

La retórica de la imagen en el álbum ilustrado

Investigación que presenta

María Itzel Sainz González

Para obtener el título de

Máster de Promoción de la Lectura y Literatura Infantil

Tutor: Dr. Antonio Mendoza Fillola

Mayo de 2005

Universidad de Castilla La Mancha

CEPLI (Centro de Estudios de Promoción de la Lectura y Literatura Infantil)

Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades de Cuenca (España)

Índice

Introducción	2
Metodología.....	6
Capítulo 1. Marco Teórico.....	9
Capítulo 2. Los metaplasmos	16
Capítulo 3. Las metataxis	25
Capítulo 4. Los metasemas	37
Capítulo 5. Los metalogismos	48
Capítulo 6. Conclusiones.....	57
Anexo. Actividades con los niños	65
Bibliografía.....	74

Introducción

Hoy en día se tiene un bombardeo constante de medios audiovisuales, y la imagen, como elemento fundamental de éstos, ha sido motivo continuo de discusión en muchos foros. Giovanni Sartori, en su *Homo Videns*¹, advierte sobre el peligro de que el hombre pierda la capacidad de abstracción debido a la televisión (con una visión bastante catastrofista). Los mediadores involucrados en la promoción de la lectura comparten la preocupación, pero deben ser conscientes de que esta preponderancia de la vista dentro de los medios de comunicación es un hecho que no se puede cambiar, como ya apuntó alguna vez el editor mexicano Daniel Goldin: “Ante la andanada de comentarios de tantos promotores de la lectura sobre como la palabra ha perdido lugar frente a la imagen, nosotros respondemos que eso es sólo parcialmente cierto. Y que en lugar de lamentar la supuesta derrota de la palabra por la imagen habrá que empezar a tomarnos en serio la educación visual.”². En este estudio se coincide en que es preferible buscar que los niños reciban una formación que les permita tener una visión crítica respecto a todos los mensajes que reciben a través de sus ojos. Esto será posible en la medida en la que los pequeños accedan a un acercamiento a los mensajes visuales que profundice en el tema. Así como un criterio literario se forma a partir de las múltiples lecturas, un criterio visual debe formarse a partir de las muchas imágenes. Los promotores de lectura necesitan conocer las características del lenguaje gráfico para poder aprovecharlo en su labor.

El álbum ilustrado o libro-álbum, aparte de hacer grandes aportaciones a la educación estética del niño gracias a la variedad de estilos y aproximaciones que maneja, puede ser una herramienta muy útil para este propósito. Este novedoso tipo de literatura infantil³ ha sido reconocido por muchos estudiosos, de entre quienes se puede seleccionar a Uri Schulevitz para definirlo:

En un verdadero libro-álbum, las palabras no pueden existir independientemente. Sin las ilustraciones el significado no quedaría claro. Éstas proporcionan información que no dan las palabras. Además, el libro-álbum no sólo depende de las ilustraciones para complementar las palabras sino que también las esclarece y toma su lugar. En un libro-álbum, tanto las palabras como las imágenes son leídas.⁴

¹ Sartori, Giovanni (1998), *Homo Videns*, Madrid, Taurus.

² Babar (1999), Entrevista a Daniel Goldin, editor del Fondo de Cultura Económica de México, Imaginaria 3, <http://www.imaginaria.com.ar/00/3/goldin.htm>.

³ Teresa Durán sitúa los años 60 como el inicio de este tipo de literatura. Durán, Teresa (2000), ¡Hay que ver!, Salamanca, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, p. 26.

⁴ Shulevitz, Uri (1999), “¿Qué es un libro-álbum?”, en *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*, Caracas, Banco del Libro, pp. 130-131.

En los álbumes, por tanto, ésta integración tiene por consecuencia un discurso literario complejo en el que la manera en la que están representados los objetos, personajes y situaciones se constituyen en un conjunto formal que también comunica. Estas imágenes formarán parte del proceso de construcción del mundo del niño, le proporcionarán conocimientos que van más allá de su geografía, entorno y situaciones conocidas. El proceso de lectura visual puede tener profundas implicaciones en el desarrollo cognitivo, como ya ha estudiado Teresa Durán, quien al contrario de Sartori mantiene que este tipo de acercamiento es básico para el desarrollo del pensamiento abstracto. Ella afirma:

Percibimos por la imagen, siendo la misma imagen el hecho cognitivo fundamental... nuestra mente opera significativamente, es decir, inteligentemente, por esquemas de signos previos al habla, aunque es por el habla que nos apoderamos de los signos en un mecanismo de interrelación... En un medio donde estos estímulos no se equilibren adecuadamente, como el de nuestras sociedades urbanas contemporáneas, puede llegar a ser tan excesivamente unidireccional, priorizando sólo un determinado tipo de percepción de signos, que nos convierta paradójicamente en *iletrados* visuales, olfativos o táctiles.⁵

El ilustrador orienta al niño sobre el sentido pues, por medio de la composición, selecciona y jerarquiza, enfatiza o desestima, enriquece, corrobora, modifica o hasta contradice el texto. Este trascendental efecto precisa un análisis de los recursos formales utilizados y su consecuencia en el mensaje emitido, pues la interpretación que el pequeño lector haga dependerá en mucho de la que se haya hecho antes en la plástica.

La presente investigación atenderá a la interacción de los elementos que influyen en la comunicación dentro del álbum ilustrado y la consecuencia que ésta tiene en la construcción final del significado. Se integran así las aportaciones de dos áreas: la literaria y la de comunicación gráfica. Ambas disciplinas tendrán que considerarse y explorarse al estudiar el mensaje. Hay innumerables aspectos que podrían indagarse a este respecto: color, textura, perspectiva, elección de personajes, vestuarios, entornos... Este estudio se concentra específicamente en analizar la correlación que existe entre la retórica del lenguaje y la retórica de la imagen.

La retórica se ha establecido a través del tiempo como un recurso para atraer la atención hacia el mensaje en sí, con lo que su aplicación al código visual la vuelve idónea para el desarrollo del pensamiento crítico. El Grupo μ de la Universidad de Lieja, desde el

⁵ CLIJ (1998), La ilustración: primera lectura y educación artística, CLIJ 102, año 11, pp. 7-12.

planteamiento de su *Retórica General*⁶, propone que su esquema también puede utilizarse en otros códigos. Roland Barthes introduce el tema de la retórica de la imagen en medios que integran texto y gráfica y examina en ellos tres mensajes: el lingüístico, la imagen denotativa y la imagen connotativa⁷. José Manuel López profundiza aún más y analiza la utilización de algunas figuras retóricas en la comunicación gráfica⁸, aunque ninguna de las investigaciones mencionadas parece acercarse a los libros infantiles. En el terreno de los estudios de la Literatura Infantil y Juvenil, Jane Doonan⁹ apunta que “los artistas explotan los elementos abstractos de la ilustración... para aludir a estados psicológicos complejos a través de imágenes que funcionan como el equivalente visual del símil, de la metáfora y de la intertextualidad”, y reconoce el uso de algunas figuras retóricas en varios álbumes ilustrados, pero tampoco explora el tema a profundidad. Otros investigadores del área también se acercan marginalmente al tema¹⁰.

El análisis de este aspecto en el libro-álbum es entonces campo fértil para el estudio que se propone. Implica la comprensión de cómo afecta la utilización de determinada figura en la comprensión del mensaje compuesto por texto y plástica. Aunque cada ejemplo podrá poseer su propia lógica y resultado, y el tema pide un estudio específico en cada caso, la investigación busca construir una base que ayude a explicar los conceptos de retórica visual. Al aclararlos se pueden tener en cuenta al trabajar dentro de la promoción de lectura con otros álbumes ilustrados que se consideren valiosos y se facilita la extrapolación de su análisis hacia otros casos y otros lectores.

La información incluida en el marco teórico, así como la introducción a cada capítulo, las diferentes figuras retóricas y sus correspondientes ejemplos, están basados en la obra del Grupo μ , *Retórica General*¹¹, y la de Helena Beristáin, *Manual de Retórica y Poética*¹², quien también retoma el trabajo de los primeros. Adicionalmente fueron complementadas con la

⁶ “Las figuras retóricas, es decir, el resultado de la aplicación de las cuatro operaciones fundamentales, no están limitadas al modo de comunicación lingüística. Hace tiempo que los pintores y los críticos de arte hablaron de “metáfora plástica”. Abandonando las analogías superficiales, creemos que se pueden comparar los procedimientos de expresión y reducir aquí también las operaciones fundamentales a un mismo esquema.” Grupo μ (1970), *Retórica General*, Barcelona, Paidós 1987, p. 63.

⁷ Barthes, Roland (2003), “Rhetoric of the Image” en *Semiotics*. Vol. III, Ed. por Gottdiener, Mark et al., Londres, Sage Publications, pp. 153-166.

⁸ López Rodríguez, Juan Manuel (1993), *Semiótica de la Comunicación Gráfica*, Distrito Federal, CNCA/INBA/UAM, pp. 297-376.

⁹ Doonan, Jane (1999), “El libro-álbum moderno” en *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*, Caracas, Banco del Libro, p. 36.

¹⁰ Entre ellos se pueden citar dos:

Jones, Raymond (1999), “*Donde viven los monstruos* de Maurice Sendak: la poesía del libro-álbum” en *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*, Caracas, Banco del Libro, pp. 149-162.

Joseph, Michael (1977), *Frames and pictures*, Bookbird 35, No. 1, pp. 18-23.

¹¹ Grupo μ . *Op cit.*

¹² Beristáin, Helena (1985), *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Editorial Porrúa, 2004.

investigación de Juan Manuel López en su libro *Semiótica de la Comunicación Gráfica*¹³. Las equivalencias planteadas del código lingüístico al código visual son, en su mayor parte, una propuesta de este trabajo.

El tema incide en las prácticas lectoras de los niños dentro de cualquier espacio de mediación de lectura, no necesaria ni únicamente el contexto del salón de clase. Por esta razón, el análisis servirá para plantear actividades de reflexión e interpretación con ellos de manera que se conviertan en receptores conscientes no sólo de lo escrito y sino también de lo visual desde una aproximación recreativa y no un enlace con prácticas específicamente escolares. Sin embargo, es preciso aclarar que dichas propuestas no constituyen el foco de este estudio, que como se explicó es el análisis, y son solamente un punto de partida para futuras investigaciones.

¹³ López, Juan Manuel. *Op cit.*

Metodología

El objetivo principal de este trabajo es proveer una herramienta para analizar el proceso de integración del sentido que se construye gracias al uso de las figuras retóricas en el código visual. Gracias a ella se podrá distinguir el efecto que la retórica de la imagen puede tener sobre el texto. El ámbito dentro del que se circunscribe es el de los casos reales que se encuentran en el género del álbum ilustrado.

La exploración que se haga en relación a cómo puede afectar la interpretación del texto que complementan, por fuerza pide un estudio interpretativo específico en cada caso. Dado que el tema tiene escasa bibliografía es mucho más interesante una metodología cualitativa que, gracias a un muestreo significativo, explique y aclare los conceptos de retórica de la imagen. Un estudio estadístico sin una comprensión clara de esta área del conocimiento sería un tanto inútil. No existe una metodología ya reconocida y generalizada para este tipo de mensajes, una que establezca una correlación clara entre el marco teórico del que se parte y la aplicación práctica del mismo. Por ello, se ha desarrollado un instrumento metodológico que integra los procedimientos de varios autores en una propuesta propia.

El estudio se basa en la categorización hecha por el Grupo μ ¹⁴. El marco teórico aclara algunos conceptos del tema que no son del conocimiento general de los lectores y son básicos para su comprensión. En cada capítulo se da también una aproximación inductiva a los diferentes incisos. Las unidades de análisis se intercalan en la sección que las explica y su estudio invierte el enfoque y se realiza de forma deductiva.

La selección de la muestra fue realizada con un interés específico en la ilustración. El criterio fue el de aquellas imágenes que tienen una utilización evidente del tipo de figura retórica que se analiza y de los recursos que maneja para integrar la composición. Aunque se encontraron muchos ejemplos, el muestreo se cerró a uno de cada una de las subdivisiones de los dominios del lenguaje –explicados en el marco teórico – que corresponden a las operaciones retóricas que se pueden realizar dentro de ellos. El resultado de esta combinatoria da quince unidades de análisis:

¹⁴ Grupo μ (1970), *Retórica General*, Barcelona, Paidós 1987.

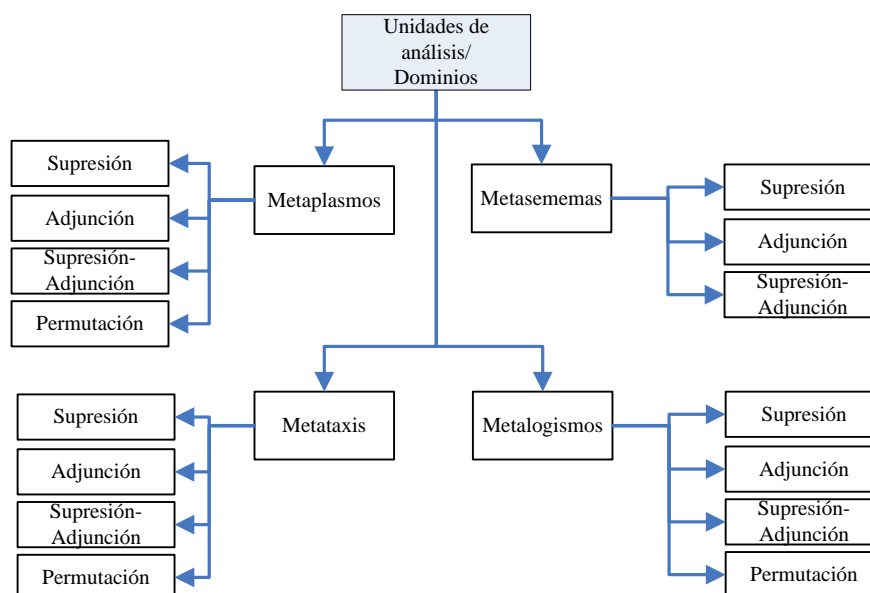


Fig. M1

Cada muestra quedó estructurada en dos partes:

1. En esta sección se presentan los bloques que conforman la unidad de análisis. Como primer elemento se incluye un breve resumen del argumento que ayuda a situar la muestra dentro del contexto general de ese libro-álbum. En segundo lugar se incluye la ilustración seleccionada. Y ya que no puede dejar de considerarse que la unidad semántica en la lectura de un álbum ilustrado es un proceso que incluye tanto la información verbal como la visual, el tercer componente es el fragmento del texto con el que se complementa. Por cuestiones prácticas se opta por aquellos que están disponibles en el mercado mexicano sin importar el idioma original, siempre y cuando la traducción sea buena. De cada tipo de figura retórica que se detecte se analizará un ejemplo.

2. Análisis. Esta sección constituye la parte medular y examina la unidad en base a los siguientes incisos:

a) El texto. Se examina el tipo de narrador que el autor selecciona, la ubicación de la unidad dentro del libro como conjunto, el tono general del texto, su construcción y cómo todo esto afecta al contenido del mensaje lingüístico. Se basa principalmente en el método planteado por Lázaro Carreter y Evaristo Correa¹⁵.

b) La ilustración. Se ubica qué punto del texto decidió utilizar el ilustrador. Primero se examina la construcción de la imagen en un nivel denotativo, es decir, cuáles son los elementos que la integran y cómo están agrupados. Si la circunstancia lo amerita, se hace una aproximación al análisis de la forma y el color. Entonces se puede analizar el mensaje a nivel connotativo, cómo las relaciones entre los elementos afectan la composición y de esa manera

¹⁵ Carreter, Fernando Lázaro y Evaristo Correa Calderón, *Cómo se comenta un texto literario*, Publicaciones Cultural, México 1999.

se desvían de una estructura normal de representación. Se apunta si el caso en particular afecta el tejido general del álbum, la obra general del autor o ilustrador, o inclusive el contexto extralingüístico.

Gracias a esto se deduce la figura retórica que el ilustrador utiliza. Se puntualiza cómo se construye, qué unidades trabaja, cuál operación retórica interviene. Se analiza a qué connotaciones lleva su uso y por lo tanto, cómo afecta al contenido del mensaje visual. El trabajo de Roland Barthes en su ensayo *Retórica de la Imagen*¹⁶ sirve de base para este inciso, y se complementa con una adaptación a lo gráfico de otros puntos que contemplan Correa y Carreter.

c) Integración de los mensajes lingüístico y visual. Se analiza la función que cumple el texto y la que desempeña la imagen, cuál es el efecto conjunto que se consigue gracias a los recursos que se ocuparon en ambos códigos. Se estudia de qué manera los dos hacen resaltar la actitud, el tono y las conclusiones. Gracias a todo lo anterior se deduce cuál es el posible efecto en el lector.

Se ha buscado que el esquema adoptado sea sistemático y ordenado para hacerlo susceptible de réplica. Con este diseño se intenta que el promotor de lectura que lo lea se relacione de manera reflexiva con el trabajo y se ejercite poco a poco en la lectura del código visual. Así le será posible tener las herramientas suficientes para que en el futuro pueda realizar sus propios acercamientos a otros álbumes ilustrados y pueda trabajar con los lectores específicos de su ámbito de trabajo. Aunque hay múltiples propiedades que pueden estudiarse en el aspecto plástico –por ejemplo la perspectiva o la psicología del color –, la investigación se limita al eje planteado y solamente se mencionan las otras en el caso en el que son específicamente relevantes.

¹⁶ Barthes, Roland (2003), “Rhetoric of the Image” en *Semiotics*. Vol. III, Ed. por Gottdiener, Mark et al., Londres, Sage Publications, pp. 153-166.

Capítulo 1. Marco Teórico

El interés principal de esta sección es aclarar algunos conceptos de retórica que pueden estar alejados del común de los lectores, con el afán de que este trabajo pueda ser utilizado como herramienta entre los promotores de lectura, muchos de ellos sin una formación teórica profunda en esta área. Por esta razón se ha tratado de mantener en el mínimo el vocabulario especializado, y en los casos en los que los distintos autores manejan alguna diferencia en los términos, se ha optado por el que se considera más conocido o comprensible entre la generalidad de las personas. Sin embargo, es imposible evitar del todo la entrada de vocablos específicos del área. Es un acercamiento somero, por lo que, a quien quiera profundizar en el tema, se le recomienda consultar las fuentes originales.

Como ya se señaló en la introducción, suficientes autores han reconocido la posibilidad de aplicación de la retórica a sistemas de signos no lingüísticos, por lo que las definiciones se han adaptado para incluir el código visual.

1.1. Conceptos generales

La comunicación es el producto de cinco factores, que son:

Un *emisor (destinador)* envía un mensaje a un *receptor (destinatario)* por intermedio de una *canal*: el mensaje está en *código* y se refiere a un *contexto (referente)*.

Destinador y destinatario entran en contacto gracias a este código, y en el contexto encuentran el referente. El esquema del signo¹⁷ aclara este último concepto:

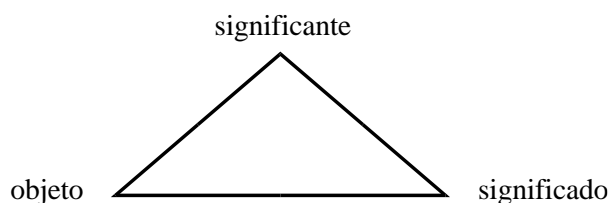


Fig. 1.1

- En donde el *objeto* es el referente, el *algo* representado.
- El *significante* es el vehículo perceptible, la manera de representar al objeto, la palabra dentro del lenguaje escrito o fónico, y la representación del objeto en el lenguaje gráfico.
- El *significado* es la interpretación del significante, lo que éste quiere decir, pero que no es el objeto en sí.

Tanto para el emisor como para el receptor nada es más necesario que la conexión del significante con el significado, sin embargo, la palabra *no es* la cosa, la palabra *reemplaza* a la cosa, hay que distinguirla del referente real. Al hablar de los códigos lingüístico y visual,

¹⁷ López, Juan Manuel (1993), *Semiótica de la Comunicación Gráfica*, México, CNCA/INBA/UAM. p. 52.

tanto el objeto como el significado son comunes en ambos, lo que cambia es el significante, en el uno plasmado gracias a una palabra, y en el otro a la representación gráfica del objeto.

En la práctica, la mayor parte de los mensajes tienen por finalidad el comunicar un referente, aunque a veces el mensaje llama la atención hacia sí mismo, en ese momento aparece lo que aquí se denominará *retórica*. La intención retórica tiene la capacidad de perturbar el funcionamiento de los diferentes aspectos del proceso lingüístico: morfológico, sintáctico, semántico y lógico. Para que el mensaje llame la atención hacia sí mismo, debe existir un cambio en el proceso *normal* de estructuración del lenguaje, pero ¿en qué consiste esa normalidad?

1.2. Grado cero

El grado cero es todo lo que forma parte del código lingüístico y constituye una norma: ortografía, gramática, sentido de las palabras; aparte del código “lógico”, que es el que le da veracidad al mensaje. Es lo que constituye el discurso común, uno que no busca una significación más allá de la expresada por lo que las palabras denotan, es objetivo y carece de connotaciones; constituye el límite hacia el cual tiende un texto científico, en contraste con uno literario. Dentro del código visual, –aunque como ya ha señalado Barthes¹⁸ es prácticamente imposible lograr una imagen carente de connotaciones–, un grado cero sería aquel que busca una representación fiel de la realidad; la fotografía científica tendería hacia este límite, en contraste con la pintura abstracta en el otro extremo.

El código lingüístico está estructurado de tal manera que asegura cierta inmunidad con respecto a los errores de transmisión, las ambigüedades y los dobles sentidos. Hay lo que se denomina una *redundancia*, como sería la concordancia de género, de número, de persona; la determinación del sentido de las palabras por su contexto. Es conocida intuitivamente por todos los usuarios de cada lengua. El código visual es diferente, su lectura no está limitada por la lengua, pero sí por la cultura particular del lector. A nivel denotativo, muchas imágenes no requieren el conocimiento de la lengua del autor y/o ilustrador, pero a nivel connotativo hay partes del mensaje que pueden escapar a la comprensión.

