

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA

Facultad de Letras

Escuela de Filología, Lingüística y Literatura

Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Filología Española

Más allá de la palabra: la representación en las cubiertas de *Cocorí*


(1947-2018), de Joaquín Gutiérrez Mangel

Yahaira Campos Morales

A31092

2022

Hoja de aprobación con firmas del tribunal examinador



Dra. Ruth Cubillo Paniagua
Representante de la Dirección de la
Escuela de Filología, Lingüística y
Literatura



Dra. Marianela Muñoz Muñoz
Directora de tesis



Dr. Ronald Campos López
Miembro delegado de la
Escuela de Filología, Lingüística y
Literatura



Dr. Alexander Sánchez Mora
Asesor lector



Dr. Adrián Vergara Heidke
Asesor lector

Dedicatoria

A quien tenga la disposición de leer este estudio y extraer algo positivo para su propia construcción de la realidad.

Agradecimientos

A Ivonne Robles, por decirme que esto podría ser tema de tesis, en 2014.

A Adrián Vergara, por presentarme el mundo multimodal, el puente que buscaba entre diseño gráfico y filología, en 2017.

A Carla Rodríguez, por su intento en dirigir mi investigación, ese mismo año.

A Alexander Sánchez, por darle valor a mi trabajo y remitirme a Marianela Muñoz, en 2018.

A Marianela Muñoz, por trazarme la ruta, alentarme y acompañarme en este dilatado recorrido, desde entonces.

A Marlencita, por su apoyo, motivación y ayuda en este largo proceso.

A Nath, por regalarme la compu con la que escribí esto.

A Guille, por su aporte Rapa Nui y por siempre estar.

A Pik, por las noches de tesis y su guía iluminadora.

A Daniele, por su amor y su impulso para cerrar este ciclo y comenzar otros nuevos.

A mi familia, por abrazarme y cuidarme en tiempos duros.



Índice General

| | |
|-------------------------------------------------------------------------|----|
| Justificación..... | 10 |
| Pregunta de Investigación..... | 11 |
| Hipótesis..... | 11 |
| Objetivos..... | 12 |
| Plan de Capítulos..... | 13 |
| Estado de la Cuestión..... | 16 |
| 1. Estudios paratextuales sobre Cocorí..... | 16 |
| 1.1 Estudios críticos sobre Cocorí..... | 18 |
| 2. Estudios paratextuales sobre otras obras..... | 26 |
| Marco Teórico..... | 28 |
| 1. Paratexto: la cubierta..... | 28 |
| 2. Multimodalidad..... | 30 |
| 3. Géneros gráficos..... | 34 |
| 3.1 Ilustración..... | 35 |
| 3.2 Caricatura..... | 40 |
| 4. Representación..... | 46 |
| 4.1 Estereotipos..... | 47 |
| 5. Cultura visual..... | 51 |
| Marco Metodológico..... | 55 |
| Capítulo I. Relaciones imagen-palabra..... | 57 |
| 1. Estadios de interrelación palabra-imagen: propuesta de abordaje..... | 57 |
| 1.1 Representación de un episodio narrativo..... | 61 |
| a) Encuentro entre Cocorí y la tortuga..... | 61 |
| b) Llegada del barco..... | 63 |
| c) Expedición por la selva..... | 65 |
| d) Regreso de Cocorí a casa..... | 67 |
| e) La rosa en el jardín..... | 68 |
| f) Encuentro con Talamanca la Bocaracá..... | 69 |
| 1.2 Representación de un personaje, objeto o símbolo..... | 70 |
| 2. Relación del título con la imagen..... | 72 |
| Capítulo II. Construcción de estereotipos de la representación..... | 78 |
| 1. Componentes de la ilustración y la caricatura..... | 79 |
| 1.1 Ilustración..... | 79 |
| a) Elementos formales..... | 79 |

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| b) Elementos técnicos..... | 81 |
| c) Uso del plano | 82 |
| 1.2 Caricatura..... | 83 |
| a) Elementos formales..... | 83 |
| b) Uso del plano | 84 |
| 2. Construcción del estereotipo | 87 |
| 2.1 Primer grupo: el negro degradado o primitivo..... | 87 |
| 2.2 Segundo grupo: el negro idealizado o “noble salvaje”..... | 93 |
| 2.3. Tercer grupo: el nativo feliz o entretenedor | 100 |
| 2.4 Balance general sobre la construcción temporal y espacial del estereotipo | 110 |
| Conclusiones..... | 118 |
| Referencias Bibliográficas | 127 |
| Anexos | 133 |

Índice de Tablas

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Tabla 1. Comparación de epítetos del Rey Cocorí de la Región Brunca, según Rodríguez (2004), y el personaje Cocorí de la novela..... | 74 |
| Tabla 2. Base de datos de cubiertas de Cocorí de 1947 a 2018..... | 133 |

Índice de Imágenes

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------|
| Imagen 1. Volante publicitario de subasta de personas esclavizadas en Carolina del Sur, 1769.. | 89 |
| Imagen 2. Trata de personas esclavizadas en un trasatlántico de 1880. | 89 |
| Imagen 3. (izquierda). Cartel publicitario alemán de 1930 que representa la relación colonial entre amo y criado. A la derecha, fragmento de la cubierta 13. | Error! Bookmark not defined. |
| Imagen 4. Tipos de especies humanas o investigaciones etnológicas. | 92 |
| Imagen 5. Publicación de la novela La cabaña del Tío Tom, 1852. | 95 |
| Imagen 6. Postal de memorabilia negra (black americana) titulada “A Busy Day in the Cotton Field”, 1947. | 95 |
| Imagen 7. Postal de álbum de Ayer's Cathartic Pills, 1883. | 96 |
| Imagen 8. Hattie McDaniel como la Mammy en Lo que el viento se llevó (1939). | 98 |
| Imagen 9. Ilustración de Little Black Sambo y su madre Black Mumbo, 1908. | 98 |
| Imagen 10. Una actriz retrata al ícono de la marca comercial de sirope Aunt Jemima, 1933. | 99 |
| Imagen 11. Retrato de dos actores usando blackface. | 103 |
| Imagen 12. Al Jolson con blackface en el personaje de un sambo, 1925. | 103 |
| Imagen 13. Ejemplo del arte gráfico de carteles y partituras del minstrel show. | 104 |
| Imagen 14. Litografía publicitaria de un minstrel show, 1899. | 105 |
| Imagen 15. Partitura de la canción “All Coons Look Alike to Me: A Darkey Misunderstanding”, de Ernest Hogan, 1896. | 106 |

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Imagen 16. (izquierda) Jolly Nigger Bank, alcancías de hierro muy populares en Estados Unidos a finales del siglo XIX y principios del XX. A la derecha, la cubierta ucraniana de Cocorí (1974)..... | 107 |
| Imagen 17. (izquierda) Fragmento del libro de Epanimondas and his Auntie, de Sara Cone Bryant, ilustrado por Inez Hogan, 1907. A la derecha, la cubierta cubana de Cocorí, 2018..... | 108 |
| Imagen 18. Capítulo de Cocorí, “En el barco viene una rosa”, acompañado de la publicidad de la marca comercial Crush. | 109 |
| Imagen 19. Línea de tiempo de la representación de las cubiertas..... | 114 |

Justificación

La presente investigación tiene como punto de partida la lectura crítica de los procesos de representación de las cubiertas de las ediciones de *Cocorí*, de 1947 a 2018. Existen 22 cubiertas distintas de *Cocorí* de ediciones accesibles, nacionales e internacionales; sin embargo –y pese al interés suscitado por los procesos de representación de los personajes y el entorno del texto en diferentes estadios de la polémica alrededor de este libro y su lectura–, hasta ahora no ha habido un estudio sistemático de ellas en el ámbito académico. Las reacciones a favor o en contra de este emblemático texto literario van más allá de su contenido y proceso de recepción y, según quedó evidenciado durante el más reciente estadio del debate en 2015, las mismas ilustraciones de *Cocorí* ocupan un lugar central en la discusión. Al respecto, puede considerarse el uso de la gráfica sobre los personajes en prensa o en redes sociales, pero, incluso, parece relevante subrayar cómo la discusión contenida en el acta N.º 33 de la Comisión de Derechos Humanos de la Asamblea Legislativa incluyó los textos visuales para cuestionar las representaciones de los personajes de la novela y su circulación a lo largo de la historia.

Considerando la cantidad de cubiertas producidas, las cuales responden a la preeminencia del texto en el conjunto de la literatura costarricense y el mismo peso de la imagen durante lo que se puede considerar como “debate Cocorí”, este estudio pretende atender una falta de atención y lectura crítica de los procesos de representación y las posibles implicaciones de las cubiertas en las dinámicas de recepción del texto.

Pregunta de Investigación

De manera específica, la investigación procura responder a los siguientes cuestionamientos: ¿existe simetría, complementación o antagonismo entre los elementos gráficos de la cubierta frente a su equivalente narrativo en el texto?; ¿cómo se reproducen algunos estereotipos gráficos en las cubiertas de las ediciones de Cocorí, de 1947 a 2018? Estas preguntas, en última instancia, aportan una discusión más amplia sobre las repercusiones de estas representaciones en los procesos de lectura del texto particular, además de acentuar la centralidad de la cultura visual de cara a la propia concepción de las relaciones sociales a nivel general.

Hipótesis

Se plantea la existencia de un *continuum* en la línea gráfica de las ediciones de Cocorí, desde 1947 hasta la actualidad cuyos alcances en términos de representación de una alteridad afrocaribeña para un público infantil no han sido considerados por las discusiones y polémicas que suscita el texto.

Objetivos

1. General

Analizar la representación de personajes de *Cocorí* en las cubiertas editadas entre 1947 y 2018, desde las relaciones palabra-imagen, los recursos técnicos de la ilustración y la caricatura, y la construcción de estereotipos relacionados con la alteridad afrodescendiente.

2. Específicos

1. Determinar la existencia de simetría, complementación o antagonismo como grados de interacción entre los elementos gráficos de la cubierta y su equivalente narrativo en el texto, mediante el análisis de las relaciones imagen-palabra.
2. Identificar en las cubiertas la construcción de estereotipos de la representación de sujetos racializados, y sus constantes y variaciones, a partir de los rasgos constitutivos de la ilustración y la caricatura como géneros gráficos, y de elementos recurrentes o *key themes*.

Plan de Capítulos

En consonancia con lo anterior, el objetivo específico 1 se desarrollará en el capítulo I, el cual se estructura en los siguientes apartados:

1. Estadios de interrelación palabra-imagen: propuesta de abordaje. La propuesta de los tipos de interrelación de esta investigación se construye con base exclusivamente en tres estadios de interrelación e intenta, de alguna manera, simplificar la terminología y aplicabilidad para una comprensión más accesible para los efectos de esta investigación que, cabe agregar, no es exhaustiva. Imagen y palabra se relacionan aquí de tres maneras: simétrica, complementaria y antagónica. Este primer apartado incluye, a su vez, dos secciones:

1.1 Representación de un episodio narrativo.

1.2 Representación de un personaje, objeto o símbolo.

Para estas secciones, es necesario aclarar que las cubiertas incluidas en la representación de un episodio narrativo se asocian con una acción física de los personajes, enunciada por el componente textual; mientras que las cubiertas comprendidas en la representación de un personaje hacen referencia a aquellas imágenes donde no hay un componente textual en la historia, claro y específico, para asociarlo con lo representado. Estas últimas cubiertas, además, tienen la particularidad de corresponder a una acción del personaje Cocorí, independiente de lo narrado por el texto, y que incluyen observar al lector u observar, sostener y abrazar a la rosa.

2. Relación del título con la imagen. En este apartado, se analiza el componente textual del paratexto de la cubierta, como lo es el título de la obra, *Cocorí*, el cual remite a un nombre propio

que, a la luz de estudios como el de Robles (2004), resulta un significante de múltiples significados no contemplados en la representación gráfica.

Por otra parte, el objetivo específico 2 se desarrollará en el capítulo II, el cual consta de la siguiente estructura:

1. Componentes de ilustración y caricatura. La ilustración transmite una diversa carga de emotividad valiéndose de sus recursos y técnicas, puede transmitir alegría, tristeza o miedo. La caricatura, en cambio, fundamentalmente transmite una carga semántica que se reduce a dos categorías: la crítica o el humor, ambas reforzadas por recursos técnicos de menor complejidad y con algunos pocos trazos logra construir su mensaje. Esta distinción de los generos graficos resultará de gran relevancia, como se verá luego.

2. Construcción del estereotipo. En esta parte, se lleva a cabo una agrupación de cubiertas a partir de tres formas de estereotipo propuestas por Hall (1997) donde los elementos recurrentes o *key themes* se equiparan con referentes visuales tomados del cine, el teatro, la publicidad y la literatura.

2.1 Primer grupo: el negro degradado o primitivo. En este grupo, se toman como *key themes* la apariencia semidesnuda y la indumentaria, que consiste en taparrabos, y la disposición corporal de pie o sentado. La construcción principal de este estereotipo racista consiste en la oposición civilización-barbarie fomentada desde el Medioevo y reforzada a partir del siglo XIX con la exploración y colonización europea del interior africano.

2.2 *Segundo grupo: el negro idealizado o “noble salvaje”*. Se toma como elemento recurrente o *key theme* la indumentaria y el aspecto del personaje representado, que consta de pies descalzos, pantalón largo o corto, camisa y sombrero de paja. Como referente de estas cubiertas, está la representación estereotípica del negro sureño estadounidense. Destaca la figura de la Mammy, una fiel, devota y sumisa empleada doméstica quien, junto con el Tío Tom, son arquetipos de los “buenos esclavos”, los negros obedientes, sumisos y generosos de las plantaciones del sur de los Estados Unidos que en esta sección de cubiertas son reproducidos por las representaciones de los personajes Cocorí y Mamá Drusila.

2.3. *Tercer grupo: el nativo feliz o entretenedor*. En el presente grupo, se toma como elemento recurrente o *key theme* el aspecto o la apariencia del personaje, marcado por grandes ojos sobresalientes y labios prominentes, extremidades exageradamente largas y delgadas. En este apartado predominan las cubiertas con caricatura, y esto no resulta casual, pues, como se mencionó, su base es la exageración de rasgos de la fisonomía con una finalidad jocosa. la representación del negro con rasgos exagerados como ojos y boca prominentes encuentra sus orígenes en el siglo XIX, con el género del *blackface* y el *minstrel show*, de donde destaca la figura del Coon.

Estado de la Cuestión

En cuanto a los estudios sobre *Cocorí*, es importante destacar que el libro goza de un amplio repertorio crítico, suscitado mayoritariamente por dos momentos puntuales polémicos en que trascendió, incluso, las esferas académicas hacia las políticas. A continuación, se destacan los textos académicos que han ofrecido distintas ópticas de análisis en el marco de dichos momentos.

1. Estudios paratextuales sobre *Cocorí*

Probablemente, el texto que más puntualmente refiere a nociones paratextuales en la novela de Joaquín Gutiérrez es el de Robles (2004), quien ofrece una lectura del paratexto “verbal e ilustrativo” de *Cocorí*, mediante el análisis de la polifonía textual, abordándolo desde el texto cultural de la conquista de Costa Rica, en particular, y de América, en general, “por medio del título, del apellido del autor, del epígrafe, de la ilustración de la portada y su reproducción en la octava parte del texto”. Además, contempla la “difracción semántica que se opera en el significante *Cocorí* y, por consiguiente, la subversión de la semántica de la conquista en términos de la inferioridad cultural, de la degradación racial, del cacique vencido y de la degeneración de la lengua”. A pesar de concentrarse en otros elementos gráficos y distintas secciones del libro, en términos de análisis, el trabajo de Robles define una línea para lo que la presente investigación busca: resaltar las relaciones imagen-palabra para determinar que la representación visual en el texto de Gutiérrez conlleva la construcción de significados asociados con discursos hegemónicos de ecos colonialistas.

González (2007), por su parte, hace un repaso de las discusiones en torno al racismo en *Cocorí* para establecer que el “problema” de dicha lectura no radica tanto en el racismo del texto como en su colonialismo. La autora concuerda con Caamaño (2004) en que la elección de tales elementos (lenguaje, símbolos e ilustraciones) era parte de una visión estandarizada de la época en

términos de identidad nacional (blanca y homogénea). González hace referencia a una “ambivalencia subyacente” que viene a mitigar los efectos del marco colonialista racista, manifestado a través de lo que para Mignolo significa una “interacción fronteriza”, simétrica e igualitaria, donde, de alguna manera, se expresa una resistencia a estructuras jerárquicas. No obstante, para González, la elección de una serie de símbolos a nivel narrativo y paratextual (la rosa, el epígrafe de Quevedo, las ilustraciones) asociados con la cultura europea y sus estándares culturales y de aprendizaje tomados como modelo para la ideología de la época. Puntualmente, la autora rescata en este trabajo la trascendencia de las ilustraciones de Hugo Díaz para la edición de 1983, en cuanto a su omisión en las discusiones públicas en que el libro fue puesto bajo la lupa crítica de la academia, entre 1985 y 2004, “which by themselves would have been enough to support the charge of racism in the United States” (p. 79). Esta mención y otros trabajos, como la investigación realizada por Ángela Hurtado, dejan evidencia de la relevancia del texto y la imagen, cuyas formas particulares de interacción conducen a otras posibilidades de análisis y sus resultados, a otros panoramas.

En la línea etnocrítica, Cáceres (2017) toma el texto de *Cocorí* como un camino para la interpretación de ideas y pensamientos cuyos discursos y narrativas son creadores de imágenes asociadas con los afrodescendientes. Tiene como objetivo “reconstruir, desde una perspectiva histórica, el contexto histórico de la edición del cuento, los principales momentos históricos en que vivió el autor, así como de construir los significados asignados a descendientes de los africanos de esos días” (p. 281). Para esto, contextualiza el texto desde su creación, en la primera mitad del siglo XX y menciona dos posibles lecturas que propone la narrativa de *Cocorí* (una, como cuento de aventuras con moraleja y otra, como representación de la cultura afrocaribeña). La segunda lectura es deconstruida con el argumento de que el texto no demarca ningún espacio y que la

asociación de este con el Caribe costarricense es una ficción ideológica. Para ello, analiza la construcción del personaje en el texto a partir de los siguientes aspectos: escenario (selva, playa) y construcción del personaje (nombre como referente indígena). A partir de esta lectura, la autora explora las imágenes del Caribe asociado a lo selvático y primitivo, sin desarrollo, “en oposición a una imagen también ficticia sobre Europa, que fue asociada con el progreso y la civilización” (p. 303). Cáceres aborda el fenotipo como un marcador cultural y hace una exploración sobre cómo surgen y perviven estas imágenes, a partir de las imágenes con las que va acompañado el relato, citando las cubiertas las ediciones de Chile y Francia, que clasifica como realistas, y las ediciones de Bulgaria y Chile, que denomina caricaturescas. Asocia algunos de estos estilos gráficos con la corriente conocida como el *blackface* y hace una breve reseña del origen de estas tendencias populares de burla hacia los afroamericanos que se encontraban luchando por lograr sus derechos civiles en una sociedad marcada por la segregación racial. La línea de lectura ofrecida por Cáceres coincide con la presente investigación, sobre todo en cuanto al abordaje de lo pictórico en asociación con el fenómeno del *blackface*, y la búsqueda de significados a partir de su vinculación con el contenido del texto.

