

RELACIÓN ENTRE LA PALABRA Y LA IMAGEN EN *MEDIAS DULCES* DE IVAR DA COLL*

RELATIONSHIP BETWEEN WORD AND IMAGE IN *MEDIAS DULCES* BY IVAR DA COLL

DORIS CENID ORDOÑEZ TRUJILLO

lapazdoce@yahoo.es

INSTITUCIÓN EDUCATIVA RURAL DORADAL, COLOMBIA

RECIBIDO (10.02.2017) – APROBADO (26.09.2017)

DOI: 10.17533/UDEA.ELC.N42A06

Resumen: Este artículo trata la relación semiótica e hipertextual entre imagen y palabra en el libro infantil *Medias dulces* de Ivar Da Coll. Para ello, se considera el concepto de signo de Eco, la relación entre índice, ícono y símbolo, de Peirce, desarrollada por Debray, y el modelo actancial de Greimas. Este análisis busca aclarar cómo se despliega la relación entre imagen y palabra para desentrañar sentidos intrínsecos del texto, con el fin de ahondar en el ejercicio interpretativo de la obra literaria.

Palabras clave: hipertexto, ícono, libro ilustrado, signo, símbolo.

Abstract: This article deals with the semiotic and hypertextual relationship between image and word in the children's book *Medias dulces* by Ivar Da Coll. For this, we consider the concept of Eco sign, the relationship between index, icon and symbol, by Peirce, developed by Debray, and Greimas' actancial model is also considered. This analysis seeks to clarify how the relation between image and word unfolds to unravel intrinsic meanings of the text, in order to delve into the interpretative exercise of the literary work.

Keywords: hypertext, icon, illustrated book, sign, symbol.

* Este artículo se deriva de la tesis de maestría titulada *Imagen y palabra en la literatura infantil de Ivar Da Coll: un análisis del libro Medias dulces*. El trabajo formó parte de la línea de Énfasis en Hipertexto y Formación, de la Escuela de Educación y Pedagogía de la Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, 2016.

Cómo citar este artículo: Ordóñez Trujillo, D. C. (2018). Relación entre la palabra y la imagen en *Medias dulces* de Ivar Da Coll. *Estudios de Literatura Colombiana* 42, pp. 99-115. DOI: 10.17533/udea.elc.n42a06

Introducción

El mercado editorial infantil ha cultivado en las últimas décadas un interés creciente por publicar libros con ilustraciones llamativas, ricas en colores y llenas de formas, tamaños y motivos (Pardo Chacón, 2009). La presencia de la imagen junto al texto escrito ha respondido a múltiples propósitos. Los autores y las editoriales han depositado una confianza extrema en la imagen como promotora inexcusable de la lectura en la temprana edad (Goikoetxea Iraola y Martínez Pereña, 2015). El uso motivado de las ilustraciones también ha servido para inducir determinados hábitos y prácticas en los jóvenes. Además, la relación entre el nivel escrito y el icónico ha servido para superar lecturas planas u homogéneas: obliga a la construcción de un lector modelo, capaz de crear sentido y significado a partir de las múltiples asociaciones entre imagen y palabra (Sipey y Brightman, 2009).

A este marco de textos pertenece la literatura del escritor bogotano Ivar Da Coll (n. 1962), quien en la década de los ochenta, cuando el boom de la literatura ilustrada hizo eco en los mercados editoriales del país, comenzó a trabajar como ilustrador de libros de texto. Ilustró los libros infantiles de la serie editorial Chigüiro, lo cual le permitió alcanzar un relativo éxito en el público infantil y adulto. Su talento lo llevó a ilustrar diversos autores de la talla de Fanny Buitrago, Yolanda Reyes, Irene Vasco, Ana María Machado, entre otros. Desde los años noventa, ha sido el diagramador e ilustrador oficial de la revista infantil *Dini*, patrocinada por Dinners Club. En 1990 recibió el galardón de la Asociación Colombiana para el Libro Infantil y Juvenil, otorgado al mejor libro infantil colombiano por la obra *Torta de cumpleaños*.

La temprana participación de Ivar Da Coll en el mundo de las letras ilustradas en Colombia le ha concedido un rol determinante en la literatura de este género. Sus cuentos exudan innovación estética, literaria y semántica. Hay una apuesta deliberada por crear conciencia ecológica, ausente en escritores de la misma nacionalidad, porque en sus obras los personajes aluden a animales en peligro de extinción y de sus hábitats (Pulido, 2009, p. 67). Al buscar armonías diferentes entre el lenguaje verbal y el icónico, Da Coll introdujo elementos importantes en la literatura infantil colombiana del último cuarto del siglo XX. Uno de sus méritos fue haber acentuado la combinación de lenguajes icónicos y textuales. Sin embargo, los estudios intertextuales en el país han desatendido la importancia cultural de su obra

y su contribución a la literatura infantil, ya que los estudios se han reducido a unas pocas monografías (Nadhezda Truque, 1996; Reyes, 1994; Robledo, 2000 y Pulido, 2009), pese a contar con alrededor de 40 libros. Por tal motivo, este trabajo se acerca a la literatura de Da Coll mediante el estudio de su obra *Medias dulces*, para analizar la compleja relación intertextual entre la imagen y el texto escrito.