Cuando hay una alteración a este grado cero, una alteración que se percibe por el receptor, aparece lo que se denomina un *desvío*. Su contraparte, la que no está modificada y que constituye la base, se llama *invariante*. Para que los desvíos sean descubiertos por el lector, tienen que ser señalados por una *marca*. Este hallazgo se da gracias al nivel normal de

¹⁸ Barthes, Roland (1977), “Rhetoric of the Image” en *Semiotics*. Vol. III, Ed. por Gottdiener, Mark et al., Londres, Sage Publications, 1993, pp. 153-166.

redundancia de la lengua. Toda alteración a este nivel se considera una marca. Se toma como una marca retórica si produce un efecto estético.¹⁹

Cuando la desviación se convierte en sistemática a lo largo de todo un texto, se transforma en una característica del *contexto*, de la totalidad del mensaje y la alteración deja de serlo para establecerse como una convención que ya no crea sorpresa en el destinatario. Se da un fenómeno de adaptación de un grado cero local que se superpone al grado cero absoluto. Esto equivale al estilo específico del autor y/o la obra al que el receptor se adapta. Para que se pueda considerar que existe una figura retórica debe existir un desvío *local* del grado cero.

Cuando se habla de un álbum ilustrado es fundamental entender esta diferencia entre grado cero local y grado cero absoluto. Cada álbum es, por definición, una alteración del grado cero absoluto. Desde el momento en que integra dos códigos para conformar su mensaje se aparta de la norma, más aún si se considera la exploración estética de la ilustración en cada uno de ellos. Es aquí donde entra el concepto de grado cero local: el estilo del artista gráfico se convierte en una convención para *ese* álbum en particular y el desvío aparece cuando los elementos representados o la composición de las imágenes señalan una marca junto a la invariante local.

1.3. Qué es la retórica

Con estas aclaraciones, se puede comprender la definición de retórica elaborada por el Grupo μ :

La retórica es un conjunto de *desvíos*... que modifican el nivel normal de la lengua,... infringiendo reglas o inventando otras nuevas. El desvío creado por un autor es percibido por el lector gracias a una *marca* y reducido inmediatamente después gracias a la presencia de una *invariante*... El conjunto de estas operaciones produce un efecto estético específico que es el verdadero objeto de la comunicación artística.²⁰

Una figura retórica es una expresión apartada del uso gramatical común cuyo propósito es lograr un efecto estilístico.

Las operaciones mediante las cuales puede construirse el desvío pueden ser de los siguientes tipos:

¹⁹ Las figuras retóricas no se utilizan solamente dentro del discurso literario, pues, como ya ejemplifica el Grupo μ en su obra, también son utilizadas en la publicidad y el argot, entre otros discursos. Grupo μ (1987), *Retórica General*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 236.

²⁰ Grupo μ (1987), *Op cit.*, p. 91

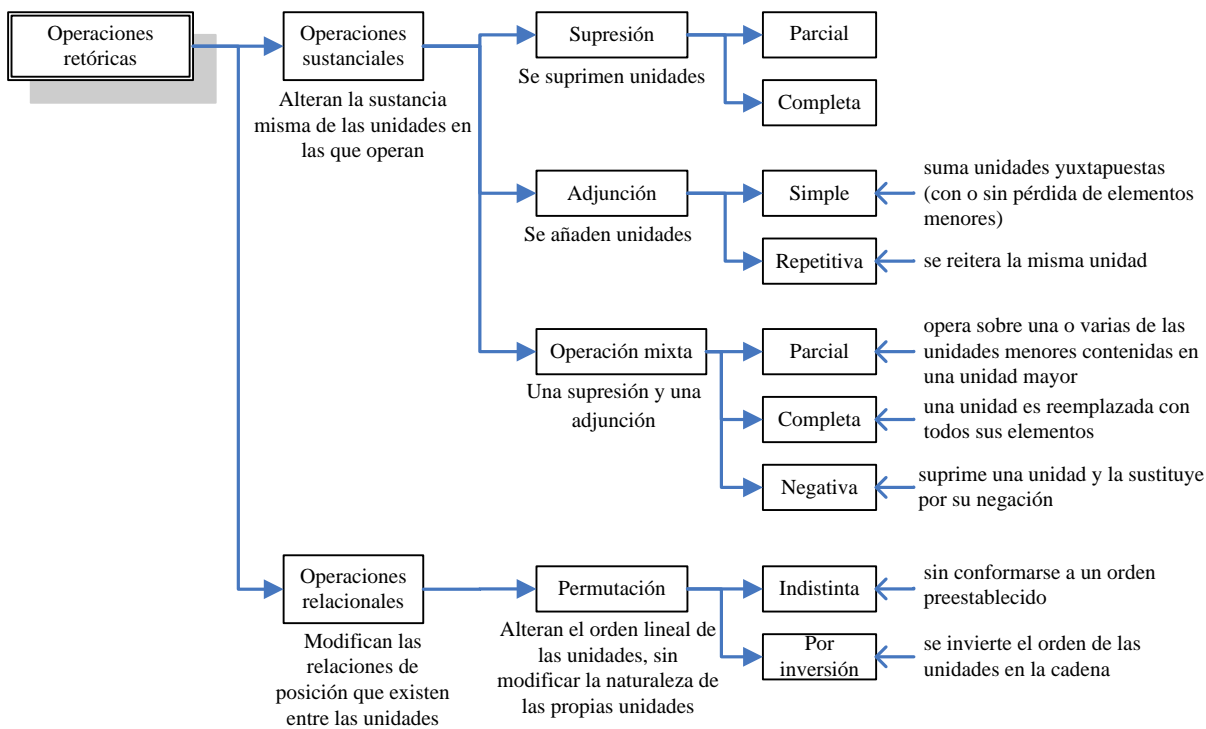


Fig. 1.2

Todas las operaciones retóricas se basan en la propiedad que tiene el discurso de ser descomponible en unidades cada vez más pequeñas hasta llegar a un nivel atómico o indivisible, que es cuando la unidad mínima carece de un significado independiente. Lo mismo ocurre en el sentido opuesto: varias unidades del mismo nivel pueden formar una unidad de orden superior hasta llegar al texto completo.

Los niveles del significante se articulan en un orden jerárquico y, de acuerdo a los dos códigos estudiados, pueden representarse de la siguiente manera²¹:

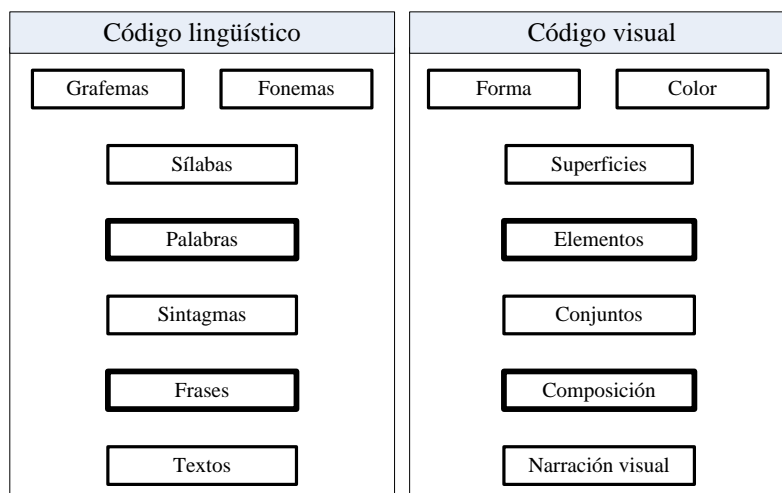


Fig. 1.3

En el caso de un mensaje lingüístico, los fonemas (que se representan por medio de los grafemas) se agrupan en sílabas y forman palabras. Varias palabras forman un sintagma, con

²¹ Los niveles de articulación del código lingüístico son propuestos por el Grupo μ , *Op. cit.* p. 72, los del código visual son propuesta de este trabajo.

uno o varios sintagmas se arma la frase. Finalmente, con las frases se arman las oraciones – registradas por el Grupo μ en el plano del significado, no del significante– y el texto.

En el código visual del libro-álbum, del mismo modo, varios signos discontinuos (forma y color), conforman superficies que a su vez se reúnen para representar un elemento dentro de la ilustración. Los elementos se agrupan en conjuntos organizados. Uno o varios conjuntos integran la composición final de la ilustración. La colección de todas las composiciones arma la narración visual.

1.4. Las metáboles

Una metábole es toda clase de cambio de cualquier aspecto del lenguaje, sea éste al interior de las palabras (o elementos) o de las construcciones (o composiciones) o sea, las figuras retóricas. Se pueden clasificar según una sucesión progresiva de dominios que marcan el paso de la forma pura al puro contenido:

Clasificación de los dominios de las metáboles²²

Tipo de metábole	Dominio	Efecto
Metaplasmos	Plástico	Afectan a la forma en el aspecto sonoro o gráfico de las palabras o elementos y unidades de orden inferior a la palabra o elemento.
Metataxis	Sintáctico	Actúan en la estructura de la frase o la composición gráfica, es decir, sobre la sintaxis. La palabra o elemento no tiene todo su sentido hasta que no entra "en función" en una frase o composición.
Metasememas	Semántico	Acarrean un cambio de significado en las expresiones, un sentido figurado que se opone al sentido literal. Se perciben en una secuencia y son detectables en el texto o composición misma. Pueden limitarse a modificar solamente el sentido de una palabra o elemento.
Metalogismos	Lógico	Afectan a la relación lógica que existe entre el lenguaje (textual o visual) y su referente. No están ya sometidos a restricciones del código lingüístico o visual. Se interpretan con auxilio de contextos más amplios que el párrafo o composición sueltos.

Tabla 1.1

²² En cuanto a los metasememas, el Grupo μ habla de ellos con un dominio sémico, mientras que Beristáin se refiere a éste como semántico. Se conservó este último. Beristáin, Helena (1985), *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Editorial Porrúa, 2004.

Según los niveles de articulación se pueden organizar como:²³

	Expresión (forma)	Contenido (sentido)
Palabras o elementos (y <)	Metaplasmos	Metasememas
Frases o composición (y >)	Metataxis	Metalogismos

Tabla 1.2

El Grupo μ entrecruza las posibilidades operatorias de los desvíos con los tipos de metáboles, y obtiene un cuadro general de clasificación para las figuras retóricas. Los autores mismos reconocen que no es una taxonomía exhaustiva, y Beristáin registra muchas otras, algunas de ellas variantes de las contenidas en el siguiente cuadro. En este trabajo se utilizará un muestreo significativo de la lista del Grupo μ dado que una categorización demasiado específica puede restar una aplicación genérica al análisis. Se ofrecerá una aproximación a la definición de cada una de las figuras en el plano lingüístico y gráfico en el capítulo que le corresponde, aunque hay algunas que, dado el cambio de código, no tendrán un equivalente visual.

²³ Grupo μ , *Op. cit.* p. 73

Cuadro General de las Metáboles o Figuras Retóricas²⁴

		Gramaticales (código)			Lógicas (Referente)	
		Expresión		Contenido		
		A. Metaplasmos	B. Metataxis	C. Metasememas	D. Metalogismos	
		Operaciones	Sobre la plástica	Sobre la sintaxis	Sobre la semántica	Sobre la lógica
Sustanciales	supresión	parcial	aféresis	crasis	sinécdoque generalizante	lítote 1
			apócope		antonomasia generalizante	
			síncope		comparación	
			sinéresis		metáfora in presentia	
		total	anulación	elipsis	asemia	reticencia
			emblanquecimiento	zeugma		silencio
				asíndeton		
				parataxis		
	adjunción	simple	prótesis	paréntesis	sinécdoque particularizante	hipérbole
			diéresis	concatenación	antonomasia particularizante	silencio hiperbólico
			afijación	expleción	arquilexia	
			epéntesis	enumeración		
			"palabra cofre"			
		repetitiva	reduplicación	polisíndeton	'---	repetición
			insistencia	métrica		pleonasma
			rimas	simetría		antítesis
			aliteración			
			paronomasia			
	supresión-adjunción	parcial	lenguaje infantil	silepsis	metáfora in absentia	eufemismo
			sustitución de afijos	anacoluto		
			retruécano			
		completa	sinonimia sin base morfológica	cambio de clase	metonimia	alegoría
			arcaísmo	quiasmo		parábola
			neologismo			fábula
invención de palabras						
préstamo						
negativa		---	---	oxímoron	ironía	
					paradoja	
					antífrasis	
					lítote 2	
Relacionales	permutación	contrepet	tmesis	'---	inversión lógica	
		anagrama	hipérbaton		inversión cronológica	
		metátesis				
	por inversión	palíndromo	inversión	'---		
		verlen				

Tabla 1.3

²⁴ Grupo μ , *Op. cit.* p. 95

Capítulo 2. Los metaplasmos

Como dominio plástico, dentro del código lingüístico los metaplasmos afectan a la palabra y unidades menores (sílabas o letras) ya sea como sonido o como gráfico y dentro del código visual al elemento o sus partes. Las subunidades deben tener un orden específico y admiten la repetición. Alteran la continuidad del mensaje. Solamente se detectan a partir de su integración en la unidad o unidades superiores.

2.1 Metaplasmos y metagrafos

Las modificaciones a la palabra pueden realizarse no sólo a nivel del sonido, también en la sustancia gráfica. En el código lingüístico esto normalmente significa jugar con la ortografía, pero cuando se entra al ámbito del álbum ilustrado, el juego gráfico puede ser aún mayor y afectar los rasgos específicos del trazo de cada letra o de la palabra dentro de la unidad mayor. Los metagrafos, así considerados, no son percibidos en el lenguaje oral, pero sí en el escrito, ya que en este caso pueden convertirse de ser sólo palabra a ser imagen, ya que sus rasgos distintivos son explotados al máximo. Esto da por resultado una mezcla de palabra y elemento, integrando los dos códigos que intervienen en el mensaje.

De acuerdo a la operación realizada, las figuras retóricas que existen en el dominio de los metaplasmos se clasifican en:

2.2. Supresión

parcial	aféresis	Se suprimen letras o superficies al principio de la palabra o elemento. <i>Cesitudes (por excelsitudes).</i>
	apócope	Se suprimen letras o superficies al final de la palabra o elemento. <i>Do (por donde).</i>
	síncope	Se suprimen letras o superficies intermedias de la palabra o elemento. <i>Navidad (por Natividad).</i>
	sinéresis	Formación de un diptongo con vocales de sílabas distintas de una misma palabra, generalmente para ajustarse a una métrica poética. <i>Leal, acreedor.</i>
total	anulación	Supresión total de la palabra, marcada en la frase por cierta pronunciación y en la tipografía por puntos suspensivos. Lo que se omite se sobreentiende por la redundancia del mismo texto. <i>Esta fatiga de mi cuerpo comienza a ser tan larga.../Confiará bajo el sol tan penosamente las nubes... (Alfonso Gutiérrez Hermosillo)</i>
	emblanquecimiento	Se deja un espacio vacío como si faltaran palabras o elementos. Simboliza un silencio con valor psicológico. <i>¡Poeta, tú nos traicionarás! Portavoz, ¿a dónde llevas la voz que te hemos confiado? (Paul Claudel).</i>

Tabla 2.1

Dentro del lenguaje formal es raro encontrar ejemplos de supresión gráfica, quizás acaso el eliminar la h, o la u después de la q, sin embargo, hoy en día son comunes las supresiones metagrafías en el lenguaje coloquial que utilizan los asiduos a los mensajes electrónicos, de telefonía móvil y el “chat”.

2.2.1. Ejemplo: Emblanquecimiento



Fig. 2.1

La historia de la abuela²⁵

Texto e ilustraciones de Carlos Pellicer López.

Argumento:

A la abuela María la vida se le escapa poco a poco. Juan, su nieto, cada día la siente más lejana. Él desea saber más sobre su historia mientras revive sus propios recuerdos con ella. Finalmente la anciana muere, pero Juan tiene un consuelo...

Texto de base:

Poco a poco la abuela parece convertirse en otra persona, distraída y ausente. Ya no puede vivir sola. Necesita que alguien la cuide y le ayude a hacer casi todo, como si fuera una niña.

Pasa horas en una silla, mirando la pared. O de pronto, saca su ropa una y otra vez del ropero, hasta el amanecer.

En el mensaje lingüístico, se tiene a Juan, el nieto, como narrador testigo. Sabemos que quien habla –y escribe– es un niño gracias no solo a la voz, sino a la tipografía utilizada. Ya se ha planteado la enfermedad de la abuela y la muerte como el tema central de la historia y estos dos párrafos son parte del desarrollo del conflicto desde la óptica del narrador. En ellos se resume un lapso indeterminado que plantea claramente el deterioro de la situación. El punto de vista infantil convierte en más dramático el hecho, ese encuentro del niño con la enfermedad y la conciencia de la futura muerte de un ser querido. El tema es claro en este pasaje.

En el primer párrafo, el niño plantea la situación general y en el segundo el comportamiento específico que él observa. El período impreciso se marca con el *poco a poco* y el cambio que el niño ve. Juan presenta a la abuela desde un papel que se antoja casi adulto, ese *convertirse en otra persona*, la torna de adulta a niña, invirtiendo los papeles y comportamiento del nieto y la anciana. El deterioro se percibe no en términos médicos, sino por medio de la transformación en la conducta de la mujer y se plantea por medio de dos adjetivos: *distraída* y *ausente*.

La primera oración del segundo párrafo retoma la idea que transmiten los dos adjetivos mencionados en el primer párrafo –*distraída* y *ausente*–, gracias al *pasa horas en una silla, mirando la pared*. La segunda retoma el comportamiento infantil, cuando la abuela saca su

²⁵ Pellicer López, Carlos, *La historia de la abuela*, México 1999, Col. Cantos y cuentos, CNCA/SEP, p. [13].

ropa una y otra vez del ropero. La mención del amanecer, un día nuevo, hace descansar un poco la tensión creada, pues deja abierta la posibilidad de vivir ese día, un nuevo futuro por explorar. A pesar de ello, se percibe un tono triste y conmovido.

Al llegar a la imagen se pueden apreciar dos conjuntos: el primero comprende la silla y el fondo, todo en color blanco; el segundo, la ropa de colores alegres tirada en el piso. La ilustración selecciona algunos elementos que el niño ha relacionado en todo momento con las actividades de la abuela, pero no retrata a la anciana.

En el primer conjunto, que se observa primero gracias a su tamaño y posición en la página, se encuentra la silla que ella ocupa por horas, pero vacía, junto a la pared que ella mira por horas, también vacía. Pellicer está de esa manera resaltando el adjetivo *ausente* ya mencionado, pero con un giro: la abuela ausente, no presente. La abuela, aquella que el niño conocía, no está ahí. El color blanco elegido reitera esta sensación de vacío.

La ropa desordenada en el piso, que pudiera recordar aquella utilizada en alguna fiesta, refleja el comportamiento infantil de la anciana, quien como niña, deja las cosas sin recoger. El color de la ropa contrasta con el fondo blanco. Colores vivos, que al igual que la mención del amanecer reflejan a una abuela todavía viva, pero una vez más, ausente. El *saca su ropa una y otra vez* connota aquí a una abuela que está viviendo, pero en su pasado.

Al conjuntar ambos mensajes el lector se topa con aproximaciones diferentes, en el texto una mujer que siempre se menciona y en la imagen una que sólo se intuye a través de los elementos que la rodean. Con ello, Pellicer lo que resalta más es el acontecimiento que el niño teme: la falta de la abuela.

El recurso del que se vale es no dibujarla; si se habla en términos retóricos, acude a la supresión total del personaje dentro de la imagen. Surge como herramienta la figura llamada *emblanquecimiento*. La abuela, ausente del presente, vive en su pasado. El niño, al no sentirla con él en su presente, ya la ve ausente de su futuro.

Imagen y texto se complementan para lograr transmitir el sentimiento que la inminente muerte de la abuela provoca en el niño. El texto avanza en el tiempo, pero gracias a la ilustración pasado, presente y futuro se unen en esta sola imagen. Una situación que en este momento de la historia, Juan todavía no logra resolver. Una futura ausencia, que ya desde este momento, empieza a doler.

Función que cumple el texto	Función de la figura retórica	Función general de la ilustración
Hace avanzar la narración.	Adelanta lo que no ha sucedido, pero es inminente.	Une pasado presente y futuro.

Tabla 2.2

2.3. Adjunción

simple	prótesis	Se añaden letras o superficies al principio de la palabra o elemento. <i>E/spada.</i>
	diéresis	Se alarga una palabra agregándole una sílaba al deshacer un diptongo pronunciando separadamente sus vocales. <i>Ruido: ru-i-do.</i>
	afijación	Se añaden letras o sílabas antes o después de la parte esencial de la palabra para modificar su sentido o su función gramatical. <i>Desanimar, ancianidad.</i>
	epéntesis	Alargar una palabra agregando fonemas en su interior, generalmente para un empleo poético. <i>Buruja, por bruja.</i>
	"palabra cofre"	Fusión de dos palabras o elementos que poseen cierto número de características formales comunes. El término nuevo comprende a los dos primeros pero uno de ellos tiene preponderancia. <i>Evolución (por evolución y voluptuoso).</i>
repetitiva	reduplicación	Se alarga la unidad al repetir una subunidad que ya posee (sílaba o superficie del elemento). <i>Oh, jacinta pelirroja/peli-peli-roja,/pel-pel-peli-pelirrojiza. (J. Moreno Villa)</i>
	insistencia	Se alarga la unidad al repetir varias veces una de sus subunidades más pequeñas (fonema, grafema o línea) afectando sólo una parte de ella. Produce un efecto enfático. <i>¡Oooooh!</i>
	rimas	Cuando hay igualdad o semejanza de sonido a partir de la última vocal tónica en las palabras finales de los versos. <i>Soberana, mañana.</i>
	aliteración	Cuando se repiten uno o más sonidos en distintas palabras próximas. <i>Ya se oyen los claros clarines. (Darío)</i>
	paronomasia	Variedad de la aliteración, aproxima expresiones con fonemas análogos, pero con significados en algún grado diferentes. <i>El erizo se irisa, se eriza, se riza de risa. (Octavio Paz)</i>

Tabla 2.3

La adjunción gráfica se puede dar como la repetición de un grafema (generalmente consonante) dentro de la unidad, sin que se afecte de una manera clara la sonoridad de la palabra (*ssssisssear*). También pueden añadirse acentos, o añadirse signos que no son grafemas en sí mismos (*pe\$o,\$*), aunque dejan de ser signos netamente lingüísticos.

