

LA COMPLEMENTARIEDAD EN *LA CAJA AZUL/EL BASTÓN AZUL*  
DE IWONA CHMIELEWSKA<sup>1</sup>

Por: Ana Cecilia Sánchez Atehortúa<sup>2</sup>  
anitacsanchez@gmail.com

## Resumen

En el presente artículo, desarrollo un análisis del libro-álbum *El bastón azul/La caja azul* de la escritora e ilustradora Iwona Chmielewska, teniendo en cuenta para la descripción analítica del mismo un marco conceptual construido por estudiosos de la producción literaria para niños como Nocolajeva y Scott (2006), Durán (2012) y Colomer (2005), entre otros, marco conceptual anclado a teorías de la narratología y de las artes visuales. El análisis conduce a señalar los mecanismos que emplea el libro para narrar una historia usando al mismo tiempo imágenes y textos y, a su vez, al descubrimiento de una propuesta de mundo sugerida con alusiones simbólicas por Chmielewska: el complemento entre lo femenino y lo masculino como una clave de la prolongación de la vida.

## Palabras clave

*El bastón azul/La caja azul*, Libros-álbum, narración enmarcada, códigos visuales, complementariedad.

## Abstract

In this paper, I develop an analysis of picturebook *The blue cane/The blue box* of the writer and illustrator Iwona Chmielewska, given to the analytical description of the same conceptual frame work built by students of children's literary production as Nicolajeva and Scott (2006), Duran(2012) and Colomer (2005) among others, conceptual frame work an chored theories of narratology and visual arts. The

---

<sup>1</sup> Artículo presentado en el marco del Seminario de trabajo de grado de la Maestría en Hermenéutica Literaria de la Universidad EAFIT.

<sup>2</sup> Licenciada en Español y Literatura de la Universidad de Antioquia. Coordinadora de los proyectos y programas de formación continua para docentes del área de lenguaje de la Secretaría de Educación de Medellín.

analysis leads to the discovery of the mechanisms used the book to tell a story while using images and texts and, in turn, to the discovery of a proposed world with symbolic allusions suggested by Chmielewska: the complement between feminine and a male key aging.

### **Key words**

*The blue cane/The blue box*, picturebooks, framed narrative, visual codes, complementarity.

### **I. Introducción**

Hermeneutic analysis [picturebooks] start with the whole, procedes to look at details, goes back to the whole with a better understanding, and so on, in an eternal circle know as the hermeneutic circle.<sup>3</sup> (Nicolajeva y Scott, 2006:2)

En el presente artículo, quiero mostrar cómo la escritora e ilustradora Iwona Chmielewska logra hablarle a su lector sobre el tema del encuentro de los complementarios femenino-masculino, como fuerza que genera renovación de la vida, a través de una historia-juego en la que dos objetos, una caja y un bastón, circulan de mano en mano, a modo de juguete, entre los miembros de unas familias. Es ésta la historia de *La caja azul/El bastón azul*<sup>4</sup>, libro publicado por primera vez, en coreano, en el año 2004, bajo el título *Paran makdae/Paran sangja*; en el año 2009, se traduce al español y la publica la editorial Océano, en su colección Travesía. En ese año, la misma editorial publica *Dos personas (Du saram)*, el otro libro-álbum de la autora que conocemos en versión español.

Iwona Chmielewska (1960) es diseñadora, ilustradora y escritora de origen polaco. Actualmente vive en la ciudad de Torun. La mayor parte de su obra ha sido

---

<sup>3</sup> “El análisis hermenéutico [libros-álbum] comienza con el todo, procede a mirar los detalles vuelve al todo con un mayor entendimiento, y así sucesivamente, en un eterno círculo de conocimiento, como el círculo hermenéutico”. Traducción mía.

<sup>4</sup> Este libro tiene una característica de forma que incide en el modo como se trascribe su título; consiste en usar ambas tapas del libro (los dos extremos) como carátulas ilustradas y tituladas, indicando que allí comienza una historia: por un lado *La caja azul*, por el otro, *El bastón azul*. Y, efectivamente tras abrir el libro, se corrobora que también se usan guardas y contracarátulas específicas. Pero, en un solo lado, aparece el *copyright* en el que se nombra el libro tal como lo referencio con una barra en la mitad

publicada en Corea del sur (alrededor de 17 títulos circulan en el mercado coreano en donde es bastante reconocida). Desde allí, se han vendido derechos de autor para la publicación de algunos de sus títulos en China, Taiwan, Portugal, Estados Unidos y, en el ámbito latinoamericano, México (editorial Océano Travesía mencionada anteriormente). Aun con la restricción que tenemos para conocer su obra por las pocas publicaciones en nuestra lengua, la *web* nos permite acceder a fragmentos de obras suyas como *The Thinking ABC*, con la cual gana el premio *Golden Apple BIB 2007* (The Bratislava Biennial of Illustration), *Maum* (Traducida al inglés como *Room in the heart*, BIUM) y *Blumkas Diary* (2011).

Por las características de su obra, y en especial por fusionar códigos como el verbal, el visual y el del diseño para proponer un mundo posible, se puede afirmar que esta autora transita por la vía de la creación de libros-álbum<sup>5</sup>, denominados *picturebooks* en el ámbito anglosajón.