1.1 Estudios críticos sobre Cocorí

Solano y Ramírez (2017) llevan a cabo un abordaje étnico-cultural de la literatura costarricense con el objeto de buscar estrategias de análisis que se movilicen del punto de vista convencional colonizador, eurocéntrico y etnocéntrico hacia una postura de análisis desde lo descolonial. Así, los autores parten de una revisión de cómo ha sido abordado el racismo en la literatura costarricense, centrando su atención en la polémica en torno a *Cocorí* desde 1983 a 2015. Por otra parte, exponen una propuesta teórica y metodológica para abordar los textos desde una

perspectiva etnocrítica. A pesar de que este texto se vincula con la presente propuesta desde las manifestaciones racistas en la literatura, Solano y Ramírez no ofrecen un análisis o exploración sobre los elementos visuales o paratextuales del libro en este ensayo.

En otra de sus obras, Solano y Ramírez (2019) realizan un profundo análisis de la obra *Cocorí*, donde llevan a cabo un diagnóstico sobre el racismo que abarca no solo lo literario, sino lo cultural, lo histórico y lo educativo. Los autores abordan las etapas de la polémica generada por este texto a nivel académico y político, establecen varios conceptos de racismo y otros sistemas de dominación, y tipifican los racismos presentes en *Cocorí*. En este último punto, el trabajo guarda correspondencia con esta investigación, en cuanto explora aspectos específicos de la representación, tales como la asociación niño-mono sobresaliente en la obra, así como la construcción del nombre indígena para designar al niño negro y la reproducción de recursos teatrales como el *blackface*. El libro indaga en las reproducciones de valores de corte eurocéntrico y occidental del texto de Joaquín Gutiérrez, desde donde sobresalen las analogías entre los personajes de la rosa y la niña con la luz y la civilización, y el niño negro y su comunidad como sus polos antagónicos. Los autores concluyen que el racismo está en los cuatro paradigmas básicos de la teoría literaria centroeuropea, destacando que el autor es un pilar en esta percepción. Para efectos de esta investigación, el texto de Solano y Ramírez (2019) ofrece puntos de concordancia para la discusión en torno a la representación de los personajes en el texto y sus implicaciones en la recepción del libro.

Muñoz (2018/2019), por su parte, explora también los estadios del debate generado por la obra *Cocorí*, esta vez haciendo referencia al tono de las argumentaciones que se produjeron en el ámbito periodístico durante las distintas fases de la polémica suscitada por la novela. En su estudio previo, Muñoz (2018) ya toma en cuenta la forma en que se interrelacionaban los discursos de

corte nacionalista, narcisista y blanco con actitudes racistas y misóginas, todo permeado por intereses políticos, en el contexto de la discusión sobre la lectura obligatoria de *Cocorí* en las escuelas. Así, mediante intercambios escritos, se evidencia la desacreditación a los afrodescendientes académicos que expusieron sus puntos de vista ante el racismo en el texto, así como la degradación vivenciada por las mujeres políticas afrocostarricenses que abogaron por sacar del Ministerio de Educación Pública la lectura obligatoria del libro, intercambios donde se refuerza el nacionalismo costarricense representado por una mayoría ‘blanca’ que, desde sus propias concepciones epistemológicas, invalida los intentos de denunciar el racismo y ejerce una violencia simbólica que cuestiona la pertinencia de contar con mujeres afrocaribeñas en el espacio político. Con ello, Muñoz concluye que la denominada polémica va más allá del ámbito literario y alcanza lo jurídico, los nacionalismos y la supremacía de un blanco que solo existe en la imaginación.

Cabe destacar que el estudio de Muñoz (2019) encaja dentro de la presente propuesta en cuanto a que aborda brevemente las representaciones visuales de las mujeres protagonistas de la serie de ataques periodísticos, donde resalta que “las notas concernientes a la polémica posicionan a las diputadas afrodescendientes como adversarias de lo nacional e incluyen fotografías de las diputadas en gestos de reclamo o disconformidad que confirman el estereotipo de la mujer negra enojada o dura (p. 88). En el ejemplo que ilustra esta nota, la autora recurre a la elección de las imágenes como medio para construir ciertos significados y lecturas en interacción con el texto que las acompaña, punto en el cual este análisis se corresponde con el presente estudio en cuanto a la trascendencia de las relaciones imagen-palabra. Asimismo, Muñoz refuerza esta relevancia en la siguiente cita: “ambos discursos (escrito y visual) reproducen estereotipos cuyos regímenes de representación, siguiendo a Hall, tienen su propia poética y política” (2018, p. 244), al mencionar

directamente la racialización o creación de la otredad que encuentra equivalencias en un espectáculo visual en las representaciones gráficas de las ediciones traducidas de *Cocorí*.

En otra investigación, Duncan (2016) propone un análisis sistémico de la obra en el que estudia la ficción e indaga sobre la totalidad y sus partes, “contrastando el texto ficcional con las lecturas y usos que se le han dado” (p. 13). De este modo, por un lado, demuestra que la novela no es ubicable en Limón ni en otra parte del Caribe, es decir, “no se puede homologar el hábitat ficcional con el real-histórico” (p. 75) y por otro lado, identifica tres líneas argumentales de los defensores de la novela que contemplan la defensa emocional sobre el autor; la oposición de los defensores a eliminar el libro de la lista oficial; y el uso social de la novela para confirmar una imagen estereotipada del pueblo afrocaribeño equiparable con una tribu, esto último fundamentado por las propuestas del racismo doctrinario que, según su análisis, es llevado a cabo desde el narrador y la estructura de la novela hasta su uso social y didáctico, origen verdadero del problema que enmarca la polémica en torno al texto. El ensayo de Duncan (2016), para efectos del presente estudio, respalda en su esencia las nociones racistas halladas en la novela y la construcción de sus personajes, e incluso aporta que “la interpretación gráfica es elocuente. Sobre todo, la portada de la edición francesa. El lector crítico no podrá pasar por alto el parecido entre el mono y el niño” (p. 46), relación indivisible entre sobre la cual se elaborará más adelante. No obstante, en cuanto al título de la novela, habrá algunas contraposiciones que la presente investigación explorará en el capítulo 1.

Por su parte, Caamaño (2004) ofrece un análisis de la construcción identitaria a partir de los personajes del texto de *Cocorí*, analizando el lenguaje empleado y su carga ideológica orientada a la discriminación racial, de género y de clase en los distintos espacios en que transita la trama. Así, Caamaño determina que en el lenguaje de la novela existe un predominio de los rasgos de una

ideología costarricense de valores eurocéntricos, “donde se asume su canon estético, se privilegia la blancura de piel y con ella todas las cualidades de superioridad que se le han asignado”. Sin embargo, la autora agrega que “la lectura del texto no puede ser unívoca porque el texto tampoco lo es, esto le proporciona una gran riqueza interpretativa” (p. 31), con lo cual también se dota al personaje principal de cualidades especiales con lo cual, si bien no ignora la problemática que encierra el texto, se aparta de un análisis que conlleve a lo que consideraría juicios de valor hacia la literatura. En este sentido, el estudio de Caamaño aporta que “los imaginarios que producen estos modelos deben ser revisados y cambiados pues ya no nos funcionan” (p. 32), defendiendo la libre circulación del texto bajo una visión más analítica de sus alcances sociales. Esto último, solo en parte, se enmarcaría de alguna forma en la perspectiva del poder social del libro como producción cultural que forma parte de la presente investigación.

El análisis de Rubio (2004) igualmente aborda la temática de la lectura y circulación del texto en el contexto escolar, a partir de la propuesta de diálogos entre literatura y educación. El autor realiza un repaso histórico de los orígenes de la literatura infantil costarricense para destacar el papel de Joaquín Gutiérrez y su obra como uno de sus principales promotores, con lo cual analiza cómo incide la lectura obligatoria en un contexto escolar y poniendo en relieve el fomento a la lectura en los niños. Sin embargo, este análisis no acoge un posicionamiento crítico de la incidencia del texto en cuanto a las construcciones de sentido y se inclina más a mencionar las decisiones de mantener o no el libro sin llegar a conclusiones o comentarios sobre ellas, con lo cual se aparta de la presente propuesta.

En cuanto a esta referencia de *Cocorí* como literatura infantil, Vázquez (2004) en esta ponencia realiza una lectura de *Cocorí* (1947), en la que se justifica por qué se considera el texto como literatura infantil y se valora su aporte a la misma. El análisis se refiere a la forma

de caracterizar al protagonista como una retórica “original y sugerente”, en el que destaca a Cocorí como un personaje “de raza negra capaz de vencer obstáculos, conseguir sus metas y encarnar la experiencia del conocimiento”, a partir de una serie de lo que la autora denomina “matices tanto semánticos como axiológicos” de la novela. Sin embargo, este análisis se enfoca en la caracterización de Cocorí a la luz del concepto de literatura infantil, desde sus rasgos atinentes a lo meramente escrito, no a sus recursos gráficos, y deja de lado el análisis crítico que aquí y en los estudios antes descritos se plantea.

Bajo la lente también de la retórica, Sparisci (2004) retoma dicho aspecto de la novela para basar su análisis en la descripción de sus rasgos y elementos literarios (desde la palabra), y resaltar que estos tienden a guiar la trama. Por lo tanto, este estudio sale del repertorio de crítica desde el enfoque que la presente investigación busca explorar.

En contraste con los estudios anteriores, Rodríguez (2004) descarta de manera rotunda el racismo en *Cocorí*, basada en la tesis de una ambivalencia, presente no solo a nivel formal, en cuanto a su inscripción dentro del género de novela, sino también en las características de los personajes, con lo cual establece que, muy al contrario, “los negros y su cultura son enaltecidos en la obra en los campos espiritual, artístico, moral, humano e intelectual”. Sin embargo, el estudio de Rodríguez plantea una serie de cuestionamientos referentes al tono racista de la obra pero no los responde, como tampoco profundiza en lo que denomina “elementos básicos aceptados universalmente como signos de racismo”, con lo que queda pendiente una categorización y sistematización de cómo estos elementos se construyen y operan dentro del texto, así como un análisis de sus posibles implicaciones.

Pérez (2004), por su parte, analiza la polémica de *Cocorí* desde un punto de vista de sentido de la vida, del tiempo, de la belleza y del valor de la experiencia, para plantear que esta, como toda

controversia, viene a enriquecer el diálogo y avivar el pensamiento, a manera de romper con la monotonía. Este estudio se posiciona desde una óptica afectiva hacia el texto más que ahondar en un análisis crítico, por lo cual se aparta de la presente investigación.

Desde esta perspectiva de diálogo, Mondol (2004) propone una lectura del texto desde los conceptos de diálogo y marginalidad, partiendo del planteamiento de algunas “reflexiones respecto a la dimensión social de la literatura y su significación ideológica” (p. 1). Aborda la inserción del texto en discursos que trascienden lo académico para enmarcarse en decisiones de corte político, aludiendo a los condicionamientos de lectura, la programación ideológica y la “pluralidad dialógica de la literatura con la sociedad” (p. 45) la cual, afirma, es excluida desde la intención centralizadora que ocupa la orientación didáctica de los textos. El estudio de Mondol, en este sentido, rescata la función de la literatura y su poder en la sociedad, con lo cual sigue la línea de análisis propuesta en el presente trabajo.

Chen (2004) aborda el punto de vista social de la literatura partiendo de que la polémica en torno al texto debe buscar sus “índices de su funcionamiento ideológico”. Enfatiza en el Cronotopo de Indias como una evocación a una lógica de intercambio cultural en el que se inaugura un proceso de iniciación y búsqueda de conocimiento para el protagonista. Así, se sirve de dicho cronotopo para dejar de lado el texto y abocarse a la exploración del origen de una lectura racista del texto, en la que descartará finalmente la presencia de rasgos racistas en él y se enfocará en la justificación de dicha interpretación a la luz de un imaginario impuesto. Sin embargo, este posicionamiento descarta que en la construcción de sentido intervienen aspectos como los mencionados por Rose (2016), en cuanto a la audiencia a la que se dirige un producto cultural determinado y cómo esta lo decodifica según el contexto cultural y epistemológico en el que se inscribe, aspectos que en

esta investigación son fundamentales para entender cómo operan los significados, cómo se transmiten, desde dónde y el papel de sus receptores que, finalmente, no son una masa homogénea.

Por otra parte, Brenes (2004) aborda la intertextualidad en *Cocorí* a partir de clásicos relacionados con la fábula y la paradoja, destacando como autores griegos de influencia a Zenón de Elea y Esopo. Esta perspectiva de análisis se aleja de la crítica propuesta para el presente estudio al efectuar un diálogo entre textos de distintas épocas y no abarcar aspectos sociales del momento histórico actual.

En este mismo corte de análisis desde lo clásico, Argüello (2004) hace un estudio de los animales de la novela para establecer que dicho análisis remite a la fábula. Se apoya en el hecho de que los animales como actores en la novela de *Cocorí* hace referencia a mitos, apólogos, leyendas, y todo relato fantástico que, en la historia de la literatura, resulta “el medio literario clásico o tradicional para dar una enseñanza moral” (p. 2). Así como en el estudio de Brenes, en este se hace énfasis en el “viaje de Cocorí” en busca de respuestas, las cuales aleccionan al lector en cuanto a un significado trascendental: “La sabiduría de la naturaleza, la enseñanza de que la ley del más fuerte es la que sobrevive” (p. 19), así como la perseverancia y el deseo de aprender. En esta línea de análisis, se descarta, como en el estudio anterior, toda posibilidad de crítica con respecto a la construcción de sentido en diálogo con el contexto social en el que se inscribe la polémica a partir de la cual se desarrolla el estudio.

Los estudios esbozados en esta sección, en términos generales, guardan ciertas distancias con la propuesta analítica de esta investigación, en tanto no exploran a profundidad las nociones de poder de las imágenes con las que ha circulado el texto de *Cocorí* alrededor del mundo y a lo largo del tiempo. El presente estudio buscará reforzar los aportes de los distintos investigadores en

los ámbitos de la multimodalidad y los estudios culturales a partir de las nociones de lo paratextual, evidenciando la fuerza de las interacciones imagen-texto en la producción cultural.

2. Estudios paratextuales sobre otras obras

El estudio del paratexto en la literatura no goza de abundantes aportes en el marco de la crítica literaria y, en cuanto a la novela de Joaquín Gutiérrez, esta situación no es la excepción. Sin embargo, existe una serie de estudios que han dado partida a esta investigación y han sido seleccionados por su vínculo con la temática de lo paratextual desde varias perspectivas.

Caturla (2009) por su parte, en su investigación, aborda desde diferentes enfoques de la crítica y de la teoría literaria el fenómeno de la paratextualidad. El autor pone énfasis en las formulaciones de la pragmática, la teoría de la recepción y la deconstrucción dentro de una teoría que interpreta los textos que “orillan” la narración (prólogos, notas al pie, dedicatorias, etc.). El punto de vista aquí, sin embargo, presenta una oscilación entre cada paratexto individual y el espacio paratextual, sin tener en cuenta concepciones específicas sobre las cubiertas y sus distintas interrelaciones con el texto. En esta línea del repaso teórico, Riobó (2003) realiza un breve estudio enfocado hacia los desafíos del análisis paratextual en el marco de los avances tecnológicos dentro de la producción editorial, repasando los conceptos principales en torno a las nociones generales de paratexto y su aplicación a la concepción que han tenido de sus propias obras ciertos autores, como Cortázar. Por último, Sánchez (2013) centra su trabajo en las distintas concepciones que ha recibido la modalidad paratextual como forma de acercar el texto al lector e incentivar su lectura. El estudio lleva a cabo una descripción de su evolución y toma como ejemplos varias editoriales de bolsillo de prestigio.

De estas nociones y aplicaciones del análisis paratextual, es posible rescatar el valor de este para la crítica literaria, en tanto conduce a la idea de que se sigue obviando o ignorando el texto

pictórico y su poder comunicativo, en este caso, en *Cocorí*. Considerando que la era actual se caracteriza por la trascendencia o supremacía de la imagen, esta obviedad conduce a cuestionarse y a abrir discusiones en torno al papel de la representación y la construcción de significados que puede gestarse a través de un producto cultural como lo es el libro. La cultura visual genera debates sociales de gran incidencia, ya que, como parte de las implicaciones sociales de las imágenes, destaca la forma en que estas visualizan o dejan invisible la diferencia social en relación con las categorías construidas. Así, el aporte de la presente investigación complementa lo dicho tanto a nivel literario como a nivel sociológico y político en torno a *Cocorí*. Asimismo, cabe destacar el aporte metodológico de esta investigación en lo interdisciplinario para el abordaje de los estudios literarios partiendo de lo paratextual y las nociones de multimodalidad.

Marco Teórico

La presente investigación es de naturaleza interdisciplinaria y acude a las herramientas de análisis de teorías literarias (paratexto), estudios culturales (representación) y, de manera particular, los estudios multimodales (relaciones entre palabra e imagen). Precisamente, los últimos resultan fundamentales para un estudio de cubiertas, pues parten de la semiótica social para establecer categorías de análisis en torno a la construcción del sentido de los textos visuales y verbales. Estos textos son producidos y recibidos por la cultura actual, a su vez catalogada como cultura visual, dado el predominio de la imagen en los recursos comunicativos con los que sus sociedades conviven.

En suma, el análisis articula una serie de conceptos tales como paratexto o cubierta, multimodalidad, relaciones imagen-palabra, ilustración, caricatura, cultura visual y representación.

1. Paratexto: la cubierta

En el marco de la producción cultural, surge la necesidad de identificar el papel que juegan ciertos elementos en la construcción de un libro como objeto visual que circula en una sociedad determinada. Vinculado a estos mecanismos en que se acerca la obra al público, aparece el concepto de paratexto, abordado por Genette (2001) de la siguiente manera:

El paratexto es aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores y, más generalmente, al público; más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un umbral o –según Borges a propósito de un prefacio–, de un "vestíbulo", que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder.

(p. 7)

El paratexto se convierte así en una zona de transición, puesto que es ese pasaje al que se expone quien recibe en primera instancia una obra en sus manos, pero también es una zona de transacción, es decir, un lugar privilegiado de pragmática y estrategia, de acción sobre el público y al servicio de la obra. De esta manera, el paratexto cuenta con un aspecto funcional, que según Genette constituye lo esencial, puesto que es “un discurso fundamentalmente heterónimo, auxiliar, al servicio de otra cosa que constituye su razón de ser: el texto” (2001, p. 16). El paratexto es, en suma, lo que rodea a un texto, lo que lo presenta al público y lo comenta. Es el umbral, el pasaje de transición que prepara el encuentro entre el texto y el lector. Es, por lo tanto, un aparato dispuesto en función de la recepción y motivado por diversos intereses.

Genette (2001) propone una división del paratexto en verbal (títulos, prólogos, notas), icónico (ilustraciones), material (formato, tamaño de caja, tipo de papel, tipografías, colores) y factual (contexto autoral, genérico, histórico). El presente estudio hará hincapié en el paratexto icónico y algunos aspectos del paratexto material, tales como formato, tipografía y color, reunidos, a su vez, bajo el concepto de cubierta.