2.3.1. Ejemplo: Insistencia

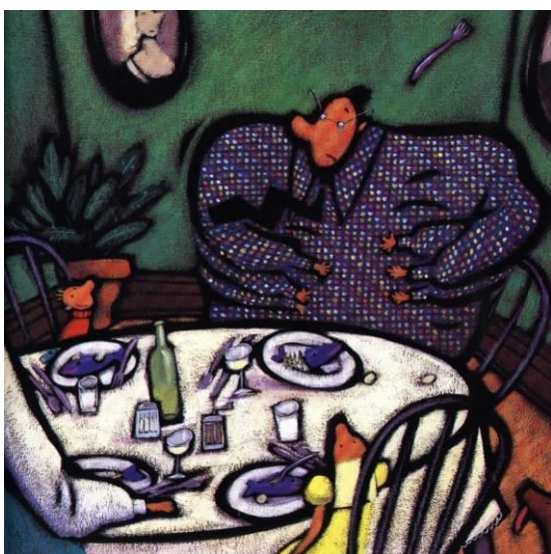


Fig. 2.2

La cena con el tío Enrique²⁶

Texto de Bénédicte Froissart, ilustraciones de Pierre Pratt.

Argumento:

El tío Enrique es algo especial. La última vez que va a cenar, lleva puesta una camisa con estampado de gallinas. Cuando las aves empiezan a escapar de la prenda, las cosas se salen de control. Eso no es problema para el tío Enrique quien soluciona todo fácilmente.

Texto de base:

El tío Enrique suelta de pronto el tenedor, deja de hablar y se rasca vivamente la panza con las dos manos. Sus movimientos se hacen incontrolables. Una gallina que pecoreaba en la panza... ¡pica, raspa, da comezón! Todo el mundo sabe eso, ¡menos mi mamá!

²⁶ Froissart, Bénédicte, Il. Pierre Pratt, *La cena con el tío Enrique*, México 1998, Col. Los especiales de A la orilla del viento, Fondo de Cultura Económica, p. [15].

El texto muestra un narrador testigo que relata la crónica de una cena. En este momento refiere el momento del clímax, cuando las gallinas ya han escapado de la camisa sin que los otros adultos presentes se hayan percatado. Se puede ver que se trata de un sobrino por la manera de nombrar al hombre y por la referencia a su mamá. El tono coloquial sugiere un niño o niña. Esta indeterminación abre la posibilidad de identificación por parte de un lector de cualquier sexo.

El fragmento refleja un pequeño período, no obstante, un momento muy activo. El tío Enrique reacciona ante los hechos. Lo insólito sobresale cuando, al señalar que la gallina *pecorea en la panza*, se explican las consecuencias entre exclamaciones que insisten en el hecho al utilizar una enumeración de verbos muy cercana a un pleonismo.

Quien no parece darse cuenta de la gallina, su actividad y consecuencias esperadas es la madre. Y si *todo el mundo sabe eso*, menos ella, la connotación lleva hacia un adulto más razonable de lo que debería, ajeno a estos acontecimientos insólitos. Lo que lleva a suponer que el tío Enrique, por contraste, no es así. Hay algo especial en él.

La imagen retrata un comedor que pudiera parecer normal en el comedor de una casa común. Los objetos sobre la mesa sugieren una cena formal. La familia y un adulto, a quien gracias al texto y a la camisa estampada, se puede identificar como el tío. Él ocupa la mayor parte de la ilustración. Su tamaño y posición lo declaran el punto de tensión en la imagen y su preponderancia se ve balanceada por la mesa.

El ilustrador selecciona el momento en el que el tío *suelta de pronto el tenedor, deja de hablar y se rasca vivamente la panza con las dos manos*. Lo que llama la atención del tío es que parece tener seis brazos en vez de dos y las líneas sueltas negras dan la sensación de movimiento. Como el texto no menciona ninguna anormalidad de este tipo, la conclusión es clara: se está rascando, tal y como dice. La vigorosa sacudida de los brazos se acentúa aún más gracias a la corbata en líneas quebradas y al tenedor que ha salido volando.

Pratt muestra haber decidido multiplicar el elemento para transmitir la idea. Se repite una parte del cuerpo del tío. Si se habla en términos retóricos, está efectuando una operación de adjunción. Se utiliza la *insistencia* como figura retórica. Con ello, el ilustrador logra hacer que la imagen se alargue en el tiempo para representar un mayor intervalo.

El texto está cubriendo una función de anclaje, indica al lector cuál es la dirección que debe seguir en la interpretación de la imagen. Y el dinamismo que tiene se ve reiterado por el movimiento que transmite la ilustración. El mensaje visual y el lingüístico se enfatizan uno al otro para caminar hacia un mismo fin, ese clímax en el que el tío gesticula sin ninguna causa

aparente para los otros adultos. De suceder durante una cena, se puede fácilmente imaginar la diversión de los niños.

Función que cumple el texto	Función de la figura retórica	Función general de la ilustración
Anclaje, guía la interpretación de la imagen	Alarga el momento que la imagen retrata.	Enfatiza mensaje de texto.

Tabla 2.4

2.4. Supresión-Adjunción

parcial	lenguaje infantil	Afecta a todos los sonidos que presentan características idénticas en la secuencia hablada. <i>Aleglo lelojes (por arreglo relojes).</i>
	juego de palabras	Es la sustitución de unidades o subunidades por otras muy semejantes pero que alteran totalmente el sentido de la expresión. <i>No aceptemos la iniquidad de la inequidad. (Roa Bastos)</i>
	sustitución de afijos	Es la creación de nuevas unidades obtenida por la sustitución de la sección inicial o final de la unidad. <i>Si tu saber, tú responder. (cine y televisión)</i>
	retruécano	Es utilizar significantes similares, pero con significados distintos. <i>La máscara de hierro por la más cara de hierro.</i>
completa	sinonimia sin base morfológica	Es tener, para un solo significado, diferentes significantes. <i>Juegan, retozan, saltan placenteras (las ninfas)/sobre el blando cristal que se desliza /de mil trazas, posturas y maneras. (Bernardo de Balbuena)</i>
	arcaísmo	Variedad de la sinonimia, se utiliza una expresión anticuada en lugar de otra contemporánea al resto del texto. <i>Dello por de ello.</i>
	neologismo	Variedad de la sinonimia, se utiliza una expresión novedosa en lugar de otra habitual o tradicional. <i>Alunizar, algunear, gángster.</i>
	invención de palabras	Consiste en utilizar una expresión totalmente creada por el escritor y carente, en sí misma de significado. Éste debe ser inferido a partir del contexto. <i>El traje que vestí mañana/no lo ha lavado mi lavandera:/lo lavaba en sus venas otílinas,/en el chorro de su corazón...(Vallejo)</i>
	préstamo	La cita de términos extranjeros. <i>Never ever clever lever sever ah la rima. (Salvador Novo)</i>
negativa	---	no existe

Tabla 2.5

Los casos de metagrafos con supresión-adjunción en el castellano son raros, aunque se pueden encontrar algunos ejemplos de la sustitución de la f por la ph, remitiendo al sonido del idioma inglés, y recientemente, el empleo de @ como sustituto del género (p.e. tod@s).

2.4.1. Ejemplo: Neologismo

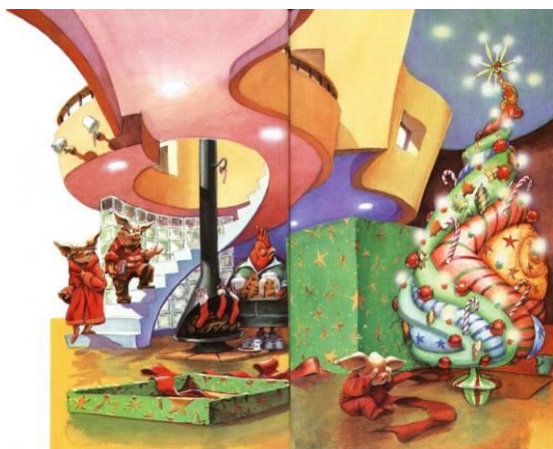


Fig. 2.3

Crispín, el cerdito que lo tenía todo²⁷

Texto e ilustraciones de Ted Dewan.

Argumento:

Crispín Jabugo tiene TODO. Cada Navidad recibe el último juguete que ha salido al mercado, pero en poco tiempo éste termina roto, descompuesto y olvidado. Esta Navidad Papá Noel le ha traído el mejor regalo del mundo, lo único que él no tiene: ¡una enorme caja vacía!

Texto de base:

Pero Crispín estaba muy triste.

²⁷ Dewan, Ted, *Crispin, el cerdito que lo tenía todo*, Barcelona, 2000, Juventud, p. [14].

Empujó la caja fuera de la casa, subió a su habitación y no salió de ella en todo el día. No bajó ni para la cena de Nochebuena.

En este cuento, un narrador omnisciente desarrolla el relato. El fragmento plantea uno de los momentos después de que se presenta el conflicto, cuando Crispín descubre el inesperado regalo. El tema del consumismo ha quedado establecido en páginas anteriores.

El párrafo trasluce la enorme desilusión del protagonista. El lenguaje se limita a describir los sucesos de manera clara y directa. El pasado como tiempo verbal hace que las afirmaciones sean más definitivas. El *No bajó ni para la cena de Nochebuena* deja claro lo extremo de los sentimientos de Crispín: la fiesta ha sido totalmente arruinada debido al regalo.

El ilustrador elige presentar a los personajes como animales humanizados, su elección de los cerdos puede deberse a la fama de estos animales de comerse cualquier cosa, lo que podría parafrasearse como que tienen de todo. Una gallina se vende por menos que un cochino, lo que en este caso se traduce en una desventaja en la escala social.

La ilustración plasma un panorama general. La casa muy elegante y moderna, y los protagonistas ocupando una menor proporción en la imagen. Todo lo que rodea al pequeño transmite la idea de riqueza: la empleada ya trabajando (en el día de Navidad) mientras la madre baja en bata; el padre con una revista y ropa cómoda; arquitectura en estilo Pop, una chimenea ultramoderna, y un enorme árbol de navidad que jamás se ha visto en el mercado. Hasta la gigantesca caja va de acuerdo a la opulencia mostrada. El gran tamaño de los objetos comparados con los protagonistas marca la preponderancia de los mismos en el relato, con una connotación clara hacia el materialismo. El lujoso escenario contrasta con la congoja del pequeño, quien a pesar de todo, se ve desconsolado. El ilustrador detiene el momento en que *Crispín estaba muy triste*.

El elemento del árbol de navidad es uno de los principales puntos de tensión, su brillo y decorado lo hacen resaltar, es prácticamente cinco veces más grande que el personaje y su posición dentro de la imagen hace que no pueda dejar de verse. Justo junto a él se encuentra una caja de regalos “normal” pero muy grande, en forma de prisma rectangular y con su tapa. Dewan marca un contraste entre la caja que cualquiera pudiera tener con un árbol que nadie tiene. Y al estar vacía, un contraste entre todo lo que el niño posee, y lo que la caja prometía, pero no contiene.

En términos retóricos, el ilustrador está llevando a cabo una operación de supresión-adjunción, al suprimir un árbol de navidad “normal” y adjuntar uno novedoso. Utiliza un *neologismo* como figura retórica.

Al unir texto e imagen se puede ver cómo ambos se complementan. Uno plantea la situación de manera convencional, sin dar detalles de escenarios, mientras que el otro amplía el sentido del mensaje lingüístico con todos los elementos que expone. El ilustrador aporta con ello uno de los principales recursos de significación. Un niño que está acostumbrado a tenerlo todo, seguramente también sentiría una enorme desilusión al encontrarse como regalo una caja vacía, por más grande que ésta fuese.

Función que cumple el texto	Función de la figura retórica	Función general de la ilustración
Plantea de manera convencional y sin dar detalles	Resalta lo que el niño no obtuvo.	Enriquece el sentido.

Tabla 2.6

2.5. Permutación

cualquiera	contrepet	Variedad del anagrama. Se manipula la posición de las sílabas o superficies aún cuando pertenezcan a unidades distintas para obtener unidades nuevas. <i>Alerta de Laerte. (Michel Leiris)</i>
	anagrama	Manipular la posición de las subunidades mínimas (letras o líneas) dentro de la unidad para obtener una unidad nueva. <i>Avida dollars, que Salvador Dalí formó con las letras de su nombre aludiendo así al vicio de la codicia que él mismo se atribuía.</i>
	metátesis	Variedad de anagrama, consiste en modificar el orden de algunas subunidades dentro de la unidad. <i>La medusa solando chulapada (por la medusa chupando solapada). Cortázar</i>
por inversión	palíndromo	Variedad del anagrama, se produce en aquellos enunciados que pueden leerse en sentido inverso, conservando el mismo significado. <i>Anita lava la tina.</i>
	verlen	Variedad de anagrama. Dentro de las palabras cambia el orden de las sílabas para utilizarlo como caló o lenguaje secreto. <i>Medi qué saspíen (por "dime qué piensas").</i>

Tabla 2.7

2.5.1. Ejemplo: Metagrafo

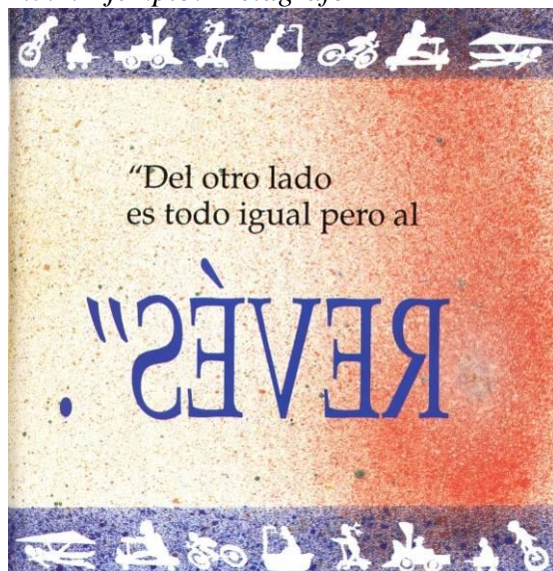


Fig. 2.5

El otro lado²⁸

Texto de Alejandro Aura, ilustraciones de Marcos Límenes.

Argumento:

Un día el rey manda a sus súbditos a que averigüen qué hay del otro lado. Cuando vuelven dicen: “*Del otro lado es todo igual pero al revés*”. Esta frase es suficiente para despertar su curiosidad y sin pensarlo dos veces pide que lo lleven. Las cosas no son lo que él espera por lo que no queda tan contento. Y menos cuando comprueba que retornar a donde estaba no es tan sencillo.

Texto de base:

Ya que se fijaron bien en todo regresaron y le dijeron al rey “*Del otro lado es todo igual pero al revés*”.

²⁸ Aura, Alejandro, Il. Marcos Límenes, *El otro lado*, México 1999, Col. Los especiales de A la orilla del viento, Fondo de Cultura Económica, p. [19].

Aquí se tiene un narrador omnisciente que introduce los diálogos entre el rey y sus súbditos. Hasta este momento del cuento, el rey ha obtenido todo lo que quiere, y se ve que los súbditos cumplieron la orden que les dio, pero la respuesta a su pregunta es un tanto paradójica, pues si es igual, ¿cómo puede ser al revés? Detalle que despierta la curiosidad del lector y, por supuesto, la del rey. La primera oración está en pasado, la orden fue ejecutada y terminada, pero la segunda oración está en presente lo cual le da permanencia en el tiempo. El tono es coloquial, lo que puede apreciarse sobre todo por la frase y *le dijeron*.

El fondo de la ilustración es un degradado de color cuya intensidad va aumentando hacia la derecha, llamando al lector hacia esa dirección, la normal para la lectura en español. Adicionalmente se tienen dos cenefas en los bordes de la página. La superior también lleva hacia la derecha mientras que la inferior, va “al revés”: arriba, los súbditos van y abajo, regresan. Esto reitera la idea planteada en el texto.

En este ejemplo, la ilustración se basa en gran medida en el texto como imagen. Su tamaño y posición lo vuelven el punto de tensión de la composición. Se tiene la presencia de un *metagrafo*.

Dentro de este metagrafo no se pueden separar los códigos visual y lingüístico. Límenes decide invertir el orden de las letras que forman la palabra *REVÉS* y el sentido de su trazo. Con ello la palabra queda “al revés”. Gracias a esta alteración, la dirección de lectura se continúa con facilidad hacia la izquierda y no se pierde la comprensión de la palabra, que si se leyera en el sentido usual diría “sever”.

Si se habla en términos retóricos, los elementos se han permutado sin perder su significado. Entre ambos códigos se construye un *palíndromo* metagráfico.

El hecho de que el ilustrador haya decidido conservar la tipografía como elemento principal, le da muchísima importancia a esa oración. Si se considera que el cuento se titula *Del otro lado*, se puede concluir que este es probablemente el tema y momento clave de la historia. Dentro de la página, se señala aún más la palabra *revés* al venir en mayúsculas y más grande. Se consigue que se suponga que en ella descansa mucho del sentido del cuento. Tanto el rey como el lector tendrán que cruzar al *otro lado* para averiguar el profundo significado de la frase.

Función que cumple el texto	Función de la figura retórica	Función general de la ilustración
Texto e imagen son indisolubles. Ambos dan tema y momento clave de la historia.	Revela el elemento crucial de la historia.	Enriquece el sentido.

Tabla 2.9

Capítulo 3. Las metataxis

Como dominio de la sintaxis, afectan el orden de las palabras o elementos. Su grado cero se basa en las posiciones tradicionales de ambos códigos: lingüístico y visual. La diferencia entre metaplasmos y metataxis es que las metataxis no alteran la sustancia de la unidad, sino que alteran su orden.

Las alteraciones retóricas pueden efectuarse sobre cuatro rasgos distintivos principales:

1. La presencia de los constituyentes mínimos dentro del sintagma o la frase del código lingüístico, o del conjunto o composición del visual.
2. Las clases de los elementos que hay dentro del sintagma (sustantivo, artículo, verbo, etc.) o dentro del conjunto (objetos, personajes).
3. Las marcas que funcionan como nexos coordinantes entre los elementos, en el caso del código lingüístico, las que definen género, número, persona y tiempo, y en el código visual las que definen los lazos entre los elementos de la composición.
4. El orden relativo de las palabras dentro del sintagma, frase y oración, y de los elementos dentro de la composición.

3.1. Supresión

Es la eliminación de alguno de los constituyentes mínimos del conjunto.

parcial	crasis	Se forma una palabra o elemento nuevo al yuxtaponer la posición de otros dos o más que generalmente se traslapan por pérdida de subunidades. <i>La secretaria Stafford (marca de tinta de escritorio) stafformidable.</i>
	elipsis	Se omiten unidades que la gramática y la lógica exigen pero de las que es posible prescindir. La información faltante se infiere del contexto. <i>¡Si volviera a tenerlo! Oh, pan tu frente, pan tus piernas, pan tu boca. (Neruda.)</i>
total	zeugma	Variedad de la elipsis, se manifiesta una sola vez y se deja sobreentendida las demás, una expresión -generalmente verbo- cuyo sentido aparece en dos o más miembros coordinados. <i>Tejidos sois de primavera, amantes, /de tierra y agua y viento y sol (sois) tejidos/La sierra (está) en vuestros pechos jadeantes, /en los ojos (están) los campos florecidos. (Antonio Machado)</i>
	asíndeton	Variedad de la elipsis, se suprimen las palabras o elementos de enlace. Afecta a la forma de las frases o conjuntos al yuxtaponer las unidades omitiendo entre ellas los nexos que las coordinan. <i>Otra cruza, otra vuelve, otra se enriza. (Balbuena)</i>
	parataxis	Variedad de la elipsis. Se capta la relación lógica entre dos oraciones independientes, aunque falta alguna conjunción o adverbio. <i>Sea elegante: vista en...</i>

Tabla 3.1

3.1.1. Ejemplo: Crasis

¿Qué pasa aquí, abuelo?²⁹

Texto e ilustraciones de David Legge.

Argumento:

En casa del abuelo pasa algo raro. Pero no es la nueva decoración del vestíbulo. Tampoco los dos peces recién comprados. Finalmente la niña descubre qué es: el abuelo trae puesto un calcetín

Texto de base:

Nos sentamos, como de costumbre, y charlamos un rato. Después el abuelo sirvió el té y comimos pastelitos que él había hecho por la mañana.

²⁹ Legge, David, *¿Qué pasa aquí, Abuelo?*, México 2002, SEP/Juventud, pp. [6-7].

anaranjado ¡y otro amarillo!

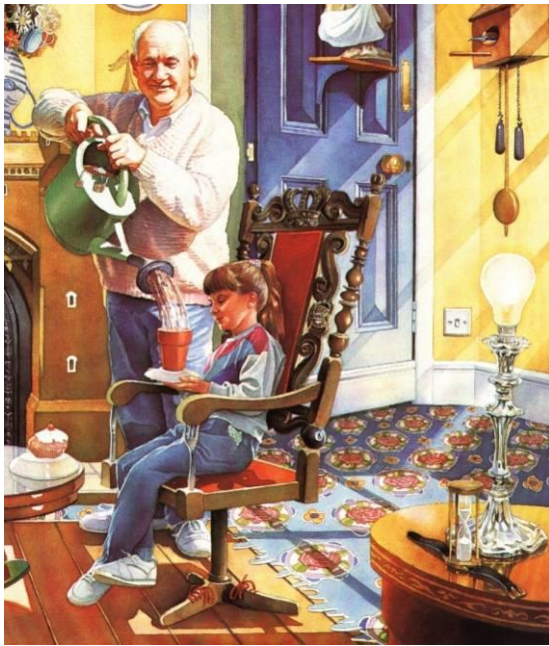


Fig. 3.1

Se tiene aquí a la niña como narrador protagonista. Ya desde el inicio ha planteado que hay algo raro, por lo que el lector ha sido invitado a descubrirlo. El fragmento habla de acontecimientos normales en un entorno común. Dentro del texto no hay nada que llame la atención de manera particular. La expresión *como de costumbre* marca de manera más patente que dentro de lo que se narra no hay algo inaudito. El tono es tranquilo y coloquial.