El hecho de asignarle una denominación va más allá del afán de inscribir una obra dentro de un género artístico. De la misma manera en que una teoría literaria brinda herramientas para proceder, desde ciertas perspectivas, frente a un cuento, una novela o un poema, la producción de LA ha conducido, paulatinamente, en las últimas cuatro décadas, a desarrollar investigaciones que se ubican desde campos diversos como el literario, el artístico (las plásticas, el diseño), el pedagógico, el cultural. Desde todas estas perspectivas, se han ido configurando unos rasgos que posibilitan definiciones de los mismos que varían a razón del énfasis ya sea en la

---

<sup>5</sup> En adelante, uso la abreviatura LA para referirme a ellos. Respecto al *origen* de tal denominación en nuestra lengua, muy pocas fuentes hacen alusión al tema. Entre estas menciono a la profesora Catalana Teresa Duran, quien intenta aproximarse al término partiendo de considerar definiciones de los diccionarios, en las que éste se entiende como el tradicional álbum de fotografía (un libro con páginas en blanco a modo de marco para la foto), hasta llegar a la definición contemporánea de libro-álbum como la entiende el campo de la producción artística y literaria. Respecto al término, también encontramos una breve alusión en Silva Díaz (2005:31) “En España el término “álbum” es de uso corriente entre los editores y los especialistas del mundo del libro, aunque no se encuentra tan extendido entre el público general; y en América latina algunos profesionales prefieren el término compuesto “libro-álbum” para no confundirlos con los álbumes de cromos coleccionables, en los que piensa la mayoría de la gente cuando escucha la expresión”.

imagen o en el texto; dichas definiciones se transforman en elementos que pueden guiar recepciones lectoras complejas. Tal como lo señala Moebius (2005), “el propósito de tal atención es, al proveer un vocabulario descriptivo, asistirnos en la apreciación de los estilos individuales de distintos ilustradores”(132).

Tiene sentido la precisión de Moebius porque la construcción de este aparato conceptual es un tejido de discursos provenientes de la narratología, la tradición oral, los códigos visuales como los del diseño, la ilustración y la edición. En consecuencia, quienes intentan describir un LA hacen uso de herramientas aportadas por estos ámbitos específicos, integradas a razón de interpretaciones particulares de un LA. Por ello, en el presente texto me apoyo en los aportes de Colomer (2005), Durán (2005), Marantz (2005), Lewis (2005), Nocolajeva y Scott (2006), entre otros, para orientar el análisis y la descripción de *La caja azul/El bastón azul*. Los aportes de estos los autores mencionados provienen de la investigación de la literatura infantil y juvenil, en el que se inscriben los LA, en el que se tiene en cuenta el circuito de la comunicación literaria: lector, texto, autor-ilustrador. Cada uno de estos autores, aporta en la comprensión de cada componente.

El análisis de *El bastón azul/La caja azul* se hace con base en determinar los recursos del orden visual y verbal empleados para narrar la historia, pasa por mostrar cómo está incluido el lector dentro de su estructura (en el juego que postula) y finaliza proponiendo un sentido que se le asigna a este juego, en el orden la lo ideológico, que se puede anunciar desde ya como un tema subyacente: el encuentro del femenino y el masculino, como una búsqueda para la prolongación de la vida.

Esta idea es posible desde una perspectiva simbólica, desde lo que Ortíz-Ossés (1995) denomina visiones del mundo o mediaciones simbólicas del sentido, como

concepciones de la realidad que se expresan a modo de interlenguajes situados entre diferentes ámbitos de experiencia, si bien bajo un cierto principio unitario

articulador. Podríamos concebir las visiones del mundo como mito-logías, reentendiendo por mitología la vinculación o conexión de los seres con el ser y del hombre con su mundo o cosmos, o sea, como relato/relación de lo irrelatado o inarticulado” (11).

De acuerdo con la anterior definición, atenderé a aquellos elementos simbólicos en el libro que confirmen la hipótesis de que *En el bastón azul/La caja azul* se comparte una visión de mundo que concibe la necesidad de que femenino y masculino se encuentren y le den continuidad al ciclo de la vida.

## I. Creaciones literarias contemporáneas para distintos lectores

El libro-álbum es una categoría inevitablemente plural que siempre exige el manejo de dos niveles diferentes de significado: el verbal o textual y el pictórico o icónico (Lewis: 2005,97)

El género LA es ubicado por la crítica dentro del marco de la creación literaria contemporánea dirigida a niños y jóvenes<sup>6</sup>, tipo de literatura que alcanza un estatuto a lo largo del siglo XX, cuando creadores, críticos y estudiosos ofrecen otras miradas y valoraciones de los mismos<sup>7</sup>. A este estado de cosas se refiere

---

<sup>6</sup>Esta condición problematiza el concepto de “lector modelo” planteado por Eco “El lector modelo de una historia no es el lector empírico. El lector empírico somos nosotros, ustedes, yo, cualquier otro, cuando leemos un texto. El lector empírico puede leer de muchas maneras, y no existe ninguna ley que le imponga cómo leer, porque a menudo usa el texto como un recipiente para sus propias pasiones, que pueden proceder del exterior del texto, o este mismo se las puede excitar de manera casual” (P.16). Aunque en los LA los autores (sean escritores o ilustradores) entregan pistas para la comprensión de los textos, hay quienes se preguntan si, ante libros con interrelaciones de códigos tan complejas, lectores infantiles e inexpertos podrían responder como un lector modelo.

<sup>7</sup> En relación con este punto cabe recordar al lector del presente artículo que la producción literaria destinada “intencionadamente” para niños y jóvenes es una invención reciente, si se la mira en comparación con el corpus canónico y tradicional del campo de la literatura destinado al público adulto. Los estudios que hacen alusión al fenómeno en Europa y en Colombia –para tener presente el nuestro contexto-, nos recuerdan que éste no se da al margen de las circunstancias sociales y culturales. Por lo tanto, la aparición de libros para niños está relacionada con los Siglo XVIII y XIX, en los que el concepto de infancia emerge y los niños y las niñas empiezan a ser considerados en distinción con el mundo del adulto. No obstante, esta mirada suele ser pedagógica y didascálica. Al respecto, Silva-Díaz:2005,11 nos refiere que: “En Europa el sistema de la literatura infantil surge en el siglo XVIII, ligado a la noción de niñez separada de la vida adulta y al reconocimiento de la necesidad de los libros dentro del sistema educativo. En este sistema convivían los libros de buenos modales, las lecturas que las escuelas ofrecían para enseñar a leer, las escrituras religiosas, la literatura para adultos y la literatura popular”. A mediados del siglo XIX, como consecuencia de la industrialización y el desarrollo de las técnicas de producción, en Europa los libros empiezan a distribuirse para grandes masas, lo cual, no excluye al público infantil. Desde ese momento hasta el actual, el campo literario destinado a este público se ha desarrollado