El libro ilustrado

Lejos de ser construcciones lineales, cargados de líneas duras y apiladas, los libros ilustrados interconectan dos lenguajes distintos para atrapar la atención del lector. Al reconocer el atractivo gráfico y artístico de las ilustraciones, los editores apostaron por una estructura que articulara la narración prosódica con el plano visual, caro a la curiosidad infantil.

Ahora bien, los libros ilustrados son aquellos que disponen de dos tipos de lenguaje: uno icónico y el otro escrito. El primero se manifiesta mediante el dibujo, la gráfica o la ilustración; el segundo, a través de la palabra. Ambos tienen estructuras diferentes, irreductibles y, por supuesto, complementarias. El primero, lejos de ser un mero componente decorativo, adopta funciones narrativas e interpretativas, como también lo puede hacer el segundo. No hay reglas establecidas para preestablecer los niveles de jerarquía entre cada uno de estos lenguajes. La característica básica del libro ilustrado es, por lo tanto, la combinación múltiple de significados entremezclados entre dos niveles de operación que juegan a ser simultáneamente autónomos y mutuamente dependientes.

La deconstrucción del significado está enormemente incardinada a un lector activo o implícito, capaz de suturar las brechas entre los dos lenguajes en contexto mediante los recursos ofrecidos por los dispositivos paratextuales, hipertextuales, autocontenidos y extrarreferenciales. Los libros ilustrados introducen, además, metaficciones transversales y creativas. Rompen las secuencias narrativas, lineales, apiladas y en ocasiones predecibles. Abren un abanico de inicios, desarrollos y finales. Poseen características alusivas al dialogismo, la discontinuidad, la simultaneidad, la indeterminación, la reverberación, el cortocircuito y el juego. En otras palabras, hay diálogo entre el nivel lingüístico y el nivel gráfico (dialogismo); alteraciones en la exposición autónoma de cada uno de los dos lenguajes (discontinuidad); desarrollo paralelo de historias (simultaneidad); ausencia de seguridades en cuanto al desarrollo de la trama (indeterminación);

intertextualidad con elementos extrarreferenciales (reverberación); cambios en las jerarquías de los contenidos icónicos y escritos (cortocircuito), y apuesta por una valoración superlativa e hiperbólica al significante del discurso (juego) (Lewis, 1993). En síntesis, los libros ilustrados no son obras icónicas posmodernas que desatienden el desarrollo escrito de la trama en pos de una exposición estética favorable al público infantil.

El proceso de significación

Los libros ilustrados son estructuras en movimiento. No se reducen a un orden estable o previsible. La deconstrucción del sentido requiere conjeturas interpretativas posibles y abiertas, según el horizonte de expectativas del lector modelo y la coherencia del texto. Precisan actualizar el contenido según la experiencia cultural del lector y la cooperación crítica entre la palabra y la imagen. El lector asume de manera creativa la potestad de extraer en la totalidad del texto los significados ocultos.

Según Umberto Eco (1987), la aparición de un lector modelo y su subsecuente creación de conjeturas se desarrollan en dos vertientes interpretativas: la semántica y la crítica. La primera busca identificar, desde una postura expositiva y argumentativa, los contenidos sémicos de la obra; tiende hacia la autonomía interpretativa, ya que rara vez abandona las fronteras físicas del manuscrito para explorar redes de significados en textos ajenos. La segunda transgrede las fronteras físicas del libro. Precisa de la primera y la expande a horizontes de experiencia no siempre previstos por el creador del texto. Además de buscar los contenidos posibles asentados en la palabra y en la imagen, se abre hacia otras modalidades intertextuales para anudar redes de significados que se encontraban rotos, silenciados u ocultos. Es una interpretación propositiva y extrarreferencial (pp. 73-95).

La intrusión del lector modelo en la deconstrucción sémica del libro ilustrado viene aparejada por la presencia del signo y del proceso de significación en la relación biunívoca del nivel escrito y el icónico. Una introducción conceptual del término *signo* la ofrece Eco (1994):

Signo es todo lo que mantiene relaciones de significación, incluso en el caso de que su estructura interna no sea la misma que la de los signos lingüísticos, y que se puede describir la estructura interna de cualquier signo (aunque sea distinta de la lingüística). Muchas de estas nuevas modalidades de descripción están por decidir y las investigaciones están abiertas. Incluso porque es innegable que la investigación lingüística, por la madurez que ha alcanzado después de siglos de discusiones, se muestra como la investigación más articulada y profunda sobre los signos, siendo por ello difícil apartarle de su modelo (p. 105).