Eugaras (2016) aclara que es común nombrar esta parte del libro como portada, por múltiples conexiones de este concepto con otros de sus usos (portada de revista o portada de periódico). Martínez de Sousa (citado en Eugaras, 2016) afirma que la confusión «también es frecuente en el mundo bibliológico, donde se ha generado el neologismo portadista para designar a la persona que diseña precisamente la cubierta, no la portada. Para distinguirlas, téngase en cuenta que la cubierta es siempre externa, y la portada, interna» (párr. 3). De Buen (2008), a su vez, agrega que las cubiertas o tapas se dividen en 4 partes, identificadas como *primera*, *segunda*, *tercera* y *cuarta de forros* (o *de cubierta*), donde la primera corresponde a lo que se reconoce como

plano de delante o, para efectos de esta investigación, cubierta, y contiene información que “incluye el título del libro, el nombre del autor y el logotipo, nombre o sello de la casa editorial” (p. 636). De este modo, para efectos técnicos, la sección frontal exterior del libro es la cubierta, que será el término elegido para esta investigación para designar al paratexto que reúne en la sección frontal del libro texto, imagen y retícula como elementos básicos del diseño editorial.

2. Multimodalidad

Existe la premisa de que todo textos es, por naturaleza, multimodal, dado que en la construcción de significado confluyen múltiples y variados sistemas semióticos. Según Moya y pinar (2007), “la utilización de recursos multimodales y su combinación dentro de un contexto sociocultural específico son características inexorablemente ligadas a la sociedad actual, donde la transmisión de significado es un proceso interactivo y dinámico que se realiza a través de diferentes modos o códigos semióticos” (p. 1).

De acuerdo con Flores (2019), en una visión integradora, la semiótica social junto con el discurso multimodal enfatizan dos aspectos de la semiosis: “la *semiótica social* explica la creación de significados a partir del uso de los recursos semióticos en contextos sociales; la *multimodalidad* enfatiza los modos y medios mediante los cuales esta semiosis social se realiza” (p. 44). Así, la semiótica social multimodal es una perspectiva que explica el signo y los procesos de creación de significado en las prácticas sociales, partiendo de que dichos procesos ocurren a través de múltiples recursos semióticos disponibles en una cultura. La multimodalidad permite entender que los significados existen “en su realización social, en el empleo de los signos en contextos comunicativos específicos y los intereses de un grupo cultural” (p. 44).

Rose (2016), por su parte, hace referencia a la semiótica social como formas en que los significados de los signos son construidos socialmente (p. 136) y agrega que presta especial atención en lo que se denomina recursos semióticos: “A significant part of social semiotics is devoted to exploring the theoretical semiotic potential of particular kinds of semiotic resources: what kind of meanings could potentially be made by what particular resources” (p. 137).

Esto conduce a uno de los fundamentos de la semiótica social: los distintos *modos* a través de los cuales el sentido se construye, entendiendo un modo como el medio por el cual el acto comunicativo se lleva a cabo, por ejemplo: imagen, palabra, puesta en página, música, gestos, discurso, imagen en movimiento, entre otros (Kress, 2010, p. 79, citado en Rose, 2016, p. 138). Para efectos de la presente investigación, se hablará de dos modos: imagen y palabra.

La mayoría de las comunicaciones involucran más de un modo, de aquí que uno de los énfasis de la semiótica social es la multimodalidad, la cual recuerda que nada es exclusivamente visual y que toda imagen está acompañada de otros recursos semióticos que integran su sentido. Uno de los aspectos cruciales en la semiótica social, pues, es el énfasis tanto en la producción de recursos semióticos y modos específicos como en la forma en que estos son interpretados por sus receptores y moldeados por procesos sociales, tales como las convenciones. Así, Bateman, Wildfeuer y Hiippala (2017) definen la multimodalidad como “a way of characterizing communicative situations (...) which rely upon combinations of different ‘forms’ of communication to be effective” (p. 7).

En este sentido, al analizar las interacciones entre imagen y palabra, Moya y Pinar (2007) consideran que “as imágenes, al igual que el texto impreso, desempeñan una función determinante en la creación del significado, llegando a ampliar notablemente el potencial informativo del mensaje” (p. 22). A esto se suma lo estipulado por Nodelman (1988, p.196, citado en Moya y

Pinar, 2007), al referirse a que las palabras y las imágenes tienen una naturaleza propia y diversa de comunicar, con lo cual la palabra puede convertir el significado de las imágenes y enriquecer su narrativa y viceversa.

En cuanto a la cuestión del significado en una teoría multimodal de la comunicación, Flores explica que “toda práctica social incluye prácticas discursivas, de diseño, de producción e interpretación y/o distribución de signos. Como consecuencia, se puede estratificar en cuatro niveles distintos: discurso, diseño, producción y distribución”, cada uno de los cuales contribuye en la construcción de significados (p. 51). A partir de estas nociones, es posible hablar de textos multimodales, los cuales se definen como “aquellos que se construyen a partir del empleo de más de un solo recurso semiótico y cuyo significado proviene de la combinación de los aportes semióticos de todos ellos” (p. 83). Los textos multimodales realizan, según la autora, la organización social de una cultura y las distintas formas de interacción, mediante la manifestación de conocimientos socialmente construidos y las interacciones, en situaciones comunicativas particulares.

De esta manera, la perspectiva multimodal consiste en abordar un texto integralmente, buscando categorías que lo permitan. Para Mitchell (2009), resulta necesario estudiar el conjunto de relaciones entre los modos y “es más útil comenzar con conjunciones reales de palabras e imágenes en textos ilustrados”. En esta línea, el lenguaje verbal deja de ser central para convertirse en un componente más del análisis y el significado se produce gracias a la interacción de los modos, donde la suma de componentes otorga un significado especial, por lo cual vistos de manera separada no proporcionan igual sentido. Un texto multimodal se procesa a través de las categorías de análisis de modo, medio y recurso, descomponiendo el texto, relacionando elementos, donde la

percepción juega un papel trascendente al enfrentarnos a un texto a partir de modelos con los que previamente cuenta una persona.

Asimismo, puede hablarse de parámetros de comprensión de un texto, donde las habilidades de comprensión y los conocimientos previos de una persona le permiten llegar a dichos parámetros. El grupo social es el que determina la comprensión mínima óptima y en esta hay variaciones: una persona asimila mejor un aspecto más que otra por esos conocimientos previos e intereses y motivaciones, pero ambas tienen un tronco común de comprensión guiado por el propio texto. La regulación de la comprensión de un texto es social, pues el texto guía esa comprensión. Los modelos de comprensión ofrecen así dos rutas: lo verbal, dentro de lo que cabe lo escrito, y la imagen.

Por otra parte, siguiendo a Flores (2019, p. 49), en la perspectiva multimodal se contemplan dos dimensiones distintas de las prácticas sociales, denominadas representación y comunicación de la semiosis. La primera, está enfocada en el individuo y corresponde a la forma de dar significados acerca del mundo; mientras que la segunda, centrada en el dominio social, refiere al interés del sujeto de una comunidad por poner a disposición de otras personas la representación de sus significados y su interacción con ellos. La representación, en esta línea, tiene su correspondencia con el concepto de diseño, orientado hacia lo semiótico, a modelar significados e intereses propios del individuo en conjuntos semióticos. La comunicación, por su parte, encuentra su vinculación con la noción de retórica, orientada hacia las dimensiones políticas y sociales y, por tanto, relacionada con el poder, ya que alude a la regulación de las relaciones sociales establecidas en los intercambios comunicativos.

A partir de lo expuesto, la presente investigación se enfocará en la dimensión de la representación con el fin de explorar la construcción conjunta de significados entre dos modos, la

imagen y la palabra, dentro de los cuales entran en juego a su vez los medios de la ilustración y la caricatura, identificados como géneros gráficos. Todo esto se lleva a cabo en el contexto cultural de la producción literaria, concretamente en el entorno del libro como objeto que circula mensajes dentro de una sociedad.

Finalmente, las propuestas de análisis multimodal aplicadas a un libro permiten lo siguiente:

- Demostrar que la imagen no es inocente, que se toman decisiones en su creación que reflejan o comunican una ideología determinada.
- Justificar la importancia del análisis crítico de un texto literario acompañado de sus textos visuales.
- Demostrar la importancia de la alfabetización en textos multimodales para lecturas más nutridas, integrales y completas.
- Demostrar que la imagen, según Kress y Van Leeuwen, no depende del texto para ser entendida o para que su sentido se complete, sino que hay relaciones en las que ambos participan, en un grado mayor o menor, de esa construcción.

3. Géneros gráficos

Para efectos de este estudio, se abordan las definiciones y principales rasgos característicos de dos géneros gráficos: ilustración y caricatura. En este sentido, cabe destacar que, en las fuentes consultadas, se menciona que mayormente la literatura infantil utiliza la ilustración como vehículo para complementarse; sin embargo, en *Cocorí* también se echa mano de la caricatura, lo cual constituye un hallazgo de esta investigación.

Como obra literaria infantil, *Cocorí* recurre a la reproducción de imágenes, no solo mediante el ejercicio natural de la imaginación, sino mediante la recreación de un conjunto selecto de acontecimientos plasmados a través de la palabra y a través de la ilustración o la caricatura como medios o géneros gráficos, los cuales se determinan como principales recursos para las representaciones visuales de las cubiertas. A continuación, se detalla cada uno.

3.1 Ilustración

Durán (2005) asocia la literatura infantil con el significado de imaginar, etimológicamente derivado de la palabra imagen, para recalcar que, consecuentemente, en dicho contexto literario, son necesarias las imágenes para fomentar el acto de imaginar. La ilustración es un recurso propio para la literatura infantil y, según García Padrino (2004, p. 17, citado en Moral, 2017), algunos estudiosos de la literatura infantil la han definido y caracterizado como género, a partir de lo cual concluyen que se trata de “un arte específico con identidad propia y con un lugar propio dentro de esa realidad tan compleja que se denomina como Literatura Infantil y Juvenil” (p. 6). De esta manera, la ilustración se define propiamente como la creación de imágenes o piezas visuales con fines explícitos de comunicación y se diferencia del dibujo, a pesar de que este es su base estructural.

Por otra parte, la ilustración depende de directrices funcionales específicas. Según Terence Dalley (2004, p. 17, citado en Moral, 2017), aún existen parámetros específicos que definen cada una de las disciplinas: arte e ilustración nunca pueden separarse por completo; la ilustración se basa en las técnicas artísticas tradicionales. Generalmente, se considera que la ilustración es arte en un contexto comercial. Asimismo, la documentación, recreación y visualización de ideas se ha logrado a partir de los variados tipos de medios impresos ilustrados.

Es posible comprobar la influencia de los movimientos artísticos y los medios en las obras creadas en la propia evolución de la ilustración. Los primeros ilustradores, en general, no obedecen grandemente a las características de un movimiento ni de su época, mientras que, a partir del siglo XXI, cuentan con los medios materiales y la información a los cuales, previamente, no tenían acceso. Igualmente, cabe recalcar que el presente también ofrece mayor cantidad de movimientos artísticos y vanguardias, así como una mayor apertura en la apreciación por parte del público, a partir del nivel cultural de este. No obstante, se debe considerar que, en el presente, la exposición del espectador a las imágenes es de enormes dimensiones y esto repercute en que sus criterios pasen por procesos cognitivos más rigurosos para su aceptación.

Uno de los atributos de la ilustración es el simbolismo, el cual permite un juego en el que es posible prescindir de elementos con la finalidad de ofrecer significados menos literales o más abstractos, y estas posibilidades son más grandes cuanto mayor es la edad del espectador objetivo. En el caso de ediciones adaptadas por un artista específico, esta libertad simbólica resulta más frecuente y así prevalecen ciertas características pictóricas sobre aquellas posibilidades gráficas que el relato ofrece. De este modo, las imágenes adquieren ahora un nivel creativo superior, simbólico y alegórico que no corresponden de manera literal con el texto. El efecto del recurso de lo simbólico en una ilustración ofrece así la posibilidad de resignificar el texto y dotarlo de nuevas visiones.

Algunas definiciones enciclopédicas de ilustración recogen el valor etimológico de la palabra ilustrar: «hacer más claro, más inteligible, dar un chispazo de luz» (Diccionario Akal de Estética), las cuales, asimismo, hacen referencia a la primigenia función de la ilustración: «estampa, grabado o dibujo que adorna o documenta un libro» (RAE). Estas definiciones, como

observa Sotto Mayor (2017), destacan sus atributos decorativos y nos remite al uso de la ilustración en su origen (al lado de la palabra) y su función (con un papel complementario y esclarecedor). Actualmente, sin embargo, los enfoques más recientes sitúan a la ilustración como un elemento fundamental por los diferentes efectos positivos para los niños, entre ellos, el impulso a la lectura, fijación de conceptos en la memoria, ejercitación de la imaginación e iniciación del gusto estético (ARTIUM, 2010).

Según Moral (2017, pp. 23-25), la ilustración equivale a una representación plástica que busca conseguir determinada impresión estética y está configurada por cuatro tipos de elementos formales:

3.1.1 Elementos visuales

- a. Línea o trazo: establece el contorno de las formas y figuras. Además, caracteriza el estilo del ilustrador y su manera de trabajar el dibujo.
- b. Luz: a partir del contraste entre los tonos, el cerebro humano percibe y construye una imagen, con idea de volumen, distancia y profundidad, entre otros efectos.
- c. Color: mediante la teoría del color se combinan colores primarios, secundarios, complementarios, análogos para distintos efectos. En los libros infantiles, el color adquiere un carácter simbólico en relación con emociones, sentimientos y valores. Por ejemplo, el color rojo puede acentuar la sensación de ira, mientras que el amarillo puede asociarse con ternura, todo dependiendo de las acciones en las que se emplean. En este punto, Zafraa (2013) refiere que determinados colores evocan actitudes específicas y de esta forma se pueden transmitir estados de ánimo y emociones de una forma efectiva. Nodelman (1988) sugiere que “la combinación de verde y marrón, los colores de la tierra y el follaje, a

menudo crean una atmósfera de riqueza orgánica que implica que el lugar no es amenazador ni inquietante. El verde ha sido considerado tradicionalmente el color del crecimiento y de la fertilidad, y también implica calma y serenidad” (p. 29).

- d. Composición: es la manera de ordenar los componentes que conforman la imagen. En la literatura infantil, cobra importancia en cuanto a la posición que ocupan los personajes en las ilustraciones. Por ejemplo, si en una escena se sitúa al personaje protagonista en la zona inferior izquierda, esto contribuye a marcar un tono de soledad.
- e. Formato: se refiere al determinado espacio de representación de una historia. De esta manera, para historias que implican movimiento o desplazamiento, como un viaje, el formato apaisado del soporte será el más adecuado. Por otra parte, para situaciones donde, por ejemplo, un personaje tiene un ascenso social en la historia, el formato vertical será el que mejor lo represente.
- f. Movimiento: entre los recursos más usados para introducir el movimiento en una imagen bidimensional están mostrar en una misma ilustración varios momentos de una acción o situar a los personajes lo más a la derecha posible para invitar al espectador a pasar de página.
- g. Tiempo: para transmitir el paso del tiempo en la ilustración, puede recurrirse al uso de relojes que marcan el paso de las horas, la transición del día y la noche e, incluso una representación del ciclo lunar para sugerir que pasaron muchos días.

3.1.2 Elementos técnicos

La técnica constituye también un elemento narrativo. Entre las técnicas tradicionales más utilizadas en la ilustración infantil se encuentran:

- a. Lápiz: se considera la base de toda ilustración y los lápices de color permiten un alto grado de detalle e inalterabilidad de los tonos. Aunque existen dos tipos de pasteles, secos y al óleo, los más usados en la ilustración son los secos, porque permiten frotar y mezclar con los dedos o un instrumento.
- b. Óleo: dota de riqueza y profundidad a los colores, pero tiene menos uso en la ilustración debido a que tarda mucho tiempo en secarse y a la naturaleza tóxica de sus disolventes.
- c. Acrílico: surgido en la década de 1950, presenta gran rapidez de secado y es muy versátil pues se puede usar sobre muchas superficies o soportes.
- d. Acuarela: requiere de una buena planificación previa del trabajo, ya que se debe ir de lo claro a lo oscuro. Sin embargo, es uno de los procedimientos más usados en la ilustración, dada su capacidad de combinarse con otros procedimientos pictóricos.
- e. Técnicas mixtas: dentro de estas, desatacan el *collage*, la fotografía y la tecnología digital. La primera se basa en mezclar diversos materiales con diferentes texturas, colores, formas y tamaños para obtener una imagen final. Respecto a la segunda, es una técnica más actual que combina texto breve con fotografía sugerente. Y en relación a la tecnología digital, su aparición ha modificado totalmente tanto el proceso de trabajo de los ilustradores como el resultado de sus obras. En los últimos años los ilustradores suelen crear sus dibujos directamente sobre una pantalla electrónica con programas de tratamiento de imagen – como Freehand, Adobe Photoshop e Illustrator.

3.1.3 Elementos estilísticos

De manera genérica, el estilo define al carácter personal que permite reconocer el trabajo de cada artista y la mayoría de ilustradores abogan por entenderlo como una forma personal de

ver, analizar e interpretar la realidad. Sin embargo, para efectos de este estudio, se omitirá del análisis este factor y no se profundizará en los creadores de las ilustraciones, pues esto ameritaría una investigación aparte.

3.1.4 Elementos derivados del lenguaje cinematográfico

Como producto de la era visual, la ilustración cuenta con fórmulas gráficas pertenecientes a otras artes visuales de la época, como el cine. De esta manera, los planos se refieren tanto a la cantidad de campo que ocupan los personajes como al ángulo en el que se sitúa el punto de vista. El plano aporta significados a la lectura de la imagen, pues puede distanciar o acercar los elementos, introducir momentos de tensión o distensión, identificarse con la acción y el personaje, poner la atención sobre algún detalle simbólico o introducir diferentes puntos de vista en la escena.

3.2 *Caricatura*

En las cubiertas de *Cocorí*, aparte de la ilustración, se ha identificado otro medio de representación: la caricatura, por lo cual será fundamental elaborar sobre sus conceptos y principales características para efectos del análisis.

Para Vásquez (2017, p. 2), las caricaturas son una manifestación artística en la que se plasma la realidad social, política y económica de determinado contexto. En esta línea, opera desde el retrato de personajes y la interpretación de hechos o ideas enmarcados en dicha realidad. La caricatura, al plasmar un contexto espacio-temporal, amerita el análisis como medio empleado en la cubierta del libro infantil *Cocorí*, en tanto recoge la visión de una época y su interpretación del personaje de una obra literaria trascendental en el medio costarricense e internacional.

Dentro de las principales definiciones de caricatura, destaca: “(...) dibujo en forma de sátira en el que se deforman las facciones y el aspecto de alguien” (RAE). Por su parte, Kemnitz (1973,

p. 82, citado en Vázquez, 2017, p. 5) recoge algunas distinciones vinculadas al término y afirma lo siguiente:

Cartoons can be broadly divided into two categories: cartoons of opinion and joke cartoons. Cartoons of opinion are primarily visual means of communicating opinions and attitudes or of “summing up” situations; humor cartoons, on the other hand, are designed to communicate humor.