(Silva-Díaz:2005,1) en su tesis doctoral sobre álbumes metaficcionales; al ubicar la literatura infantil dentro del marco de la cultura postmoderna, la autora hace referencia a tres cambios en la literatura infantil de las dos últimas décadas, los cuales sintetizo así: cambios en el orden de la creación literaria (contenidos, técnicas, formas discursivas), en la función que cumple dicha literatura en el marco de una cultura predominantemente visual y virtual y en el reconocimiento que obtiene como un género literario no menor a los canónicos<sup>8</sup>. Es precisamente el primer cambio mencionado, el que nos permite hablar de los LA, tipo de creaciones en las que podemos encontrar variedad de ejemplos de propuestas temáticas, técnicas, estilísticas y juegos discursivos. Antes de ejemplificarlos con *La caja azul/El bastón azul*, revisemos eso que se viene denominando como LA.

Comencemos por destacar la que es el punto de partida de todo LA: son libros en los que convergen el código visual y el código verbal para la narración de la historia y la construcción de sentidos y significados. La utilización de imágenes y palabras va mucho más allá del mero acompañamiento de un código a otro, supera el acto de la repetición, se instaura como una relación de interdependencia<sup>9</sup> en la que, aun reconociendo las diferencias entre cada código,

---

atendiendo a la necesidad de ficcionar, empleando el código literario heredado de la tradición, e incorporando imágenes con intenciones varias: desde embellecer y representar algo dicho en el texto hasta fungir como narradoras.

<sup>8</sup> la literatura infantil de las dos últimas décadas, al menos la que se produce en la mayoría de las sociedades occidentales, ha experimentado un cambio profundo; para algunos, incluso radical (Dresang, 1999; Ewers, 2000) [...] En particular, los cambios que se registran son fundamentalmente de tres tipos: en primer lugar, un cambio literario, que se manifiesta en la producción de obras con nuevos contenidos, nuevas técnicas y nuevas formas discursivas; en segundo lugar, un cambio en las funciones, que se han visto limitadas por la divulgación de formas ficcionales novedosas en los medios audiovisuales, lo que ha tenido como resultado un descentramiento de la literatura en el área de la cultura; y, finalmente, un cambio de status, por el que este sistema literario, anteriormente periférico, ha sido legitimado y ha encontrado reconocimiento.

<sup>9</sup> Al respecto, (Nicolajeva & Scott: 2006,1) nos hablan de dicha interdependencia así: "Pictures in picturebooks are complex iconic signs, and words in picturebooks are complex conventional signs; however, the basic relationship between the two levels is the same. The function of pictures, iconic signs, is to describe or represent. The function of words, conventional signs, is primarily to narrate. Conventional signs are often linear, while iconic signs are nonlinear and do not give us direct instruction about how to read them. The tension between the two functions creates unlimited possibilities for interaction between word and image in a picturebook". (Las imágenes en los libros álbum signos icónicos complejos y las palabras son signos convencionales complejos; sin

tanto imágenes como textos se combinan y actúan para brindarle al libro un sentido de unidad.

Al respecto, encontramos voces que, al definir los LA, llaman la atención sobre ese rasgo fundamental de la relación imagen-texto. En este sentido, encontramos la de (Schulevitz: 2005,10) quien concibe como verdadero<sup>10</sup> LA a aquel en el que

las palabras no se sostienen por sí solas. Sin las ilustraciones el contenido de la historia se vuelve confuso. Son las imágenes las que proporcionan la información que omiten las palabras. De hecho, el libro-álbum no solo depende de las ilustraciones para ampliar aquello que dicen las palabras, sino que también requiere de ellas para esclarecer el texto e, incluso, a veces, para tomar su lugar.

Desde la perspectiva de Shulevitz, queda en evidencia la transformación de la predominancia de la palabra sobre la imagen (como sucedería en un libro que incluye imágenes para ilustrar un pasaje repitiéndolo). De hecho, hace énfasis en la importancia de las ilustraciones para esclarecer la historia, para contar parte de la misma. Aspecto que, en otras palabras, hace referencia a la interdependencia de códigos como rasgo primordial, mencionado atrás. Pero, esta interacción no se limita a ocupar un número exacto de páginas; esta interacción es organizada en el objeto libro desde su carátula hasta su contracarátula, introduciendo en las márgenes del libro elementos que hacen parte del universo ficcionado en cada LA. Esta característica lleva a (Marantz:2005,19) a señalar que

un libro-álbum, a diferencia de un libro ilustrado, es concebido como una unidad. Conforman una totalidad integrada por todas y cada una de sus partes –portadas, guardas, tipografía e imágenes- diseñadas como una secuencia cuyas relaciones internas son cruciales para la comprensión del libro (19).

---

embargo, la relación básica entre los dos niveles es la misma. La función de las imágenes, signos icónicos, es describir o representar. La función de las palabras, signos convencionales, es primordialmente narrar. Los signos convencionales son, a menudo, lineales, mientras los signos icónicos son no lineales y nos dan instrucciones directas sobre cómo leerlos. La tensión entre las dos funciones crean posibilidades ilimitadas de interacción entre palabra e imagen en un libro álbum).

<sup>10</sup> Esta expresión se justifica en tanto en el mercado abundan las producciones literarias destinadas al público infantil y juvenil que son ilustradas. Las múltiples interacciones que se producen con imágenes y textos a veces nos pone en un terreno ambiguo. No obstante, una norma clara es la de que la ilustración, que existe hace muchos siglos, de los libros puede extraerse y el texto no pierde sentido, no la necesita para crear el universo ficcional.