Esta definición básica del signo está articulada inherentemente al proceso de comunicación. De las definiciones que Eco presenta, es posible inferir, desde el comienzo, la potencial capacidad explicativa del signo, acción constante en cada una de las variaciones bibliográficas descritas en su obra.

Ante el proceso de significación, el signo asume una compleja e interminable combinación de tres dimensiones: el significado, el significante y el referente o contexto. Esta triada conceptual, de la que hizo uso Debray, fue inspirada en Charles Sanders Peirce; permite entender el signo como un proceso de abstracción o de representación, donde entran en juego tres elementos intrínsecos y con leyes de asociación no siempre predecibles o establecidas. En el horizonte de comprensión de Peirce, el signo puede ser tripartito, según tres perspectivas: el signo en sí, el signo en relación con el propio objeto y el signo en relación con el interpretante (Debray, 1994, pp. 182-185). En este trabajo vamos a tener la comprensión del signo con relación al propio objeto, la cual permite la clasificación *índice*, *ícono* y *símbolo*. Esta división resulta útil para comprender la combinación de los procesos icónicos procedentes de diferentes centros de enunciación. El *índice* es un signo con vínculo físico directo hacia el objeto que indica. Por su parte el *ícono* es un signo que alude a su objeto según criterios convencionales de semejanza, de sus propiedades intrínsecas, con facultades potenciales de correspondencia entre las propiedades de los objetos. El *símbolo* es un signo arbitrario, cuya relación con el objeto se determina por una ley o las condiciones culturales del contexto (p. 183).

La dimensión tripartita del signo conceptualizada por Peirce permite destilar sentidos a la obra ilustrada de Ivar Da Coll. La propuesta de Peirce ayudaría a desplazar la mirada hacia la naturaleza y cualidad de los significados intrínsecos en la obra. En la muestra seleccionada, los significantes están fragmentados en dos lenguajes irreductibles y paradójicamente hermanados. La comprensión de cada significante demanda análisis particulares y complementarios para poder obtener los múltiples significados que encierran. La lectura de la imagen, por ejemplo, puede derivar en una descripción huérfana si permanece aislada del significante escrito asociado a ella. Por su parte la interpretación expandida del significante lingüístico viene aparejada al estudio de la imagen. La significación parte entonces de vincular dos significantes con significados previamente definidos y potencialmente discernibles. La destilación de estos sentidos precisa, por último, de la reserva

contextual del lector para asociar los significantes y obtener los significados. El último componente del signo —el referente— se encuentra atomizado en los componentes lingüísticos, icónicos y extrarreferenciales de la obra.

Si bien las ilustraciones no parecen descansar en codificaciones simbólicas, es posible pensar simultáneamente la imagen desde su disposición icónica e indiciaria. Tal cual reza Régis Debray (1994), el análisis de los dispositivos visuales permite la coexistencia del símbolo, del ícono y del índice. En el estudio de *Medias dulces* es posible observar cómo las imágenes permiten una lectura simultánea desde el indicio y el ícono, ya que la estética de sus ilustraciones combina estos elementos. Los dibujos del texto aluden a complejas analogías sobre temas asociados al reservorio cultural de las prácticas mágicas en los arquetipos infantiles y en la literatura del género. La interpretación de las imágenes desde la óptica del índice y del ícono crea un metalenguaje capaz de explicar el sentido y la correlación macrotextual en todo el cuento.

Para el estudio de esta obra se tiene en cuenta la diferenciación entre indicio, ícono y símbolo, propuesta por Régis Debray e inspirada en la lingüística de Peirce. Estos conceptos permiten una caracterización y funcionamiento de la imagen útil para el examen de la obra de Da Coll. Según Debray, el *indicio* es un fragmento de un objeto que puede estar contiguo a él. Tiene una particular fuerza metonímica, ya que parte de un todo para comprender la integridad de ese todo. En palabras de Debray (1994), “[...] una reliquia es un indicio: el fémur del santo en un relicario es el santo. O la huella de un paso en la arena, o el humo del fuego en la lejanía” (p. 183). Por su parte el *ícono* se parece al objeto sin ser el objeto. Tiene rasgos de transferencia y similitud. Aunque parezca arbitrario, responde a una identidad de proporción o forma. Para Debray, “al santo se le reconoce a través de su retrato, pero ese retrato se añade al mundo de la santidad, no es dado con él” (p. 183). La última caracterización, el *símbolo*, abandona todo vínculo analógico con el objeto; al hacerlo se vuelve arbitrario y convencional. Su lectura depende de una decodificación provista por los valores culturales. Esta propuesta sirve entonces para entender la articulación de las ilustraciones a partir de una descripción de su naturaleza indiciaria, icónica o simbólica. En el aspecto indiciario se hace la lectura de los componentes gráficos desde lo lingüístico de *Medias dulces*. Lo icónico se usa para analizar las relaciones entre los personajes de la historia, la equivalencia que hace Da Coll de lo gráfico y lo lingüístico, y la situación