Según Guzmán (2007, citado en Vázquez, 2017), el término caricatura tiene su origen en Italia durante el siglo XVI y hace referencia a la manera mordaz de presentar una situación con personajes y símbolos que plasman el punto de vista del autor de la caricatura. Es importante destacar que la caricatura, desde sus inicios, es un medio dirigido al público de masas. Vázquez agrega que la caricatura es un género intermedio entre el dibujo y la sátira plena. Por su parte, Bal, Lyland, Berthon y Des Autels (2009) establecen lo siguiente:

A caricature is a picture or description ludicrously exaggerating peculiarities or defects in persons or things. Thus, caricature can be thought of a subset of satire, designed to elicit mirth through the exaggeration of difference. More simply, caricature can be thought of as satire in pictures (Streicher, 1967).

Bal et al. (1967) además hacen una diferencia evolutiva a partir de los términos sátira, dibujo y finalmente, caricatura gráfica o *cartoons*, los cuales dominaron los medios impresos entre el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

Del Río (1988) se refiere a la caricatura, ya desde el título de su libro, como *el arte irrespetuoso*. Briceño (2005) agrega que la caricatura, por medio de reglas y medios sumamente elementales, es un arte que expresa vida, costumbres y pensamiento de un pueblo en determinada

época y que “su más alto valor reside en descubrir cualidades ocultas pero decisivas de una persona o situación, provocando la sonrisa o la franca carcajada, como también creando reacciones de reflexión y análisis” (p. 179). A través de las caricaturas, se accede a un marco contextual y a un mensaje en torno a dicho marco, así como a la perspectiva fijada por el autor de ellas en relación directa con los hechos que expone.

Vásquez (2017) cita como principales componentes de la caricatura el trazo simple, la síntesis gráfica, además de símbolos, protagonistas y colores. De estos, quizás el más valioso aspecto es la libertad del trazo, pues, tal como lo afirman Gombrich y Kris (1938), en dicho estilo radica la esencia de la broma. A partir del estilo libre en el trazo, se logra la simplicidad, de manera que una expresión fisionómica puede convertirse en una sonrisa y esta puede consistir en una sola línea. Esta reducción a pocas líneas da la impresión que la caricatura se restringiera a una fórmula. Al respecto, los autores agregan que “el estilo abreviado adquiere su propio significado, como si el artista nos dijera: ‘Mira, este gran hombre no es más que muchas líneas; puedo captar su personalidad en unos pocos golpes’” (párr. 9). Al mismo tiempo, es de suma relevancia que, al destacar una característica particular en la caricatura se suele representar el conjunto, de manera que una particularidad en la fisionomía se convierte en la totalidad de la persona. Al respecto, los autores puntualizan que, “para el caricaturista, sin embargo, esta simplificación extrema no es el punto de partida de su trabajo. Llega allí a menudo por etapas, comenzando con un retrato realista que, de alguna manera, simplifica y distorsiona en ausencia del modelo”, de manera que la simplificación no solo conlleva un paso de lo complejo a lo simple, o del todo a las partes, sino también un proceso de distorsión de la realidad a la que se busca representar. La distorsión, a su vez, tiene como pilar la exageración de las características más débiles y el resultado produce una sensación cómica a la que se llega mediante la comparación con su modelo original (párr. 4).

Según Vásquez (2017), este género gráfico se encuentra caracterizado por una dicotomía de lo implícito-explicito, ya que la narración de una situación implica, para la interpretación o claridad del mensaje, recurrir a procesos cognitivos como el análisis, las analogías y la identificación de semejanzas. (p. 12). Asimismo, Vásquez refiere que la rica significatividad de la caricatura no está supeditada a la calidad de esta, en su trazo o línea, sino a cuán mordaz se manifiesten las ideas en ella, factor que quizás obedezca a un acontecimiento de orden social, político o económico.

Mc Cloud (1994) por su parte puntualiza sobre la “universalidad” de la imagen caricaturizada, refiriéndose a esta como la forma en que, cuanto más caricaturizada esté, por ejemplo, una cara humana, a mayor número de personas representa. Asimismo, al clasificar la realidad en dos “reinos”, el realista y el conceptual, es posible asociar la caricatura con los siguientes principios: identificación universal, simplicidad, conceptualización u omisión de detalles que se encuentran en la realidad.

En esta línea, Mc Cloud (1994) menciona una graduación del contenido icónico donde devela que la caricatura es una forma de amplificación por medio de la simplificación y agrega:

When we abstract an image through cartooning, we're not so much eliminating details as we are focusing on specific details. By stripping down an image to its essential “meaning”, an artist can amplify that meaning in a way that realistic art can't. (...)

Cartooning isn't just a way of drawing, it's a way of seeing! (p. 30)

La caricatura cuenta con un primer plano, referido al personaje representado y un segundo plano que remite al fondo (por ejemplo, paisajes). Respecto a este, Mc Cloud refiere que tiende a ser ligeramente más realista, con estilo de línea clara. Esto se produce justamente porque el realismo no provee la universalidad de lo conceptual, dada su tendencia a alejarse de la abstracción y acercarse lo más posible a plasmar con detalle elementos de una realidad específica. En este

aspecto, no es esperado que el público se identifique con estos elementos, sino con los personajes en cuanto humanos.

Este estilo híbrido, donde hay una serie de líneas para ver (el segundo plano, realista) y otra serie de líneas para ser o percibirse representada como persona (el personaje, conceptual) tienen un gran alcance icónico, de representación universal y de autoidentificación con el personaje. Este efecto es denominado “efecto máscara”, en el sentido de que la caricatura se traduce en un vacío que absorbe de alguna manera la identidad y la conciencia de quien la observa. En consecuencia, cuando se representa a personajes de manera más realista en una misma puesta en página, se les objetiviza y se enfatiza en su “calidad de ser otros” distintos de la persona espectadora (Mc Cloud, 2017).

En relación con lo anterior, existe también la posibilidad de que los elementos que formen parte del personaje retratado en la caricatura funcionen como extensiones de sí mismo, en cuanto son representados con el mismo estilo de línea simplificada, icónica y conceptual. Esto se antepone a un dibujo con trazos más realistas de dichos elementos percibido como un objeto, algo que tiene un peso, una textura y una estructura física y, por ende, algo con lo que el lector/espectador no se sentirá identificado. Así, en la mayoría de los dibujos japoneses, se aprecia que los personajes están dibujados de manera sencilla para facilitar que el lector se identifique con ellos y otros personajes están dibujados de manera más realista con la intención de objetivizarlos, enfatizando en su calidad de ser otros diferentes del lector. Por ejemplo, el dibujo de una espada manipulada por un personaje se entiende como algo vivo que funge como extensión de este mientras se mueven juntos, dibujados ambos con igual línea y trazo sencillos; sin embargo, si el dibujo presenta un enfoque exclusivo de la espada, sin el personaje, con detalle de sus inscripciones u ornamentos, y un dibujo más complejo, se convierte en algo real, no solo para mostrar los detalles mencionados,

sino para que el lector o receptor la identifique como un objeto con cualidades como textura, brillo o peso.

Por otra parte, Mc Cloud (1994) explora también la percepción de la realidad, definiéndola como un acto de fe que consiste solamente en fragmentos de esta; es decir, ver las partes, pero percibir la totalidad. Este fenómeno se denomina clausura y consiste en completar mentalmente los fragmentos o partes de la realidad que se perciben, con base en la propia experiencia de vida y los aprendizajes adquiridos sobre la noción de que no solo existe lo que se toca o se ve. En suma, este fenómeno es a la vez una habilidad aprendida del ser humano para su supervivencia.

En este sentido, retomando la idea de la abstracción icónica como proceso mental, esta resulta un ejemplo de clausura, en cuanto, por ejemplo, si se tienen dos puntos y una raya horizontal encerrados en un círculo, la tendencia es completar esa información percibida con la idea de lo que asociamos con una cara. Sin embargo, esto puede suceder también con las imágenes más cercanas al plano realista; por ejemplo, el ojo humano capta una imagen fragmentada impresa a color o blanco y negro y la mente la transforma en la realidad de una fotografía. Es en este punto donde la imaginación cobra un rol preponderante para completar el sentido de una imagen y construir una realidad.

La clausura implica, lógicamente, un nivel de participación de la persona espectadora o lectora, como un acto voluntario y deliberado. Este fenómeno, entonces, es una manifestación del rol trascendental que cumple el público en la construcción de significados en el contexto de las obras artísticas. La clausura también tiene una relación intrínseca con los conceptos de fragmentación e intervalos, que consisten en la creencia de que los elementos omitidos de una obra de arte forman parte de esta al igual que los elementos presentes, la cual es a su vez herencia de

oriente. En las bellas artes, por ejemplo, esto se ha traducido en un enfoque en las relaciones figura y fondo o espacio negativo (Mc Cloud, 1994, p. 82).

4. Representación

Para Hall (1997), la representación es un proceso clave en lo que él denomina circuito cultural. La representación conecta el significado con el lenguaje y la cultura. Hall propone la existencia de tres teorías en que esta conexión se efectúa: la reflectiva, en la que el significado existe previamente en el mundo de los objetos, las personas y los eventos; la intencional, en la cual el lenguaje expresa lo que el individuo desea comunicar; y la constructorista, a partir de la cual propone que el significado está construido en y a través del lenguaje.

En este último acercamiento teórico, la representación es la producción del sentido, a través del lenguaje, de conceptos preexistentes en la mente del individuo. Para este, se distinguen dos variantes: la semiótica y la discursiva. Asimismo, se distinguen dos sistemas de representación: el primero es el sistema de representación mental, que consiste en diferentes maneras de organizar y clasificar conceptos y establecer relaciones complejas entre ellos. Esta puede basarse en “mapas conceptuales” que comparten los individuos de una determinada cultura, los cuales permiten interpretar el mundo en maneras similares. El segundo sistema es el lenguaje, donde el mapa conceptual compartido debe ser traducido en un lenguaje común de tal manera que sea posible efectuar una correlación de conceptos e ideas con palabras, orales o escritas, e imágenes visuales. Este es, por tanto, un sistema basado en los signos, los cuales representan los conceptos y las relaciones conceptuales entre ellos, y juntos construyen, a su vez, los sistemas de significado de una cultura.

A partir de lo anterior, Hall concluye que el significado no está en el objeto ni en la palabra, sino que es construido por el sistema de presentación, fijado por el código, el cual establece la correlación entre el sistema conceptual y el sistema lingüístico de manera tal que sea entendible la referencia. El código, pues, fija las relaciones entre conceptos y signos, y estabiliza el significado en diferentes lenguas y culturas. Con respecto al código, Hall agrega lo siguiente:

These codes are crucial for meaning and representation. They do not exist in nature but are the result of social conventions. They are a crucial part of our culture –our shared ‘maps of meaning’– which we learn and unconsciously internalize as we become members of our culture. This constructionist approach to language thus introduces the symbolic domain of life, where words and things function as signs, into the very heart of social life itself. (1997, p. 29)

De esta forma, se destaca la generación inconsciente de los códigos por una cultura determinada para la construcción de sentido en sus diferentes contextos, lo cual dictará de algún modo sus formas de ver e interpretar el mundo.

Para efectos de esta investigación, se incluirá además el análisis realizado por Hall en torno a las repercusiones de las representaciones del negro, específicamente en la generación de la imaginaria estereotipada y perpetuada desde la colonización de los territorios africanos a través de medios como la publicidad, la literatura, el teatro y el cine.

4.1 Estereotipos

Hall (1997) se refiere que en el medioevo la imagen europea de África era ambigua, pues, por un lado, se le confería un aura de misterio, pero, por otro, se le percibía positivamente en tanto

una serie de figuras como santos negros aparecían en la iconografía cristiana medieval. Sin embargo, esta percepción positiva, sobre todo fundada en un aspecto religioso, se degradó cuando los africanos comenzaron a ser asociados a la Maldición de Caan, quien fuera condenado en la biblia por Noé a ser sirvientes de sus condiscípulos. A esto se suma la relación binaria en la que se les identificaba con la naturaleza y así simbolizaban lo primitivo en contraste con la civilización (p. 239).

En esta línea, para la época de la Ilustración, se medía a las civilizaciones dentro de parámetros evolutivos que iban desde el barbarismo hasta la civilización y así se declaraba a África como el origen de todo lo monstruoso en la naturaleza, siendo considerada por filósofos de la época como una “tribu de monos” o un territorio carente de pertenencia alguna con el mundo, al no demostrar ningún desarrollo. Esta visión de tierra en abandono y habitada por esclavos fugitivos y caníbales se reforzó a partir del siglo XIX con la exploración y colonización europea del interior africano.

Consecuentemente, a finales del siglo XIX proliferaron imágenes imperiales en Gran Bretaña a través de la publicidad de productos básicos, detonada por el proceso colonizador. En este punto, Hall describe la publicidad como un medio por el cual el proyecto imperial adquirió ‘forma visualizada’ en un medio popular para forjar el nexo entre el Imperio y la imaginación doméstica (p. 240). Así, Hall introduce el concepto de ‘*commodity racism*’ y lo define como la “racialización de la publicidad”, la cual consistió en las numerosas representaciones de los negros en anuncios de jabón donde aparecían siendo ‘lavados y blanqueados’ o como obedientes sirvientes de criollos en las plantaciones.

Estas representaciones de la vida diaria bajo la esclavitud, el dominio y la servidumbre se corresponden a su vez con las siguientes tres formas de representación estereotípica:

1. Los negros degradados, representados de pie ante sus dueños o tapándolos del sol con una sombrilla mientras cabalgan en su caballo.

2. Los negros idealizados o romantizados, que dan paso a lo definido por Hall como los ‘nobles salvajes’, figura que reemplaza a los sirvientes degradados previos. El autor recoge una serie de ejemplos de estereotipos a partir de las producciones cinematográficas, especialmente de la primera mitad del siglo XX, dentro de los cuales destacan:
 - a. El Tío Tom, personaje originalmente surgido en la novela de Harriet Beecher Stowe, *La cabaña del tío Tom* (1852), y que en las décadas siguientes a su publicación se dio a conocer a través de obras teatrales y películas. Este personaje representa el “buen esclavo negro cristiano”, obediente, sumiso, amoroso y generoso.

 - b. La Mammy, cuya esencia es ser fiel, devota y sumisa empleada doméstica que suele representarse con una figura prominente y con sobrepeso (p. 251).

3. Los ‘nativos felices’ son encarnados por el Coon, otro de los ejemplos de Hall extraído de las producciones cinematográficas, caracterizado principalmente por tener ojos salidos y ser una especie de bufón, narrador de largas historias, loco, perezoso, vago, come-sandías y ladrón de gallinas en quien no se puede confiar. A este grupo se suman los animadores, *minstrels* y banjistas que solo son tolerados porque cantan, bailan y dicen bromas todo el día para entretenimiento de los blancos (p. 245).

Estas tres formas de representación, por un lado, tienen como común denominador el la concepción de los negros al servicio de los blancos, y por otro, concentran la esencia del estereotipo, que consiste en reducirlos a la naturaleza de unas pocas y simplificadas características.

En relación con esto último, Hall anota:

Stereotyping of blacks in popular representation was so common that cartoonists, illustrators and caricaturists could summon up a whole gallery of 'black types' with a few, simple, essentialized strokes of the pen. Black people were reduced to the signifiers of their physical difference — thick lips, fuzzy hair, broad face and nose, and so on. (p. 249)

De esta manera, el concepto de estereotipo toma forma, finalmente, con base en una percepción parcializada del otro donde sobresale únicamente una serie de elementos, los cuales, si bien en otras épocas se basaban en rasgos simbólicos de carácter ideológico (aludiendo a que eran primitivos, tribales o aislados geográficamente), con la llegada de las representaciones de los negros en la publicidad se formularon más bien desde lo gráfico y visual (aludiendo al aspecto físico). Es así como, según el autor, ejemplos del estereotipo se immortalizan, entre otros, en los camareros negros, aludiendo a figuras obedientes que siempre están siempre al servicio, o en emblemas como el muñeco Golliwog.

Como puede observarse, en el siglo XX persiste la versión romantizada del estereotipo en las representaciones gráficas del negro provenientes de fuentes como libros ilustrados (dirigidos al público infantil) como el de Upton y de publicidades. Así, el libro, como objeto cultural, y la publicidad se establecen como dos medios de suma importancia para la difusión y perpetuación de estereotipos que, además, forman parte de los consumos culturales normalizados de grandes masas a lo largo de la historia, en Estados Unidos, Inglaterra y otros países de Europa.

5. Cultura visual

Rose (2016) explica que entre los años 1970 y 1980 se produjo un giro cultural en las ciencias sociales en el que se presta mayor atención a la construcción de significados en una sociedad determinada, como explica citando a Hall (1997), a continuación:

Primarily, culture is concerned with the production and exchange of meanings – the ‘giving and taking of meaning’- between the members of a society or group... Thus, culture depends on its participants interpreting meaningfully what is around them, and ‘making sense’ of the world, in broadly similar ways. (p. 2, citado en Rose, 2016, p. 2)

Rose asocia tales significados construidos con el término de representaciones y agrega que estos se presentan en diferentes formas (explícita o implícitamente, consciente o inconscientemente, expresados en los discursos del día a día, en sueños, etc.) y estructuran los comportamientos humanos (p. 2).

Uno de los principales aspectos concernientes a los estudios sobre multimodalidad es la relevancia de la imagen en las sociedades contemporáneas. De aquí se desprenden dos conceptos fundamentales: visión y visualidad. Rose distingue uno del otro de la siguiente manera:

Vision is what the human eye is physiologically capable of seeing (although it must be noted that ideas about that capability have changed historically and will most likely continue to change [...]). Visuality, on the other hand, refers to how vision is constructed in various ways: ‘how we see, how we are able, allowed, or made to see, and how we see this seeing and the inseeing therein’ (Foster, 1988: ix, citado en Rose, 2016, p. 2)

Rose apunta que lo visual se ha convertido en uno de los sentidos fundamentales para las sociedades occidentales, como parte de un proceso en el que estas se saturaron de manera creciente por imágenes, al punto de que los occidentales actualmente interactúan con el mundo principalmente a través de cómo lo ven. La autora recurre al término “ocularcentrismo”, acuñado por Martin Jay (1995) como una forma de describir la aparente centralidad de lo visual en la vida occidental contemporánea (lo cual desplazaría al logocentrismo tradicional) (p. 3). Afirma que hay una narrativa acerca de cuán importante es lo visual para las culturas occidentales contemporáneas y que esta es parte de un análisis más amplio sobre el paso de la premodernidad a la modernidad, y de la modernidad a la posmodernidad. Así, si bien, para las sociedades premodernas lo visual carecía de relevancia en parte por su poca circulación y presencia, esto comenzó a cambiar con los inicios de la modernidad, particularmente porque se sugiere que las formas modernas de entender el mundo dependen de un “régimen escópico” (visualidad) que equipara lo visual con el conocimiento. De esta manera, para autoras como Barbara Maria Stafford (1991, citada en Rose,

2016), en un proceso que viene desde el siglo XVIII, la construcción de los conocimientos científicos sobre el mundo cada vez más se basa en imágenes más que en textos escritos.