La observación de Marantz nos aporta el rasgo característico de la *unidad*, al discriminar que elementos del orden del diseño y del formato también hacen parte de la lectura de un LA; unidad que se convierte en criterio dicha lectura. Adicionalmente, Marantz nos propone la artesanidad como otro rasgo característico de los LA; define dicha artesanidad como “el contenido expresivo del libro, la carga de efectos que se relaciona más con el “cómo” se comunica el autor que con el “qué” comunica” (20). Y agrega: *El contenido de la historia permanece básicamente, dentro de los parámetros tradicionales. Pero el “cómo” se cuenta, expresa una visualización propia del autor; es decir, cómo se crea la narrativa visual es lo que, verdaderamente, hace la diferencia* (21). Hay en esta postura una valoración de los LA desde la perspectiva del plano de la creación, de la invención de formas que, juntando recursos, proponen otros modos de comunicar una historia, un contenido, un mundo posible.

Por último, en este breve recorrido por una definición de LA, resulta interesante la planteada por (Durán:2012,2)

artefacto cultural en forma de libro, fruto de una esmerada experimentación entre la narratología acaecida por la interpenetración de los lenguajes visual y textual, -que puede ser narrativo o meramente enunciativo, explícito o subyacente-, dirigido a un público no forzosamente pueril, que puede contemplarse como testimonio de la evolución cultural, social, tecnológica y artística de la Era de la comunicación.

En su definición, Durán recoge no sólo la interrelación de lenguaje verbal y visual en los LA, sino, adicionalmente, amplía la concepción del destinatario de los mismos, insinúa el carácter experimental de estas obras y las sitúa como producto de un momento histórico: el postmodernismo, en el que lo metaficcional se impone como un rasgo característico de las narrativas ficcionales<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Una de las definiciones canónicas de lo metaficcional es la planteada por (Waugh,P:1984,2) “is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (la metaficción es un término que se aplica a la escritura ficcional que, de manera autoconsciente y sistemática, llama la atención sobre su naturaleza de artefacto para plantear interrogantes acerca

Ahora, conviene considerar que dentro de los LA las imágenes y los textos no se relacionan de una única manera. De hecho, Nicolajeva y Scott (2006:12) proponen una clasificación en donde dan cuenta de las variadas formas en que pueden dialogar los lenguajes del LA

Symmetrical picturebook (two mutually redundant narratives), complementary picturebook (words and pictures filling each other's gaps), "expanding" or "enhancing picturebook" (visual narrative supports verbal narrative, verbal narrative depends on visual narrative), "counterpointing" picturebook (two mutually dependent narratives), "sylleptic" picturebook (with or without words), (two or more narratives independent of each other)<sup>12</sup>.

Esta clasificación deja claro que, aunque los LA deben entenderse como unidad y leerse atendiendo todos los signos verbales e iconográficos presentes en ellos, cada código aporta lo suyo. En este sentido, Teresa Colomer: 2005 en *El álbum y el texto* revisa lo que significa desde el punto de vista narrativo el asunto del trasvase hacia la imagen, es decir, lo que significa que la imagen – históricamente confinada en las artes del *espacio*-, asuma funciones narrativas –que son típicas de las artes de *tiempo*-. (Colomer:2005, 43) señala, entonces, algunas funciones de la imagen en relación con el texto: la caracterización de personajes, de los escenarios y, en algunos casos, la alusión a acciones secundarias de los personajes. También, ayudan a ampliar las posibilidades de complicación narrativa, vulnerar la linealidad del discurso, ofrecer pistas para poner en duda la

---

de la relación de la ficción y la realidad. Traducción mía). Por su parte, (Orejas:2008) aclara dos ideas en relación con lo metafictivo: uno, "Sus aspectos más destacados son la autoconsciencia, la autorreferencialidad, la ficcionalidad y la hipertextualidad"(113). Dos, la distinción entre características generales de la metaficción y los procedimientos para la generación de un texto de carácter metafictivo o "el conjunto de mecanismos y formas de las que el autor se sirve para articular el relato y construir la historia narrada [...] en el caso de la narrativa de metaficción los procedimientos más usuales son la novelización del propio quehacer creativo; esto es, la novela de la novela; la estructura en abismo, la narración enmarcada o los relatos intercalados; los recursos paródicos e hipertextuales y la ruptura de los códigos formales" (127).

<sup>12</sup> Libro-álbum simétrico: dos narrativas mutuamente redundantes / Libro-álbum complementario: palabras e imágenes complementan los silencios de cada código / Libro-álbum que expande o destaca: la narrativa verbal soporta la narrativa visual/ la narrativa verbal depende de la narrativa visual/ Libro-álbum de contrapunto: dos narrativas mutuamente dependientes /Libro-álbum silépticos (con o sin palabras): dos o más narrativas independientes una de la otra. (Traducción mía).

realidad de lo que afirma el texto, divergencias entre elementos del discurso y la inclusión de referentes del arte, la literatura y la cultura.

Las anteriores características nombradas por la autora son, en conjunto, los aspectos que retoman los estudiosos de la producción literaria infantil para reconocer que mucha de esta producción se propone desde lo metaficcional. Colomer destaca el uso en LA de mecanismos como las ambigüedades entre la realidad y la fantasía, los juegos intertextuales, la mezcla de géneros y personajes, la simultaneidad y polifonías (narrativas).

Por otro lado, además de mecanismos narrativos, de contenidos temáticos, de relaciones entre textos e imágenes, con el aporte de cada código, la comprensión de la imagen está sujeta a la comprensión de elementos que son básicos en los códigos del arte. En esta línea, (Moebius: 2005,119) aporta elementos para atender la lectura de los códigos visuales en el entendimiento de que *ninguna aproximación al libro-álbum puede ignorar la importancia del medio y el diseño como parte de la experiencia del lector*. Los elementos que componen tales códigos son lo gráfico, la posición del sujeto en la página (personajes u objetos representados), el tamaño, el color, la línea, el marco y la perspectiva. Aunque el autor precisa que estas no son fórmulas estáticas y aplicables a todos por igual, cada uno de estos elementos brindan información importante sobre el proceso de comunicabilidad del LA.

En suma, acabamos de exponer algunos elementos claves para definir qué es un LA, qué lo singulariza, de qué manera dialoga con la producción literaria contemporánea desde la perspectiva de las formas, qué elementos básicos del código visual debemos tener en cuenta para un análisis de estos libros. Ahora, veamos cómo estos elementos nos permiten leer y proponer una interpretación de *La caja azul/El bastón azul*.