de contraste entre la escena vivida por la abuela y su nieta y la de Befana y Ana. Lo simbólico, en el libro, se trabaja de forma indirecta, empezando por las prácticas culturales, ya que la historia está basada en la celebración del 6 de enero en España e Italia. En este marco también se tratan los vínculos interpersonales que se dan entre los diferentes personajes de la historia, en los cuales se resaltan los valores que deben existir en el trato entre los ancianos y los niños para la trasmisión de sabiduría del uno al otro. A esta conceptualización se le suma una descripción del tiempo de la imagen, del espacio que ocupa en el texto, de la acción o acontecimiento que revela, de su situación actancial y de los objetos asociados.

El modelo de Greimas (1971) ayuda a resignificar los acercamientos a la lectura intertextual de los libros ilustrados desde una descripción móvil de los actores en las gráficas del libro. Sus variables de análisis iconográfico permiten una descripción móvil de las coordenadas espaciales y temporales de las imágenes y una exposición de sus atributos culturales.

Este análisis tiene un propósito definido: regresar a los esfuerzos habituales de estudiar el funcionamiento de las imágenes en planos hipertextuales. Desde el punto de vista de la semiótica literaria, este análisis permite visualizar todos los atributos y modalidades de la “actuación” desde las imágenes, cuya disposición gráfica permite develarlos. En términos pedagógicos, la exposición de estos resultados crea el espacio para pensar el análisis de las obras literarias desde posturas semióticas ajenas a las trilladas divisiones entre personajes primarios y subsidiarios.

Con respecto al indicio, la imagen permite dos lecturas. Ambas requieren una conexión intertextual con la dimensión narrativa del cuento. Por un lado, la imagen supera su factura cosmética y se inserta en una secuencia transitiva con el texto. No cumple una sola función paratextual, sino que complementa en términos adjetivados los diálogos. Es una mirada interpretativa del tipo de conversación sostenida entre los personajes, pues su presencia indica la gravedad, la curiosidad y el asombro que ocasiona el contenido de la conversación. Este dispositivo gráfico contribuye con el significado del texto.

Entendida como ícono, la imagen remite a la capacidad de representar el asombro y la expectativa. Sin embargo, no alcanza a expresar la totalidad del significado *per se*. Requiere trasladarse a otra escala de mirada para poder develar la totalidad del contenido gráfico. Su lectura demanda un análisis hipertextual, auxiliado por el nivel lingüístico que la acompaña.

En términos paratextuales, la imagen es marginal. Ocupa un lugar residual frente al marcado peso del nivel textual. Está introducido al contenido en la esquina superior derecha. Funge como la interlocutora interesada de su abuela. La imagen es un instante interpretativo del diálogo sostenido entre la abuela Befana y su traviesa nieta Julia. No desarrolla narrativas complejas. La actitud expectante es el prelude del nivel de atención y de disposición ante la historia de la abuela. Es, al mismo tiempo, una aceleración de la trama, pues promete al lector una historia particular y digna de escuchar. Esas parecían ser las características de los cuentos narrados por la abuela, ya que la niña desatendió el juego para prestar atención. La función básica del personaje es la del deseo. Su peculiar topografía personal demanda información. El exhibido nivel de expectativa es una muestra del deseo por conocer la historia derivada del prontuario de relatos de la abuela. Esta imagen se proyecta sintagmáticamente (véase la figura 1).

Figura 1. Plática de Julia con su abuela en la sala de la residencia



Fuente: Da Coll (1997, p. 6).

En el plano indiciario, la imagen permite entender tres cosas con respecto al plano lingüístico. Primero: la aparición de un oyente animal, ausente en el diálogo impreso, pero marcadamente presente en el diálogo icónico. Segundo: la atmósfera de la conversación logra develarse a partir del nivel icónico. Pese a que es posible imaginar el ambiente del cuento, la imagen dispone los componentes del plano para recrear el relieve del

escenario y de sus partes, a tal punto que inyecta cierta dosis de afectividad sobrecogedora, provocada por la posición de la abuela, la nieta, el gato y sus particulares formas de vestir y actuar. Tercero: la imagen acelera la representación de la bruja, pues desde el instante de su aparición hay una relación de equivalencia entre la abuela y la misma bruja: ambas comparten el nombre y los rasgos físicos de su existencia.

En el nivel icónico es posible identificar las relaciones de equivalencia, de proporción y de identidad. Es factible, por lo tanto, asumir una representación —la del autor— sobre la abuela, su nieta y la aproximada figura del gato humanizado que, lejos de parecer ausente de la conversación, exhibe un interés análogo al de Julia por saber la trama completa de la historia. A juzgar por los abrigos y la comida dispuesta en la mesa auxiliar del sofá, el diálogo parece desarrollarse en una acogedora atmósfera hogareña. La abuela teje mecánicamente un calcetín, mientras sus dos interlocutores —el gato y la niña— se sumergen en la narrativa.