Sin embargo, la ilustración es otra cosa. El sentarse, servir el té y los pastelillos tienen cambios que los hacen contrastar con lo convencional. Y no solamente estos elementos, cualquier objeto de los que conforman la composición ha sido modificado de alguna manera. La escena en este caso, es una provocación al lector para que se detenga y analice la imagen.

Un examen minucioso de cada objeto sería casi interminable. Para propósitos de este trabajo se han seleccionado dos piezas: la silla en la que la niña está sentada, y el candelero que está a su derecha (marcados con gris en el diagrama). Se optó por ellos para tomar en cuenta uno de los elementos que se mencionan en el texto y otro del entorno que utilice el mismo recurso que el primero.



Aunque a primera vista la silla parece normal, si se observa con detalle se nota que, para empezar, tiene algunos elementos que no corresponden al objeto. Los brazos descansan sobre un cuchillo y un tenedor, y el respaldo sobre una bola de billar. Se tiene la figura retórica de *cambio de clase* que se explica en la sección 3.3.

Y si se observa la base de la silla, se puede notar que los pies de la misma tienen agujetas³⁰. Aquí el ilustrador juega con el concepto de pie. Por un lado, los pies humanos llevan zapatos, muchos de ellos con agujetas. Las sillas tienen pies, por tener la misma función de sustentación que los de las personas, pero no llevan zapatos. Legge une ambos sentidos de la palabra y combina sus elementos. Yuxtapone el pie humano (con zapato) con el pie de la silla., une dos objetos en uno. Al primero le suprime todo menos el cordón. De este modo, une dos objetos en uno.

Se lleva a cabo una operación de supresión de subunidades del primer elemento y con ello se logra la figura retórica llamada *crasis*.

La misma operación se lleva a cabo en el candelero, que usualmente utiliza una vela para alumbrar. Una lámpara de energía eléctrica utiliza una bombilla. En este caso, en el candelero, que no tiene ningún cable que provea la energía eléctrica, se muestra un foco de tungsteno para dar luz. Legge utiliza la función común de ambos objetos como base para yuxtaponerlos. Suprime la vela y el cable. Otra vez una *crasis*.

Al unir el código visual y el lingüístico se puede ver que en este caso el primero amplía enormemente el significado del segundo. Explota al máximo la imagen y con ello contradice lo que el texto propone. El narrador declara una situación normal mientras la ilustración lo

³⁰ En México, cordón de los zapatos.

desmiente. El tono se transforma, de tranquilo y coloquial, en humorístico. El pequeño lector podrá pasar horas descubriendo todas las provocaciones que la escena le ofrece. Seguramente requerirá más de una lectura para terminar de sorprenderse.

Función que cumple el texto	Función de la figura retórica	Función general de la ilustración
Expone una situación convencional.	Contradice la aparente normalidad.	Contradice lo convencional, amplía el significado, cambia el tono.

Tabla. 3.2

3.2. Adjunción

Se lleva a cabo de tres maneras:

1. Al conceder una importancia mayor a uno de los elementos secundarios del conjunto, que es notoria sobre todo, en la longitud del grupo.
2. Al retardar los contactos entre los elementos principales a través de alargar las relaciones entre ellos.
3. Al añadir unidades, subunidades o una estructura particular de la construcción normal para así atraer la atención.

simple	paréntesis	Se intercala una oración o composición entera dentro de otras, por lo que la línea central discursiva se rompe y se aparta de la dirección inicial del significado, de modo tal que se desarrolla como una digresión. <i>Que a nacer antes, no fuera/(por lo casto y por lo bello)/Elena prodigio en Troya,/ni Lucrecia en Roma ejemplo. (Sor Juana)</i>
	concatenación	Se repiten palabras o elementos que se relacionan de alguna manera por su significado en un nivel graduado o progresivo. <i>El gato al rato, el rato a la cuerda, la cuerda al palo... (Cervantes)</i>
	expleción	La palabra o elemento inicial se rodea de otro u otros con un significado muy parecido, que no se requieren, pero le dan relieve al inicial, con lo que se logra un efecto enfático. <i>Vivir la vida, morir la muerte.</i>
	enumeración	Se acumulan expresiones o elementos que significan una serie de todos o conjuntos, o una serie de partes de un todo. <i>...con España, Alemania, Berbería,/Asia, Etiopía, Africa, Guinea,/Bretaña, Grecia, Flandes y Turquía,... (Balbuena)</i>
repetitiva	polisíndeton	Se repiten los nexos coordinantes con cada uno de los miembros de una enumeración. <i>...pero viéndose solo y mal herido/y el ejercito bárbaro desecho/y todo el fiero hierro convertido/contra su fuerte y animoso pecho. (Ercilla)</i>
	métrica	Es la medida silábica que sujeta la distribución del poema.
	simetría	Se divide la unidad en partes sintácticamente iguales, y se repite la secuencia sintáctica, de una manera visible. <i>Que todo lo ganaron y todo lo perdieron... (Manuel Machado)</i>

Tabla 3.3

3.2.1. Ejemplo: Simetría



Fig. 3.2

En este caso no se tiene narrador. La ilustración, como se indica, corresponde a la portadilla, y el texto de base presenta datos aislados acerca del volumen que se tiene en mano. El título del cuento se encuentra sobre el extremo superior de la ilustración y el resto del texto, debajo de ella. La Cenicienta es un cuento clásico muy conocido, por lo que el lector probablemente ya tenga una idea bastante clara del argumento del libro.

La imagen presenta a una doncella y lo que parece ser su reflejo en la pileta de agua. Si se considera la dirección de lectura del español, primero se observará la muchacha de la parte superior. El entorno, su ropa y los objetos la muestran pobre y dedicada a labores serviles; a pesar de ello, su sonrisa descubre su carácter bondadoso. El lienzo blanco que lava parece diluirse dentro del agua; une físicamente a ambas representaciones.

El agua es el nexo entre ambas chicas, la capacidad de espejo que puede tener el líquido, la clave para que ambas puedan coexistir. El chorro que continúa de un lado a otro, también ayuda a que se integren ambos conjuntos. Lo que empieza siendo un reflejo se va

Cenicienta³¹

Texto de Perrault, ilustraciones de Roberto Innocenti

Argumento:

Había una vez un gentilhomme que se casó en segundas nupcias con la mujer más altiva y orgullosa que se haya visto jamás... Con este acontecimiento comienzan las desgracias de la hija del primer matrimonio de ese hombre, a quien sus hermanastras apodarán “Cenicienta”. Con el tiempo, la suerte dará un revés y la dulce joven encontrará la felicidad.

Texto de base (imagen en la portadilla):

Cenicienta

Perrault

Ilustrado por Roberto Innocenti

Editorial Lumen

³¹ Perrault, Il. Roberto Innocenti, *Cenicienta*, Barcelona 2001, Lumen, p. 5.

convirtiéndose en la segunda joven. La transformación de la muchacha dentro del reflejo le da al elemento una propiedad mágica, muy de acuerdo con los encantamientos que se llevan a cabo dentro de los cuentos de hadas. La mujer pobre, fuera del estanque, y el mayor espacio que ocupa dentro de la superficie del dibujo muestran que la realidad es esa, y la magia, la de la pileta.

En el reflejo hay un contraste con el primer ambiente. La doncella que aquí aparece está vestida y rodeada de objetos que dan idea de riqueza y también se ve contenta. Las flores que carga acentúan la dulzura que se aprecia en la expresión de su rostro, el color blanco de las mismas y de su atuendo, la pureza de su alma. El surtidor en forma de cisne puede recordar al cuento de *El patito feo*, y hace referencia a la transformación de los personajes de ambos cuentos.

Aunque una y otra están en una situación tan diferente, se puede inferir que se trata de la misma persona gracias a los claros paralelismos en la composición de ambos conjuntos:



Fig. 3.3



Fig. 3.4

Si se analiza a nivel sintáctico lo que sucede, se observa una misma secuencia de elementos, repetida en ambas partes. A nivel retórico, corresponde a la figura conocida como *simetría*.

Cenicienta muestra su personalidad, sus dos identidades, su presente y su futuro, la magia que la rodea. El texto cumple una función informativa, mientras que la ilustración cumple una función narrativa. Por medio de esta sola imagen, Innocenti entrega al lector toda una historia...

Función que cumple el texto	Función de la figura retórica	Función general de la ilustración
Informa.	Sintetiza toda una historia.	Narra, desarrolla la historia.

Tabla 3.4

3.3. Supresión-adjunción

Se lleva a cabo de tres maneras:

1. Un elemento de una clase sustituye al de otra clase.
2. La marca de una categoría se reemplaza por otra, no adecuada, pero tomada de la misma categoría.
3. La concurrencia de dos clases de base de la frase mínima, sustantivo y verbo

parcial	silepsis	Falta de concordancia gramatical -de género, persona, tiempo o número- en la frase u oración. Hay una concordancia de ideas, pero no formal. <i>Un gran número de personas llegaron.</i>
	anacoluto	Variedad de la silepsis. Se rompe el discurso, se abandona una construcción gramatical y se sustituye por otra, debido a una irrupción violenta de los pensamientos en el emisor. <i>Y le tenían ahorcado, si Pedro de Alvarado, que se halló junto a Cortés, que le cortó la soga con la espalda y medio muerto quedó el pobre soldado. (Bernal Díaz del Castillo)</i>
completa	cambio de clase	Se reemplaza un elemento que pertenece a una clase por un elemento tomado de otra clase con lo que hay una relación incongruente entre los componentes del sintagma o de la frase. La sustitución está basada en cierta semejanza. <i>¡Qué sonreír el de la chiquilla! (por ¡qué sonrisa...!) (J. R. Jiménez)</i>
	quiasmo	Se repiten expresiones o conjuntos redistribuyendo las unidades en forma cruzada y simétrica, de manera que aunque se reconozcan como semejantes, ofrezcan una disparidad de significados que resulte antitética. <i>Ni son todos los que están, ni están todos los que son. (dicho popular)</i>
negativa		no existe

Tabla 3.5

3.3.1. Ejemplo: Quiasmo

Esteban y el escarabajo³²

Argumento:

Esteban descubre un escarabajo y cuando está a punto de aplastarlo con el zapato, la curiosidad lo hace esperar un poco. Quiere saber qué pasará con el bicho. Poco a poco, el insecto crece hasta volverse enorme, ahora está a punto de aniquilar al niño. Afortunadamente, pasa el peligro y Esteban continúa con su paseo.

Texto de base:

Esteban levanta un poco más el brazo y, antes de dejarlo caer, ...

... y cuando está listo para el ataque,...

³² Luján, Jorge, II. Gustavo Roldán, *Esteban y el escarabajo*, México 2002, Alfaguara, pp. [14-15], [26-27].



Fig. 3.5



Fig. 3.6

Esta historia la relata un narrador omnisciente. Gracias al título, el lector puede darse cuenta de que este es el momento de conflicto dentro del cuento. El mensaje lingüístico que acompaña a la primera ilustración viene en presente. Esto ayuda a que el mensaje sea directo y claro para un lector infantil. El tono es casual, y retrata el hecho como algo normal, lo que haría cualquier niño en la misma situación. El que el narrador mencione *un poco más*, indica que la acción ya se había iniciado en páginas anteriores. La coma final abre un espacio para que la ilustración desarrolle el resto.

En cuanto a la imagen, el color y la posición central del burro y el niño permiten concluir que son los elementos principales. La línea que sale del asno, a manera de cuerda, aunque no toca al niño lo une a él dentro de un mismo conjunto. Al observar con más detalle y descubrir el pequeño escarabajo dentro de la sombra del pequeño aparece otro integrante del grupo. Los cactus son objetos aislados que ayudan a dar proporción a los personajes.

El gran círculo blanco que define la cara del chiquillo concentra la atención del perceptor. El color rojo hace resaltar más algunas secciones, entre ellas el zapato, listo para aplastar y fundamental para comprender la acción, y la gran nariz que ayuda a localizar al pequeño escarabajo, pues prácticamente apunta hacia él. La diferencia en el tamaño de ambos personajes acentúa la desventaja en la que se encuentra el insecto y el abuso de que se ve objeto.

Sin embargo, la presencia del burro gracioso y simpático balancea la personalidad de Esteban, muestra a un humano que puede tener una relación pacífica con los animales. El hecho de que el asno no cumpla en este momento la función de bestia de carga, hace suponer una relación amigable entre ambos.

La ilustración, al igual que el texto, también detiene el momento, con lo que logra generar tensión en el lector, quien probablemente dará vuelta a la página para ver cómo Esteban termina la acción. Quedará sorprendido al ver que el niño no mata al escarabajo, decide observarlo. El insecto empieza a crecer hasta llegar a la página en la que continúa este análisis.

El segundo texto mantiene las características del primer mensaje lingüístico: la oración que empieza antes de la página y termina con una coma que abre la ilustración. En este caso, se ha cambiado *levantó el brazo –o pata – por listo para el ataque*, Luján modifica el carácter aparentemente inocente de la acción por uno mucho más agresivo. Se establece un paralelismo entre ambos hechos, y el significado del primero se carga de connotaciones negativas.

Se tiene un enorme escarabajo, tan grande que no cabe en la página³³, y los otros elementos que sirven para darle proporción y comprender el cambio de tamaño del insecto. Los papeles claramente se han invertido: el gigantesco bicho ahora está a punto de aplastar a un pequeñísimo Esteban. El orden de los elementos es el mismo en ambos casos, pero al girar la dirección en la que camina el animal, se comprende la acción como un reflejo de la que anteriormente iba a llevarse a cabo. La exageración en el tamaño magnifica la acción y la muestra, con un mismo elemento rojo, como el ataque del fuerte contra el débil e indefenso a causa de su pequeñez.

Si se analiza desde el punto de vista retórico, se ve cómo se han redistribuido las unidades de forma cruzada, el tamaño que se le adjuntó al escarabajo se le suprimió a Esteban. El par de imágenes resulta antitético. Se tiene la presencia de un *quiasmo*.

³³ Esta exageración en el tamaño, corresponde a la figura llamada *hipérbole*, explicada en la sección 5.1.

El texto cumple la función de enunciar la acción y la imagen expone el modo en que el acto se está llevando a cabo. Ambos son dos sintagmas de un mensaje global.

El efecto que se produce gracias a este juego tiene consecuencias profundas en el significado y el mensaje total de la historia. Escritor e ilustrador seguramente quedan con la esperanza de que el pequeño lector genere algo de empatía hacia el insecto de manera que piense dos veces antes de matar un bicho o abusar de un débil. Quizás comparta la angustia de quien está a punto de ser aplastado.

Función que cumple el texto	Función de la figura retórica	Función general de la ilustración
Enuncia la acción y la detiene.	Carga la acción de connotaciones.	Desarrolla el modo del texto que se expone, genera tensión.

Tabla 3.6

3.4. Permutación

Modifica el orden de los sintagmas en la frase y de los conjuntos en la composición. Se consideran como desvíos siempre y cuando se aparten de la norma, y la frase o composición no pierdan su coherencia. Se lleva a cabo siempre sobre un mismo eje secuencial sea éste en el código lingüístico o en el visual.

Hay principalmente tres grupos:

1. Aquel en el que se separan dos elementos de una secuencia para insertar uno u otros más.
2. Aquel del que se extraen uno o varios elementos para desplazarlos al inicio o al final de la secuencia.
3. En el que se altera el orden al invertir dos o más elementos.

Dentro de una misma secuencia pueden actuar dos o los tres grupos mencionados.

cualquiera	tmesis	Se introduce una palabra, frase, elemento o conjunto dentro de otra. <i>Agua pasa por mi casa/cate de mi corazón: aguacate. (Adivinanza)</i>
	hipébaton	Cambia la posición de uno de los constituyentes fijos de la frase. <i>Dulces daban al alma melodías. (Sigüenza y Góngora)</i>
por inversión	inversión	Cambio completo del orden en el interior de una fracción de frase o conjunto, o incluso en el interior de una frase entera o conjunto entero. <i>Volverán las oscuras golondrinas/en tu balcón sus nidos a colgar. (Bécquer)</i>

Tabla 3.7

3.4.1. Ejemplo: Tmesis

Animalario universal del Profesor Revillod³⁴

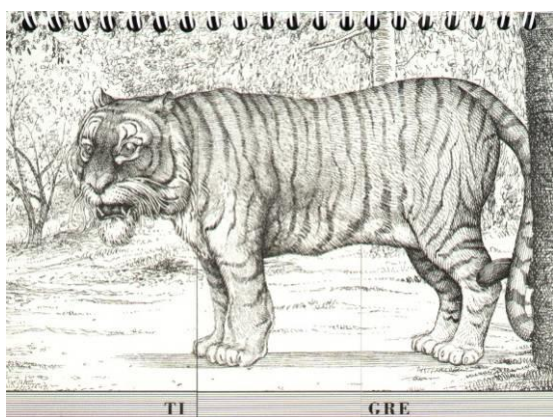


Fig. 3.7

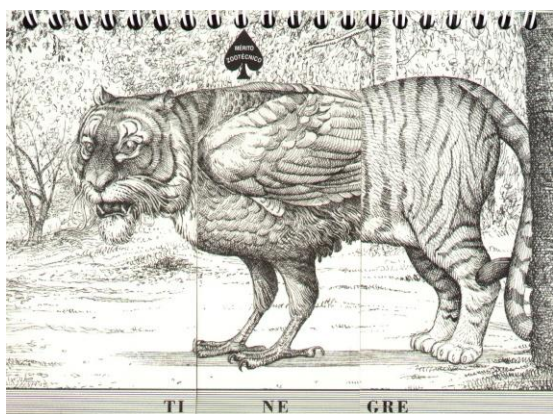


Fig. 3.8

Argumento:

Este fabuloso almanaque ilustrado de la fauna, registra los hallazgos rastreados por el Profesor Revillod a lo largo de tierras y mares desconocidos. El carfante, el gagacanto y el rinomecanto son solamente algunas de las 4096 fieras que se pueden encontrar en esta laureada joya bibliográfica.

Texto de base:

Feroz animal de bellísima estampa de los bosques malayos.

TIGRE

Feroz animal de poderoso vuelo de los bosques malayos.

(Mérito Zootécnico)

TINEGRE

Este álbum ilustrado es un juego de descripciones zoológicas. Cada una de las 21 láminas que lo componen tiene dos cortes. Éstos permiten manejar cada una de las tres secciones resultantes para combinar textos e imágenes.

Las unidades lingüísticas presentan la descripción de un animal. Están formadas por tres sintagmas: el primero consiste de un adjetivo y un sustantivo, el segundo amplía la descripción y el tercero habla del lugar que la bestia habita. El autor utiliza un lenguaje formal y descripciones grandilocuentes en todos los casos. El resultado es una oración descriptiva que ensalza al ser que presenta. Este recurso le da un aspecto científico y un mayor tono de verdad.

El nombre anotado tiene el mismo juego pero a partir de sus sílabas, siempre divididas en dos o tres grupos, dependiendo de su longitud. La imagen expone a la bestia y se maneja de la misma manera que los textos: divide al animal en cabeza, torso y el último segmento, que

³⁴ Murugarren, Miguel, Il. Javier Sáez Castán, *Animalario Universal del Profesor Revillod*, México, 2003, Col. Los especiales de A la orilla del viento, Fondo de Cultura Económica, pp. [15a, 15b, 15c] y [15a, 13b, 15c]

dependiendo del caso tiene o no extremidades inferiores. La selección de una sola tinta ayuda a que se integren las diferentes secciones.

Lo que se consigue es un volumen que no tiene una dirección rígida de lectura. El lector puede jugar con la construcción de las unidades y subunidades a voluntad. Puede obtener en cada caso un resultado diferente.

En el ejemplo elegido para este análisis, el *tigre*, al tener únicamente dos sílabas, deja un espacio intermedio. Al cambiar la sección central de la lámina, el blanco se llena con una sílaba ajena. En la imagen, se permuta la sección central del animal por la de otro. Al hablar en términos retóricos, se obtiene una *tnesis*, tanto en el texto, como en la ilustración.

En el código verbal, la descripción sigue pareciendo científica y auténtica, pues seguramente dentro de los bosques malayos se podría encontrar un feroz animal de poderoso vuelo. Y hay muchísimos seres que el común de la gente no conoce, por lo que bien podría existir un *Tinegre*. El código visual, sin embargo, contradice esta aparente veracidad al mezclar particularidades incompatibles del reino animal, características que cualquier lector puede ubicar como fantasiosas.

El efecto que se produce es el de sorpresa y diversión, pues la nueva bestia rompe el esquema de los seres reales. Se despierta en el lector un afán por conocer otros ejemplos. Las diferentes secciones de las láminas desfilarán ante sus ojos revelando la riqueza de este insólito inventario.

Función que cumple el texto	Función de la figura retórica	Función general de la ilustración
Informa y describe.	Desmiente la veracidad del texto.	Contradice la veracidad del texto.

Tabla 3.8

Capítulo 4. Los metasememas

Como dominio semántico, afectan al significado de las palabras dentro de un texto. Modifican el significado de una palabra sustituyéndolo por el de otra. Lo mismo sucede en el código visual, solamente que con los elementos que forman la composición. Comprenden lo que tradicionalmente se ha llamado “tropos”.

Es requisito que siempre quede una fracción del sentido inicial. Este significado inicial tiende a desaparecer, pero queda presente aunque sea de manera implícita gracias a una redundancia semántica y a una compatibilidad entre los núcleos de significado.

La palabra no tiene un solo sentido. En realidad, se puede descomponer según el contexto exige. Es lo que le da riqueza al discurso. La diferencia entre el metasememo y el metaplasmo es que éste último trabaja sobre la posibilidad de dos significantes para un solo significado, mientras que en el primero, sucede lo contrario: para un solo significante, dos significados. La marca está presente gracias a la distancia entre el sentido inicial y el final. Para distinguirla se debe partir de un contexto lingüístico y/o extralingüístico.