## II. La caja azul/El bastón azul

Después de crear un marco conceptual e histórico en el que se inscriben los LA y, en consecuencia, en el que podemos ubicar *La caja azul/El bastón azul*, procedo a analizarlo atendiendo a dos dimensiones distintas: lo narrativo y lo simbólico. Pero, pasando por la consideración del objeto libro que nos encontramos en esta obra de Chmielewska. Luego, se articulan ambos planos para sostener la interpretación propuesta al inicio del texto: el encuentro del femenino y el masculino posibilitan la continuidad del ciclo de la vida.

### *El libro como objeto*

Tal como se puede apreciar en la imagen 1, este libro es de formato alto, rectangular, pasta dura de cartón, lomo azul en el que se inscriben dos títulos, nombre de la autora y de la editorial.

Al tomarlo por primera vez, no es preciso distinguir cuál es la carátula y la contracarátula<sup>13</sup>, dado que en ambos extremos la



Imagen 1: Chmielewska: *La caja azul/El bastón azul*, Carátulas: 23 cms x 36,5

superficie presenta rasgos claros de una carátula: título de la obra a modo de encabezamiento, una imagen que ocupa toda la página, la marca de autoría en el medio y, en la parte inferior de la página, el sello de la editorial. Así, la primera impresión del lector es creer que se encuentra ante dos historias en un solo libro. Al explorar el texto comenzando desde la parte nombrada *La caja azul*,

<sup>13</sup> De hecho, lo que usualmente conocemos como contracarátula (que funciona como parte trasera, final y paratexto de muchos libros) desaparece en este libro, pues, en su lugar encontramos otra carátula, otro inicio.

constatamos que detrás de la guarda derecha está el *copyright*, con el que nos dan una pista ligera para entender que estamos ante una sola historia.

En cada lado del libro encontramos las guardas del mismo color y decoradas con cajas y bastones – respectivamente- envueltos en papeles de regalo. A partir de estas, el libro se compone de 26 hojas, de papel grueso y opaco. Hacia el centro –lo que llamaríamos ilusoriamente final- encontramos dos hojas de papel pergamino (imagen 2) con ilustraciones de los personajes.



Imagen 2: Chmielewska: *La caja azul/El bastón azul*, páginas del centro, papel pergamino: 22 cms x 36,5 cms.

Esta ubicación frente al libro *La caja azul/ El bastón azul* como objeto da cuenta de lo que se expuso en el marco conceptual; sobrepasando el interés de una estética del decoro o de una apuesta por hacer “atractivo” el libro desde la perspectiva del diseño, los componentes físicos del mismo son una muestra de un grado alto de unidad y artesanalidad –recordando a Marantz-: el formato rectangular y alto evoca la caja, y el lomo del libro, el bastón; el papel elegido, como se dijo atrás, evoca al álbum fotográfico de antaño, lo cual, se conecta con las imágenes mostradas en las carátulas: un niño y una niña posando con un objeto en la mano y, sobre sus cabezas, una serie de fotografías de personas del mismo sexo. Por último, las hojas de pergamino permiten que los objetos se encuentren, cumpliendo así dos funciones primordiales para el universo propuesto por la escritora: una, fusionar ambas historias, entrelazarlas en una; dos, quebrar el marco narrativo e incluir al lector en el juego que proponen las historias de heredar un juguete y escribir sobre él.

## Historia y narración

En la perspectiva de dar cuenta de la historia, y tal como se muestra en la descripción del libro como objeto, en *La caja azul/El bastón azul* encontramos dos historias narradas de manera independiente dentro del mismo libro. La historia denominada La caja azul, que corresponde a la de un niño llamado Eric; la del bastón azul es la historia de una niña llamada Clara. Ambos personajes reciben el día del cumpleaños número nueve un regalo: una caja y un bastón respectivamente (imagen 3), objetos que han pasado de generación en



Imagen 3: Chmielewska: *La caja azul/El bastón azul*. Detalle de las guardas: los regalos.

generación, entre los miembros del mismo sexo de la familia. Con el regalo, reciben un cuaderno (imagen 4) en el que sus antecesores del mismo sexo del tronco familiar escribieron su experiencia con este objeto. Al abrir el cuaderno, Eric y Clara encuentran microhistorias o fragmentos de las vidas de sus familiares y los diversos usos que les dieron a la caja y al bastón, respectivamente.

La primera página del cuaderno hace referencia a los tatarabuelos, luego, cada página incorpora dueños distintos que, vistos en una línea temporal de ascendentes, están más próximos a la vida de Eric y Clara (bisabuelos, tíos-abuelos, abuelos, papas y hermanos). Cuando llega el final de la lectura del cuaderno, Eric y Clara toman la palabra para decir:



Imagen 4: Chmielewska: *La caja azul/El bastón azul*. Los cuadernos que reciben los personajes. Ambas ilustraciones 22 cms. x 36,5 cms.

“¡Qué regalo tan maravilloso! Yo también quiero inventar un juego, escribir su historia y pasarla a otra persona” (Chmielewska:2009,22). Las siguientes páginas los muestran años más tarde, en el gesto de entregar ambos objetos, como un modo de darle continuidad a la tradición. De esta manera, las que parecen dos historias marco independientes, se juntan, fusionan y crean un solo marco que

contiene a su vez los fragmentos de las historias de los personajes contenidos en los cuadernos.

Ahora, veamos desde el orden de la narración cómo se tejen con textos e imágenes estas historias (qué procedimientos usa el narrador), qué funciones desempeñan ambos códigos, cómo aporta cada uno en la configuración de un juego que va más allá del uso de unos juguetes y propone una visión de mundo: el ciclo de la vida –su continuidad- erigido en el encuentro entre lo masculino y lo femenino.