Desde un punto de vista paratextual, el dispositivo icónico se sitúa en un mismo nivel de importancia que el texto lingüístico. La composición de la obra ocupa la totalidad de la cuartilla. No hay referencias desprendidas en los contornos o espacios marginales del plano. La imagen funge de contexto situacional al lector. Dispone de los imaginarios necesarios para fraguar un entorno cálido y apropiado para este prototipo de escenas familiares. El acontecimiento es absoluto y puede sintetizarse en simples líneas: la imagen denota la narración de un cuento alusivo a una bruja con atributos corporales arquetípicos de su personalidad. Ese tipo de escenas no es único ni singular, pues la niña asume la posición, la quietud y la topografía física necesarias para captar de su abuela el significado de la trama.

La abuela funge como *sujeto* de la acción. El cuento alusivo a la bruja Befana se convierte en el *objeto* de la abuela, que así puede controlar la inquietud de su nieta, mientras que el *destinatario* es la nieta Julia. En la imagen, este modelo actancial es estático. También el gato parece ser un destinatario del acontecimiento de narrar. La imagen es rica en componentes gráficos que permiten la construcción de un ambiente propicio para la narración de la abuela.

El texto gráfico desempeña un papel transitivo frente al lingüístico. Por un lado, reafirma el asiento narrativo del cuento al plasmar en el nivel visual la voluntad férrea de la bruja de fabricar, mediante magia, calcetines únicos:

Pero si una bruja puede volar en escoba y convertir a un príncipe en sapo, ¿por qué no va a poder con hechizos conseguir unas medias? La Befana fue a su caldero, buscó en su libro de fórmulas y comenzó a trabajar (Da Coll, 1997, p. 14).

Por otro lado, la imagen muestra aquello que el texto oculta: la fórmula específica de la preparación. El lector puede inferir, a partir de la conexión de ambas dimensiones, aquellos recursos propios para fabricar los calcetines: la madeja de lana y las agujetas. La obra es una narrativa en movimiento. Emplea los dispositivos gráficos tradicionales para representar la poción mágica de una bruja. La varita mágica de la derecha parece comandar la dirección del brebaje. La madeja de lana y las agujas para tejer señalan los ingredientes básicos de la preparación. El fuego estrepitoso y la humareda del cantero denotan la intensidad del recetario. La danza de la bruja parece incrementar el ritmo de la cocción. Sin embargo, es preciso ubicar la mirada desde el plano simbólico con el objetivo de superar la descripción plana de este nivel (véase la figura 2).

Figura 2. Primer intento de la bruja de fabricar calcetines mediante la magia



Fuente: Da Coll (1997, p. 14).

La imagen es un prólogo de un proceso mayor que comienza con la voluntad de fabricar mágicamente calcetines y que termina con la frustración de no poder hacerlo mediante el acto de magia. Es el inicio de una secuencia que termina en la siguiente página (p. 15). Al igual que otras imágenes del texto, su presencia es subsidiaria de la narrativa que la vivifica y la hace pertinente. Su nivel de dependencia es tan elevado que su ubicación —coordinada al comienzo del párrafo citado— parece estar en comunión directa con el significado del pequeño monólogo de la bruja. El acontecimiento repite y refuerza los temas frecuentes de brujas, calderos y pócimas. Desde el plano estrictamente narrativo, es posible prever la disposición de la bruja ante el reto de fabricar medias. El acontecimiento de la imagen es, por lo tanto, una apuesta iterativa a las prenociones y preconcepciones sobre este

tipo de personajes. En últimas, este tipo de ilustraciones inician a los lectores infantiles en la codificación cultural reconocida de estos temas.

Las acciones de la imagen resaltan al objeto. La discreción de los elementos de costura en un trazo esquemático subraya la relevancia del objeto para el sujeto. Su magia es el destinatario por antonomasia del cuento. Sin embargo, y pese a su capacidad de acción y de incidencia, no logra generar el impacto deseado por la bruja Befana. Sobresalen los objetos que aluden al *emisor*: la madeja de lana y las agujetas para tejer. El vapor de magia que emite el caldero funge como la fuerza externa que potencialmente articulará en el objetivo el diseño de los calcetines. El conocimiento de esta imagen permite entender la naturaleza y realidad de la siguiente.