En esta línea, Rose resalta en este punto los trabajos de Haraway como sigue:

Haraway is concerned to specify the social power relations that are articulated through this particular form of visibility. She argues that contemporary, unregulated visual gluttony is available to only a few people and institutions, in particular those that are part of the 'history of science tied to militarism, capitalism, colonialism, and male supremacy' (Haraway, 1991: 188, citada en Rose, 2016). She argues that what this visibility does is to produce specific visions of social difference –of hierarchies of class, race, gender, sexuality, and so on– while itself claiming not to be part of that hierarchy and thus to be universal. It is because this ordering of difference depends on a distinction between those who claim to see with universal relevance, and of those who are seen and categorized in particular ways, that Haraway claims it is intimately related to the oppressions and tyrannies of capitalism, colonialism, patriarchy and so on. Given work done since Haraway made this argument, it is now possible today that these processes of visual categorization can be both representational –by giving specific meanings to images– and non-representational –by producing particular experiences from images. (1991, citada en Rose, 2016, p. 14)

Rose sugiere varios aspectos de la reciente literatura en torno al giro cultural con énfasis en la representación relacionados con la cultura visual y que considera valiosos para pensar en las implicaciones sociales de las imágenes, entre los cuales se destacan los siguientes.

1. La forma en que ciertas imágenes visualizan o dejan invisible la diferencia social: “A depiction is never just an illustration.... It is the site for the construction and depiction of social difference” (Fyfe and Law, 1998, p. 1, citados en Rose, 2016, p. 17). Así, afirma que uno de los principales objetivos del ‘giro cultural’ en las ciencias sociales fue discutir que las categorías sociales no son naturales, sino construidas, las cuales han sido abarcadas enfáticamente por estudios feministas y postcoloniales acerca de las formas en que la feminidad y la otredad negra han sido visualizadas.
2. La forma en que las imágenes son percibidas por espectadores particulares que observan de maneras particulares. Aquí Rose introduce el concepto de “ways of seeing”, propuesto en 1972 por John Berger, para referirse al hecho de que la mirada de quien observa nunca está fija en una sola cosa, sino en las relaciones entre las cosas y sí mismo. (p. 18) En esta conexión entre imagen y espectador, Rose afirma: “Images work by producing effects every time they are looked at” (p. 19) “Taking an image seriously, then, also involves thinking about how it positions you, its viewer, in relation to it” (p. 19).

Asimismo, Rose (2016) establece que hay dos formas significativas de entender la producción social discursiva: la ubicación institucional de un discurso, fundamentada en las nociones de autoridad y poder de Foucault; y la audiencia asumida por las imágenes y los textos, es decir, las nociones sobre la audiencia a la que va dirigida cierta información determinan la selección del tipo de imágenes para presentarla. Este último aspecto aborda el proceso de codificación, el cual se define, según Rose, como parte del vocabulario metodológico en la semiología y un conjunto de formas convencionalizadas de construcción del sentido, específico de un grupo particular de personas.

Marco Metodológico

La presente investigación, de carácter exploratorio, parte del análisis cualitativo de un corpus representativo, no exhaustivo, limitado a las ediciones a las que se ha logrado tener acceso físico y virtual. Para ello, se ha elaborado una base de datos con el registro de las ediciones físicas resguardadas en las colecciones públicas de la Biblioteca Nacional Miguel Obregón Lizano y la Biblioteca Virginia Zúñiga Tristán, de la Facultad de Letras de la Universidad de Costa Rica, las cuales fueron consultadas y digitalizadas. Asimismo, se sumaron dos imágenes obtenidas a través de la plataforma de servicios Mercado Libre Argentina, para un total de 20 cubiertas distintas recolectadas de colecciones públicas y dos recolectadas *online*. Para la catalogación de las cubiertas, se discriminaron las reimpressiones de un año al otro de un mismo diseño, resaltando solamente el cambio de cubiertas en una misma década. Para obtener la edición 2018, se contó con la colaboración de la Sra. Caridad Tamayo Fernández, directora del Fondo Editorial Casa de las Américas, a través de la consulta a la Sra. Sonia Pineda, directora de Editorial Legado.

Para partir de una conceptualización técnica en materia de diseño editorial, se realizó una entrevista a Mariana Pittaluga, diseñadora gráfica, doctora en artes de la Universidad Nacional de La Plata, docente de la Maestría en Tipografía de la Universidad de Buenos Aires, especialista en dirección de arte, *branding* y diseño editorial, quien colaboró con una orientación general que se nutre posteriormente con los trabajos de Zafra (2013) y André da Loba (2013, citado en Rojas, 2015).

Para el desarrollo del análisis, se echa mano de las nociones de multimodalidad desarrolladas en el marco teórico en sus aspectos esenciales de modo, medio y recurso, y cómo estos interactúan aplicados al diseño de un libro, así como a las nociones de ilustración y caricatura. Se presta especial atención a los modos de expresión utilizados en el texto y vinculados con su

correspondiente representación gráfica, así como en la descripción de sus recursos semióticos, en especial lo que las imágenes pueden decir y su relación con el componente textual.

Por lo tanto, primero se analiza la interacción palabra-imagen, en función de la forma en que ambos modos (el texto de la novela y la imagen de la cubierta) coinciden, complementan o antagonizan la información transmitida entre sí. Posteriormente, se describen las características propias de cada género gráfico, sea ilustración o caricatura, en las cubiertas de *Cocorí*. En este punto, partiendo de patrones visuales, se identifican temas recurrentes y en común entre estas y otras imágenes referentes de ámbitos no literarios que desembocan en la construcción de estereotipos de la representación.

Capítulo I. Relaciones imagen-palabra

El análisis de este capítulo se enfoca en la interacción entre el modo gráfico (imagen) y su equivalente narrativo (palabra), lo cual permite una clasificación de relaciones entre ambos, mediante la cual se identifican las cubiertas¹ donde existen tres tipos de interrelación de los elementos gráficos frente a su equivalente narrativo en la historia: simétrica, complementaria o antagónica, guardando relación con las concepciones primarias expuestas por Mitchell (2009) en cuanto a que las imágenes sirven para ampliar, corroborar o contradecir lo que la palabra dice.

La propuesta de los tipos de interrelación usada en este capítulo se construye con base en tres estadios de interrelación basados en las propuestas de Nikolajeva y Scott (2001) y Cañamares (2006), citados en Moya y Pinar (2007). De esta forma, se realiza una asociación del elemento gráfico predominante en la cubierta con su homólogo verbal dentro del libro, llevando a cabo a su vez una división de estos, marcada por la representación de episodios narrativos y de personajes solos.

Cabe destacar que se trabaja con el texto de la edición de 1977. Asimismo, si bien en esta investigación no considera una variable de análisis la evolución de las imágenes de las cubiertas de *Cocorí* alrededor del mundo y a lo largo del tiempo, es importante resaltar que este texto sigue siendo uno de los libros costarricenses más traducidos y publicados a nivel internacional.

1. Estadios de interrelación palabra-imagen: propuesta de abordaje.

Tal como lo señalan Moya y Pinar (2007), a pesar de la mutua influencia existente entre la imagen y la palabra, la relación entre ambas nunca es totalmente paralela o de simetría. Esto se

¹ Para esta parte, se han separado otras imágenes y las cubiertas para hacer énfasis en estas últimas, las cuales se presentan en miniaturas con sus datos de origen, año y editorial.

debe a que cada modo, por su parte, tiene una forma especial de transmitir significados específicos. Así, según Graham (2000, p. 61, citado en Moya y Pinar, 2007, p. 22):

What pictures do best is show –they show what characters look like, what they are doing and the setting in which they move. To some extent, they show us what characters are feeling. What words do best is name, locate in time, generalize and tell us what characters are saying or thinking. They can also tell us what happened earlier or what might happen later.

Siguiendo lo anterior, es posible distinguir que las palabras encuentran su base en la lógica del discurso, la cual está marcada por los conceptos de secuencia y tiempo, mientras que las imágenes responden a la lógica de la imagen, fundada por la presentación del espacio y la simultaneidad (Kress, 2003, citado en Moya y Pinar, 2007, p. 22). Esto sirve como punto de partida para describir los recursos semióticos de un libro y sus componentes textuales y paratextuales, así como la forma en que interactúan para construir un sentido integral y las repercusiones de tal construcción.

Otros autores han plantado sus propias propuestas de cómo abordar la relación entre palabras e imágenes. Así por ejemplo, la taxonomía de Radan Martinec y Andrew Salway se desarrolla con base en los planteamientos combinados de Roland Barthes y la gramática funcional de Michael Halliday (2005, citados en Chiuminatto, 2011), de manera que dicha interacción se presenta en dos tipos: de igualdad o desigualdad. Primero, para la relación de igualdad, la propuesta de Halliday considera solo la posibilidad de que ambos elementos sean independientes, pero Martinec y Salway incorporan también a esta, y partiendo de nociones de Barthes, la posibilidad de que los elementos sean complementarios. En cuanto a las relaciones de desigualdad, Chiuminatto explica que “se entiende que el texto y la imagen están en una relación de estatus

diferente cuando uno de ellos modifica al otro, en tal caso, el elemento modificador es considerado dependiente del elemento modificado” (p. 63).

Por otra parte, Chiuminatto (2011) explica que para Halliday, desde un punto de vista lógico-semántico, las relaciones palabra-imagen incluyen expansión o proyección. La expansión se produce, a su vez, por tres procesos más: la elaboración (mejora), donde uno de los elementos describe con más detalle al otro; la extensión (construir nuevos elementos o rehacer los existentes) cuando un elemento transmite información adicional o complementaria; “y amplificación o realce (derivados del término inglés *enhancement*, que también se podría traducir como mejora) cuando el texto o la imagen se califican uno a otro en términos circunstanciales de razón, propósito, tiempo” (p. 63). Mientras tanto, los mecanismos de proyección se traducen en cita o reproducción entre la imagen y el texto, como citas textuales o directas de las palabras (los globos o bocadillos del cómic), entre otros. o reproducir los significados o las ideas, por ejemplo, en los diagramas de flujo, entre otros. No obstante, como se mencionó al inicio, la propuesta de análisis de las interacciones palabra-imagen partirá de las nociones de Nikolajeva y Scott (2001) y Cañamares (2006), las cuales fueron aplicadas en Moya y Pinar (2007). La razón por la cual se escogen estos puntos de partida es la similitud entre dichas nociones, en cuanto a lo terminológico y la aplicabilidad; sin embargo, cabe destacar que la propuesta presentada intenta, de alguna manera, simplificar dicha terminología y aplicabilidad para una comprensión más accesible para los efectos de esta investigación.

Puntualmente, la forma en que operan los grados o estadios de interrelación se basa en la cantidad de información proporcionada por la imagen o por la palabra. Por ello, para efectos de este estudio, se construye la siguiente propuesta de tres grados de interacción entre la imagen de la cubierta y el texto de la historia:

1) *Relación simétrica*: las imágenes y la palabra mantienen una relación de redundancia. Por consiguiente, esta relación transmite un efecto facilitador en la comprensión del argumento de la historia, pues tanto imagen como palabra transmiten la misma información, tal como descripciones sobre el paisaje, los personajes o las acciones principales que estos desarrollan. Esto se vincula con la relación tradicional en la que la imagen se subordina al texto y reproduce, de manera visual, lo que este cuenta.

2) *Relación complementaria*: las imágenes operan con el texto en un sentido contextual en alternancia para alcanzar una comprensión total del mensaje, ya que transmiten información complementaria y algunas veces nueva que no incluye el texto, por ejemplo, “describen físicamente a los personajes, alertan al lector del cambio de espacios reales a fantásticos, reflejan el paso del tiempo”, entre otros (Moya y Pinar, 2007, p. 30).

3) *Relación antagónica*: la información proporcionada por las imágenes resulta mayoritariamente nueva con respecto al componente textual, es decir, algunos elementos de la imagen no coinciden con lo que la palabra transmite, al punto que incluso la trascienden. En este análisis, estas relaciones suceden cuando la imagen ofrece información no mencionada en el texto o cuando el texto ofrece información no representada en la cubierta, de manera que la imagen mantiene cierta distancia de su equivalente narrativo.

Si bien, tanto en la relación complementaria como en la relación antagónica existe un mecanismo de ampliación de la información proporcionada por la palabra efectuado por la imagen,

en la relación antagónica el texto en realidad no proporciona tanta información como la representada visualmente. Así, la imagen puede construirse a partir de información no mencionada, es decir, omitida del todo en el componente textual y agregar sus propios elementos, no descritos o no incluidos explícitamente por la palabra.

A continuación, se identifican los grados de interrelación en las distintas cubiertas de *Cocorí*. Para ello, se han agrupado sus componentes visuales según representen un episodio narrativo encapsulado o un personaje de la historia que no requiere lectura lineal (Wensell, 2003, citado en Moya y Pinar, 2007, p. 24). Para estas categorías, es necesario aclarar que las cubiertas incluidas en la representación de un episodio narrativo se asocian con una acción física de los personajes, enunciada por el componente textual; mientras que las cubiertas comprendidas en la representación de un personaje hacen referencia a aquellas imágenes donde no hay un componente textual en la historia, claro y específico, para asociarlo con lo representado. Estas últimas cubiertas, además, tienen la particularidad de corresponder a una acción del personaje Cocorí, independiente de lo narrado por el texto, y que incluyen observar al lector u observar, sostener y abrazar a la rosa.

1.1 Representación de un episodio narrativo.

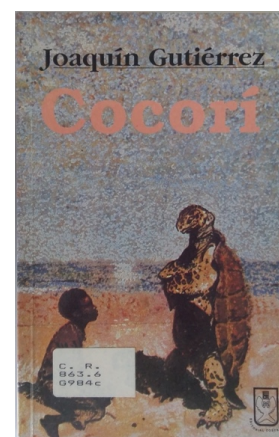
a) Encuentro entre Cocorí y la tortuga.



Cubierta 2. 1947, Chile,
Zig Zag



Cubierta 7. 1964,
Holanda, Van Goor Zonen den Haag.



Cubierta 20. 1994,
Costa Rica, Editorial
Costa Rica.

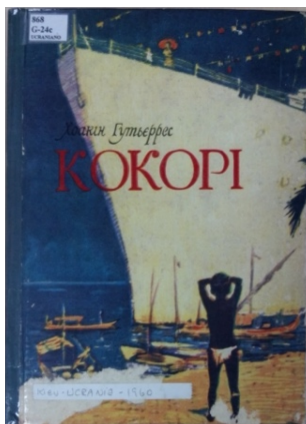
En la historia, se describe un encuentro donde Cocorí cae al suelo tras tropezar con la tortuga, que está volcada: “Acariciándose el dedo adolorido, se dejó caer al suelo y entonces vio a doña Modorra. La pobre tortuga se había caído de espaldas y pataleaba que era un gusto en sus afanes por enderezarse.(...). El Negrito la tomó de una pata y con un enorme esfuerzo la puso de pie. (...) (p. 24). El autor elige la expresión “ponerse de pie”, propia de un gesto humano, que es interpretada en las cubiertas 2 y 20, pues se aprecia a la tortuga en posición vertical apoyada sobre sus dos patas traseras. Además, el texto hace referencia a que Cocorí se encuentra en el suelo, lo cual es representado en las cubiertas con el personaje sentado. En este sentido, hay una relación simétrica, pues la imagen interpreta literalmente lo que indica el componente textual.

El texto de la historia menciona la vestimenta de la tortuga: “Doña Modorra vaciló, se abotonó el chaleco, se lo volvió a desabotonar” (p. 46), mientras que en la cubierta 20, la tortuga no incluye ningún rasgo de indumentaria para una relación antagónica entre imagen y palabra, en tanto el texto ofrece información no representada en la cubierta, cuya imagen actúa como un elemento independiente de su equivalente narrativo.

Por otro lado, la cubierta 2, aunque sí incorpora el elemento de indumentaria, no lo hace a cabalidad, pues mientras que el texto hace mención de un chaleco, en la cubierta se ilustra una tortuga con vestido y gorro; además, el texto omite una descripción específica sobre la indumentaria de Cocorí, siendo que las únicas dos menciones sobre su vestimenta no brindan mayor detalle: “dejó prendido un jirón de su blusa en un clavo y llegó a su cuarto” (p. 37); “El Tití (...) bien sujeto de los pantalones de Cocorí, miraba temeroso a uno y otro lado” (p. 73). Lo anterior conlleva una relación complementaria dada la ampliación o variación realizada por la imagen sobre la información proporcionada por el texto.

Posteriormente, en un segundo encuentro, el texto introduce otro personaje: “– ¿Qué te pasa, Cocorí? – dijo la tortuga (...) arrastrando al Tití, que ya se le había encaramado encima”. (pp. 44-45). En este episodio, aparece el mono tití, el cual es representado en las cubiertas 2 y 7; sin embargo, la imagen no está en entera consonancia con el texto en cuanto a que el mono se posiciona sobre Cocorí y no sobre la tortuga, como indica la historia, lo cual implica una relación complementaria, en cuanto la información del texto es ampliada por la imagen, que varía su contenido.

b) Llegada del barco



Cubierta 5. 1960, Ucrania, Atlas.



Cubierta 6. 1963, Eslovaquia, Mladé letá.



Cubierta 18. 1986, Brasil, Livraria AGIR Editora.

Este acontecimiento se narra en la historia como sigue: “Una lejana columna de humo delgado se elevaba en el horizonte. Tenía una vaga idea de los barcos. En las noches de luna había preguntado: -¿Cómo son los barcos? -Grandes, como todas las casas del pueblo juntas” (p. 14); “El casco del barco relucía sobre las aguas. Con sus banderas multicolores y la gran chimenea pintada de blanco que arrojaba una gruesa columna de humo” (p. 19). La descripción del barco coincide con la representación de la cubierta 5, donde se hace énfasis a su gran tamaño, el cual

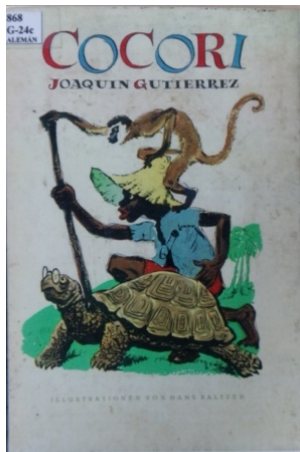
puede diferenciarse con respecto al de las demás embarcaciones que flotan al pie de este, así como a sus banderas de colores; sin embargo, la imagen omite la columna de humo citada en dos ocasiones por el componente textual. A partir de esto, se establece una relación simétrica en cuanto a la coincidencia específica entre los elementos narrativos y su interpretación visual, y a la vez complementaria, respecto a la omisión de uno de los rasgos mencionados en la historia.

Como parte de este episodio, se narra el momento en que Cocorí se percató de la llegada del barco: “[El negrito] Se precipitó hacia el mar y pronto compartía la excitación de los demás. (p. 14). La cubierta 18 representa a Cocorí corriendo y adentrándose al mar, en consonancia con parte de esta descripción; sin embargo, la imagen agrega un elemento más correspondiente a la rosa que, como se narra más adelante, le dará la niña que está en el barco: “Entre sus manos traía una Rosa. Parecía hecha de cristal palpitante, con los estambres como hilos de luz y rodeada de una aureola de fragancia” (p. 22). De este modo, la cubierta funde dos momentos distintos, con lo cual hay una relación, por un lado simétrica en cuanto a que la imagen recoge la información del componente textual y por otro lado, complementaria, en tanto agrega la rosa como parte de la llegada del barco, pero como un elemento aislado, metafóricamente referido a la niña que le da la rosa a Cocorí y por tanto omitiendo el resto de la información del momento de su entrega.