### *Los textos- las imágenes*

El libro apela al esquema de repeticiones intencionadas de elementos en la narración de las historias de Eric y Clara. En el nivel de la narración verbal, tenemos un narrador omnisciente extradiegético<sup>14</sup>, que inicia su narración presentando un acontecimiento: el cumpleaños del personaje, la entrega de regalos, entre los cuales se destaca la caja/el bastón, y de un cuaderno por parte de sus padres. En las siguientes páginas, los textos siempre ubicados ocupando la página izquierda del libro, el narrador repite el mismo esquema de narración, que tiene tres funciones principales a saber: a. anunciar a quién hace referencia esa página del cuaderno, en este sentido, introducir personajes<sup>15</sup> b. contar qué usos hace cada personaje de su juguete heredado (con pequeñas pistas sobre la personalidad del mismo) y c. incluir un comentario expresivo de Clara o Eric respecto a su antepasado o los juegos que estos crearon. Veamos dos ejemplos:

#### *En El bastón azul*

“La siguiente dueña era la rebelde Cecilia. A Cecilia no le gustaba ser una niña obediente. Pegó en el bastón un cartel que decía: “¡No

#### *En La caja azul*

La siguiente página correspondía a Magnus, sobrino de Claudio: “Yo gané cien coronas gracias a mi caja azul. Aposté con el abuelo

---

<sup>14</sup> Cabe anotar que es necesario dicho narrador para poder moverse entre las historias marcos y los cuadernos y para poder fusionar al final las historias en una.

<sup>15</sup> Por la línea de Eric: Leonardo, Claudio, Magnus, Timoteo, Rodrigo, Francisco, Teodoro, Sigmundo, Miguel. Por la línea de Clara: Clementina, Rosalía, Mariana, Bárbara, Cecilia, Laura, Elisa, Teresa, Sandra.

quiero! ¡No lo haré!”  
Cada vez que un adulto le pedía algo, mostraba su pequeño cartel.  
“Pues no es mala idea...” Clara no pudo contener la risa al imaginar a Cecilia con su cartel. (Chmielewska:2009,12)

Leonardo que podía meter cien personas dentro de ella. ¡Mira cómo lo hice! Podría haber metido mil... Debería haber apostado mil coronas”.

Un poco más abajo, Magnus detallaba cómo había colocado cien personas dentro de la caja.

“¡Oh, así lo hizo!” sonrió Eric, dándose una palmada en las rodillas”.

Las únicas variaciones que notamos en ambos fragmentos son de voz más que de funciones. La voz narrativa que se puede rastrear en los textos nos comunica lo que hay en el cuaderno de manera indirecta, parafraseada. En ciertos momentos, cede la voz para que los personajes hablen directamente a través del cuaderno, como en el ejemplo de Magnus. En este marco cabe preguntarnos qué hacen las ilustraciones, cómo interactúan narrativamente con los textos.



Imagen 5: Chmielewska: *La caja azul/El bastón azul*. 23 cms x 36,5 . Ejemplo de plano picado.

Desde el punto de formal, las ilustraciones ocupan las páginas completas del lado derecho. La técnica empleada por la ilustradora es acuarela con aplicaciones de texturas de telas e imágenes de las mismas. Estas texturas son reiterativas y, aunque fungen como decorados, también entran a ser simbólicos en tanto predominan tendencias distintas en las dos historias. Para el caso de Eric y sus ascendientes, las líneas



Imagen 6: Chmielewska: *La caja azul/El bastón azul*. 23 cms x 36,5 . Ejemplo de plano contrapicado.



Imagen 7: Chmielewska: *La caja azul/El bastón azul*. 23 cms x 36,5 . Ejemplo de combinación de puntos de vista.

rectas y los cuadros; para el caso de Clara y sus familiares, las curvas, las flores, lo orgánico. El uso del color en ambas historias tiende a los colores fríos y pasteles. Si bien la representación es realista, se destacan los puntos de vista de las ilustraciones, es decir, ese aspecto que nos señala que hay un alguien mirando y mostrándonos con su mirada o incluyéndonos en el plano por la forma de mostrar. A modo de ejemplos, tenemos el plano en picada de

la imagen 5, el plano en contrapicado de la imagen 6 o la fusión de puntos de vista en las dos últimas páginas (imagen 7).

Un análisis de las ilustraciones nos lleva a concluir que se erigen como una voz que alterna entre narrar y mostrar, pero, siempre en conexión con el texto, estableciendo relaciones de contrapunteo y complementariedad. El contrapunto se da cuando las dos narrativas se necesitan para configurar la narración como un todo. En el libro sobre el que venimos discurrendo, el *contrapunteo* es observable porque las ilustraciones aportan descripciones de ambientes, caracterizaciones de los personajes aludidos en los cuadernos, no tanto desde su aspecto físico, pues, es común en el libro, cierto ocultamiento de los rostros, sino, en lo que podríamos denominar rasgos psicológicos y conductas latentes en ellos como niños, los cuales determinan sus vocaciones de adultos y presentan acciones que no se mencionan en el texto verbal. Lo complementario, entonces, está en la base del contrapunto: lo que se comunica en *La caja azul/El bastón azul* no es posible sólo con los textos o con las imágenes. Ambos códigos se refuerzan y complementan. Veámoslo con algunos ejemplos.

La imagen 8 hace alusión a la historia de Francisco y la caja, la voz narrativa del texto verbal cuenta que éste le puso cuatro ruedas y la convirtió en carruaje para transportar sus tesoros. Pero, tal como se puede apreciar, la imagen, como voz narradora, nos lleva a un espacio natural en el que juega Francisco con sus muñecos (esos son sus tesoros). Dicho espacio es representado en dos tiempos cronológicos distintos, indicados con señales