Tal cual aparece en el libro, la imagen es un preámbulo al desarrollo de la trama. Es un objeto directo de interpretación de los resultados inicialmente previstos. La madeja vivificada, que emerge con patas de ganchos de tejer en medio del vapor del caldero, expresa el producto del primer intento. La imagen se articula directa e inmediatamente al texto, cuando dice: “La Befana fue a su caldero, buscó en su libro de fórmulas y comenzó a trabajar” (Da Coll, 1997, p. 14). Antecede al siguiente fragmento de la trama: “Hizo un intento y no resultó” (p. 15). El gráfico sirve de bisagra para interpretar desde el plano visual la frustración de la bruja en su primer esfuerzo y la persistencia por no decaer en sus próximos trabajos. La obra icónica forma parte de una secuencia mayor. Está precedida por la voluntad de Befana de fabricar un imposible cotidiano, la energía invertida en solucionarlo y la contemplación angustiada ante los efectos de su trabajo. La imagen requiere una lectura diferente para entender la conexión visual entre el producto del caldero y la cara de frustración y tristeza de la bruja.

Es un ícono de secuencia que tiene una temporalidad imperfecta, pues el lector no logra precisar el tiempo de duración del brebaje ni el lapso de frustración de la bruja. El instante captado genera dudas y expectativas latentes. *Per se*, la imagen no revela qué pasará entre la madeja viva y la bruja; parece introducir una escena de suspenso entre la susodicha madeja y su creadora; mantiene las puertas abiertas para el desarrollo de los eventos. El texto visual es transitivo en dos direcciones: por un lado, sirve de complemento directo del discurso narrativo al transitar en el plano visual los resultados primarios de la bruja; por otro, ayuda a pasar a la siguiente página, no solo por su ubicación física en la tercera parte inferior de la página, sino por el nivel de expectativa que abre al cierre de esta (véase la figura 3).

Figura 3. Intento fallido de la bruja Befana de fabricar calcetines



Fuente: Da Coll (1997, p. 14).

Vista en conjunto y restituida a su contexto, la imagen connota frustración, preocupación, duda e insatisfacción. Requiere una lectura hipertextual de las imágenes y los párrafos previos para entender el instante inmediato que denota la imagen. Leída en escala secuencial, es válido llamar a la imagen momento 2, pues acontece inmediatamente a los esfuerzos mágicos del sujeto de la trama. El resultado primario del objeto frustra las expectativas del sujeto. El *destinador* no parece satisfacer las expectativas de quien lo utiliza. Hay, por lo tanto, un primer conflicto entre sujeto, objeto y destinador. La imagen hiperboliza el fracaso del sujeto ante la esencia indeseada del objeto. El nivel lingüístico no logra develar esta hipérbole del fracaso. Esta imagen tiene correspondencia y ensanche mayor en la siguiente (véase la figura 4).

Figura 4. Tres brujas intentan fabricar calcetines mediante la magia



Fuente: Da Coll (1997, p. 19).

La mirada es superlativa y al mismo tiempo reiterativa. Robustece el nivel de frustración ante los fallidos intentos para obtener el *objeto de deseo* de la trama, unas medias para ir a la fiesta. Introduce un aquelarre con factura infantil y al mismo tiempo refuerza la absoluta incapacidad de las tres ancianas por conseguir lo que anhelan. La imagen es el colofón de una secuencia narrativa e icónica asociada a la factura de los calcetines. Desde una perspectiva metalingüística, la imagen cierra el proceso narrativo iniciado por la voluntad de la bruja y finiquitado por la frustración del conjuro fallido. La obra engrandece la dimensión de trabajo de la bruja Befana. En el aquelarre con trazos infantiles, aparecen otras dos brujas con angustias manifiestas ante el producto de la cocción. El caldero, más alto y de mejor factura, vomita cuatro corderos. Desarticulada de su dimensión lingüística, la imagen denota poco frente a la extrema importancia que ocupa en el plano paratextual. Es preciso ajustar el lente de observación para comprender la pertinencia o impertinencia repetitiva de la imagen frente a las otras propuestas del autor.

A diferencia de los otros momentos, esta imagen resume y asocia la totalidad de una segunda secuencia narrativa correspondiente al acto mágico y fallido de preparar calcetines. La imagen recoge todo el proceso, lo robustece con la participación de otros sujetos análogos a la naturaleza de Befana y lo engrandece con la cualidad de los objetos dispuestos para este fin. Es un colofón superlativo del tiempo que tardó la Befana en darse cuenta de su imposibilidad de lograr su cometido como sujeto de la trama. En el plano paratextual, la imagen cierra una mezcla de íconos menudos y ubicados en una posición interpretativa y transitiva con el texto. En este mismo plano, el ícono se presenta como colofón visual de la microsecuencia narrativa alusiva a la preparación de los calcetines.