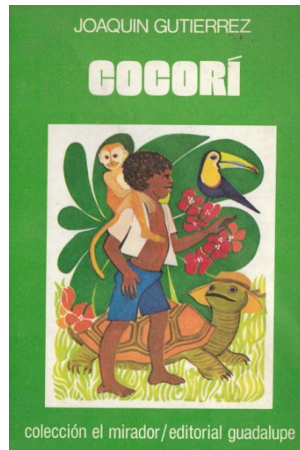
Por último, la cubierta 6 coincide en parte con la siguiente descripción: “Cocorí se coló por entre las piernas de los mayores y, encogiéndose lo más posible para pasar inadvertido, se acomodó en una lancha” (p. 19). No obstante, si bien se aprecia al personaje sobre una lancha en el mar, se le representa solo y de pie, omitiéndose así la información referida a quienes lo acompañan en la lancha y a su posición más bien oculta, contraria al gesto erguido y orgulloso con que aparece en la imagen. Por consiguiente, esta vez el grado de interacción entre imagen y palabra en esta ocasión

es de tipo complementario, ya que se la imagen recoge menos información de la brindada por el componente textual.

c) Expedición por la selva



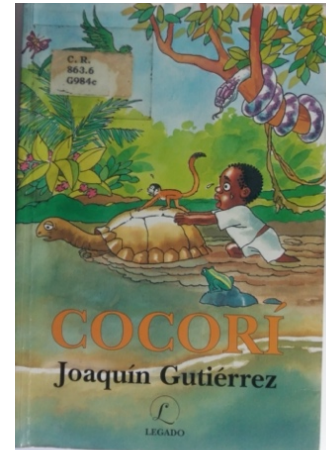
Cubierta 4. 1956, Alemania, Alfred Holtz Verlag.



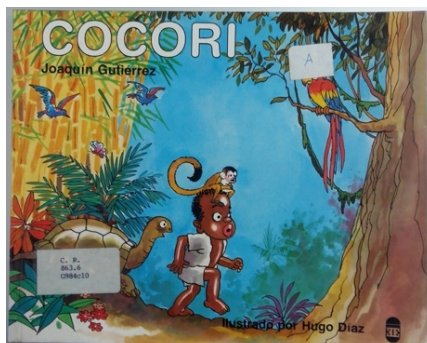
Cubierta 9. 1997, Argentina, Guadalupe.



Cubierta 10. 1973, Costa Rica, Editorial Costa Rica.



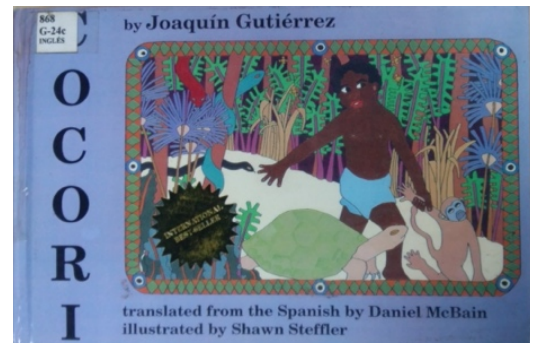
Cubierta 21. 2000, Costa Rica, Editorial Legado.



Cubierta 15. 1983, Costa Rica, Editorial Universitaria Centroamericana EDUCA.



Cubierta 17. 1975, Argentina, Editorial Guadalupe.



Cubierta 19. 1989, Canadá, Cormorant Books.

Para este episodio narrativo, se describe en la historia el momento del día en que los personajes parten hacia la selva: “Salieron de madrugada, cruzaron los primeros matorrales y el bosque de bambúes, y poco después caminaron con gran dificultad por la selva enmarañada” (p. 51). Con esta descripción, se relacionan las cubiertas 4, 9, 10, 15, 17 y 19, pues incluyen entidades como árboles y palmeras con los personajes en movimiento, además de que el efecto otorgado por el sol oculto en la cubierta 10 remite a la hora del día mencionada. Sin embargo, a pesar de estas alusiones al ambiente selvático, la representación de la cubierta 10 no incluye los elementos mencionados de manera exacta, y en la cubierta 17 incluso la vegetación se limita a un montículo de donde sobresalen algunas palmeras, además de que incluye solamente a dos de los personajes que forman parte de este momento narrativo. Por ello, la relación producida entre imagen y palabra en ambas cubiertas es de tipo complementaria. Este grado de interacción entre ambos modos se mantiene en las cubiertas 4, 9, 19 y 21, donde se evidencia el momento narrativo, pero con sus propias variantes en cuanto a la representación de la vegetación o incluso la omisión de uno de los personajes, como es el caso de la cubierta 17. Por el contrario, la cubierta 15 concuerda con la descripción del componente textual, de manera que se produce una relación simétrica entre ambos modos. Particularmente, la cubierta 9 mantiene un grado de relación complementaria, pues al mono se le atribuyen cualidades humanas, dada su posición en los hombros, con ambas piernas a los lados del cuello de Cocorí y erguido sobre sus hombros como un niño pequeño. Sin embargo, no es totalmente descartable su correspondencia con el texto, en tanto el mono también exclama, ríe y habla como humano (pp. 30, 36 y 46). Por su parte, Cocorí es representado con vestimenta que no se menciona, como tampoco el tucán.

Finalmente, destacan las cubiertas de las cubiertas 4 y 17, donde el personaje Cocorí se representa con un bastón o callado para caminar, elemento que del todo se omite en la historia.

Esta ampliación de la información del texto realizada por la imagen sugiere una relación antagónica entre ambos modos.

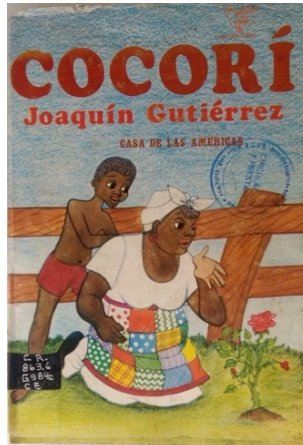
d) Regreso de Cocorí a casa



Cubierta 12. 1977,
Costa Rica, Editorial
Costa Rica

Este evento se narra en la historia con las siguientes palabras: “Siguió corriendo por la playa y cuando divisó su choza comenzó a gritar: —¡Mamá Drusila, aquí vengo, soy yo, Cocorí! La Negra salió a la puerta limpiándose el rostro con el delantal” (p. 91). En la cubierta 12, se representa la choza, la figura de Mamá Drusila a lo lejos y Cocorí corriendo a su encuentro; sin embargo, los personajes se ilustran de con los brazos abiertos, un gesto no descrito en la narración, además de otros elementos del paisaje no mencionados, como el mar, el sol y las palmeras que rodean la choza, por lo cual se determina una relación complementaria entre imagen y palabra.

e) La rosa en el jardín.



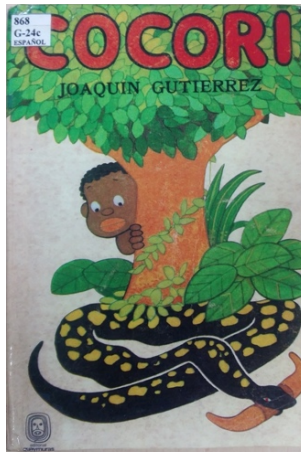
Cubierta 13. 1980,
Cuba, Casa de las
Américas.

En el libro, se narra el episodio como sigue:

Y de la mano lo llevó al jardín. Con los desvelos de la Negra, que la había regado día y noche, ansiosa de que cuando regresara Cocorí le sirviera de compañía para que nunca la volviera a abandonar, en el centro del jardín crecía un rosal. (p. 91)

Este pasaje se representa en la cubierta 13, donde se aprecia a ambos personajes, Cocorí y su madre, admirando la rosa plantada en la tierra. Imagen y palabra interactúan de manera complementaria y a la vez antagónica en esta ocasión, dado que la cubierta omite información proporcionada por el componente textual, tal como la existencia de un jardín, pues solamente se ilustra una rosa y agrega otros elementos no descritos como parte de la atmósfera, como la presencia de pasto y una cerca de madera.

f) Encuentro con Talamanca la Bocaracá.



Cubierta 14. 1982,
Honduras, Guaymuras.

Este episodio se narra como sigue: “Los tres amigos se detuvieron amparados detrás del último árbol que avanzaba como un centinela en el claro donde Talamanca tenía su cubil. Desde allí la contemplaron en silencio.” (p. 77). En este caso, la relación entre imagen y palabra es complementaria, ya que de los tres personajes mencionados en el componente textual, se destaca solamente a Cocorí en el componente visual, mientras que se mantienen los elementos del árbol y la contemplación hacia la serpiente.

1.2 Representación de un personaje, objeto o símbolo.



Cubierta 1. 1947, Chile, Rapa Nui.



Cubierta 3. 1953, Francia, Editions G. P. Bibliothèque Rouge & Blue.



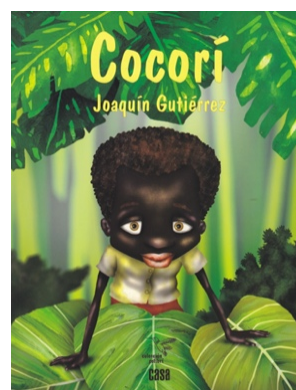
Cubierta 8. 1971, Costa Rica, Editorial Costa Rica.



Cubierta 11. 1974, Ucrania, Veselka.



Cubierta 16. 1985, Bulgaria, Patria.



Cubierta 22. 2018, Cuba, Casa de las Américas.

En las cubiertas 1, 3, 8, 11 y 22, se representa al personaje Cocorí; las cubiertas 1, 3 y 8 tienen en común el atuendo del personaje, caracterizado por pantalones, camisa y sombrero como elementos principales. Sin embargo, a lo largo de la historia, solo en dos ocasiones se encuentra una descripción de la indumentaria de Cocorí: “(...) tropezó con una silla, dejó prendido un jirón

de su blusa en un clavo y llegó a su cuarto” (p. 37); “[El Tití] bien sujeto de los pantalones de Cocorí, miraba temeroso a uno y otro lado” (p. 73). Por el componente textual, se deduce que Cocorí viste camisa y pantalones, pero no se describen mayores rasgos de estos, como color, forma, o estilo, cuando las cubiertas en mención optan por representar al personaje con pantalones color rojo, camisa blanca, de cuadros y de rayas, además de sumar un sombrero al atuendo. En este aspecto, la imagen y la palabra guardan una relación complementaria, en tanto la primera agrega mayor información y detalles de los descritos en el texto. A esto se suma la aparición del mono en las cubiertas 1 y 3 subido en alguna parte del cuerpo de Cocorí, lo cual puede encontrarse referenciado en el componente textual como sigue: “El mono saltó como un resorte sobre la cabeza de Cocorí justo en el instante en que el Tapir enorme pasó como un caballo al galope” (p. 51); “[El Tití] Saltó a su hombro y pronto los dos reanudaron su marcha por la selva” (p. 31). Ambas posiciones coinciden con las representadas en las cubiertas 1 y 3, respectivamente, pero, al no corresponder enteramente con los episodios narrados ni los demás elementos de estos, la imagen mantiene con el texto una relación complementaria en ambas cubiertas.

Por otra parte, el personaje del mono se mantiene en la cubierta 16, pero se omite del todo la representación del personaje Cocorí y el mono ocupa el primer plano en este caso; asimismo, se suma un paisaje caracterizado por chozas de paja, lo cual no está presente en el componente textual, pues el lugar donde se habita Cocorí es un pueblo con casas o chozas (“como todas las casas del pueblo juntas” p. 8) sin mayor descripción de su forma o construcción. Por ello, la imagen mantiene una relación complementaria con el componente textual, en tanto conserva elementos aludidos en la historia, pero los modifica y omite otros.

Por último, la cubierta 22 retrata al personaje Cocorí en un entorno selvático, lo cual engloba la idea de la relación de este con sus repetidas expediciones al bosque cercano, rodeado

de vegetación; no obstante, la imagen no incluye a ninguno de sus otros acompañantes u otros animales de la selva citados a lo largo de la historia, con lo cual existe una relación complementaria entre esta y el componente textual.

Finalmente, cabe destacar la notoria relación entre algunos de los países de las ediciones y ciertos sesgos en la representación, lo cual se retomará en el siguiente capítulo.

2. Relación del título con la imagen

De los componentes básicos de la cubierta², destaca el título de la obra como rasgo relevante para efectos de este análisis, respecto a las posibilidades interpretativas o de construcción de significados que transmite como componente verbal de la cubierta. De tal manera, resulta importante que la palabra *cocorí*, único componente verbal, remite a un nombre propio que, visualmente, se asocia a la representación que lo acompaña. Esta asociación es más clara en el conjunto de cubiertas de representación de un personaje, objeto o símbolo, donde como parte de la composición aparece el nombre Cocorí con una imagen del personaje principal; no obstante, en la cubierta 16, al omitirse la presencia de dicho personaje, se produce un reemplazo de este por el mono representado, con lo cual se asocia al animal con el nombre Cocorí, produciéndose así una relación antagónica entre la imagen y el texto.

Asimismo, el título ofrece un peso semiótico que contiene, por un lado, una ubicación geográfica y, por otro, un nombre propio dissociado de su valor histórico y político original. De acuerdo con Robles (2004), “en *Cocorí*, el paratexto inscribe una polifonía, es decir, un espacio donde se entrecruza una relativa multiplicidad de voces” (p. 61). Esta afirmación es relacionada e

² Siguiendo a De Buen (2008), los elementos de una cubierta pueden resumirse en título del libro, nombre del autor, logotipo, nombre o sello de la casa editorial.

interpretada desde este estudio como parte fundamental para justificar la necesidad de un análisis integral del texto con respecto a sus representaciones visuales.

Robles se refiere al título *Cocorí* como parte de los significantes del paratexto verbal que convocan indicios temporales, de tal manera que el relato parece deconstruir, en parte, el periodo de los cuarentas del siglo XVI, “–fecha de la llegada de Diego Gutiérrez y de los violentos tratos a Camaquiri y a Cocorí como de ‘la unión de los cacicazgos de la Vertiente del Atlántico para organizar la ofensiva contra el español’” (Ibarra 1990: 38-39, citado en Robles, 2004, p. 62). Robles denomina *difracción semántica* a la operada en el nombre *Cocorí* como significante, bajo el argumento de que este corresponde a una voz indígena y agrega que, en lo narrativo, se subvierte la figura del cacique atacado y vencido por Diego Gutiérrez y su hueste, precisamente porque *Cocorí*, como significante en el ángulo de indicio temporal, evoca aquella organización de los caciques mayores contra Diego Gutiérrez.

A partir de esta difracción semántica, por un lado, se agota la posibilidad de que no exista referencia geográfica alguna en la novela, como parte de la crítica ha aducido, pues queda claro que Cocorí, como nombre propio, es tomado como referente indígena costarricense (lo cual el mismo autor reconoce³), y, en consecuencia, esto podría ubicar al personaje literario en lo conocido hoy como Región Brunca o el Caribe. Al respecto, Duncan (2016) discute que el narrador de la novela no indica que el personaje se ubica “en Limón o en algún espacio específico del mundo real” y que considerar esta posibilidad corresponde a una “persistente asociación de la novela con un supuesto Caribe que nunca existió en la vida real”, la cual además “no se infiere del texto”, por lo cual “esta exposición es inaceptable” (p. 78). Sin embargo, si bien el nombre del protagonista es el único indicio de una posible ubicación geográfica de la historia escrita, cabe rescatar la gran

³ Olga Marta Rodríguez (2004) afirma que el autor lo dejó así establecido “múltiples veces en vida” (p. 48).

relevancia que se le confiere a este nombre, que precisamente se repite a lo largo de la novela porque lo porta su protagonista y es además el título de la obra, el único elemento verbal de la cubierta que, precisamente, es ese umbral que precede al texto y que, en palabras de Genette (2001), prepara el encuentro entre el texto y el lector y opera como dispositivo en función de la recepción.

Por otro lado, la misma difracción semántica reafirma que no existe una función reivindicadora de dicho referente indígena en la novela titulada *Cocorí*. Esto se demuestra, por ejemplo, en la siguiente comparación de los atributos empleados por Rodríguez (2004) para el Rey Cocorí frente a los calificativos empleados en la novela para el personaje con el mismo nombre⁴:

Tabla 1. Comparación de epítetos del Rey Cocorí de la Región Brunca, según Rodríguez (2004), y el personaje Cocorí de la novela.

| Rodríguez (2004) | <i>Cocorí</i> (ed. 1977) |
|---------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| “nuestro héroe aborigen ” (p. 55). | “el Negrito ” (en todo el relato). |
| “el cacique Cocorí” (p. 55). | “¡Pero si es un niño como yo! (...)” (p. 19). |
| “ héroe registrado por la Historia Nacional” (p. 55). | “Cocorí arrancó despavorido a todo lo que le daban las piernas” (p. 12) “Cocorí y el Campesino tuvieron que salir a la carrera en vergonzosa retirada ” (p. 29) |
| “el autor coloca a su personaje en un alto sitio ” (p. 55). | “un rostro oscuro como el caimito ” “—Duérmete, negrito, / cara de moronga ” (p. 13). “Mira, mamá, un monito ” (p. 19). “La cara se le puso morada como una berenjena ” (p. 19). |

Fuente: elaboración propia a partir de Rodríguez (2004) y *Cocorí* de Joaquín Gutiérrez (ed. 1977). El resaltado no es del original.

⁴ Estos calificativos se han identificado posteriormente a un proceso detallado de lectura del texto correspondiente a la edición de 1977, de la Editorial Costa Rica.

De la tabla anterior, es posible concluir que el personaje literario que hereda el nombre Cocorí, primero, no evoca a un rey aborigen, sino a un niño negro, lo cual es reforzado por el componente visual de las cubiertas 1-22; por otro lado, su condición le hace difícil encajar en el epíteto de héroe, pues carece, entre otros, de la valentía característica de este; y por último, evoca a un personaje en una posición elevada, sino a uno etiquetado con epítetos burlescos y degradantes. En consecuencia, el referente indígena en esta novela es abandonado como valor histórico de una figura emblemática y de estatus real, y reducido a sumarse a un espacio racializado como aquella otra minoría a la que el protagonista de la novela representa: las poblaciones afrodescendientes.

En consecuencia, el grado de interacción entre imagen y palabra con respecto al título es antagónico, pues el texto proporciona más información que el componente visual en todas las cubiertas. De igual manera, se resalta que en la imagen hay gran cantidad de elementos que en el texto no se encuentran, tales como la vestimenta y los accesorios de los personajes o el uso de un bastón o callado para caminar. Este último elemento alude a lo mencionado por Brenes (2004) y Argüello (2004) sobre el “viaje de Cocorí” en busca de respuestas, las cuales aleccionan al lector en cuanto a un significado trascendental. Al respecto, es posible afirmar que tanto las relaciones antagónicas como las complementarias desplazan hacia la imagen valores narrativos, de manera que el lector se ve obligado a tener en consideración tanto el texto como la imagen para decodificar el mensaje de la historia. Para Moya y Pinar (2007), estas relaciones implican intriga y el desarrollo tanto de la capacidad mental como de la creatividad de los primeros lectores a los que se dirige este tipo de texto literario, de manera que incrementa su interés por la lectura. De tal manera, las imágenes aquí tienen una función de apoyo en la lectura pero también pueden aportar vacíos donde el lector está a cargo de completar su sentido, los cuales conducen a construir imágenes basadas en referentes que preceden a las que se tienen en frente.