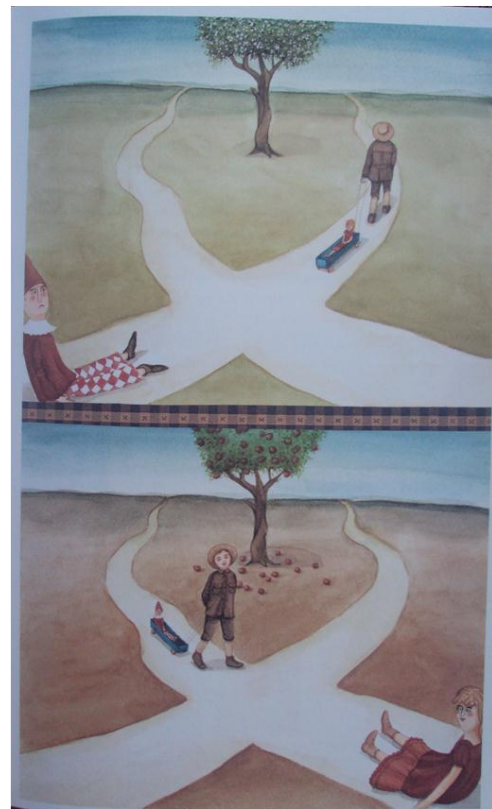


Imagen 8: Chmielewska: *La caja azul/El bastón azul*, fragmento historia de Francisco: 15. 23 cms x 36,5

como la división de la imagen en dos<sup>16</sup>, el color de la Tierra verde verano de la parte superior o café otoño de la parte inferior, el cambio de los muñecos en el carruaje y, de manera significativa, el árbol en el centro: el de la parte superior está en plena primavera, floreciendo; el de la parte inferior, está al final del periodo de verano cuando los frutos caen del árbol.

Asimismo, vale considerar el camino dividido en cuatro como elemento indicial; éste es una pista para saber algo más de Francisco, para conocer su incipiente afición por los viajes, información confirmada en una alusión de la siguiente página del cuaderno “Al abuelo le gustaba mucho escribir las historias de los viajes de su padre, Francisco” (Chmielewska: 2009,16). En otras palabras, desde niño Francisco perfilaba un gusto por viajar, y la imagen anterior nos lo dijo: él se encuentra en el cruce de cuatros caminos que parecen encontrarse en algún punto de retorno circular. Francisco va y viene, y entre ambas acciones ha pasado el tiempo. El árbol en flor de la parte superior nos habla de un momento –de un tiempo- y el árbol con sus frutos maduros nos indican la progresión temporal.

Otro ejemplo de contrapunto y complementariedad lo encontramos en la parte del libro que hace alusión a Laura y su bastón azul. El texto nos dice que ella “Pensaba que al sacudirlo sucederían cosas misteriosas. Laura solía pedir las cosas que su corazón anhelaba y movía alegremente el bastón como si estuviera dirigiendo el mundo. Esperaba que algún día sus deseos fueran realidad”. No obstante, la ilustración precisa el significado del juego de Laura, el bastón como



Imagen 9: Chmielewska: *La caja azul/El bastón azul: Laura y el bastón.* 15, 23 cms x 36,5 cms.

<sup>16</sup> lo que acontece en cada parte dirige también el modo de leer la imagen desde arriba hacia abajo.

varita mágica<sup>17</sup>(ver imagen 9). Varita que se usa como recurso para transformar un cuadro valioso de la historia del arte, *La primavera* (1477-78) de Sandro Botticelli, en una realidad desbordada por la ventana. Este desbordamiento, más los detalles del cuerpo de Laura y de su indumentaria particular, constituyen una proyección del futuro de Laura: la niña era una artista en potencia.

Finalmente, la conjunción de imágenes y textos en *El bastón azul/La caja azul* también se usan para narrar empleando algunos procedimientos típicos de las creaciones literarias metaficcionales, señaladas páginas atrás (ver referencia 12, pág. 9 del presente trabajo). Esos elementos son la estructura en abismo, por aquello del libro como caja, la caja dentro del libro, el cuaderno dentro del libro y el libro como cuaderno; la narración enmarcada (la de Eric y Clara) o los relatos intercalados (los de los ascendientes de ambos personajes, entre otros).

#### *Unión de símbolos complementarios*

La caracterización anterior nos sirve como base para desarrollar una idea alrededor del libro de Chmielewska: la complementariedad, no ya como forma de narración, sino como el sentido que adquiere lo narrado. Esta complementariedad relacionada con la unión de lo femenino y lo masculino, como un juego que posibilita que se sigan desarrollando ramas de los troncos familiares, en una espiral ascendente que tiene relación con la prolongación de la vida. Carátulas, personajes femeninos, personajes masculinos, una caja, un bastón, textos e imágenes, decorados... Los anteriores elementos se tejen en todo el libro como un mecanismo silencioso que le confiere sentido de unidad.

A los modos de interacción entre textos e imágenes se



Imagen 10: Chmielewska: *La caja azul/El bastón azul*, Símbolos sobre el cuaderno heredado por Clara y el heredado por Eric

<sup>17</sup> En este sentido, el punto de focalización de la imagen nos invita a leerla de abajo hacia arriba, indicando con ello una progresión temporal en la que algo deseado ahora adquiere materialidad en el futuro.

unen los elementos del diseño, del formato y del discurso para crear un universo articulado alrededor de comunicar una idea sobre los complementos. Como se mostró atrás, las historias obtienen una ampliación y complementación con las imágenes. Ambas historias se asemejan mucho y se fusionan hacia el final, mejor aún, en el centro del libro, para dejar sugerida una tercera historia: el encuentro de Eric y Clara, del cual podemos inferir que, por la relación simbólica expresada por la caja/el bastón, dará continuidad a los troncos familiares, por medio de una relación de amor.

El ejemplo más visible lo constituyen la pareja CAJA Y BASTÓN azules, los cuales encajan uno con el otro como objetos reales. No obstante, como objetos simbólicos, tras ellos se cifra la relación de lo masculino y lo femenino. Al contemplar la historia en su totalidad, nos damos cuenta de que el viaje de la caja entre las manos de los niños antecesores de Eric nos permite conocer perfiles y actitudes prototípicas del género: sembrar, apostar, engendrar, viajar, medir, experimentar, investigar. Asimismo, es necesario ir más allá y pensar en la caja como contenedora, pues el libro lo muestra permanentemente: contiene los secretos y deseos de Leonardo, el tulipán exótico de Claudio, las cien personitas que metió Magnus, el pollito de Timoteo; contiene los dados de la suerte de Rodrigo, los tesoros de Francisco, el reloj de arena de Teodoro, la pista de patinaje de hielo de Sigmundo, los materiales para los experimentos de Miguel.