Constituye el cierre del esfuerzo individual y conjunto por obtener el objeto de una segunda secuencia narrativa, concebida y nombrada desde el plano metalingüístico como *los intentos por preparar calcetines a partir del acto de brujería* (Da Coll, 1997, pp. 14-19). La imagen es una síntesis temporal de esta parte de la trama. Es un remate superlativo de todo el proceso. Reafirma en el plano icónico la incapacidad del destinador primario por obtener la integridad del objeto deseado. El sujeto se despliega a tres acciones simultáneas, encabezadas por tres entes de igual naturaleza, pero con jerarquías diversas. Paradójicamente, la combinación de estas jerarquías termina por abortar la misión iniciada tres páginas atrás por la apuesta

individual de la Befana. Son superlativos. Los “objetos fallidos” pasan de ser madejas mostrencas y se convierten en corderos vomitados por el excesivo vapor del caldero. El sujeto, ahora tripartito, reproduce en sus tres versiones jerarquizadas la frustración del esfuerzo. El objeto vuelve y cierra la microsecuencia del proceso.

¿Y dónde está el símbolo?

En la obra ilustrada de Ivar Da Coll, la referencia al símbolo no parece ser directa en las ilustraciones de los personajes, en sus actitudes y en los objetos. Hay un episodio en la trama y en las ilustraciones que remiten a prácticas culturales cotidianas de algunos países europeos. La fecha del 6 de enero alude a las festividades religiosas de principios de año en Italia y España; en ella, los niños reciben obsequios en la madrugada de dicha fecha. Es también posible ver una proyección narrativa de la decoración navideña norteamericana en el título y en el episodio final del cuento; curiosamente, los personajes de la fantasía navideña y de la bruja del cuento depositan los obsequios cada año en los calcetines.

El epíteto de *dulce* es directo y al mismo tiempo metafórico, puesto que las medias simbolizan receptáculos individuales de obsequios con rasgos distintivos a la personalidad de quien los recibe; así, lo dulce es una expresión de satisfacción individual de la persona que dispone o cuelga libremente los calcetines a cambio de un producto de su satisfacción. En este orden de ideas, lo *dulce* connota menos una reserva de consumibles azucarados y expresa más el gozo y el agrado por obtener un producto esperado cada año. La presencia de los obsequios transforma entonces los códigos de comprensión de los calcetines, puesto que modifica el patrón de uso y de relación de los personajes con los objetos. El concepto *medias dulces* es el resultado de ese cambio, puesto que las prendas abandonan el destino inicial de su factura y se convierten en las depositarias sagradas del objeto de placer.

Hay, por lo tanto, una fuerte carga simbólica en las acciones y en los personajes de la obra, que revela significados, prácticas culturales e importantes sistemas axiológicos. Es posible discernir esta carga tanto en la estética de las ilustraciones y en la narrativa propia de los acontecimientos. Para empezar, tanto la relación de la abuela con su nieta como la que sostiene la bruja con Ana plantean tres formas de concebir los vínculos entre los adultos y los niños. Las tres remiten a los atributos axiológicos

de la literatura de Da Coll, que es un espacio de enseñanza de valores y de resolución de conflictos a través de los consensos mutuos; ese ha sido uno de los rasgos sobresalientes de su producción infantil (Pulido, 2009, pp. 39, 56, 88). En primer lugar, la distancia entre el adulto y el niño se elimina a través del diálogo y la negociación. Julia detiene sus travesuras infantiles ante la promesa de escuchar un interesante cuento de parte de su abuela. Lejos de desobedecer las peticiones —y no las órdenes— de la anciana, Julia accede a escuchar en una jornada aparentemente larga la historia de Befana. La figura 1 revela la actitud complaciente de la niña ante el desarrollo pausado y enigmático del cuento. Esta escena incluso se desplaza espacial y temporalmente, puesto que aparenta comenzar en la sala de la casa y termina en la alcoba de Julia, quien no desprende sus manos y escucha con atención el desenlace de los acontecimientos.

El valor de la negociación llega a su clímax cuando Befana transa con Ana. Las necesidades de la bruja no se imponen y el rapto caprichoso de la niña no se aprovecha de las facultades mágicas de la anciana. En este caso, el pacto se convierte en la solución a los problemas, en la forma de satisfacer las necesidades mutuas de las dos. Esta forma de acercarse a las dificultades termina por inaugurar una nueva forma de resolver las “cuestiones de la vida” y de establecer relaciones convenientes a lo largo del tiempo. La fuerza del consenso se sobrepone a la frustración, tristeza y negociación, y funda un periodo de felicidad, tranquilidad y beneficios mutuos. En términos narrativos, el acuerdo desenlaza los puntos críticos de los acontecimientos y los resuelve desde una correspondencia biunívoca de los actores del cuento.

En segundo lugar, la conexión entre adultos y niños se perfila desde la educación y el aprendizaje. Los unos y los otros ganan “capital” cognitivo para el juego de la vida. La abuela recibe la atención de su nieta a través de la narración del cuento, Befana aprende a conseguir el pasaporte de sus fiestas y Ana adopta el valor de la paciencia para colgar cada año sus calcetines en la ventana de su recámara. Hay entonces una multiplicación de beneficios, así como de aprendizajes importantes y fundadores para el juego social de la vida.

