexador de vulnerabilidad: el rojo segrega a la protagonista del tejido urbano, exponiéndola a la mirada ajena. En la semiótica del color, dicha tonalidad condensa sentidos históricamente ambivalentes, inocencia y peligro, vitalidad y sangre, atracción y advertencia; Innocenti los activa en simultáneo sin clausurar su contradicción, delegando en el lector la tarea de ponderar sus significados.

Asimismo, las miradas antropomorfas que emergen de los muros configuran una de las metáforas visuales más inquietantes del álbum. El lobo ya no es una individualidad, sino una amenaza global, distribuida y latente en la arquitectura misma. Este dispositivo conecta de manera orgánica con la categoría cinematográfica del fuera de campo: la hostilidad del entorno no se exhibe explícitamente en el plano, sino que se infiere a través de los indicios que la imagen disemina de forma estratégica. El lector experimenta la certeza de una mirada invisible, una operación que resulta metodológicamente más perturbadora que cualquier explicitación gráfica.

Al recuperar las reflexiones de Cecilia Bajour (2016) en torno a las poéticas del silencio, es posible postular que Innocenti ensaya aquí una suerte de elipsis visual equivalente. Las zonas de indeterminación y la acumulación de detalles que el texto verbal omite son, precisamente, los nodos

Artículos Temáticos

donde se concentra la mayor densidad semántica. La obra declina la sobreprotección pedagógica o la moraleja unívoca; por el contrario, confía en la competencia del lector, sin distinguir fronteras cronológicas, para habitar los intersticios de las imágenes y gestionar el sentido de aquello que se muestra sin nombrarse.

El análisis crítico de las tres obras de Roberto Innocenti (*Cenicienta*, *Las aventuras de Pinocho* y *La niña de rojo*) permite postular al libro-álbum como un objeto estético complejo y un dispositivo semiótico con múltiples lecturas y significados.

La autonomía semiótica de la imagen y la gramática visual

En la obra de Innocenti, la ilustración deja de ser un simple adorno o un reflejo del texto verbal para consolidarse como un lenguaje con peso propio. Las imágenes construyen significados que no están en las palabras, lo que obliga al lector a adoptar una postura activa e interpretativa que va mucho más allá de la mirada superficial. Componentes como la organización del espacio, el uso del color y la disposición de los personajes no son casuales; funcionan como un sistema de signos articulado bajo las reglas de una gramática visual específica.

Esta independencia de la imagen no implica una ruptura con el texto escrito. Al contrario, ambos elementos se complementan en un diálogo constante. Es precisamente en ese espacio intermedio, en la tensión y el cruce entre lo que se lee y lo que se ve, donde radica la verdadera especificidad y profundidad estética del libro-álbum.

La propuesta estética de Innocenti se nutre claramente de una transposición de recursos cinematográficos. El autor traslada al papel lógicas propias del cine, como el manejo del encuadre, la angulación, la profundidad de campo y la puesta en escena. Sin embargo, al llevar este dinamismo visual a la fijeza del papel, la experiencia de lectura se transforma y se vuelve más reflexiva. A diferencia de la pantalla, la página estática permite al lector detenerse, volver atrás y realizar una microlectura de detalles que suelen pasar desapercibidos en el flujo audiovisual continuo.

Este fenómeno ilustra con precisión lo que plantea Hermann Herlinghaus sobre el libro-álbum como un objeto híbrido. Se trata de un territorio donde el cruce y la tensión entre distintos sistemas de signos no se asimilan de forma lineal, sino que desestabilizan y enriquecen los modos tradicionales de leer.

El lector activo y la competencia visual en la infancia

La poética de Innocenti demanda una instancia de recepción activa, un sujeto dispuesto a

Artículos Temáticos

habitar la incertidumbre y a transitar la brecha entre texto e imagen sin limitaciones semánticas. El receptor se instituye, por tanto, en un cocreador del relato. Es el “constructor de sentidos” al que alude Cecilia Bajour (2016), un lector perspicaz que descifra iconografías complejas de manera autónoma, entrenado en la observación de las microhistorias que subyacen en los márgenes de la ilustración.

Es fundamental subrayar que esta exigencia cognitiva no está supeditada a la madurez cronológica ni a la erudición formal. Las infancias contemporáneas poseen una competencia visual sumamente sofisticada, estimulada por su inmersión cotidiana en entornos transmedia y universos audiovisuales diversos. El libro-álbum respeta y, a la vez, tensiona estas facultades, ofreciendo una experiencia estética donde confluyen el goce lúdico, la problematización y el pensamiento crítico.