El sentido de una palabra se va armando gracias a una clasificación que puede darse según varios modelos:

1. Del objeto hacia una generalización, cada vez mayor, entre clases. El objeto es agrupado en base a sus semejanzas con otros análogos (álamo=árbol, árbol=vegetal...). Es cada vez más abstracto.
2. Del objeto hacia una particularización, cada vez mayor. El objeto se va clasificando de acuerdo a diferencias sucesivas que permiten categorizarlo cada vez con mayor precisión (vegetal→fruto→cítrico→naranja...). Es cada vez más concreto.
3. Asociación de ideas. Cada término se deriva del que le precede por una asociación de ideas lineal. Un mismo término puede ser descompuesto hacia diferentes líneas de asociación, según se necesite. Cada palabra o concepto puede ser el cruce de tantas series como asociaciones de ideas pueda generar:
Árbol= ramas y hojas y tronco y raíces...
Árbol= álamo o encina o sauce o abedul

Los ejes pueden ir tanto hacia el plano concreto como hacia el abstracto.

4.1. Supresión

parcial	sinécdoque generalizante	Se sustituye un término particular por otro más general, se da el todo en vez de la parte. Lo más en vez de lo menos. <i>El mundo entero lo dice (cada persona lo dice).</i>
	antonomasia generalizante	Variedad de sinécdoque. Se menciona a la especie en vez de al individuo. El nombre común en vez del propio. <i>El Cartaginés (en lugar de Aníbal).</i>
	comparación	Es la comparación explícita de una cosa con otra. Puede darse por similitud o diferencia y puede combinarse con la metáfora o la sinécdoque. <i>Ni labráis como abejas/ni brilláis cual mariposas. (A. Machado)</i>

	metáfora <i>in presentia</i>	En ella aparecen explícitamente los dos términos generadores: el de partida y el de llegada. Hace posible las aproximaciones más insólitas. <i>Puente de mi soledad: con las aguas de mi muerte tus ojos se calmarán. (E. Prados)</i>
total	asemia	Es una expresión sin significado. <i>Como sabemos, hay cosas conocidas conocidas. Hay cosas que sabemos que sabemos. También sabemos que hay cosas conocidas desconocidas. Esto es, que sabemos que hay cosas que no sabemos. Pero también hay cosas desconocidas desconocidas., las cosas que no sabemos que no sabemos. (Donald Rumsfeld, traducción de la autora)</i> ³⁵

Tabla 4.1

Algunos de los metasemas requieren una explicación más amplia que la mera definición:

4.1.1. Sinécdoque

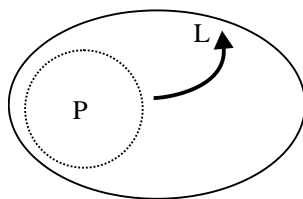
Si se utiliza el modelo de asociación de ideas pueden seguirse dos ejes:

1. El que agrupa a individuos distintos, idénticos bajo el punto de vista elegido. (vehículo: barco, tren, avión; o vehículo: falucho, balandro, cargo...)
2. El que agrupa a partes diferentes que pertenecen a un todo organizado. (barco: casco, timón, velas, cabinas; o puñal: hoja, virola, empuñadura, guarnición)

Dependiendo de la dirección que se siga en el proceso se llegará a dos tipos:

- La sinécdoque generalizante. Efectuando una operación de supresión.
- La sinécdoque particularizante. Efectuando una operación de adjunción.³⁶

Sinécdoque generalizante



Sinécdoque particularizante

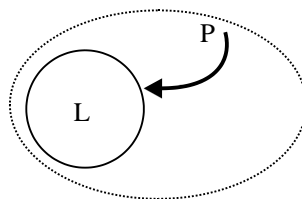


Fig. 4.1

Donde P es el término de Partida y L es el término de Llegada.

4.1.2. Comparación

Hay de tres tipos:

1. La comparación gramatical que relaciona términos análogos, agregando idea de cantidad.
2. La comparación de cualidades análogas que no implica cantidad.
3. La comparación de metáforas (una o dos).

4.1.3. Metáfora

³⁵ Dentro del texto original en inglés la incongruencia es todavía más acentuada: *Reports that say that something hasn't happened are always interesting to me, because as we know, there are known knowns; there are things we know we know. We also know there are known unknowns; that is to say we know there are some things we do not know. But there are also unknown unknowns – the ones we don't know we don't know. And if one looks throughout the history of our country and other free countries, it is the latter category that tend to be the difficult ones.* Department of Defense news briefing, February 12, 2002 (www.quotationspage.com/quote/30526.html)

³⁶ La definición de esta última se presenta en la sección 4.2. *Adjunción*.

Se construye mediante el siguiente proceso:

Si se llevan dos objetos a través del modelo de generalización mencionado al principio de este capítulo, por más diferentes que sean siempre es posible encontrar una clase límite en la que los dos figuran conjuntamente, aunque estén separados en todas las clases inferiores. El primer término se describe utilizando la parte no común del *segundo* término. La intersección entre ambos términos funciona como la bisagra que permite pasar de un extremo al otro. La parte común es necesaria para fundamentar la identidad pretendida, pero la parte no común le da la originalidad al mensaje.

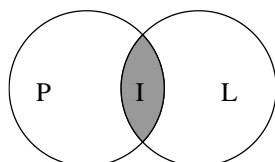


Fig. 4.2

El Grupo μ describe así el proceso metafórico:

$$P \rightarrow (I) \rightarrow L$$

Donde P es el término de partida y L el término de llegada, haciéndose el paso de uno a otro a través de un término intermedio I, ausente siempre en el discurso, y que es una clase límite o una intersección.³⁷

Se tienen dos tipos de metáforas:

- La metáfora *in presentia*. Aparecen los dos términos generadores.
- La metáfora *in absentia*. Uno de los referentes originales ha desaparecido.³⁸

4.1.4. Ejemplo: Metáfora



Fig. 4.3

Lección de piano³⁹

Texto de Felipe Garrido, ilustraciones de Marie Flusin.

Argumento:

Jamás pensó conocer a una mujer así. Se enamora perdidamente de la maestra de piano de sus vecinos, y por ello, también de la música. Decide convencer a sus padres de contratarla para él, y no piensa en nada más que en Leticia y sus futuras lecciones. Lamentablemente la muchacha tiene otros planes.

Texto de base:

³⁷ Grupo μ , *Op. cit.* p.178.

³⁸ La definición de esta última se presenta en la sección 4.3. *Supresión-Adjunción.*

³⁹ Garrido, Felipe, Marie Flusin, *Lección de piano*, México 2002, Col. En Cuento, Cidcli, p. [11].

No es muy alta. Si acaso como tu mamá, o como la mía, o más o menos. Pero tiene los cabellos cortos y revueltos, como una noche de tormenta, y la frente parece una luna y los ojos son un corto circuito y se ríe como revientan las olas y dan ganas de morderle el cuello y los hombros...

No te rías. No soy vampiro. Es que me dan ansias, porque no sé cómo decir lo hermosa que es. No sé cómo explicarte lo que siento cuando la veo caminar: se mueve como un duraznero lleno de flores que el aire meciera todo el tiempo, muy suavemente, de un lado a otro; como una cebra que va a echar a correr.

Se tiene aquí a una segunda persona narrativa. En este momento de la historia, el tema del amor infantil se establece. El niño se ha enamorado de la maestra de piano, lo que se percibe gracias a la abundante presencia de la figura retórica de la *comparación*. El paralelismo con la mamá aclara la diferencia de edades entre el narrador y la joven. Los elementos seleccionados por el autor para relacionar los rasgos de la chica –*noche de tormenta, revientan las olas, corto circuito* – translucen la fascinación que siente por ella y cómo ha puesto todo su interior en ebullición. Las referencias *me dan ansias, no soy vampiro y la mención de la cebra* reiteran al narrador como un enamorado de poca edad. La pasión que se toma tan en serio y la inocencia al plantearla dan un tono ingenuo al relato.

La ilustración retoma algunos de los elementos que menciona el texto. La técnica utilizada ayuda a transmitir una sensación evocadora, algo etérea y romántica. La composición general da una idea de movimiento ondulante gracias a un predominio de las líneas curvas en casi todos los elementos. Gracias a ello, la feminidad de la figura de Leticia se acentúa. La imagen no se cierra, parece continuar hacia la derecha y logra transmitir la ensoñación y cierta sensación de un largo suspiro enamorado.

El vestido en color rojo atrae la atención del lector y vuelve a la muchacha el punto focal de la composición. La selección de este tono, que en psicología del color se reconoce como el de la pasión, refuerza la intensidad del sentimiento que el niño ya había manifestado con los símiles seleccionados en el texto.

La ilustradora retoma la comparación que dice: *la veo caminar: se mueve... como una cebra que va a echar a correr*. La diferencia entre el código lingüístico y el visual hace imposible incluir un equivalente exacto para las palabras que se recuperan y el nexos *como* que establece la comparación. Flusin se ve obligada a buscar otra manera de establecer el vínculo entre ambos elementos. Tiene, por un lado, a la muchacha y por el otro, a la cebra. Busca una intersección entre ambos para poder integrarlos. Aprovecha sus similitudes anatómicas: ambos tienen cuatro extremidades. Para establecer el enlace, plantea a la cebra como la sombra de la joven.

Se tiene una *metáfora in presentia* que cumple con el siguiente esquema:

P → (I) → L

muchacha → cuatro extremidades → cebra

La muchacha se convierte, de una mera representación gráfica del personaje, en una integración de significados. Aunque el tono evocador y romántico se podría haber establecido únicamente con el predominio de las líneas curvas, la inusual sombra de la joven le da una carga connotativa mucho más profunda. La figura acerca no sólo lo que ve cualquier caminante, sino lo que el niño elabora más allá de las apariencias.

Dentro del libro, la imagen se ve antes que el mensaje escrito, pues se encuentra en una página previa. La metáfora visual plantea un reto al lector, despierta su interés y lo invita a resolverlo. El texto lo expone después de manera sencilla y directa.

La imagen con su construcción compleja abre la expectativa del perceptor, el texto aclara su significado connotativo. Ambos se refuerzan uno al otro para enfatizar el sentimiento del pequeño. El primer amor, con su intensidad, su ensoñación y su ingenuo encanto permea a través de las páginas y envuelve al lector con su calidez.

Función que cumple el texto	Función de la figura retórica	Función general de la ilustración
Anclaje, aclara el significado connotativo de la imagen.	Introduce en la mente del protagonista, reta al lector.	Abre la expectativa, desarrolla sentimientos.

Tabla 4.2

4.2. Adjunción

simple	sinécdoque particularizante	Lo contrario de la sinécdoque generalizante: Se menciona lo particular en vez de lo general, la parte en vez de al todo. Lo menos en vez de lo más. Hay sustitución de un término general por otro más particular. <i>Tres inviernos en lugar de tres años.</i>
	antonomasia particularizante	Lo contrario de la antonomasia generalizante: se menciona a la especie en vez de al género. Al nombre propio en vez de al común. Manifiesta a la especie mediante el individuo. <i>El decirle a un rey o a un juez: me someto a tu juicio, Salomón.</i>
	arquilexia	Es cuando en el mensaje está repetido dos veces un mismo significante, pero cada vez en diferente sintagma y con diferente significado. <i>El corazón tiene sus razones que la razón no puede comprender. (Pascal)</i>
repetitiva		no existe

Tabla 4.3

4.2.1. Ejemplo: Sinécdoque particularizante

Las aventuras de los jóvenes dioses⁴⁰
Texto de Eduardo Galeano, ilustraciones de
Nivio López Vigil

Argumento:

Este relato es una recreación libre de algunos capítulos del Popoljuh, el libro sagrado de los indios mayas quichés, de Guatemala. El cazador universal, Hun Ahpu, y su hermana, Ix Balanqué, invaden el Reino de los Soberbios, pero ellos no se dejarán derrotar fácilmente. Y desde el Reino del Miedo, los hermanos reciben otro desafío...

Texto de base:

La vanidad del Primer Soberbio ofendía al cielo y humillaba a la Tierra. Para que todo el mundo escuchara el tintineo de sus cascabeles de oro, el Primer Soberbio obligaba a los ríos a correr en silencio y prohibía el canto de los pájaros. Hun y su hermana Ix pidieron ayuda a los creadores del cielo y de la tierra, el Viejo y la Vieja que habían hecho el cielo y la tierra con sus manos.

El Viejo y la Vieja, disfrazados de abuelos, llegaron al pie del trono del Primer Soberbio. El Primer Soberbio estaba lloriqueando, la cara escondida entre las manos: los disparos de las cerbatanas le habían aflojado los dientes y le habían herido los ojos.



Fig. 4.4



Fig. 4.5

El Viejo y la Vieja, disfrazados de abuelos,
llegaron al pie del trono del Primer Soberbio.
El Primer Soberbio estaba lloriqueando,
la cara escondida entre las manos:
los disparos de las cerbatanas
le habían aflojado los dientes
y le habían herido los ojos.
—Ya no puedo comer... Veo nublado...
El Viejo y la Vieja se ocuparon de curarlo.
Le arrancaron los ojos de plata
y los dientes de perlas,
y en su lugar pusieron granos de maíz.
Entonces el Primer Soberbio
devolvió el brazo de Hun.

⁴⁰ Galeano, Eduardo, Il. Nivio López Vigil, *Las aventuras de los jóvenes dioses*, México 1998, Siglo XXI, pp. [9-11].

Un narrador omnisciente relata el momento en el que los hermanos ya han empezado su lucha y han logrado derribar al Primer Soberbio, pero éste no ha muerto y la lucha en su reino apenas comienza. La redacción de Galeano conserva el estilo de las leyendas mayas, con muchas referencias a la naturaleza y una construcción gramatical abundante en complementos. La elección del copretérito le da al texto un tono más evocativo.

El protagonista de este párrafo es la personificación de un adjetivo. El hecho de que su nombre propio sea el mismo que la característica que lo define acentúa su vanidad. Todo el párrafo insiste en ello. Los ofendidos cielo y tierra también se personifican en el Viejo y la Vieja. La referencia a ellos como abuelos, muy respetados en la cultura maya, ayuda a que el Primer Soberbio acepte su auxilio sin desconfiar.

Dentro de la ilustración, primero se presenta al personaje dentro de una página derecha (Fig. 4.4). La soberbia se plasma aquí en su tamaño a todo lo largo de la página, en su actitud altanera, en su posición hacia la orilla, dando la espalda al resto del formato, y en las largas plumas de su penacho que lo encierran en sí mismo. Los colores ocre y terrosos, la piel morena y el fondo que simula la página de un códice refuerzan el tono evocativo y la localización temporal y geográfica establecidas en el texto.

La segunda ilustración (Fig. 4.5) contrasta con la primera imagen, ahora el personaje ha perdido completamente el dominio de la escena. El Viejo y la Vieja sobresalen en una postura abierta hacia la derecha, mientras ven a la figura derribada. El altísimo tallo de maíz eleva su anciana figura y les da la estatura moral y la relevancia que tienen en el desarrollo de la acción.

Quien antes era el protagonista dominante, se representa ahora por unos cuantos elementos. Los cascabeles ayudan a establecer estas secciones del cuerpo postrado como parte del altanero personaje que se había conocido antes. Si se habla en términos de retórica, se ha realizado una operación de adjunción: a una pequeña parte se le añade el significado del todo. Se está en la presencia de una *sinécdoque particularizante*.

La selección de esta figura retórica logra que el lector perciba la derrota del Primer Soberbio como contundente. El contraste entre la primera representación, tan llena de sí mismo y ésta, lo ridiculiza. Se minimiza su antiguo dominio.

El texto narra mientras que la imagen magnifica la acción. Si el Primer Soberbio pudiera leer este libro, la peor humillación para él seguramente sería ver que ya ni siquiera mereció salir de cuerpo entero.

Función que cumple el texto	Función de la figura retórica	Función general de la ilustración
Narra la acción y la hace avanzar.	Magnifica la acción.	Detiene la acción.

Tabla 4.4

4.3. Supresión-Adjunción

parcial	metáfora <i>in absentia</i>	Uno de los referentes originales ha desaparecido y solamente se infiere gracias a la redundancia semántica que hay en el contexto o a una amplia intersección entre el referente de partida y el de llegada. Vidrio animado <i>que en la lumbre atinas/con la tiniebla en que tu vida yelas...</i> (Luis Sandoval de Zapata) (Del poema "Riesgo grande de un galán en metáfora de mariposa".)
com-pleta	metonimia	Es la sustitución de un término por otro que establece con él una relación de contigüidad dentro de un campo referencial amplio, común a ambos. <i>Tú darás a mi tumba/Lo que yo he hecho para tu cuna.</i> (V. Hugo)
negativa	oxímoron	Consiste en juntar dos palabras o frases que la lógica parece excluir. Generalmente un sustantivo y un adjetivo. No es necesario recurrir al referente o al contexto para comprender que las palabras se oponen, basta el diccionario. <i>Bella ilusión por quien alegre muero, dulce ficción por quien penosa vivo.</i> (Sor Juana)

Tabla 4.5

4.3.1. Metonimia

Es la sustitución de un término por otro que establece con él una relación de contigüidad dentro de un campo referencial amplio, común a ambos.

Se construye mediante el siguiente proceso:

- Se tiene un objeto (referente) y se amplía su campo referencial, es decir, se considera ese referente con todo lo que implica, no solo a nivel denotativo sino también al connotativo. Esto se logra gracias a una exploración a través del modelo de asociación de ideas.
- Se toma otro referente que también esté dentro de ese campo referencial conseguido y se utiliza para sustituir al primero. Es decir que ambos términos, el sustituyente y el sustituido, pertenecen al mismo eje. Al estar ambos, sustituyente y sustituido, en ese campo referencial amplio, se consigue aumentar el sentido normal del referente original con toda una serie de cargas connotativas.

La connotación genera una tensión que el receptor debe resolver buscando las asociaciones hacia todos los ejes hacia los que puede desplazarse la palabra. Con ello, tanto el sustituyente como el sustituido enriquecen su significado con la carga connotativa que ahora percibe el lector. La consecuencia es que disminuye la importancia del significante y aumenta la del significado.

Diferencia entre sinécdoque, metáfora y metonimia

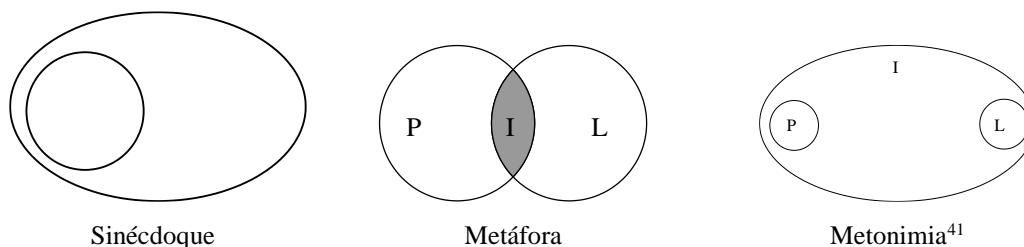


Fig. 4.6

⁴¹ Grupo μ , *Op. cit.* p. 192

4.3.1. Ejemplo: Metonimia

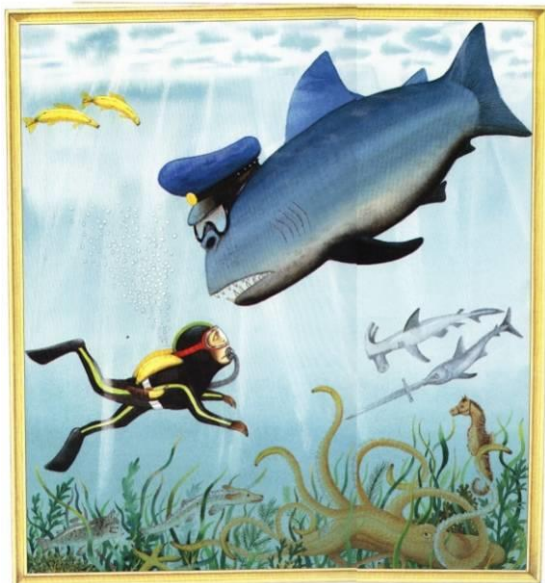


Fig.4.7

Willy el Soñador⁴²

Texto e imágenes de Anthony Brown

Argumento:

Willy sueña. Y en sus sueños aparecen estrellas de cine, personajes de la historia, pinturas famosas y cuentos maravillosos. Ni siquiera el tiempo permanece igual. Una colección de ilustraciones mágicas harán que el lector también viaje en este recorrido por la imaginación.

Texto de base:

A veces Willy sueña que es ... o un buzo... Willy sueña.

En este caso, un narrador omnisciente enumera de manera simple y clara los diferentes temas de cada sueño del personaje. El tono se establece desde un principio como evocativo, gracias tanto al *A veces*, como a la repetición constante de la palabra *sueña*. El protagonista es Willy, figura recurrente en los libros de Anthony Brown. El texto utiliza el tiempo presente, y con ello logra transmitir la idea de que las fantasías pueden repetirse. Está separado en frases que se encuentran cada una al pie de una imagen que expone el tipo particular de sueño. Los puntos suspensivos invitan a pasar a las páginas siguientes.

En esta página la ilustración está organizada a partir de tres conjuntos. Si se sigue la dirección de lectura del español se encuentra primero el compuesto por dos peces, a continuación el formado por Willy y el tiburón, y finalmente, el grupo de los diferentes peces y otros seres marinos en el fondo del mar. El tamaño, la posición, el color y el grado de definición de las figuras logran que se identifique al segundo como el foco principal de atención. La composición está rodeada por lo que parece ser el marco de un cuadro.

En toda la ilustración –y el libro entero, en realidad – los plátanos sustituyen a cualquier objeto que tenga cierta similitud de forma con ellos en un *retruécano* gráfico⁴³. Es lo que sucede con los tanques de oxígeno de Willy, los peces del primer conjunto y los tentáculos del pulpo, por ejemplo.

⁴² Browne, Anthony, *Willy el Soñador*, México 2001, Col. Los especiales de A la orilla del viento, Fondo de Cultura Económica, p. [13].

⁴³ Esta figura retórica se explica en la sección 2.4.