Por último, y en consecuencia con lo anterior, la relación entre las dos edades termina en una alegre satisfacción. Las consecuencias del diálogo y del aprendizaje recíproco desembocan en un estado de bienestar perenne entre las partes e inaugura un tiempo de relativa estabilidad entre los intereses de Befana, Ana, Julia y la abuela. La última ilustración del cuento

es una síntesis metafórica de la atmósfera de bienestar que trasluce tanto en la prosa como en la imagen; el punto final se reafirma entonces en el plano visual del libro y asienta, en últimas, las expectativas positivas del diálogo y la negociación.

Para finalizar, es importante acotar el valor simbólico que encarna la anciana-bruja a lo largo de la narración. Gran parte de la literatura infantil está atravesada por la aparición del hada con toque mágico que soluciona o aporta a la solución de las situaciones conflictivas. Si bien los hechizos de Befana fueron un rotundo fracaso, aportaron capital en la negociación con Ana. La anciana-bruja es otro tipo de hada protectora que educa, coadyuva y protege. Lejos de simbolizar la ausencia o desprotección de figura materna, este personaje está inserto en la vida cotidiana de las niñas: educan por medio del diálogo (en el caso de Julia) y ofrecen soluciones a través de los acuerdos (en el caso de Ana). Representan, finalmente, un consolidado de saberes de vida dispuestos al servicio de sus protegidos.

El modelo actancial de Greimas, que descansa sobre toda una semiótica literaria, ha permitido reforzar la reflexión metalingüística del cuento de Ivar Da Coll; el tránsito entre las imágenes se ha dado desde las acciones de los actores del cuento y su consecuente lectura. Lejos de reducir a casillas comunicables la propuesta matricial, la anterior descripción reveló una interesante composición de pasos entre las propiedades icónicas, indiciarias, espacio-temporales y objetuales de las imágenes. Sea esta la ocasión entonces para señalar la pertinencia analítica del modelo de Greimas; por un lado, ofrece una herramienta metalingüística para expandir la interpretación del contenido sémico de los cuentos, ya sean estos de naturaleza exclusivamente escrita o de contenidos ilustrados. Por otro lado, funge como estrategia didáctica y pedagógica para desarrollar lecturas diferentes, alternas y complejas hacia textos que ameritan —debido a su alto diseño hipertextual— acercamientos diferentes, dialécticos y críticos. El aprendizaje de estas competencias lingüísticas y semióticas termina por modificar la superficial apreciación estética de los libros ilustrados —especialmente los infantiles— y pasa a generar sentidos diversos y enriquecidos.

Aparentemente, el cuento es sencillo. No obstante, la interacción entre la imagen y la prosa complejiza todo juicio apresurado. El examen desarrollado en las anteriores páginas deja ver la compleja estructura y la necesidad de desarrollar lecturas críticas para destilar significados profundos o escondidos en la obra del autor. Da Coll traza nuevos cánones

de creación en la literatura infantil colombiana. La arquitectura de sus obras revela una articulación móvil e impredecible de dispositivos textuales y pictóricos, que vistos en conjunto toman como referencia aspectos propios de la vida cotidiana y los valores humanos, en la que adultos y niños son capaces de comunicarse con claridad y respeto; además, se deconstruye la imagen estereotipada de la bruja malvada, que se relaciona con los niños para maltratarlos o comérselos, o que está interesada en la vanidad y en la lujuria, y se convierte en un sujeto que resuelve los problemas a través de la negociación, que usa la magia para socorrer a los otros; es decir, se adoptó una visión tradicional del hada madrina, pero con el aspecto pintoresco de la bruja.

Referencias bibliográficas

1. Da Coll, I. (1997). *Medias dulces*. Bogotá: Norma.
2. Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
3. Eco, U. (1987). *Lector in fábula*. Barcelona: Lumen.
4. Eco, U. (1979). *Signo*. Barcelona: Labor.
5. Goikoetxea Iraola, E. y Martínez Pereña, N. (2015). Los beneficios de la lectura compartida de libros: breve revisión. *Educación XXI* 18 (1), pp. 303-324.
6. Greimas, A. J. (1971). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
7. Lewis, T. (1993). *Notas para una teoría del referente*. Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.
8. Pardo Chacón, Z. (2009). Panorámica del libro ilustrado y del libro-álbum en la literatura infantil colombiana. *Ensayos. Historia y teoría del arte* 16, pp. 81-114.
9. Pulido Rodríguez, C. (2009). *La narrativa de Ivar Da Coll. Planteamientos estéticos y visuales del cuento infantil ilustrado en Colombia* (trabajo de investigación de la Maestría en Literatura, Facultad de Ciencias Sociales). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
10. Sipey, L. y Brightman, A. (2009). Young children's interpretations of page breaks in contemporary picture storybooks. *Journal of Literacy Research* 4, pp. 68-103.