En última instancia, la producción de Innocenti desafía el prejuicio que relega al libro-álbum a la categoría de subgénero menor o literatura exclusivamente infantil. Sus obras se configuran como espacios de resistencia cultural que permiten interrogar los miedos, los valores y las fracturas sociohistóricas de una época.

Bajo esta perspectiva, los proyectos de Innocenti reactivan la función narrativa conceptualizada por Jerome Bruner (2003), en tanto facilitan que el sujeto se inscriba dentro de la corriente de la historia colectiva, asumiéndose como actor o testigo de un relato compartido. Las imágenes del ilustrador italiano multiplican los interrogantes y preservan la apertura del sentido, devolviendo a la lectura el tiempo de la paciencia y el rigor crítico que caracterizan a toda experiencia estética genuina.

Anexos

Cenicienta: la marginalidad como composición

En la imagen 1 se observa que, mediante una estricta polarización geométrica (centro/margen, luz/penumbra), Innocenti traduce la jerarquía social al plano visual. Las hermanastras ocupan el eje central y luminoso, próximas al umbral del jardín que simboliza su libertad. En contraste, la figura contraída de Cenicienta queda confinada al margen inferior izquierdo. La minuciosidad histórica en el diseño de la cocina sitúa el relato en la Europa de principios del siglo XX, transformando la subordinación de la protagonista en una realidad estructural y cotidiana, ajena a lo maravilloso.



Imagen N° 1. *Cenicienta*.

Ilustración por Innocenti, R. en Perrault, Ch. (1983).
Cenicienta. Macmillan.

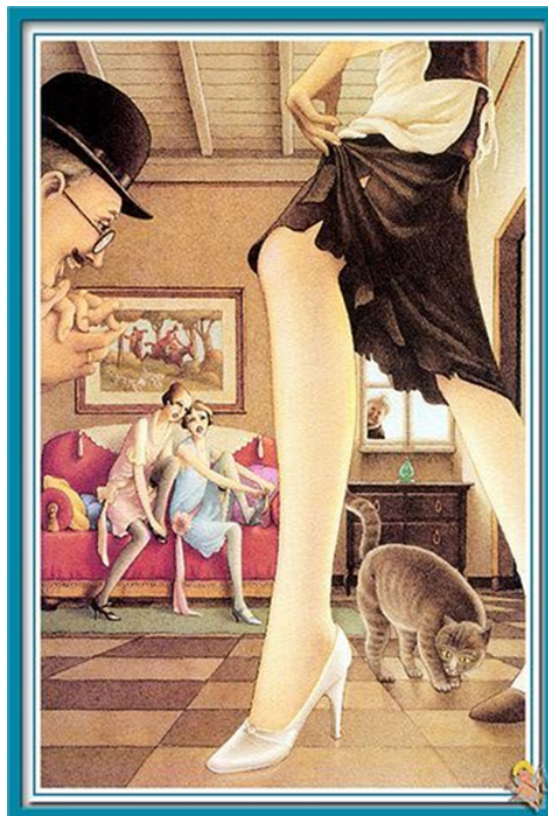


Imagen N° 2. *Cenicienta*.

Ilustración por Innocenti, R. en Perrault, Ch.
(1983). *Cenicienta*. Macmillan.

Cenicienta: el contrapicado como transformación

En la ilustración N° 2 a través de un contrapicado radical, Innocenti narra visualmente la liberación del personaje: Cenicienta crece hasta adueñarse de un espacio que antes le estaba vedado, relegando a las hermanastras a la periferia del fondo. En el eje de esta tensión compositiva se sitúa el zapato blanco, vector que desencadena la movilidad de clase. La angulación desborda así su función técnica para convertirse en un dispositivo político: la materialidad de la imagen no decora el cambio de fortuna, sino que lo construye.

Cada dibujo de Innocenti nos invita a dedicarle mucho tiempo a sus detalles tan minuciosos; en la figura 3, el final de *Cenicienta* muestra la imagen de la madrastra sola y desamparada —ya que sus hijas la abandonaron— y en la cual se puede observar su tristeza y que está sumisa al alcohol —por la cantidad de botellas a sus pies—, mantiene la mirada hacia el vacío y sostiene en sus manos el libro de *Cenicienta*. Toda esa información la transmite el ilustrador con su voz, no existen las palabras para esta imagen, es el mismo artista quien instala la sensación de soledad y desamparo.