Esto responde en parte a la estrategia planteada por Zafra (2013) para ilustrar cubiertas para un fragmento de un texto literario y su proceso puede ser descrito, de forma sintética, como sigue:

1. Selección del texto.
2. Lectura del texto.
3. Selección del fragmento para ilustrarlo.
4. Propuestas con diversas técnicas para dicho fragmento.
5. Tomar en cuenta si las narraciones estaban ubicadas en algún lugar geográfico específico.

Sin embargo, dentro de las posibilidades de procesos de composición de cubiertas, según el portugués André da Loba (2013, citado en Rojas, 2015), los ilustradores cuentan historias, con relatos propios o adoptados para tener algo que narrar donde, aún partiendo del mismo eje central, obtienen variadas concepciones. El gran aporte es la “voz” que imprime cada uno, que parte de un tema específico y se transforma de acuerdo con referentes, vivencias, gustos y hasta con la forma de percibir la vida. Son estos aspectos los que forjan la creación curiosa y perspicaz de estos personajes y sus historias (p. 211). Es decir, al final de cuentas, las imágenes poseen una libertad que brinda a sus creadores la posibilidad de dotarlas de nuevos y más numerosos significados en comparación con la palabra detonante.

En *Cocorí*, la mayoría de las cubiertas mantienen una relación complementaria y no simétrica entre imagen y palabra, tales como las más conceptuales y sintéticas o abstractas, las cuales solo muestran elementos claves como el sol, mar, niño, rosa. Sin embargo, tanto en estos casos como aquellos donde parece haber un guion para ilustrar, extraído directamente del texto, igualmente se aprecia una libertad interpretativa en la que se dota a los personajes y al ambiente de recursos o elementos no descritos o mencionados, es decir, ausentes en el texto. Esto obedece

a que parte de la naturaleza de la imagen es brindar más significados que la palabra, pero, además, estos elementos añadidos desembocan en una reproducción de significados representacionales o referentes visuales que responden al orden de estereotipos del negro en la cultura occidental, popularizados y perpetuados desde otros ámbitos artísticos y culturales tales como la publicidad, el teatro, el cine, la literatura, entre otros. En el marco de estos hallazgos, se presenta en el capítulo II una serie de paralelismos entre las cubiertas y ciertos referentes visuales históricos.

Capítulo II. Construcción de estereotipos de la representación

El presente capítulo explora en las cubiertas de *Cocorí*, por un lado, una distinción entre los géneros gráficos ilustración y caricatura, desde sus principales elementos técnicos; y por otro, los estereotipos de la representación, a partir de una combinación de elementos recurrentes y equiparables con referentes visuales de distintos ámbitos.

Para ello, en primera instancia, se identifican en las cubiertas los rasgos constitutivos de la ilustración y, además, de la caricatura, para hacer notar que hay una segunda fuerza semántica en las cubiertas con este segundo género gráfico en particular. Esto implicará que, si eventualmente se detectara una representación estereotipada en dichas cubiertas, esta se verá reforzada por el hecho de que la caricatura es, en esencia, una forma de sátira cuyo fin primordial es la risa.

Posteriormente, se extraen los elementos recurrentes de cada una, mediante lo denominado por Rose como *key themes*, es decir, elementos en común que el medio ofrece, tales como la indumentaria, la disposición corporal y el aspecto o la apariencia. Finalmente, estos elementos clave en las imágenes permitirán realizar una comparación con referentes gráficos de distintos ámbitos y dilucidar la construcción de estereotipos de la representación, para lo cual se clasifican las portadas de acuerdo las tres formas de racismo propuestas por Hall (1997) y reforzadas con otras fuentes, a saber: el negro degradado o primitivo; el negro idealizado o “noble salvaje”; y el nativo feliz o entretenedor.

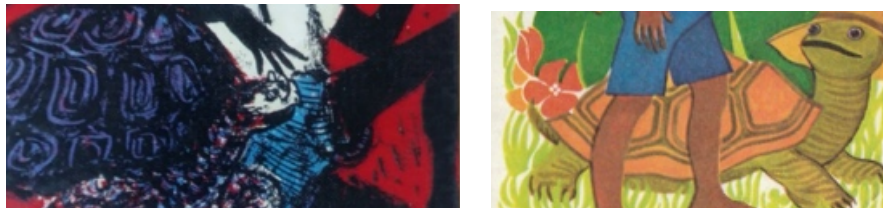
1. Componentes de la ilustración y la caricatura

A continuación, se hace un resumen de los principales elementos constitutivos de cada uno de estos géneros gráficos, detallados antes en el marco teórico, respectivamente. Cada elemento se ejemplifica con uno o varios fragmentos representativos de las cubiertas.

1.1 Ilustración

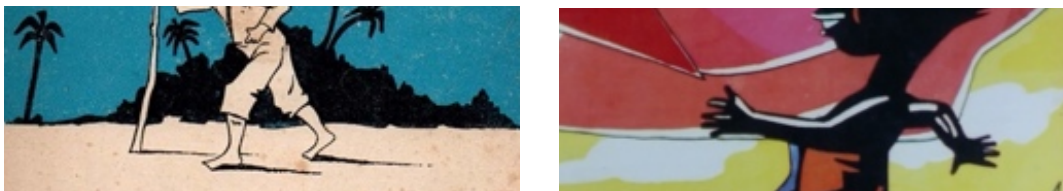
a) Elementos formales

1. Trazo o línea determinado por elección de estilo del ilustrador y su manera de trabajar el dibujo.



Cubiertas 7 y 9 (fragmentos). A la izquierda, 1964, Holanda, Van Goor Zo-nen den Haag; a la derecha, 1972, Argentina, Editorial Guadalupe. Ejemplos de dos tipos de trazo marcados tanto por líneas oblicuas y curvas como por gruesas, finas y uniformes.

2. Luz: ofrece contraste de tonos, sombras, distancia, profundidad, volumen, entre otros efectos.



Cubiertas 17 y 18 (fragmentos). A la izquierda, 1985, Argentina, Editorial Guadalupe; a la derecha, 1986, Brasil, Editorial Livraria AGIR Editora. Ejemplos de sombras, luz y volumen.

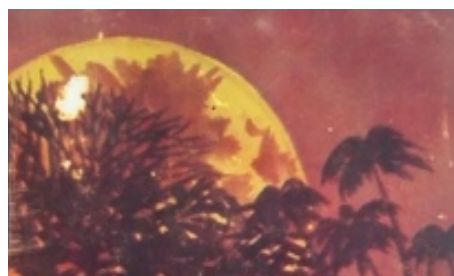
3. Color: tiene carácter simbólico en especial en libros infantiles, donde se recurre sobre todo a colores primarios (rojo, amarillo y azul) o secundarios (verde o naranja), por su capacidad de plasmar ciertas sensaciones o emociones.



Cubierta 6 (fragmento). 1963, Eslovaquia, Editorial Mladé Letá.

Ejemplo del empleo de colores primarios.

4. Composición: destaca la posición de los personajes en el espacio, la cual también transmite determinadas emociones. Para efectos de este estudio, no se tomará en cuenta este aspecto.
5. Movimiento: este se logra a través de representar varios momentos de una acción. Para este estudio, se considera que este no es un rasgo determinante en la diferenciación de la ilustración con la caricatura.
6. Tiempo: representado, por ejemplo. con la transición día/noche.



Cubierta 10 (fragmento). 1973, Costa Rica, Editorial Costa Rica.

Ejemplo de transición día/noche.

b) Elementos técnicos

1. Lápiz: son de mayor uso los secos, porque permiten manipular el color con los dedos sobre el soporte.



Cubierta 13 (fragmento). 1980, Cuba, Editorial Casa de las Américas.

Ejemplo de coloreado con lápiz.

2. Óleo: no es de uso común en la ilustración por su dilatada duración de secado.
3. Acrílico: por su rapidez de secado, es más versátil que el óleo. En este estudio, no se lograron identificar cubiertas con esta técnica.
4. Acuarela: el recurso más usado por excelencia, permite hacer combinaciones con otros procesos pictóricos.



Cubierta 16 (fragmento). 1985, Bulgaria, Editorial Patria. Ejemplo de acuarela.

5. Técnicas mixtas: dentro de estas, desatacan el *collage*, técnicas de grabado o impresión con aguada o la tecnología digital. La primera se basa en mezclar diversos materiales con diferentes texturas, colores, formas y tamaños para obtener una imagen final. La aparición de la tecnología digital ha modificado tanto el proceso de trabajo como el resultado, de

manera que en la actualidad algunos ilustradores crean sus dibujos directamente en una pantalla electrónica con programas de tratamiento de imagen, como Freehand, Adobe Photoshop e Illustrator.



Cubierta 11 (fragmento). 1974, Ucrania, Veselka.

Ejemplo de técnica mixta con acuarela y proceso de impresión (colografía).

c) Uso del plano

Como producto de la era visual, la ilustración cuenta con fórmulas gráficas pertenecientes a otras artes visuales de la época, como el cine. De esta manera, los planos se refieren tanto a la cantidad de campo que ocupan los personajes como al ángulo en el que se sitúa el punto de vista. El plano aporta significados a la lectura de la imagen, pues puede distanciar o acercar los elementos, introducir momentos de tensión o distensión, identificarse con la acción y el personaje, poner la atención sobre algún detalle simbólico o introducir diferentes puntos de vista en la escena.



Cubierta 5 (fragmento). 1960, Ucrania, Editorial Atlas.

Ejemplo de uso del plano entero para lograr un efecto de distancia respecto del personaje.

1.2 Caricatura

a) Elementos formales

1. Trazo simple: las líneas son pocas, continuas y limpias.



Cubierta 14 (fragmento). 1982, Costa Rica, Editorial Costa Rica. Ejemplo de trazo simple.

2. Síntesis gráfica: pasa de lo complejo a lo simple, o del todo a las partes. Así, un objeto se reduce a sus componentes principales, los cuales pueden ser su contorno o forma, atributos particulares o, por ejemplo, una sonrisa representada solo con una línea curva.



Cubierta 8 (fragmento). 1971, Costa Rica, Editorial Costa Rica.

Ejemplo de síntesis del sombrero por su contorno.

3. Exageración de características del personaje: consiste en la distorsión del modelo real para dotarlo de un sentido cómico, especialmente a través de la desproporción de partes de su cuerpo.



Cubierta 22 (fragmento). 2018, Cuba, Editorial Casa de las Américas.

Ejemplo de la exageración del tamaño de ojos, boca y cabeza respecto al del tronco y los brazos, que son excesivamente delgados y largos.

b) Uso del plano

La caricatura cuenta con un primer plano, referido al personaje representado y un segundo plano que remite al fondo (por ejemplo, paisajes). Respecto a este, Mc Cloud refiere que tiende a ser ligeramente más realista, con estilo de línea clara. Esto se produce justamente porque el realismo no provee la universalidad de lo conceptual, dada su tendencia a alejarse de la abstracción y acercarse lo más posible a plasmar con detalle elementos de una realidad específica. En este aspecto, no es esperado que el público se identifique con estos elementos, sino con los personajes en cuanto humanos.



Cubierta 15 (fragmento). 1983, Costa Rica, Editorial Universitaria Centroamericana EDUCA.

Ejemplo del personaje en primer plano, conceptual, y el paisaje natural en segundo plano, realista.



Cubierta 22 (fragmento). 2018, Cuba, Editorial Casa de las Américas.

Ejemplo de tecnología digital y tratamiento de imagen, a través de lo cual es posible un efecto de desenfoco en el segundo plano.

A partir de lo anterior es preciso observar que, si bien la ilustración y la caricatura guardan entre sí algunas similitudes en cuanto al uso de elementos formales y técnicos, tales como el color, el estilo o el plano, sobresalen algunos aspectos fundamentales que las diferencian. La ilustración, por un lado, transmite una gran carga de emotividad a través de elementos técnicos, formales, estilísticos y cinematográficos; por ejemplo, en el uso de una variedad de posibilidades técnicas, tales como la acuarela, el acrílico o la técnica mixta, trazos complejos o determinados planos. Por su parte, la caricatura fundamentalmente transmite una carga semántica que se reduce a dos categorías: la crítica o el humor, ambas reforzadas por recursos técnicos de menor complejidad, como, por ejemplo, un trazo lineal y simple o por su capacidad de sintetizar formas, lo cual permite que su mensaje funcione como sátira, por ejemplo, mediante la exageración de cierta particularidad de la fisionomía en un personaje.

Una vez identificadas las características de cada género gráfico, así como sus similitudes y diferencias fundamentales, se lleva a cabo una agrupación de cubiertas a partir de tres formas de estereotipo propuestas por Hall (1997) donde los elementos recurrentes encontrados en ellas o lo

denominado por Rose como *key themes*, se equiparan con referentes visuales tomados del cine, el teatro, la publicidad y la literatura.

Para este punto, es preciso referir que Rose (2016, pp. 150, 158) define los *key themes* o temas clave como elementos equivalentes a palabras o imágenes visuales recurrentes que, aplicados en el contexto de una metodología para la interpretación discursiva, fijan su atención en el detalle con el objetivo de dilucidar las posibles implicaciones, complejidades y contradicciones que constituyen su significado final. La autora ejemplifica la identificación de *key themes* a través del aporte de Lynda Nead (1988) en su análisis sobre cómo la prostituta era discursivamente construida a través de la recurrencia de imágenes de cuerpos y lugares:

Nead accumulates a wide range of visual images of this figure, as well as written accounts, and shows how she was understood by pointing to the limited number of key visual terms used to produce her (...). Nead thus identifies several key visual themes in images of prostitution: **dress, bodily condition, location, looks**. She shows how these themes could be given different meanings in different images or texts (...) but the basic elements used to represent her were repeated again and again in a wide variety of contexts. (p. 151. El resaltado no es del original).

Para el presente estudio, el concepto de *key theme* se emplea a partir de la noción primaria de un elemento recurrente, lo cual permite establecer conexiones entre varias imágenes, tanto de las cubiertas como de otros ámbitos y contextos, para llegar a una interpretación de lo representado. De esta manera, con base en lo extraído por Rose, de los cinco posibles elementos recurrentes se seleccionan la indumentaria, la disposición corporal y el aspecto o la apariencia como los principales que aplican a las cubiertas de *Cocorí*.

2. Construcción del estereotipo

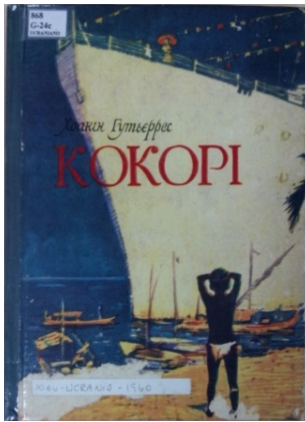
2.1 Primer grupo: el negro degradado o primitivo

En este grupo, se han incluido siete de las cubiertas, dada su asociación gráfica con representaciones pertenecientes a la construcción inicial del estereotipo racista citada por Hall (1997), que consiste a grandes rasgos en la oposición civilización-barbarie fomentada desde el Medioevo y reforzada a partir del siglo XIX con la exploración y colonización europea del interior africano.

Cabe recordar que, en este periodo, se declaraba a África como el origen de todo lo monstruoso en la naturaleza, siendo considerada por filósofos de la época como una “tribu de monos” o un territorio sin desarrollo alguno, enmarcado en una visión de tierra en abandono y habitada por esclavos fugitivos. En esta primera categoría también se incluyen los negros sirvientes retratados en situaciones serviles degradantes.

En todas las cubiertas, el personaje principal aparece asociado con el título del libro, “Cocorí”, el cual denomina un nombre propio. Los elementos recurrentes o *key themes* identificados para este grupo parten de dicha composición, que ubica al personaje debajo o al lado del título, lo cual otorga una jerarquía de lectura encabezada por la palabra *Cocorí* donde se asocia o identifica este nombre propio con el personaje representado. Esta asociación resulta relevante especialmente para la cubierta 13, como se verá más adelante.

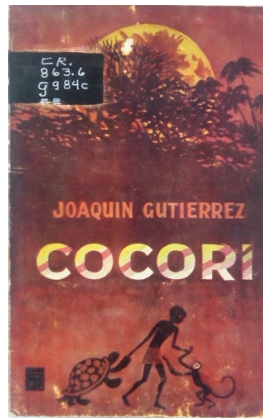
En el presente grupo, el personaje que se asocia con Cocorí se caracteriza por aparecer semidesnudo y con una prenda que tapa su parte inferior, así como de pie o sentado, en las cubiertas 5, 6, 10, 12, 13 19 y 20.



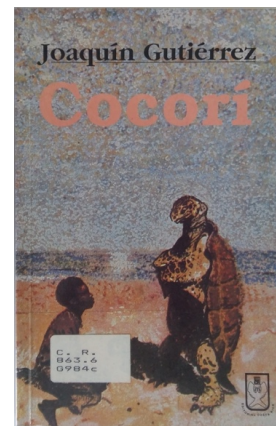
Cubierta 5. 1960, Ucrania, Atlas.



Cubierta 6. 1963, Eslovaquia, Mladé letá.



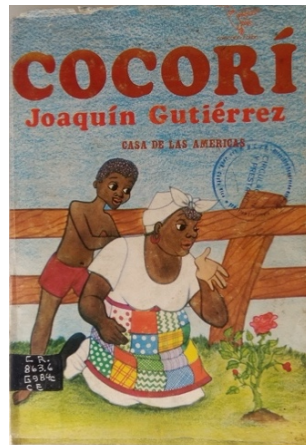
Cubierta 10. 1973, Costa Rica, Editorial Costa Rica.



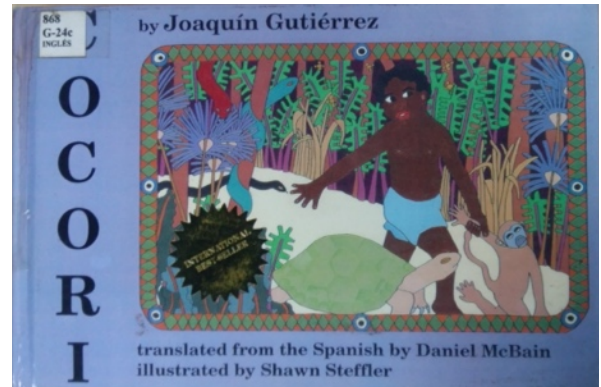
Cubierta 20. 1994, Costa Rica, Editorial Costa Rica.



Cubierta 12. 1977, Costa Rica, Editorial Costa Rica



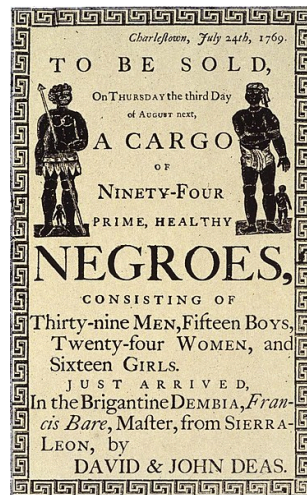
Cubierta 13. 1980, Cuba, Casa de las Américas.



Cubierta 19. 1989, Canadá, Cormorant Books.