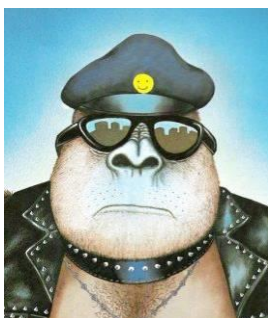


Fig. 4.8

La figura dominante es el tiburón, su expresión e inclinación lo muestran en una posición de ataque. Y hay un juego en la representación de este animal. Brown le pone una gorra característica de otro personaje recurrente en sus libros: Buster el Narizotas (Fig. 4.8)⁴⁴, quien suele ser el villano, y en este sueño no es la excepción. El autor invita al lector a conectar en su mente esta referencia intertextual.

Lo que el ilustrador hace para llegar a esta representación es ampliar el campo referencial del escualo. Se puede seguir una línea de pensamiento similar a esta:

Tiburón → Depredador → Ataca al más débil

En cuanto a Buster el Narizotas, es posible seguir esta asociación de ideas:

Buster el Narizotas → Ataca al más débil → Depredador

En ambas líneas aparece el concepto “depredador”, ambos personajes están dentro de un campo referencial común, así la correlación que Brown propone no se pierde ni resulta ilógica.

En términos retóricos, el ilustrador está utilizando una *metonimia*. El tiburón original – perfectamente identificable por cualquier lector – se carga de referencias connotativas. El uso de la figura le añade un segundo nivel de comprensión. Se enriquece el nivel de significado de la imagen como un sueño que se ha transformado en una pesadilla, lógica dentro del inconsciente de Willy, quien siempre se ve acosado por el odioso personaje. Aunque el perceptor puede quedarse en el primer grado de significado, es mucho más rico el siguiente.

La misma figura se aplica en varios de los seres del tercer conjunto: el tiburón martillo, el pez espada, el caballo de mar, el pez gato, y el ilustrador se aventura a presentar un pez perro. ¿Un pez perro? Aunque tal ser no exista, ahora que se ha establecido el juego de metonimias, esta licencia dará al lector un motivo más de diversión.

Al unir los códigos lingüístico y visual, se ve que el texto cumple la función de título y la ilustración la de narración. La imagen desarrolla la historia a través de una escena que se convierte en una obra de arte surrealista producto de la mente de Willy. Anthony Brown invita al lector a seguir recorriendo la exposición.

Función que cumple el texto	Función de la figura retórica	Función general de la ilustración
Informa a manera de título. Enlaza con otras páginas.	Sintetiza toda una historia, introduce en la mente del personaje.	Narra, desarrolla la historia.

Tabla 4.6

⁴⁴ Browne, Anthony, *Willy el campeón*, México 1995, Col. Los especiales de A la orilla del viento, Fondo de Cultura Económica, p. [27].

4.4. Permutación

permutación	cualquiera	no existe
	por inversión	no existe

Tabla 4.7

Capítulo 5. Los metalogismos

Como dominio lógico, los metalogismos afectan al contenido de las oraciones o composiciones. Influyen en la relación lógica que existe entre el lenguaje (textual o visual) y su referente.

El mensaje está correctamente construido, con un lenguaje verídico que aparenta tener un significado directo, sin embargo, al examinar el contexto (explícito o implícito), se puede notar que ese significado no es real. Hay una contradicción entre ambos. Para que el lector se dé cuenta del metalogismo, se requiere que conozca los signos, el referente y el contexto, las circunstancias dentro de las cuales está inscrito el mensaje (inclusive a un nivel que va más allá del discurso). Con ese conocimiento, puede confrontarlos y así descubrir la ruptura dentro de la lógica, las pistas que le permiten concluir que hay un significado oculto dentro de ese texto. En suma, un metalogismo es una contradicción obvia al sentido inicial.

Diferencia entre metasememas y metalogismos:

Criterio	El metasemema	El metalogismo
Influye en	significado de las palabras/unidades	relación referente y/o contexto
Extensión	palabra/elemento	palabra/elemento o unidades superiores
Lógica	la ignora	la contradice
Código	modifica el significado	respeto el significado
Significado	no depende de las circunstancias	depende de las circunstancias

Tabla 5.1

5.1. Supresión

parcial	lítote 1	Se dice menos para significar más. Se comprende lo que significa gracias a la situación. <i>“Me gustas” o “Tengo afecto por ti” (por “te quiero”).</i>
	total	reticencia
silencio		Es una lítote llevada al extremo, no dice nada pero sí quiere decir mucho. Abre de esta manera el camino a la conjetura y obliga al lector a elegir en base al contexto. <i>...Dicen que afuera camina más despacio. Que se detiene en algún rincón oscuro. Que no hace falta cruzar palabra. Que no pregunta nada, que no explica nada. Dicen que la metamorfosis es dolorosa e instantánea. Que por eso en algunas estaciones del metro hay tantos y tantos perros vagando, con la mirada triste, todavía no acostumbrados a su nueva condición. (Felipe Garrido)</i>

Tabla 5.2

5.1.1. Ejemplo: Lítote



Fig. 5.1

Lola⁴⁵

Texto e ilustraciones de Loufane.

Argumento:

El gallo no tiene ojos más que para Lola. Pero ella está enamorada de alguien más. Las otras gallinas se burlan, por lo que se va al bosque. ¡Cuidado Lola, el zorro acecha! Pero ella no corre peligro, ¡por fin ha encontrado a su amor!

Texto de base:

Pero, ¡oh tragedia!, ella está enamorada de otro. “¿Por qué la vida es tan difícil?”, se pregunta Lola suspirando.

De nada sirve que el gallo se lave las plumas o se pavonee frente a ella.

Nada de “toctoctoc” para el gallo.

Para Lola, nada de “tralalá”.

Ella no busca al gallo sino a alguien más.

Y tiene que buscar muy lejos porque su héroe está en algún lugar a la distancia, alejado de ella. ¡Se siente tan sola!

Un narrador omnisciente presenta la historia de este cuento. En este momento el lector atestigua la presentación del conflicto: un triángulo de amores no correspondidos. El que la misma voz narradora se lamenta con el *¡oh tragedia!*, enfatiza la profunda pena que embarga a la gallina protagonista y establece el tono de la historia. El gallo es otra víctima en este drama, su coqueteo es parafraseado con los *se lave las plumas o se pavonee*. Las onomatopeyas *toctoctoc* y *tralalá* simbolizan la algarabía del gallinero de la que ellos dos no forman parte. El texto no revela al depositario del amor de Lola, el *alejado de ella*, sugiere que no está ahí. La triple repetición de la palabra *nada* acentúa la soledad de los personajes.

La imagen, con sólo tres elementos, también participa de la sensación de aislamiento. El trinche se encuentra en una posición agresiva que se intuye así debido a las líneas que lo acompañan y le dan una sensación de movimiento. La posición de la cola, característica de un zorro (en una *sinécdoque particularizante*⁴⁶), hace suponer que fue lanzado para lastimarlo o asustarlo. La presencia de este conocido enemigo de las gallinas apunta a una situación todavía más desesperada.

La ilustración no parece decir mucho más. La historia sigue y el lector es testigo de las burlas y rechazos de que es víctima Lola. Su entrada al bosque, el zorro que la ha visto y

⁴⁵ Loufane, *Lola*, México 2002, Altea, p. [16-17].

⁴⁶ Esta figura retórica se explica en el capítulo 4.

empieza a seguirla... Finalmente, la última imagen del cuento revela un final sorpresivo: el amor entre gallina y zorro.

Hasta una segunda lectura, el perceptor entiende la ilustración que se presenta para este análisis: Loufane revela con ella el objeto de los amores de Lola. Solamente al conocer el cuento completo se comprende su verdadero significado. Ha ocultado intencionalmente la razón por la que seleccionó esos elementos.

El ilustrador, en términos retóricos, ha dado pocos elementos que significan mucho. Utiliza la figura llamada *lítóte*.

Cuando ya se conoce el final, el lector puede darse cuenta de que el texto y la ilustración se complementan para dar el tercer personaje del triángulo amoroso. El mensaje lingüístico lanza sugerencias intencionalmente ambiguas y juega con la conclusión que en toda lógica sacará el perceptor. Evita voluntariamente acotar el significado de la imagen. Ésta también evade aterrizar las referencias del texto. Este libro-álbum logra sorprender al lector a pesar de haberle entregado desde un inicio la solución al enigma.

Función que cumple el texto	Función de la figura retórica	Función general de la ilustración
Sugiere de manera ambigua, sin revelar.	Revela el significado del texto a través de sugerencias ambiguas.	Sugiere pero no revela.

Tabla 5.3

5.2. Adjunción

simple	hipérbole	Se exagera lo que se dice más allá de lo verosímil. Se intensifica la evidencia. <i>Se roía los codos de hambre.</i>
	silencio hiperbólico	Combinación de silencio e hipérbole, no dice nada para significar una exageración. <i>¡No te cuento lo que me dijo!</i>
repetitiva	repetición	Al repetir un elemento, le añade significados adicionales. <i>“¡Mi gato, mi gato! Puede hacer comprender que no sólo ha perdido un gato, sino su gato, y ¡qué gato!, ¡su gato querido!</i>
	pleonasma	Es tener palabras o elementos, parcialmente sinónimos, a través de diferentes significantes. Produce un efecto más pleno al aumentar la claridad o la energía. Mal utilizado se considera un vicio del lenguaje. <i>Las paredes derribadas,/grietas en el firmamento,/roto el mundo, desclavado,/yo, sobre escombros, corriendo. (Manuel Altolaguirre)</i>
	antítesis	Es contraponer unas ideas a otras (cualidades, objetos, afectos, situaciones), muchas veces con términos abstractos. Los términos opuestos deben presentar un elemento común. <i>Ayer naciste y morirás mañana. (Góngora)</i>

Tabla 5.4

relegado a un segundo plano y ha sido sustituido por el terror al insecto. El tono de urgencia se logra también en la ilustración.

A la libélula se le aumenta el tamaño más allá de toda proporción y lógica. En términos retóricos, se está realizando una operación de adjunción para intensificar su significado. Se tiene una *hipérbole*.

La figura retórica que se selecciona es coherente con el miedo, también exagerado, de Dudú hacia el insecto, pues en realidad es sólo ante sus ojos que la libélula es tan grande. La disminuida estampa del patito junto a esta figura hace comprensible su expresión de temor. Cuando llega al agua se da cuenta de que nadar no merecía tanta consideración y quizás también reflexione acerca de su terror ante un bicho que sólo era gigante en su imaginación.

El texto cumple una función descriptiva y hace avanzar la acción. La imagen detiene el momento para darle mayor relevancia y permite al lector adentrarse en la mente del protagonista. Un lector infantil podrá preguntarse si él mismo habrá magnificado sus miedos tal como lo ha hecho Dudú.

Función que cumple el texto	Función de la figura retórica	Función general de la ilustración
Hace avanzar la acción.	Introduce en la mente del protagonista.	Detiene el momento.

Tabla 5.5

5.3. Supresión-Adjunción

parcial	eufemismo	Sustituye una expresión dura, vulgar o grosera por otra suave, elegante y decorosa. Puede ser una lítote y/o una hipérbole. <i>El cereal que te ayuda a deshacerte de lo que tu cuerpo no necesita. (mensaje publicitario)</i>
	completa	
completa	alegoría	Representación de una idea abstracta por medio de elementos concretos. A menudo está hecha de metáforas o sinécdoques particularizantes pero sólo se le comprende por el conocimiento del referente particular. <i>Un esqueleto con guadaña es alegoría de la muerte.</i>
	parábola	Variedad de la alegoría. Utiliza como motivo la vida pastoril para dejar una enseñanza moral. <i>Cristo va al monte con sólo tres discípulos (lo que hay que entender es la conveniencia de andar con poca compañía).</i>
	fábula	Variedad de la alegoría. Utiliza como motivo las costumbres de los animales para dejar una enseñanza moral. <i>La tortuga y la liebre.</i>
negativa	ironía	Es el empleo de una unidad en un sentido opuesto al que posee ordinariamente con el fin de burlarse. En todos los casos interviene la entonación. <i>Honrar padre y madre, siempre les quité el sombrero. (Quevedo)</i>
	paradoja	Son dos ideas que, si se tomaran al pie de la letra, parecerían irreconciliables y absurdas, pero que son muy profundas en sentido figurado. <i>Vivo sin vivir en mí;/y tan alta vida espero,/que muero porque no muero. (Santa Teresa de Jesús)</i>
	antífrasis	Variante de la ironía. No hay una relación entre el sentido aparente y el referente o contexto real, éstos realmente son lo contrario de lo que la frase dice. <i>¡Bonitas maneras! para condenar una actitud deplorable.</i>
	lítote 2	Variante de la ironía y la antífrasis. Se niega aquello mismo que se afirma. <i>¡No está ronco el canario! (argot popular)</i>

Tabla 5.6

5.3.1. Ejemplo: Ironía

¡La verdadera historia de los tres cerditos!⁵⁰

Texto de Jon Scieszka, ilustraciones de Lane Smith

Argumento:

“La verdadera historia es la de un estornudo y una taza de azúcar.” El problema es que nadie se ha molestado en escuchar la versión del lobo sobre el asunto. A él también le gusta prepararle un pastel a su abuelita de vez en cuando... solamente quería pedirle a los cerditos una taza de azúcar...

Texto de base:

De manera que caminé hasta la casa de mi vecino para pedirle una taza de azúcar.

Pues bien, resulta que este vecino era un cerdito. Y además, no era demasiado listo, que digamos.

Había construido toda su casa de paja. ¿Se imaginan? ¿Quién con dos dedos de frente construiría una casa de paja?

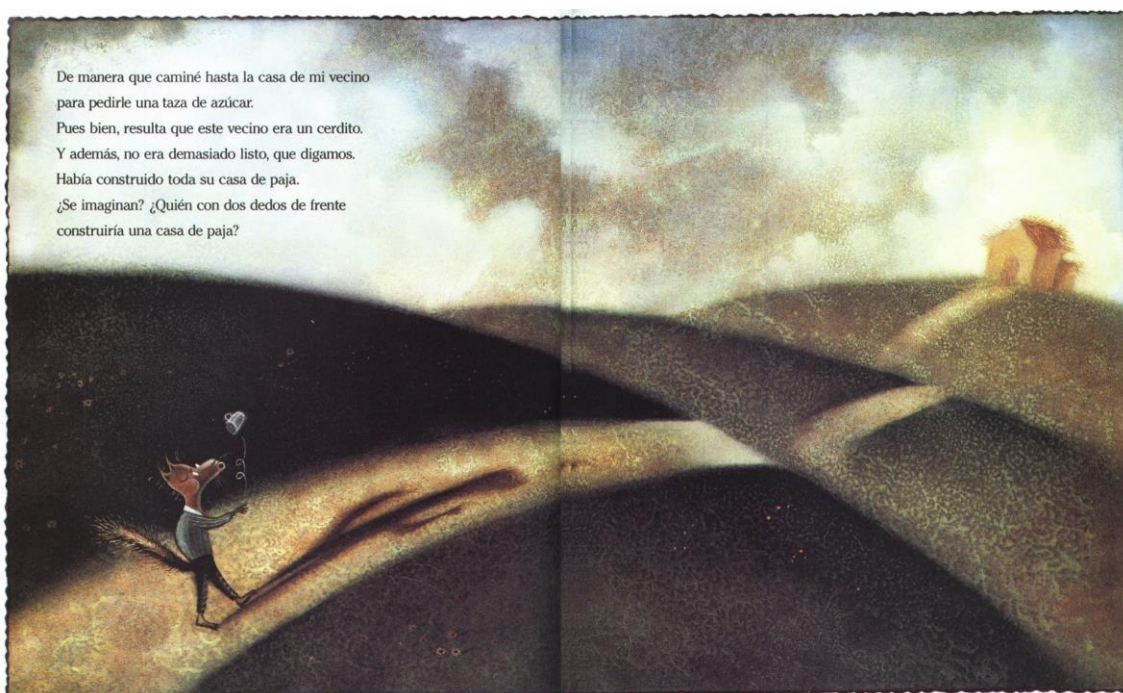


Fig. 5.3

En este cuento se tiene una segunda persona narrativa. El título del cuento, a manera de noticia periodística, junto con la selección de este tipo de narrador hace suponer que el texto es la entrevista a uno de los implicados: el lobo quien, con lenguaje coloquial y un tono confiado, relata su versión de los hechos. El pretérito resulta lógico como selección de tiempo verbal.

El cuento de los tres cerditos es conocido por casi todos los niños en alguna de sus versiones tradicionales, la curiosidad de los lectores se despierta cuando este título pone en entredicho la veracidad de esa historia. Más aún por que se encuentra entre signos de admiración.

⁵⁰ Scieszka, Jon, Il. Lane Smith, *¡La verdadera historia de los tres cerditos!*, Nueva York 1993, Scholastic, pp. [12-13].

El texto seleccionado se ubica casi al inicio, un poco antes del encuentro con el primer cochinito. El *Pues bien*, revela a un lobo cómodo con lo que dice, tranquilo. Las referencias *no era demasiado listo* y *quién con dos dedos de frente* muestran a un lobo que aprovecha su oportunidad de hablar para descalificar a su víctima. El *¿Se imaginan?*, busca la complicidad del lector.

Y se tiene entonces la ilustración: una toma muy amplia en la que el lobo ocupa muy poco espacio. La dirección de lectura del español ayuda a que el destino de la caminata del animal sea lógicamente el final del camino. La sombra de la bestia, muy oscura y larga, en la que pareciera que los dos brazos van levantados, aparenta acercarse ominoso hacia la casa del cerdito. Es extraño el manejo del color, pues por la sombra, la fuente de luz se supondría detrás de él, sin embargo, los tonos oscuros predominan en esta sección de la ilustración, mientras que los claros están en la choza. Esto muestra una búsqueda intencionada de la connotación: las malévolas intenciones del lobo frente a la clara inocencia de quien vive dentro de la cabaña.

La bestia camina campechanamente hacia su destino. La taza de azúcar que menciona, volando en el aire; la boca, aparentemente silbando una canción; la mano dentro de la bolsa... Un talante demasiado despreocupada para alguien que, si va a hacer un pastel, debería verse con un poco más de prisa. El resultado es una actitud muy cínica.

Texto e ilustración se complementan y, con las pistas de ambos, dan un sentido oculto al mensaje, contrario a lo que el narrador afirma. Se suprime el primer significado y se le adjunta uno diferente. El contexto contradice la aparente verdad. En términos retóricos, se tiene una *ironía*.

¿Con que el viejo pretexto de la taza de azúcar?... ¡El discurso del lobo es un montaje para ocultar un crimen con todas las agravantes: premeditación, alevosía y ventaja! El lector se da cuenta de la mentira que el lobo cuenta. El autor y la ilustradora logran que más de una sonrisa aparezca entre quienes tienen el libro en sus manos.

Función que cumple el texto	Función de la figura retórica	Función general de la ilustración
Afirma una realidad.	Contradice la aparente verdad.	Representa el contexto que niega la aparente verdad.

Tabla 5.7

5.4. Permutación

Difícil de encontrar, es más común hallar casos dentro del lenguaje surrealista.

cual- quiera	inversión lógica	Permutar los elementos de lo real. <i>Pongo una manzana en la mesa. Después, me meto en esa manzana. ¡Qué tranquilidad! (H. Michaux)</i>
	inversión cronológica	El efecto sigue a la causa. <i>Contar la vida de un hombre empezando por el ataúd y terminando por la cuna.</i>
por inversión		no existe

Tabla 5.8

5.4.1. Ejemplo: Inversión lógica

Tío Lobo⁵¹

Texto de Xosé Ballesteros, ilustraciones de Roger Olmos.

Argumento:

En la escuela, Carmela ya no alcanza a comer buñuelos, pues se queda dormida en el baño. Para que mamá pueda cocinarle algunos, manda a la niña a pedirle prestada una sartén a Tío Lobo. Él accede con la condición de que le lleven unos para su cena, pero Carmela se los acaba en el camino. Tío Lobo le dará un escarmiento, así como lo hace con todas las niñas golosas y mentirosas.

Texto de base:

Pero Carmela no quería trabajar, y pidió permiso para ir al baño. Como tenía sueño, ya que se había acostado muy tarde, se quedó dormida.



En esta historia se tiene un narrador omnisciente. Utiliza el copretérito, usual en los cuentos típicos que comienzan con *Había una vez*, y da un tono evocativo. El fragmento se ubica al inicio, las acciones descritas desencadenarán el desarrollo del conflicto. Ayudan a asentar algunos rasgos del carácter de la protagonista, mismos que no corresponden con lo que se consideraría “un niño responsable y bien portado”. Se establece un tono humorístico,

⁵¹ Ballesteros, Xosé, Il. Roger Olmos, *Tío Lobo*, Pontevedra 2000, Col. Libros para soñar, Kalandraka, p. [6-7].

pues seguramente un lector infantil se divertirá mucho con este personaje que rompe las normas de comportamiento.

El ilustrador selecciona el momento poco halagador en que *se quedó dormida*. El resto de los pequeños cubículos vacíos indican que todos los otros niños están clase, como es su deber. Se sabe cuál es el que Carmela ocupa porque es el único cerrado. Las diferentes zzzz alargan el tiempo y son una onomatopeya usual para representar la inactividad de la niña. La posición del baño en la esquina inferior derecha de la imagen garantiza, por la dirección de lectura, que no pasará desapercibido.

Olmos decide jugar con el resto de los baños vacíos y se divierte con las tuberías y la altura de las cajas de agua. La variedad en la posición hace que la imagen sea más dinámica y que la mirada recorra estas piezas, con lo que disminuye la velocidad de lectura de la ilustración.

Al observar con detenimiento, el perceptor descubre una incongruencia en los retretes tercero y cuarto: las tuberías están cruzadas. La niña que jale la cadena no obtendrá el resultado que busca. Su compañera de junto seguramente se sorprenderá con lo que sucede en su propio cubículo.

Si se habla en términos retóricos, hay una permutación de causa y efecto en estos elementos. Se está ante la presencia de la figura denominada *inversión lógica*.

En este mensaje, el texto aclara el significado de la ilustración y hace que la narración avance. La imagen, en un primer análisis, detiene uno de los momentos mencionados y consigue alargarlo. En un segundo nivel, da detalles que el código lingüístico no menciona, pero que refuerzan la comicidad del mensaje. Gracias a la figura retórica que Olmos selecciona, se obtiene una diversión mucho mayor que la que conseguiría la mera representación del baño.