Volumen 8
Número 1
Año 2026

Dossier
“Semiótica, infancias y juventudes”

Artículos Temáticos

Revista del grupo de
Estudios SEMIO-DISCURSIVOS



Imagen N° 3. *Cenicienta*.

Ilustración por Innocenti, R. en Parrault, Ch. (1983). *Cenicienta*. Macmillan.

| Las aventuras de Pinocho (1988): Omnisciencia, realismo crítico y tensión angular



Imagen N°4. *Las aventuras de Pinocho*.

Ilustración por Innocenti, R. en Collodi, C. (1989) *Las aventuras de Pinocho*. Altea.

Artículos Temáticos

Revista del grupo de
Estudios SEMIO-DISCURSIVOS

En la figura 4 el emplazamiento cenital de la mirada disemina múltiples núcleos de acción sobre un paisaje urbano recreado con precisión histórica. Este dispositivo descentra la recepción y exige un rol activo: entre el rumor de la vida cotidiana, la silueta de Pinocho escapa de forma casi marginal. Mientras los transeúntes permanecen ciegos al acontecimiento, la imagen interpela el automatismo de la percepción adulta y sugiere que solo una disponibilidad infantil, abierta al asombro y dispuesta a la detención reflexiva, es capaz de descubrir al personaje en la chatura de lo real.



Imagen N°5. *Las aventuras de Pinocho*.

Ilustración por Innocenti, R. en Collodi, C. (1989) *Las aventuras de Pinocho*. Altea.

En la ilustración N° 5, Innocenti elude el sentimentalismo y representa la agonía de Pinocho a través de un riguroso orden geométrico. El contrapicado forzado hace que el árbol y el cielo encierren al personaje, cuya escala diminuta subraya su desamparo frente a la hostilidad del paisaje invernal. La atmósfera, dominada por una gama cromática gélida, solo es interrumpida por el signo ambiguo de unas flores tempranas en el margen. La oposición entre la verticalidad opresora del tronco y la horizontalidad del suelo nevado construye una tensión visual pura, demostrando que la arquitectura del plano posee una potencia narrativa que desborda la linealidad del texto verbal.

Artículos Temáticos

| El último refugio (2003). Intertextualidad visual y disonancia

En *El último refugio* (2003), anticipo de *La niña de rojo*, mediante una operación de anticipación estética, Innocenti introduce en este paisaje dos elementos ajenos a su propia diégesis: una figura infantil y un vehículo teñidos de un rojo vibrante.



Imagen N°6. *El último refugio*.

Ilustración de Innocenti R. en Patrick Lewis, J. (2003). *El último refugio*. Fondo de Cultura Económica.

Este contraste cromático interrumpe la neutralidad de los tonos sombríos del entorno y funciona como un guiño transtextual hacia su futura publicación. La vulnerabilidad de la pequeña frente a la fijeza monumental de la casa de piedra carga el espacio de una latencia dramática. La imagen desborda así su autonomía original para convertirse en un palimpsesto visual que solo se revela ante una mirada atenta.

Artículos Temáticos

| La niña de rojo (2012): la ciudad como bosque semiótico



Imagen N°7. *La niña de rojo*.

Ilustración de Innocenti, R. en Frisch, A. (2012). *La niña de rojo*. Kalandraka.

Al nombrar el espacio central como «THE WOOD», En la figura N° 7 el ilustrador desautomatiza el paisaje metropolitano y lo revela como el verdadero peligro del relato. La composición opera bajo una saturación planificada que replica el agobio y la vulnerabilidad de la protagonista en su travesía. La toma elevada distancia al observador, obligándolo a contemplar la totalidad del caos sin poder intervenir. En este ecosistema, el lobo pierde su corporalidad animal para atomizarse en el entorno a través de ojos ocultos en las paredes, convirtiendo la vigilancia anónima en una condición estructural de la ciudad-selva.

| La niña de rojo (2012): el lobo como signo de la modernización del peligro



Imagen N° 8. Secuencia de la *niña de rojo*.

Ilustración de R. Innocenti, en Frisch, A. (2013). *La niña de rojo*. Kalandraka.

Artículos Temáticos

El relato tradicional se funde aquí con la iconografía del cine negro. El lobo conserva su rostro animal, pero adopta la vestimenta y las dinámicas del espacio urbano, transformándose en un depredador moderno que domina las reglas del asfalto. A través de un cielo de tormenta y un claroscuro dramático, la imagen edifica una atmósfera de amenaza inminente. El elemento clave se sitúa en la periferia del encuadre, donde un patrullero con balizas encendidas introduce una profunda incertidumbre sobre el rol del Estado en la periferia de la ciudad. La escena prescinde del terror manifiesto y opera por acumulación de indicios, demostrando que en el bosque contemporáneo la protección y el acecho comparten el mismo matiz inquietante.