De manera análoga, el viaje del bastón entre las manos de las antecesoras de Clara nos muestra el lado femenino del vivir: el sentimiento “he querido este bastón azul más que a cualquier otro juguete” (palabras de Clementina), el arte, lo circular, el jardín, la magia, el romance. Así como del lado masculino la caja contiene, del lado femenino, el bastón sostiene: es un puente para Kicha, la ratoncita de Clementina; sostiene la cara del personaje de teatro de Rosalía, el palo de madera de Mariana para trazar una circunferencia perfecta, la vela del barco de Bárbara, el cartel de protesta de Cecilia, la cinta invisible y mágica con la que Laura anima su mundo, la imaginación de Teresa y el pincel de Sandra.

Bastón y caja, objetos para jugar, elementos que recuerdan en el libro el poder de la imaginación infantil para convertir una cosa en otra, para transformar algo soñado en realidad. Idea en consonancia con la apuesta de crear libros para un público infantil. No obstante, *El bastón azul/La caja azul* va más allá. Los objetos adquieren significado de juguetes y los juguetes tienen sentido en tanto juego simbólico como un pretexto para llegar a una verdad más profunda y, por lo cual, digna de recordar: la complementariedad que suponen lo masculino y lo femenino, esa conjunción que hunde sus raíces en el nacimiento mismo de la vida, esos complementos que la hacen posible. Lo anterior queda latente en la historia, que intenta cerrar con un encuentro, pero realiza un movimiento complementario: abre, deja al lector en suspenso para que imaginemos las vidas venideras, otros niños y niñas herederos de la caja y el bastón.

## REFERENCIAS

Amós Sánchez-Fortún, J.M. (2010) "Los recursos metaficcionales en la literatura juvenil: el caso de *Dónde crees que vas y quién te crees que eres* de Benjamín Prado". En: OCNOS, nº 6, pp. 21-34. En: [http://www.uclm.es/cepli/v1\\_doc/ocnos/06/ocnos\\_06\\_cap2.pdf](http://www.uclm.es/cepli/v1_doc/ocnos/06/ocnos_06_cap2.pdf) (Visitado el 22 de junio de 2011)

Castellanos, D. (2011) "¿Qué decir y cómo decirlo?". En: María Fernanda Paz-Castillo (Ed.) *Una historia del libro ilustrado para niños en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia.

Colomer, T. (2005) "El álbum y el texto". En: Clementina Pifano (ed.) *El libro-álbum, invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del libro.

Chmielewska, I. (2009) *La caja azul/El bastón azul*. Traducción del Coreano: Agatha Yoo, México: Océano Travesía.

\_\_\_\_\_ (2009) *Dos personas*. Traducción del Coreano: Agatha Yoo. México: Océano Travesía.

\_\_\_\_\_ (2011) *Blumkas Tagebuch*. Poland: Gimpel Verlag.

\_\_\_\_\_ (2012) En: [http://www.ijb.de/wrfestival/en/HM%201\\_Guests/Chmielewska.htm](http://www.ijb.de/wrfestival/en/HM%201_Guests/Chmielewska.htm)  
(visitada en septiembre de 2012)

Duran, T. (2009) "Especificidad de la ilustración". En: *Álbumes y otras lecturas – Análisis de los libros infantiles-*. Barcelona: Octaedro.

\_\_\_\_\_ (2009) "Especificidad de la ilustración". En: *Álbumes y otras lecturas –Análisis de los libros infantiles-*. Barcelona: Octaedro.

Duran, T. (2012) *El álbum: un modelo de narratología postmoderna*. Ponencia presentada en el VI Encuentro Departamental del Nodo de Antioquia. Medellín, agosto 17. Inédito.

Eco, U. (1997) *Seis paseos por los bosques narrativos*. España: Lumen.

Klauss, A., Piñeres, J.D. & Hincapié, A. (2007) "Una mirada pedagógica a la relación entre imagen, imaginación y formación humana, tomando como ejemplo el *Orbis sensualium pictus* de Juan Amós Comenio". En: *Educación y pedagogía*, Vol.19, No.47 (Enero-abril), Medellín, Universidad de Antioquia, pp. 71-90.

Lewis, D. (2005) "La constructividad del texto: el libro-álbum y la metaficción". En: Clementina Pifano (ed.) *El libro-álbum, invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del libro.

Lluch, G. (2004) "Propuesta teórica. Un análisis en tres fases". En: *Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles*. Bogotá: Editorial Norma.

Marantz, K. (2005) "Con estas luces". En: Clementina Pifano (ed.) *El libro-álbum, invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del libro.

Moebius, W. (2005) "Introducción a los códigos del libro-álbum". En: Clementina Pifano (ed.) *El libro-álbum, invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del libro.

Nicolajeva, M. & Scott C. (2006) *How Picturebooks Work*. United States of America: Routledge.293

Orejas, F.G. (2003) *La metaficción en la novela española contemporánea. España: entre 1975 y el fin de siglo*. Madrid: Arco/Libros.

Ortíz-Ossés, A. (1995) *Visiones del mundo, Interpretaciones del sentido*. Bilbao: Universidad de Deusto.

Robledo, B.H. (2011) "Antecedentes del libro infantil y juvenil ilustrado en Colombia siglo XIX y primeras décadas del siglo XX". En: María Fernanda Paz-

Castillo (Ed.) *Una historia del libro ilustrado para niños en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia.

Schulevitz, U. "Qué es un libro-álbum?" En: Clementina Pifano (ed.) *El libro-álbum, invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del libro.

Silva Díaz, MC. (2005) Libros que enseñan a leer: álbumes metaficcionales y conocimiento literario. En: <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4667/mcsdo1de1.pdf?sequence=1/> (Visitada agosto de 2012).

Waugh, P. (1984) "Literary self-consciousness: developments". In: *Metafiction, The theory and practice of self-conscious fiction*. London: Routledge.