Función que cumple el texto	Función de la figura retórica	Función general de la ilustración
Anclaje, aclara significado de ilustración, hace avanzar la narración.	Refuerza el tono del cuento.	A pesar de retratar un momento, consigue alargarlo.

Tabla 5.9

Capítulo 6. Conclusiones

Este trabajo se planteó como objetivo el proveer una herramienta para analizar el proceso de integración del significado que, gracias al uso de las figuras retóricas, se construye en las imágenes del álbum ilustrado. Se buscaba que gracias a la investigación se pudiera distinguir el efecto que este recurso puede tener sobre el texto. Los diferentes ejemplos han servido para entender cómo funcionan las distintas operaciones en cada uno de los dominios del lenguaje visual, de qué manera afectan a las unidades sobre las que trabajan y cómo se aproxima un lector a la comprensión de su efecto en el mensaje conjunto. El corpus general permite dar una base para poder generalizar el funcionamiento de la materia y que los mediadores puedan, a partir de cero, analizar por ellos mismos otros casos específicos. En este capítulo se intenta proponer un modelo de análisis que les permita realizarlo.

6.1. Funciones de los aspectos analizados

El siguiente cuadro resume el cometido que desempeñan los principales elementos analizados en cada muestra:

Dominio	Título del libro	Función que cumple el texto	Metábole visual	Función de la figura retórica	Función general de la ilustración
Metaplasmos	La historia de la abuela	Hace avanzar la narración.	emblanquecimiento	Adelanta lo que no ha sucedido, pero es inminente.	Une pasado, presente y futuro.
	La cena con el tío Enrique	Anclaje, guía la interpretación de la imagen.	insistencia	Alarga el momento que la imagen retrata.	Enfatiza mensaje de texto.
	Crispín, el cerdito que lo tenía todo	Plantea de manera convencional y sin dar detalles.	neologismo	Resalta lo que el niño no obtuvo.	Enriquece el sentido.
	El otro lado	Texto e imagen son indisolubles. Ambos dan tema y momento clave de la historia.	palíndromo metagráfico	Revela el elemento crucial de la historia.	Enriquece el sentido.
Metataxis	¿Qué pasa aquí, Abuelo?	Expone una situación convencional.	crisis	Contradice la aparente normalidad.	Contradice lo convencional, amplía el significado, cambia el tono.
	Cenicienta	Informa.	simetría	Sintetiza toda una historia.	Narra, desarrolla la historia.
	Esteban y escarabajo	Enuncia la acción y la detiene.	quiasmo	Carga la acción de connotaciones.	Desarrolla el modo del texto que se expone, genera tensión.
	Animalario universal del Profesor Revillod	Informa y describe.	tmesis	Desmiente la seriedad del texto.	Contradice la veracidad del texto.

Tabla. 6.1

Dominio	Título del libro	Función que cumple el texto	Metábole visual	Función de la figura retórica	Función general de la ilustración
Metasememas	Lección de piano	Anclaje, aclara el significado connotativo de la imagen.	metáfora in presentia	Introduce en la mente del protagonista, reta al lector.	Abre la expectativa, desarrolla sentimientos.
	Las aventuras de los jóvenes dioses	Narra la acción y la hace avanzar.	sinécdoque particularizante	Magnifica la acción.	Detiene la acción.
	Willy el Soñador	Informa a manera de título. Enlaza con otras páginas.	Metonimia	Sintetiza toda una historia, introduce en la mente del personaje.	Narra, desarrolla la historia.
Metalogismos	Lola	Sugiere de manera ambigua, sin revelar.	Lítote	Revela el significado del texto a través de sugerencias ambiguas.	Sugiere pero no revela.
	¡Muy bien, Dudú!	Hace avanzar la acción.	Hipérbole	Se introduce en la mente del protagonista.	Detiene el momento.
	¡La verdadera historia de los tres cerditos!	Afirma una realidad.	Ironía	Contradice la aparente verdad.	Representa el contexto que niega la realidad aparente.
	Tío lobo	Anclaje, aclara significado de ilustración, hace avanzar la narración.	inversión lógica	Refuerza el tono del cuento.	A pesar de retratar un momento, consigue alargarlo.

Tabla. 6.2

6.1.1 Sobre las funciones que cumple el texto.

Barthes, en su ensayo *Retórica de la Imagen*⁵², propone dos funciones principales para el texto: la de anclaje y la de transmisión. Apunta que, en el primer caso, el mensaje lingüístico guía la interpretación y en el segundo complementa la imagen para hacer avanzar la acción que plantea el mensaje visual fijo. Si bien casi todos los casos mostrados pueden esquematizarse de ese modo, la tabla muestra que las sutilezas de sus aplicaciones son mucho más ricas. Es evidente que es una obra literaria en la que el lenguaje es una herramienta versátil que se moldea bajo la pluma del autor.

6.1.2. Sobre las funciones que cumplen las figuras retóricas visuales.

La retórica ha permanecido a lo largo de los siglos como una herramienta importante dentro del manejo del código lingüístico, su utilización dentro del visual, en tanto que también se trata de un sistema de signos, es tan solo una consecuencia lógica. La enorme variedad de funciones que la tabla refleja muestra la riqueza que pueden aportar al código lingüístico. Se comprueba que las distintas figuras sí tienen un equivalente gráfico y que llaman la atención a un aspecto en particular del mensaje.

⁵² *Op cit.*

Si se consultan los álbumes ilustrados que aquí se citan, se podrá observar que en esos mismos hay más figuras retóricas visuales en otras páginas. Aunque en este estudio solamente se presentan quince casos, durante el proceso de muestreo se encontraron muchos más ilustradores que utilizan el recurso; el simple hecho de que ninguno sea use para dos metáboles es muestra de su abundancia dentro del género. El resultado que se obtuvo en los ejemplos en absoluto pretende que estas aplicaciones agotan todas las posibilidades que los libros-álbum pueden ofrecer.

6.1.3. Sobre la función que cumple la imagen.

Al examinar esta tabla se ve que la tarea de la gráfica es mucho más que decorativa. El proceso comunicativo que echa a andar el álbum ilustrado es en efecto complejo, cada elemento explota sus propias potencialidades. El nivel de significación del código visual, y del mensaje total por consecuencia, es mucho más profundo gracias a la utilización de la retórica dentro de la imagen. Más aún si se considera que, por la edad de muchos lectores del género estudiado, la lectura de la ilustración en muchas ocasiones precede a la del texto. El desciframiento del mensaje inicia por la plástica y se completa con la narración que el mediador hace al pequeño. Muchos adultos se sorprenden cuando el niño es quien llama su atención hacia cierto guiño que el ilustrador incluyó. En esta investigación, fue esa primera lectura infantil la que permitió encontrar el ejemplo para la *inversión lógica* del capítulo de los metalogismos.

Las conclusiones obtenidas en cada unidad de análisis corroboran los estudios que señalan al álbum ilustrado como un medio cuya interpretación requiere una actividad intelectual profunda. Los pequeños lectores deben integrar el conjunto de conocimientos que poseen y que incluyen referentes lingüísticos, gráficos y culturales, con lo que ponen en funcionamiento tanto el pensamiento concreto como el abstracto.

El código lingüístico y el visual tienen cada uno sus propias particularidades y, como se demostró a lo largo del trabajo, se requiere una reinterpretación de las definiciones adecuada para el que se maneja. No todas las metáboles podrán tener un equivalente gráfico. Los casos específicos se explicaron con el objetivo de que se comprendiera cada operación retórica del dominio en particular.

6.2. Modelo metodológico para detectar las figuras retóricas en el código visual.

Después del ejercicio que han significado los diferentes ejemplos citados, se aprecia que la manera más lógica de detectar determinada figura retórica es a través de un análisis deductivo. El modelo metodológico que se sugiere toma como base el aplicado a través de las páginas de este estudio, pero se enriquece con el bloque previo de selección inicial de una imagen. Los pasos básicos se exponen a continuación y cada uno se irá desarrollando a detalle:

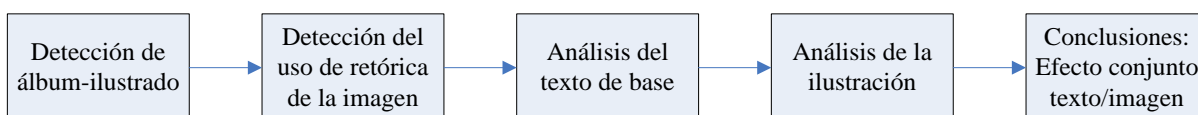


Fig. 6.1

6.4.1. Detección de un álbum ilustrado.

El primer paso es determinar si el libro que se tiene entre las manos es en efecto un álbum ilustrado. Para ello se requiere leerlo atentamente. Puede ser que se tenga un libro cuyas ilustraciones simplemente decoran o reiteran lo que el texto dice. Para que cumpla las particularidades del género, debe llenar las características que se detallan en la introducción de este trabajo. Una vez que se tiene identificado el título, se puede avanzar al siguiente paso.

6.4.2. Detección del uso de la retórica de la imagen.

Para esta localización conviene recordar la definición que se hace de una figura retórica en el marco teórico y que dice: “Una figura retórica es una expresión apartada del uso gramatical común cuyo propósito es lograr un efecto estilístico.” El lector debe observar atentamente las ilustraciones, determinar cuál es el estilo gráfico general del libro y descubrir si, dentro de sus cualidades particulares, hay alguna imagen que tenga cierta composición específica que se aparte de la normalidad característica de ese álbum; una exploración que se aparte de la mera representación descriptiva de la escena. En otras palabras, hay que detectar si se encuentra ante la presencia de un desvío⁵³.

6.4.3. Análisis del texto de base.

Ya que se ubicó una ilustración que utiliza la retórica visual se debe establecer qué parte del texto es la que está enlazada con ella. No siempre coincide con la página en la que se encuentra y puede referirse a un texto que abarca varias hojas. Una vez más, se debe leer el libro con atención para ubicar correctamente la unidad de análisis. La ilustración suele tomar aspectos que el autor puede explicar con más calma para plantearlos en una sola imagen. Cuando se tiene el texto localizado, se hace un análisis literario del mismo. Se sugiere abarcar los siguientes puntos:

⁵³ Las definiciones de estos términos se pueden consultar en el Capítulo 1 de este trabajo: “Marco Teórico.”

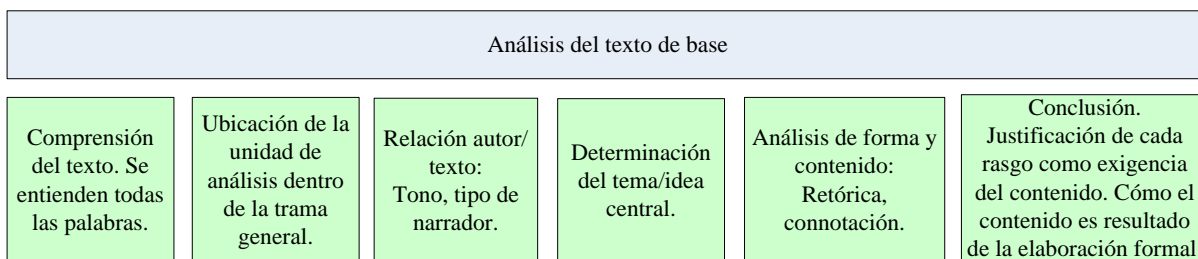


Fig. 6.2

Multitud de autores orientan sobre cómo se analiza un texto literario. Aunque en este caso se siguió el método de Correa y Carreter⁵⁴, cada mediador puede seleccionar aquel con el que se sienta cómodo.

6.4.4. Análisis de la ilustración.

A diferencia de los numerosos libros que abordan el análisis de textos, pocos, como se ha visto, se acercan con profundidad al de imagen. Por ello este inciso es el punto medular del tema. La ilustración se seleccionó desde el apartado 6.4.2, y para estudiarla se detallan los siguientes incisos:

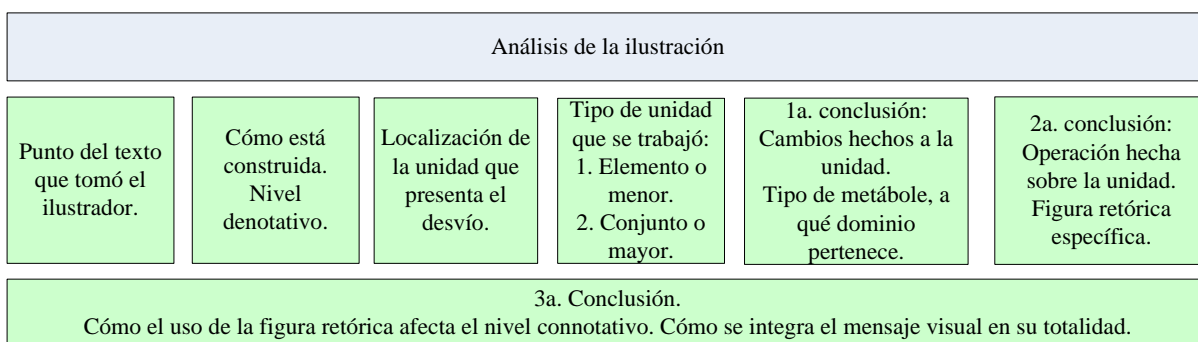


Fig. 6.3

Cada apartado involucra un estudio detallado. La comprensión del marco teórico y las explicaciones y definiciones a lo largo de este trabajo son vitales para llevar a cabo con éxito el análisis.

- Punto del texto que tomó el ilustrador.

El ilustrador toma en cuenta lo que el autor plantea en varios párrafos y concentrarlo en una imagen, o se focaliza en un momento específico y utiliza la información adicional para el encuadre general de la composición.

- Cómo está construida, nivel denotativo.

El nivel denotativo estudia a los objetos como elementos identificables, nombrables. Es lo que sería el mensaje literal, carente de connotaciones. Aquí la relación entre significado y significante es directa. Es el soporte del mensaje cultural.

⁵⁴ Carreter, Fernando Lázaro y Evaristo Correa Calderón, *Cómo se comenta un texto literario*, Publicaciones Cultural, México 1999.

La ilustración, aunque llegue al nivel del hiperrealismo, se diferencia de la fotografía en que el ilustrador selecciona aquello que quiere representar y elimina detalles que no considera relevantes. Dentro de lo que decide conservar, determina cómo colocarlo y de qué manera se maneja: objetos del fondo, del primer plano, personajes, tamaños, posición de cada uno respecto al otro... Todos son aspectos a tomarse en cuenta, pues dependiendo del aspecto en particular que se esté analizando en la imagen, esto tendrá una mayor o menor relevancia.

- Localización de la unidad que presenta el desvío.

Gracias al estudio del punto anterior, ahora se puede ubicar más fácilmente el elemento o conjunto que sale de la norma. Aquel que, dentro del estilo gráfico del artista, llama la atención porque rompe el esquema común de las cosas.

- Tipo de unidad que se trabajó.

Conviene recordar los diferentes dominios y los elementos que maneja cada uno.

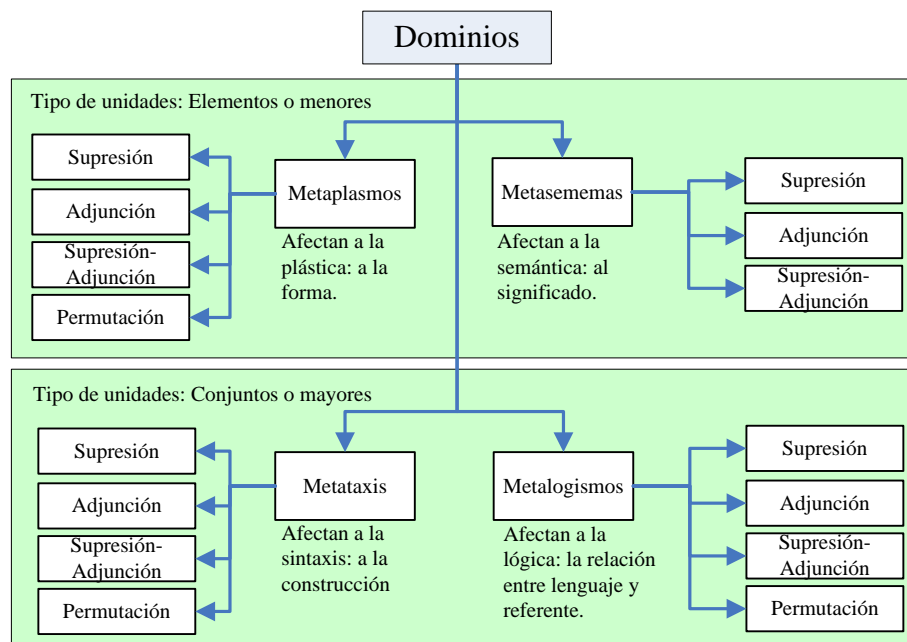


Fig. 6.4

En este momento del análisis, lo importante es ubicar cuál de las dos posibilidades decidió manejar el ilustrador: ¿acaso el desvío se concentra en un elemento o alguna de las partes que lo conforman?; ¿o el cambio se nota sólo si se considera un conjunto de elementos o inclusive hasta la composición entera? La determinación de este punto facilitará llegar al siguiente inciso.

- 1ª. Conclusión. Cambios hechos a la unidad. Tipo de metábole, a qué dominio pertenece. Como se ve en el diagrama anterior, cada tipo de unidad tiene dos posibilidades de desarrollo.

Si se habla de elementos o unidades menores, conviene recordar que los metaplasmos trabajan sobre la posibilidad de dos significantes para un solo significado –como la *insistencia*⁵⁵. Los metasemas por el contrario, se desarrollan sobre la potencia de un significante para dos significados –por ejemplo, la *metonimia*⁵⁶.

Al estar ante una modificación al conjunto o unidad mayor, las metataxis afectan a un cambio en el orden de las posiciones tradicionales, sin afectar la sustancia del elemento – como en la *simetría*⁵⁷. Y los metalogismos están correctamente contruidos, pero el contexto niega el significado aparente –por ejemplo, la *ironía*⁵⁸.

Este pequeño resumen y el haber analizado previamente el texto, facilitará localizar el dominio al que pertenece el desvío.

- 2ª. Conclusión. Operación hecha sobre la unidad. Figura retórica específica.

Una vez que se ubica el dominio debe analizarse qué tipo de operación se está llevando a cabo dentro de la unidad determinada: supresión, adjunción, supresión-adjunción o permutación. Gracias a que en los incisos anteriores se han ido cerrando las opciones, solamente resta determinar la figura retórica específica ante la cual se está. La consulta de las definiciones de las diferentes metáboles será mucho más sencilla y servirá para establecerla.

- 3ª. Conclusión. Cómo el uso de la figura retórica afecta el nivel connotativo. Cómo se integra el mensaje visual en su totalidad.

La manera como está construida la imagen a nivel denotativo hace existir el mensaje connotativo. En este segundo grado los objetos son definidos en términos de conjunto, lo que da un significado adicional a la composición: se estudia el mensaje simbólico. Depende del conocimiento del lector por lo que varía de acuerdo a sus referentes prácticos, nacionales, culturales y estéticos.

Si el ilustrador decide remarcar esa unidad, es porque sin duda quiere aumentar la carga connotativa que tiene originalmente. El mediador debe estudiar atentamente el caso en particular para acercarse a ese mensaje intencionado. La figura retórica está enmarcada por la composición general de la ilustración, y el peso de su significado impacta en el código visual total, por lo que una vez que se analiza la metábole debe buscarse su efecto en toda la imagen. La aproximación será, de cualquier manera personal, pues por las

⁵⁵ Froissart, Bénédicte, Il. Pierre Pratt, *La cena con el tío Enrique*, México 1998, Col. Los especiales de A la orilla del viento, Fondo de Cultura Económica, p. [15].

⁵⁶ Browne, Anthony, *Willy el Soñador*, México 2001, Col. Los especiales de A la orilla del viento, Fondo de Cultura Económica, p. [13].

⁵⁷ Perrault, Il. Roberto Innocenti, *Cenicienta*, Barcelona 2001, Lumen, p. 5.

⁵⁸ Scieszka, Jon, Il. Lane Smith, *¡La verdadera historia de los tres cerditos!*, Nueva York 1993, Scholastic, pp. [12-13].

características de este nivel de representación, la interpretación puede variar, sin embargo, si se ha realizado el análisis del texto y la imagen a profundidad, es probable que se acerque mucho al propósito original del artista.

6.4.5. Conclusiones: efecto conjunto texto/imagen.

Aquí es en donde se aprecia el caudal de significado que se logra en un álbum ilustrado gracias al uso de la retórica de la imagen.

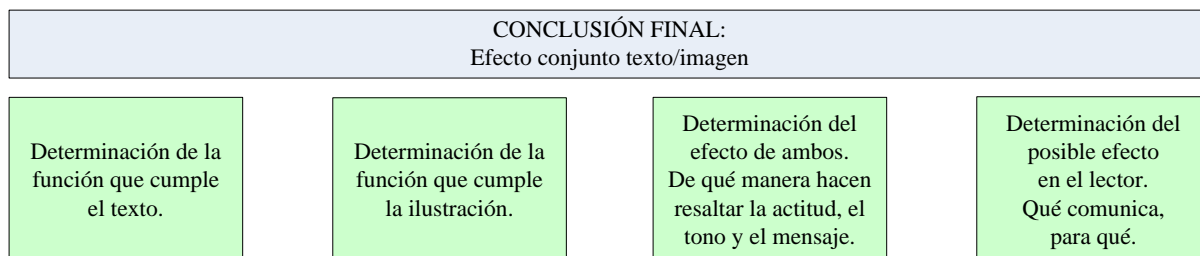


Fig. 6.4

Dado que en el libro-álbum el mensaje se da gracias al texto y a la imagen, cada código se enriquece al considerarlos de manera conjunta. Una vez que se tiene el análisis del elemento en sí mismo, el mediador puede darse cuenta de la función que cada uno cumple. Como puede observarse en las tablas 6.1 y 6.2 es difícil esquematizar y las conclusiones deben sacarse respecto a cada caso en particular.