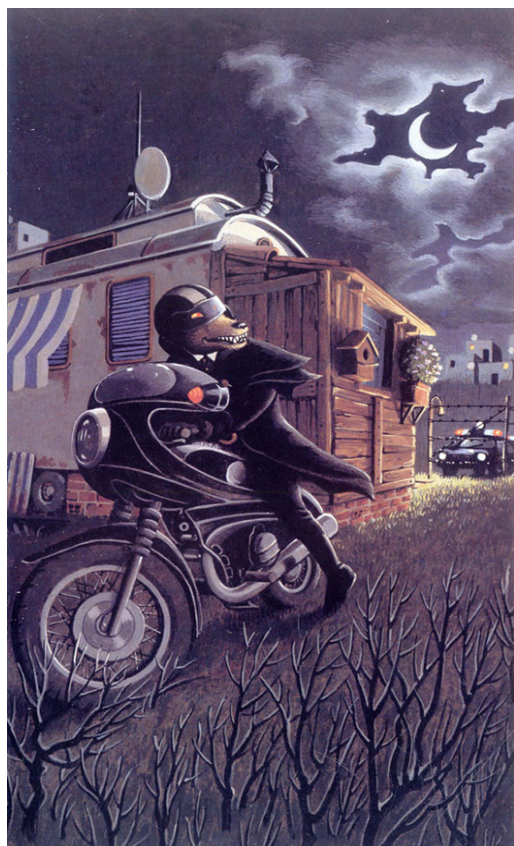


Imagen N° 9. *La niña de rojo*
Ilustración de Innocenti, R. en Frisch, A. (2012).
La niña de rojo. Kalandraka.

Bibliografía

- Arizpe, E. y Styles, M. (2012). *Lectura de Imágenes. Los niños interpretan textos visuales*. Buenos Aires, F.C.E.
- Bajour, C. (2016). *La orfebrería del silencio*. Córdoba, Comunicarte.
- Bajour, C. (2020). *Literatura, imaginación y silencio: desafíos actuales en mediación de lectura*. Lima, Biblioteca Nacional del Perú.

Artículos Temáticos

Barthes, R. (1986). *Retórica de la imagen. En Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Paidós. (Trabajo original publicado en 1964)

Bruner, J. (1991). *Actos de significado: Más allá de la revolución cognitiva* (J. C. Gómez Crespo, Trad.). Editorial Alianza.

Bruner, J. (2003). *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*. Buenos Aires, FCE.

Calvino I. (2007). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Siruela.

Colomer, T. (2010). *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Editorial Síntesis.

Collodi, C. (1989). *Las aventuras de Pinocho*. Ilustración: Roberto Innocenti. Madrid, Altea.

De Toro, A. (2006). *De la hibridez a la transtextualidad: Nuevas formas de representación e interpretación*. Iberoamericana Vervuert.

De Toro, A. (2006). *Hibridez y globalización*. Madrid, Iberoamericana.

Díaz, F. H. (2012). *Leer y mirar el Libro Álbum: ¿un género en construcción?* Buenos Aires, Norma.

Eco, U. (1977). *Tratado de semiótica general*. Traducido por Carlos Manzano, Editorial Lumen.

Frisch, A. (2012). *La niña de rojo*. Ilustración: Roberto Innocenti. Andalucía, Kalandraka.

García Canclini, N. (2007). *Lectores, Espectadores e Internautas*. Barcelona, Gedisa.

Herlinghaus, H. (2002). *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.

Higgins, D. (1984). *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale/Edwardsville, Southern Illinois University Press.

Kress, G., & van Leeuwen, T. (2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design* (2.^a ed.). Routledge.

Marantz, K. (1999). *El libro-álbum: invención de un género para niños*. Venezuela, Banco del libro.

Moebius, W. (1986). “Introduction to Picturebooks Codes”, *Word and Image* 2, 141-158.

Perrault, Ch. (1983). *Cenicienta*. Ilustración: Roberto Innocenti. Buenos Aires: Macmillan.

Pommaux, Y. (2001). *La ruta del artesano*. Enlaces con la Crítica, N° 4 Caracas, Banco del Libro.

Todorov, Z. (2009). *La literatura en peligro*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Vygotski, L. S. (1995). *Pensamiento y lenguaje*. Paidós. (Trabajo original publicado en 1934)