El Grupo μ , desde su planteamiento inicial, aclara que la taxonomía de las metáboles que propone no es exhaustiva. Ellos exponen 78 figuras retóricas básicas, que son las que se han utilizado para este trabajo, sin embargo, otros autores apuntan muchas más definiciones⁵⁹. El instrumento metodológico que se ha diseñado en esta investigación, al utilizar un esquema deductivo, hace posible que los mediadores puedan encontrar el equivalente gráfico para alguna no definida en este trabajo pero que hayan consultado en otras fuentes.

Gracias a este método, el mediador podrá guiar a los pequeños lectores a través del descubrimiento de los secretos de estas imágenes en el proceso de educación visual que los tiempos requieren, tanto a nivel denotativo como connotativo. Las interpretaciones personales serán sin duda numerosas, y el promotor seguramente quedará sorprendido de la riqueza que los niños encontrarán en los álbumes ilustrados que caigan en sus manos.

⁵⁹ Helena Beristáin apunta más de 200, aún cuando agrupa aquellas que aunque tienen diferente nombre son prácticamente sinónimos.

Anexo. Actividades con los niños

Si bien el interés central de este trabajo no es el desarrollo de actividades con los pequeños lectores, en la presente sección se plantean algunas dinámicas que pueden resultar una orientación para comenzar a trabajar con ellos la retórica de la imagen. Aunque probablemente a los niños no les interese la definición de las metáforas y el estudio teórico del tema, como ya se vio es bastante complejo, los ejemplos mostrados durante la exposición muestran que la aplicación de las figuras retóricas en la ilustración es por demás interesante. Los ejercicios planteados tienen por objetivo acercar a los niños al análisis para que se inicie de esta manera la educación visual que requieren hoy en día.

Cada oveja con su pareja

Participantes

De 5 a 10 niños de 6 años en adelante.

Objetivos

- Que los niños se den cuenta de que en un álbum ilustrado el texto y la imagen se complementan.
- Que desarrollen la percepción de la unidad de análisis como conjunto de texto e imagen.

Material o medios necesarios

- Un álbum ilustrado.
- La reproducción de una de las ilustraciones del cuento.

Realización

- El mediador lee previamente el cuento para seleccionar una ilustración que explote el recurso de la retórica visual.
- Reproduce la imagen a tamaño real.
- Explica a los niños como en algunos libros el texto y la ilustración se complementan, que el significado se entiende bien cuando se tienen ambos elementos y que si solamente se ve uno, queda “un poco cojo”.
- Muestra a los niños la portada del libro y la ilustración, y entre todos comentan de qué piensan que tratará la historia.
- Ahora el promotor lee el cuento en voz alta, sin mostrar a los niños la ilustración que acompaña cada página.

- Al terminar, pregunta a los niños a qué sección de la historia piensan que pertenece la imagen que habían visto.
- Ya que los niños hacen sus sugerencias, se regresa a las partes del cuento que ellos mencionaron y se vuelven a leer.
- Entre todos llegan a un acuerdo sobre qué sección del texto piensan que tiene directa referencia a la ilustración.
- El mediador muestra a los niños qué imagen acompaña al texto propuesto, y si es necesario, qué texto acompaña a la imagen que ellos tenían.
- El mediador vuelve a leer el cuento, esta vez, mostrando la ilustración que acompaña a cada página.
- El grupo expone su parecer sobre cómo se complementan la imagen y el texto.
- Se comenta el resultado y todos opinan si les gustó y porqué.
- Una variación para esta actividad es tener una copia de cada ilustración y repartirlas entre el grupo. Cada niño irá levantando su ilustración cuando piense que es el momento indicado.

Tiempo necesario

La actividad requiere de 30 a 40 minutos, aproximadamente.

Interés o dificultad

- El tener la ilustración inicial propiciará que los niños estén esperando en qué momento la narración se enlaza con ella.
- El descubrimiento de cómo cambia el sentido de la historia cuando se tienen los dos códigos seguramente provocará asombro y diversión.

Algunas ilustraciones que pueden utilizar los mediadores

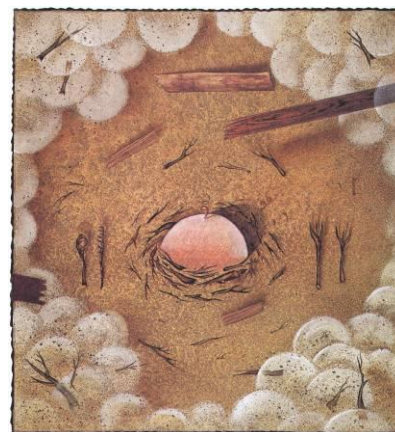
Pellicer López, Carlos
Julieta y su caja de colores
México 2000
Col. Los especiales de A la orilla
del viento
Fondo de Cultura Económica
p. [22]



Fox, Mem
Il. Vivienne Goodman
¿Qué crees?
México 1999
Col. Los especiales de A la orilla
del viento
Fondo de Cultura Económica
p. [23]



Scieszka, Jon
Il. Lane Smith
*¡La verdadera historia de los tres
cerditos!*
Nueva Cork, 1993
Scholastic
p. [23]



¿Qué pasa aquí?

Participantes

De 5 a 10 niños de 8 años en adelante.

Objetivos

- Que los niños se percaten de que en ocasiones el ilustrador juega con el texto y el lector.
- Que desarrollen la percepción de la retórica de la imagen como un recurso de la ilustración.
- Que desarrollen su capacidad de análisis en cuanto a la imagen.

Material o medios necesarios

- Reproducciones de diferentes imágenes pertenecientes a álbumes ilustrados. Una para cada pareja de niños.

Realización

- Se seleccionan con antelación algunas imágenes cuyo uso de las figuras retóricas sea evidente. Para esta actividad se sugieren preferentemente metaplasmos o metataxis, aunque, si los niños no son tan pequeños, los metasemas y metalogismos también pueden funcionar. No es necesario que se expliquen términos específicos de retórica.
- El mediador reproduce las imágenes a tamaño real.

- Explica a los niños que “según le dijeron”, los ilustradores se pusieron de acuerdo para esconder “cosas raras” en las imágenes para ver si ellos las detectaban.
- Se entrega a cada pareja de niños una de las ilustraciones.
- Se les pide que la observen con detenimiento y en voz baja comenten con su pareja si encuentran algo extraño. Cinco o diez minutos deben ser suficientes para esta discusión.
- Cada pareja muestra al grupo la imagen que analizó y expone si encontraron algo que se salga de lo normal.
- Se comentan los resultados y todos opinan si les gustó y porqué.
- Entre todos escogen qué cuento quieren que el mediador lea en voz alta en ese momento y si lo desean, pueden llevar los libros para leer en casa o se pueden leer en otra sesión.

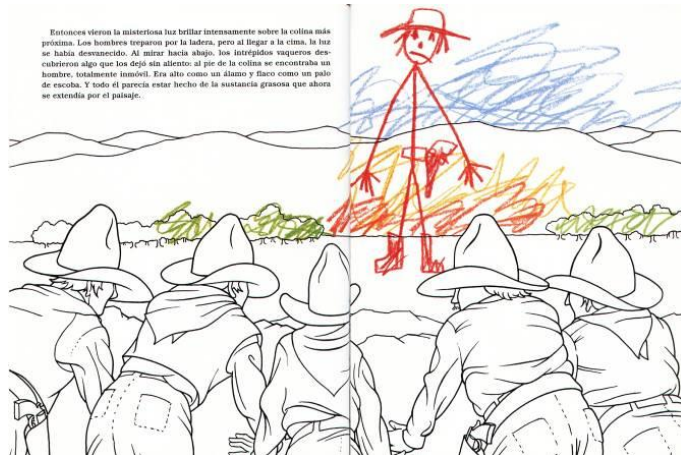
Tiempo necesario

La actividad requiere de 30 a 40 minutos, aproximadamente.

Interés o dificultad

- Si las ilustraciones fueron bien escogidas, los niños podrán descubrir los guiños que quisieron hacer los ilustradores, lo que seguramente despertará su diversión y el interés por conocer la historia completa.
- La actividad propicia la atracción hacia varios cuentos a la vez.

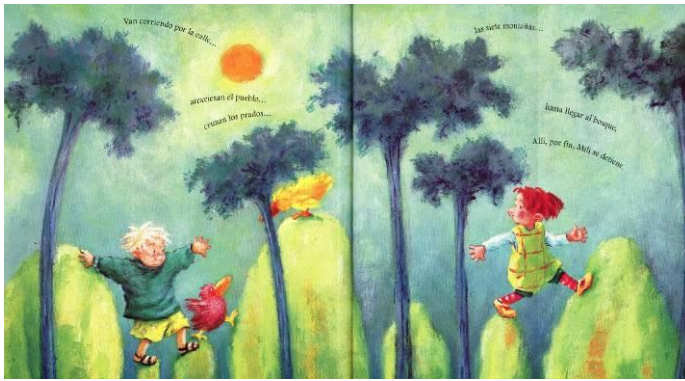
Algunas ilustraciones que pueden utilizar los mediadores



Entonces vieron la misteriosa luz brillar intensamente sobre la colina más próxima. Los hombres treparon por la ladera, pero al llegar a la cima, la luz se había desvanecido. Al mirar hacia abajo, los intrépidos vaqueros descubrieron algo que los dejó sin aliento: al pie de la colina se encontraba un hombre, totalmente inmóvil. Era alto como un alamo y flaco como un palo de escoba. Y todo él parecía estar hecho de la sustancia grasosa que ahora se extendía por el paisaje.

Van Allsburg, Chris
Mal día en Río Seco
México 2000

Col. Los especiales de A la orilla del viento
Fondo de Cultura Económica
pp. [26-27]



Glitz, Angelika
 Il. Annette Swoboda
El secreto de Mili
 Barcelona 1998
 Juventud
 pp. [20-21]



Ballesteros, Xosé
 Il. Roger Olmos
Tío Lobo
 Pontevedra 2000
 Col. Libros para soñar
 Kalandraka
 p. [8-9]

Cirugía plástica

Participantes

De 5 a 10 niños de 7 años en adelante.

Objetivos

- Que los niños experimenten con las cuatro operaciones retóricas.
- Que desarrollen su capacidad de análisis en cuanto a la imagen.

Material o medios necesarios

- Un álbum ilustrado para cada pareja de niños.
- Hojas de papel cebolla o similar (uno que sea translúcido).
- Lápices de grafito y colores.
- Goma de borrar.

Realización

- El mediador selecciona con antelación los álbumes ilustrados.
- Propone a los niños jugar a ser “cirujanos plásticos”, es decir, que van a “operar” las ilustraciones para enflacarlas (supresión), engordarlas (adjunción), combinarlas (supresión-adjunción) o transformarlas (permutación).
- Les pregunta qué entienden ellos por cada uno de los términos si se aplican a las ilustraciones de un cuento y guía la discusión para llegar a algunas definiciones sencillas de las operaciones retóricas, por ejemplo:

- Enflacarlas: Quitarles algún elemento o sección. Es importante no “matar” al paciente, es decir, no enflacarlo tanto que ya no se reconozca.
 - Engordarlas: Poner más elementos o secciones.
 - Combinarlas: Quitar los elementos o secciones al poner otros en su lugar.
 - Transformarlas: Cambiar la posición de los elementos o secciones de la ilustración.
- Ahora les reparte un cuento a cada pareja y les pide que seleccionen una ilustración que les guste.
 - Les reparte una hoja de papel cebolla y colores a cada equipo.
 - Los invita a que le hagan una operación de “cirugía plástica” a la ilustración. Esto deberán hacerlo colocando el papel cebolla sobre ella para poder utilizarla como base y que no pierdan la referencia a la imagen original, ya que las buenas operaciones hacen que sigamos reconociendo al paciente aún después de la cirugía.
 - Se les dan aproximadamente 15 minutos para realizar su dibujo.
 - Cada pareja muestra al grupo su resultado.
 - Se lee el texto que acompaña a la imagen y se muestra la ilustración original.
 - A continuación se superpone la nueva y se comenta cómo afectó la “operación” a su significado.
 - Se comentan los resultados y todos opinan si les gustó y porqué.
 - Se les muestran ejemplos de álbumes ilustrados que hayan utilizado las diferentes operaciones.
 - Esta actividad puede dividirse en cuatro sesiones, si en cada ocasión se pide que se realice solamente una de las operaciones retóricas sobre la imagen.

Tiempo necesario

La actividad requiere de 30 a 40 minutos, aproximadamente.

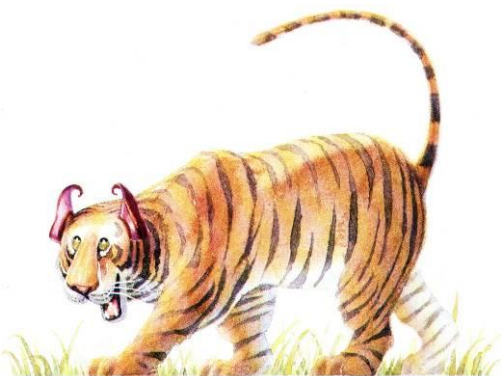
Interés o dificultad

- El cambio en la ilustración puede arrojar resultados muy divertidos.
- El percatarse de cómo lo que ellos hicieron ya ha sido utilizado por ilustradores profesionales provocará su satisfacción.
- El haber aplicado las operaciones retóricas por sí mismos hará que su percepción hacia ellas se extienda hacia la búsqueda de otros casos.

Algunas ilustraciones que pueden utilizar los mediadores



Browne, Anthony
Willy el tímido
México, 1993
Col. Los especiales de A la orilla del viento
Fondo de Cultura Económica
p. [13]



Bannerman, Helen
Il. Fred Marcelino
La historia del pequeño Bábachi
Barcelona, 1998
Juventud
p. [35]



Cela, Camilo José
Il. Roser Capdevila
Las orejas del niño Raúl
México, 1994
Col. En cuento
CIDCLI/CNCA
p. 6



Rendón Ortiz, Gilberto
Dibujos de Antonio Helguera, Color de Patricio Gómez
Tianguis de nombres
México, 1990
Col. Barril sin fondo
C.E.L.T.A. Amaquemecan/CNCA
p. [13]

¡Para verte mejor...!

Participantes

De 5 a 10 niños de 6 años en adelante.

Objetivos

- Que los niños se den cuenta de que en un álbum ilustrado el texto y la imagen se complementan.
- Que desarrollen su capacidad de análisis en cuanto a la imagen.

Material o medios necesarios

- Un álbum ilustrado que tenga abundante uso de figuras retóricas.

Realización

- El mediador selecciona con antelación el álbum ilustrado.
- Lee en voz alta el cuento, mostrando brevemente las imágenes cada vez que cambia la página.
- Al terminar, pregunta a los niños si les gustó el cuento y qué fue lo que les llamó la atención.
- Ahora vuelve a leer el cuento, pero en cada doble página se detiene para que los niños puedan observar con detenimiento la imagen.
- En cada ocasión se comenta cómo se enlaza con el texto y qué ven de especial. El mediador puede ir guiando la discusión para que los niños noten los recursos retóricos que se utilizan. Puede hacer algunas preguntas específicas para ayudarlos a descubrir algún elemento en especial.
- Al terminar exponen qué encontraron de diferencia entre la primera lectura y la segunda, cuando ya pudieron ver la imagen a detalle.
- Se comentan los resultados y todos opinan si les gustó y porqué.
- Se les muestran brevemente algunos otros ejemplos de álbumes ilustrados que juegan con el lector gracias a la retórica de la imagen y se les invita a que los lean por su cuenta.
- En la siguiente sesión, los niños pueden comentar sus impresiones sobre los libros que se llevaron.

Tiempo necesario

La actividad requiere de 30 a 40 minutos, aproximadamente.

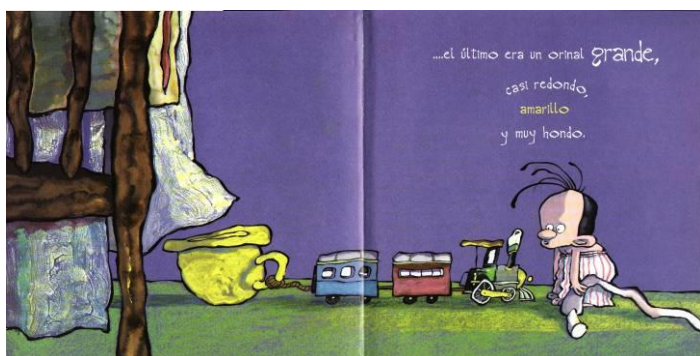
Interés o dificultad

- Al observar con detalle las imágenes, el cambio en el significado del texto seguramente despertará su asombro.
- El abrir la posibilidad de descubrir otros casos hará que su interés por leer otros álbumes ilustrados se despierte.

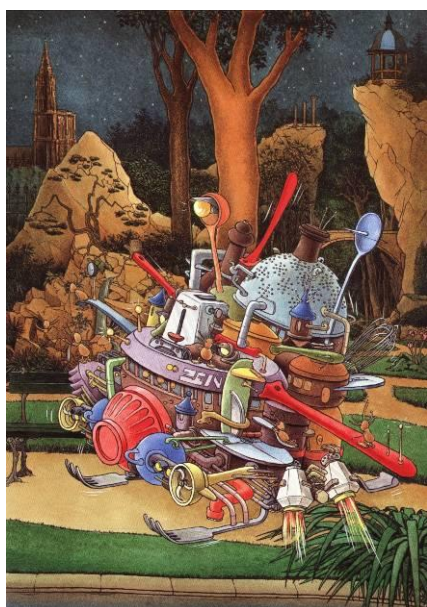
Algunas ilustraciones que pueden utilizar los mediadores



Van Genechten, Guido
Botas nuevas
Barcelona, 2002
Juventud
pp. [16-17]



Heras, Chema
Il. Kiko Dasilva
Cuando a Matías le entraron ganas de hacer pis en la noche de reyes
Pontevedra, 2000
Kalandraka
pp. [32-33]



Ponti, Claude
Roberto Elbanco
Barcelona, 2002
Corimbo
p. 36

Bibliografía

Material de referencia

- Babar, "Lecturas. Entrevista a Daniel Goldin", *Imaginaria*, No. 3, 1999
<http://www.imaginaria.com.ar/00/3/goldin.htm>
- Barthes, Roland, "Rhetoric of the Image", *Semiotics. Vol.III*, Ed. By Gottdiener, Mark *et al.*, Londres, Sage Benchmarks in Social Research Methods, Sage Publications, 2003, pp. 153-166.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Editorial Porrúa, 2004.
- Carreter, Fernando Lázaro y Evaristo Correa Calderón, *Cómo se comenta un texto literario*, México, Publicaciones Cultural, 1999.
- Doonan, Jane, "El libro-álbum moderno", *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*, Caracas, Parapara-Clave, Banco del Libro, 1999, p. 36.
- Durán, Teresa, *¡Hay que ver!*, Salamanca, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2000.
- Grupo μ, *Retórica General*, Barcelona, Paidós Comunicación, Paidós, 1987.
- Jones, Raymond, "Donde viven los monstruos de Maurice Sendak: la poesía del libro-álbum", *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*, Caracas, Parapara-Clave, Banco del Libro 1999, pp. 149-162.
- Joseph, Michael Piscataway, "Frames and pictures", *Bookbird*, Vol. 35, No. 1, 1977, pp. 18-23.
- López Rodríguez, Juan Manuel, "Los iniciadores de la semiótica actual", *Semiótica de la Comunicación Gráfica*, Distrito Federal, CNCA/INBA/UAM, 1993, pp. 155-210.
- Orquín, Felicidad, "Tendencias en los libros ilustrados para niños", *CLIJ*, No. 102, año 11, 1998, pp. 70-73.
- Sartori, Giovanni, *Homo Videns*, Madrid, Taurus 1998.
- Shulevitz, Uri, "¿Qué es un libro-álbum?," *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*, Caracas, Parapara-Clave, Banco del Libro, 1999, pp. 130-131.

Álbumes ilustrados

- Aura, Alejandro, Il. Marcos Límenes, *El otro lado*, México 1999, Col. Los especiales de A la orilla del viento, Fondo de Cultura Económica, p. [19].
- Ballesteros, Xosé, Il. Roger Olmos, *Tío Lobo*, Pontevedra 2000, Col. Libros para soñar, Kalandraka, p. [6-7].

- Browne, Anthony, *Willy el Soñador*, México 2001, Col. Los especiales de A la orilla del viento, Fondo de Cultura Económica, p. [13].
- Dewan, Ted, *Crispin, el cerdito que lo tenía todo*, Barcelona, 2000, Juventud, p. [14].
- Froissart, Bénédicte, Il. Pierre Pratt, *La cena con el tío Enrique*, México 1998, Col. Los especiales de A la orilla del viento, Fondo de Cultura Económica, p. [15].
- Galeano, Eduardo, Il. Nivio López Vigil, *Las aventuras de los jóvenes dioses*, México 1998, Siglo XXI, pp. [9-11].
- Garrido, Felipe, Marie Flusin, *Lección de piano*, México 2002, Col. En Cuento, Cidcli, p. [11].
- Gieseler, Corinna y Markus Niesen, Il. Annette Swoboda, *¡Muy bien, Dudú!*, Barcelona 2000, Juventud, p. [28-29].
- Legge, David, *¿Qué pasa aquí, Abuelo?*, México 2002, SEP/Juventud, pp. [6-7].
- Loufane, *Lola*, México 2002, Altea, p. [16-17].
- Luján, Jorge, Il. Gustavo Roldán, *Esteban y el escarabajo*, México 2002, Alfaguara, pp. [14-15], [26-27].
- Murugarren, Miguel, Il. Javier Sáez Castán, *Animalario Universal del Profesor Revillod*, México, 2003, Col. Los especiales de A la orilla del viento, Fondo de Cultura Económica, pp. [15a, 15b, 15c] y [15a, 13b, 15c]
- Pellicer López, Carlos, *La historia de la abuela*, México 1999, Col. Cantos y cuentos, CNCA/SEP, p. [13].
- Perrault, Il. Roberto Innocenti, *Cenicienta*, Barcelona 2001, Lumen, p. 5.
- Scieszka, Jon, Il. Lane Smith, *¡La verdadera historia de los tres cerditos!*, Nueva York 1993, Scholastic, pp. [12-13].