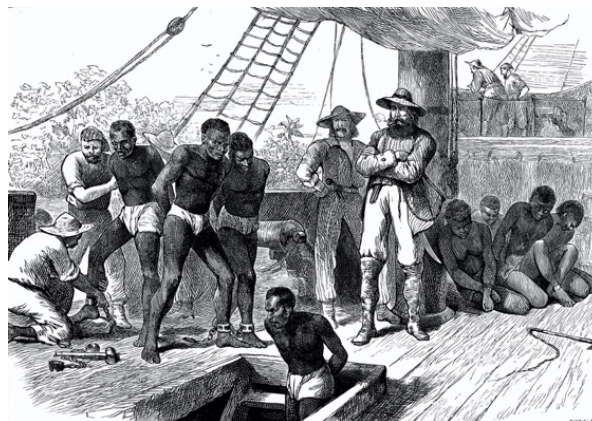
Esta representación resulta una referencia específica a las ilustraciones coloniales de la época del comercio de personas esclavizadas, quienes aparecen sin camisa y solamente tapadas en su parte inferior con una manta blanca, sentados o de pie, tal como se muestra a continuación:

Imagen 1. Volante publicitario de subasta de personas esclavizadas en Carolina del Sur, 1769.



Fuente: i. pinimg.com (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Slave_Auction_Ad.jpg)

Imagen 2. Trata de personas esclavizadas en un trasatlántico de 1880.



Fuente: Photos.com/Getty Images (<https://www.britannica.com/topic/transatlantic-slave-trade>).

Asimismo, con respecto a los negros sirvientes retratados en situaciones serviles degradantes, cabe destacar la siguiente imagen publicitaria, la cual en particular guarda un paralelismo gráfico con la cubierta 13, donde se representa al personaje principal sin camisa y con pantalones cortos rojos.

Imagen 3. (izquierda). Cartel publicitario alemán de 1930 que representa la relación colonial entre amo y criado. A la derecha, fragmento de la cubierta 13.



Fuente: Stereotypical Representations of Black People in Modern Western Societies, Jan Nederveen Pieterse, 2011. (https://www.bbc.co.uk/history/british/abolition/black_imagery_gallery_04.shtml).

En cuanto a la cubierta 12, mediante el recurso de imagen espejada de la cubierta 16 y aislando los personajes principales de ambas cubiertas, es posible identificar una similitud en la disposición de sus extremidades, de manera que tanto el niño de la primera como el mono de la segunda son retratados ejecutando un movimiento con las manos extendidas hacia arriba y una de las piernas dispuestas en una misma dirección.



Cubierta 12. 1977,
Costa Rica, Editorial
Costa Rica



Cubierta 16. 1985,
Bulgaria, Patria.

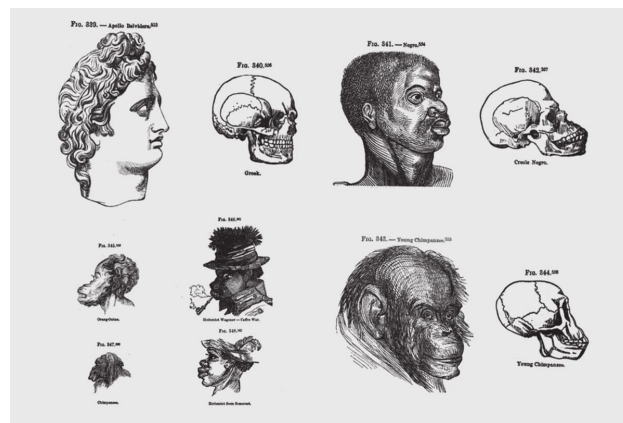


En este punto, es de suma importancia retomar el mecanismo de asociación entre el título y el personaje representado, por el hecho de que en la cubierta 16 dicho personaje es un mono y no un niño, como en las demás cubiertas. Esta sustitución, entonces, deviene en un paralelismo entre el mono y el niño, el cual es reforzado, no solo por la similitud morfológica de su disposición corporal, sino también por su aparición al lado del título en búlgaro “НЕГЪРЧЕТО КОКОРИ” (*El negro Cocori*), de manera que es la única imagen en relación inmediata con dicho texto y, por ende, con el nombre propio que lo compone.

Esta identificación del negro con un primate no es casual y alude directamente a una idea primigenia en la que radica una de las formas del estereotipo racista citadas por Hall, a partir de la

concepción de África como una “tribu de monos”. Al respecto, el naturalista y zoólogo francés Georges Cuvier declaró en el siglo XIX lo siguiente: “The Negro race... is marked by black complexion, crisped or woolly hair, compressed cranium and a flat nose. The projection of the lower parts of the face, and the thick lips, evidently approximate it to the monkey tribe: the hordes of which it consists have always remained in the most complete state of barbarism” (párr. 8). Lo anterior dejaba plasmada la visión de la eugenesia en la filosofía de la época que sentaría sus bases para el marcado estereotipo del *negro mono*, el cual quedó evidenciado en algunas ilustraciones como la siguiente:

Imagen 4. Tipos de especies humanas o investigaciones etnológicas.



Fuente: Nott, Gliddon, 1854. (J.C. Nott and Geo. R. Gliddon/Google Books). Creative Commons Attribution 4.0. Historical Foundations of Race (<https://nmaahc.si.edu/learn/talking-about-race/topics/historical-foundations-race>).

A partir de este análisis, es posible establecer algunos puntos en común con Cáceres (2017), quien explora las imágenes del Caribe asociado a lo selvático y primitivo, sin desarrollo, “en oposición a una imagen también ficticia sobre Europa, que fue asociada con el progreso y la civilización” (p. 303). Cáceres aborda el fenotipo como un marcador cultural y hace una exploración sobre cómo surgen y perviven estas imágenes, a partir de las imágenes con las que va

acompañado el relato. De este modo, la línea de lectura ofrecida por Cáceres coincide con la presente investigación, sobre todo en cuanto al abordaje de lo pictórico y la búsqueda de significados a partir de su vinculación con el contenido del texto.

2.2 Segundo grupo: el negro idealizado o “noble salvaje”

En este grupo, se han incluido nueve de las cubiertas, dada su asociación gráfica con representaciones pertenecientes a la idealización o romantización de los negros que reemplaza a la figura de primitivos o sirvientes degradados, provenientes sobre todo del concepto de de ‘commodity racism’ introducido por Hall (1997) y definido como la “racialización de la publicidad”, la cual consistió en las numerosas representaciones de los negros en anuncios de jabón donde aparecían siendo ‘lavados y blanqueados’ o como obedientes sirvientes de criollos en las plantaciones. Esta última representación es de la que parte este segundo grupo de cubiertas.

En el presente grupo, se toma como elemento recurrente o *key theme* la indumentaria y el aspecto del personaje representado que, en el caso de las cubiertas 1, 2, 3, 4, 7 y 17, consta de pies descalzos, pantalón largo o corto, camisa y sombrero de paja. Este último elemento se omite en las cubiertas 9 y 18.



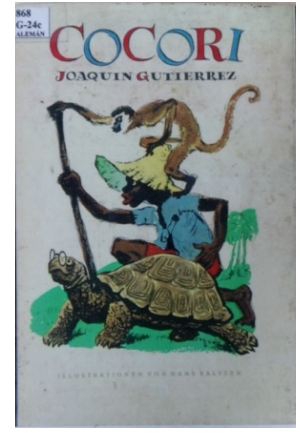
Cubierta 1. 1947, Chile, Rapa Nui.



Cubierta 2. 1947, Chile, Zig Zag



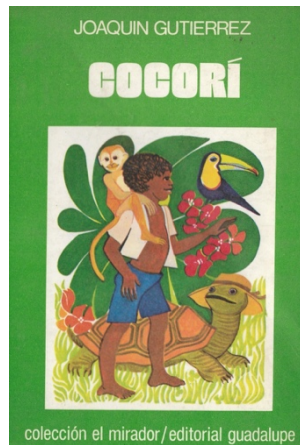
Cubierta 3. 1953, Francia, Editions G. P. Bibliothèque Rouge & Blue.



Cubierta 4. 1956, Alemania, Alfred Holtz Verlag.



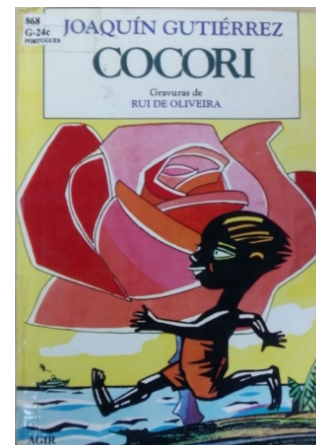
Cubierta 7. 1964, Holanda, Van Goor Zo-nen den Haag.



Cubierta 9. 1997, Argentina, Guadalupe.



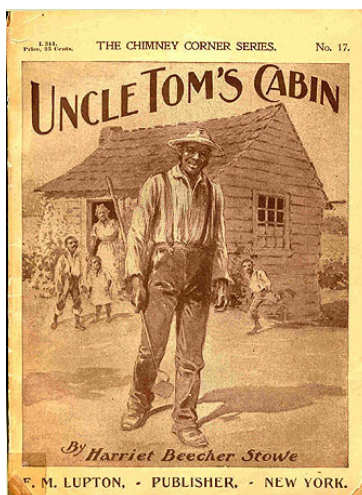
Cubierta 17. 1975, Argentina, Editorial Guadalupe.



Cubierta 18. 1986, Brasil, Livraria AGIR Editora.

Este conjunto de cubiertas, tal como se mencionó antes, tiene como referente la representación estereotípica del negro sureño estadounidense, el esclavo obediente de las plantaciones, dentro de la cual Hall (1997) destaca el personaje del Tío Tom, mostrado en la siguiente ilustración:

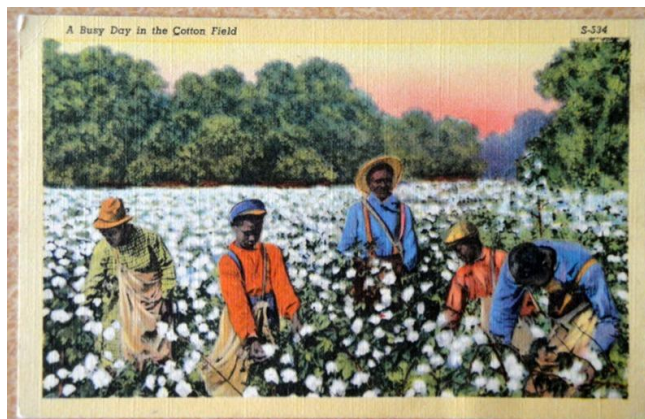
Imagen 5. *Publicación de la novela La cabaña del Tío Tom, 1852.*



Fuente: Harriet Beecher Stowe para rif.org
(<https://www.rif.org/literacy-central/book/uncle-toms-cabin>).

En la figura anterior, el Tío Tom es representado como un campesino negro vestido con camisa, pantalones y sombrero, portando su herramienta para trabajar en el campo. El campesino afroamericano del sur surge en el contexto de las plantaciones y es representado con esta indumentaria también en producciones impresas como tarjetas postales:

Imagen 6. *Postal de memorabilia negra (black americana) titulada "A Busy Day in the Cotton Field", 1947.*



Fuente: collect247.com (<https://www.icollect247.com/item/158352/Real-Life-Busy-Day-in-the-Cotton-Field-Post-Card>).

Por otra parte, aunado a los aportes de Hall en cuanto a las formas de construcción estereotípica en la representación, de acuerdo con la Digital Public Library of America (DPLA, 2022, www.dp.la), en la publicidad producida desde mitad del siglo XIX hasta entrado el siglo XX, existe una representación peyorativa de los afroamericanos: “Americans were sometimes represented with exaggerated facial features, such as large lips and bulging eyes” (párr. 1). A esto, se suma lo afirmado por Hall (1997): “Black people were reduced to the signifiers of their physical difference — thick lips, fuzzy hair, broad face and nose, and so on”. (p. 249). Por ejemplo, la siguiente imagen muestra a dos niños que no solo tienen estos rasgos desproporcionados, sino también una apariencia de ancianos y aspecto grotesco:

Imagen 7. Postal de álbum de Ayer's Cathartic Pills, 1883.

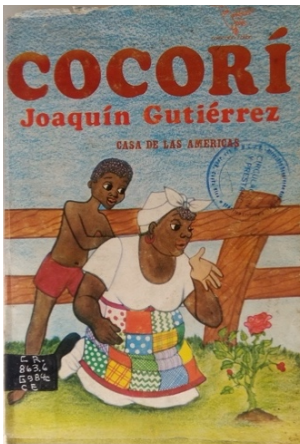


Fuente: Biblioteca Pública de Boston, vía Digital Commonwealth
(<https://www.historicnewengland.org/explore/collections-access/capobject/?refd=GC002.02.1039>)

Siguiendo la DPLA, otro de los estereotipos encontrados en las publicidades de la época fue el de los campesinos que, además de su afición por la sandía y el pollo frito, se mostraban siempre descalzos y con vestimenta rústica de campo, como overoles y sombreros de paja. En la

publicidad de Ayer's Cathartic Pills, por ejemplo, el niño arrodillado está descalzo y su ropa consiste en camisa y overol. Estas imágenes predominantes en la publicidad son trasladadas a otras formas gráficas, como lo demuestran las cubiertas de este apartado.

Por otra parte, si bien los elementos recurrentes o *key themes* identificados en este grupo de cubiertas se enfocan en el niño representado, siguiendo el mecanismo de identificación con el nombre propio del título *Cocorí*, se retoma aquí la cubierta 13 para destacar en ella la representación de Mamá Drusila.



Cubierta 13. 1980,
Cuba, Casa de las
Américas.

Esta representación coincide con el estereotipo de la Mammy, en cuanto al aspecto corporal de la mujer negra prominente y con sobrepeso, además de elementos de la indumentaria, tales como el pañuelo atado a la cabeza con un nudo en frente y un delantal. De esta manera, la cubierta 13 encuentra su referente en imágenes como las siguientes:

Imagen 8. *Hattie McDaniel como la Mammy en Lo que el viento se llevó (1939).*



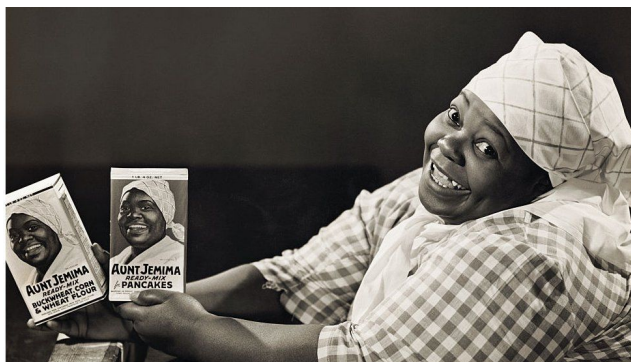
Fuente: El País, 2019 (https://elpais.com/elpais/2019/12/13/icon/1576235728_595044.html)

Imagen 9. *Ilustración de Little Black Sambo y su madre Black Mumbo, 1908.*



Fuente: John Rae (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Little_Black_Sambo_by_John_Rae.jpg).

Imagen 10. Una actriz retrata al ícono de la marca comercial de sirope Aunt Jemima, 1933.



Fuente: bbc.com (<https://www.bbc.com/news/world-us-canada-53083664>)

Según Sanguino (2019), en los años 40, existía una percepción de los negros distorsionada en gran parte por la imagen idealizada de *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939), película estadounidense ambientada en el periodo de la guerra de Secesión (1861-1865) y la Reconstrucción (1865-1877), cuando, una vez abolida la esclavitud, muchos negros permanecieron en sus plantaciones como empleados. De esta producción cinematográfica, destaca la figura de la Mammy, una fiel, devota y sumisa empleada doméstica que suele representarse con una figura prominente y gorda (Hall, 1997, p. 251). Ella, junto con el Tío Tom, son arquetipos de los “buenos esclavos”, los negros obedientes, sumisos y generosos de las plantaciones del sur de los Estados Unidos que en esta sección de cubiertas son reproducidos por las representaciones de los personajes Cocorí y Mamá Drusila.

Por otra parte, no se debe ignorar que en este segundo grupo de cubiertas, existe un predominio de la representación del personaje Cocorí con un mono en su hombro o en su cabeza. Al respecto, es relevante recordar aquí que el acta N.º 33 de la Comisión de Derechos Humanos de la Asamblea Legislativa incluyó una serie de textos visuales para cuestionar las representaciones de los personajes de la novela y su circulación a lo largo de la historia, y se hace

alusión, justamente, a este tipo de representación que, mayoritariamente, se concentra en las cubiertas de este grupo, lo cual, en palabras de la entonces presidenta de dicha Comisión, Sra. Epsy Campbell Barr, “reproduce esa idea de que los negros somos primitivos”. (p. 16).

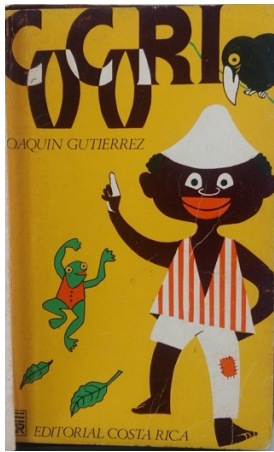
Con esta afirmación, a su vez, se retoma la forma de estereotipo del primer grupo, correspondiente al negro tribal o primitivo, del cual es pertinente traer de vuelta la cubierta 16 (1985, Bulgaria) y la identificación del mono representado con al nombre de Cocorí como una forma de reducir al personaje a la visión de la eugenesia en la filosofía, fomentada desde el siglo XIX, en la que ahora no se trata de un niño con un mono, sino un niño-mono. En este aspecto, es importante retomar el ensayo de Duncan (2016), el cual respalda en su esencia las nociones racistas halladas en la novela y la construcción de sus personajes, e incluso aporta que “la interpretación gráfica es elocuente. Sobre todo la portada de la edición francesa. El lector crítico no podrá pasar por alto el parecido entre el mono y el niño” (p. 46), relación indivisible sobre la cual se ha elaborado en esta parte.

2.3. Tercer grupo: el nativo feliz o entretenedor

En este grupo, se han incluido seis cubiertas, dada su asociación gráfica con representaciones asociadas con el estereotipo propuesto por Hall (1997) como ‘nativos felices’, encarnados por la figura del Coon, caracterizado principalmente por tener ojos sobresaltados y ser una especie de bufón, perezoso y vago. A este grupo se suman los animadores y banjistas que solo son tolerados porque cantan, bailan y dicen bromas todo el día para entretenimiento de los blancos (p. 245).

Asimismo, cabe notar que predominan en este apartado las cubiertas propias de la caricatura, lo cual no resulta casual, dado que dicho género gráfico, como se mencionó, parte de la exageración de rasgos de la fisionomía con una finalidad jocosa, lo cual coincide con el estereotipo del entretenedor y, precisamente, la representación del negro con rasgos exagerados como ojos y boca prominentes encuentra sus orígenes en el siglo XIX, con el género del *blackface*, definido como Cáceres (2017), a grandes rasgos, como “una mezcla de música, letra y baile, y [que] fue transformándose en un tipo de teatro donde el personaje principal era una persona pintada de negro, que representaba en forma estereotipada a ‘negros’ de plantación. (...) la escenografía jugaba con un estereotipo de cuerpo: labios anchos, ojos sobresalientes (como canicas) para provocar risa y burla en el auditorio” (p. 292-293). Estas presentaciones teatrales dieron paso, posteriormente, a musicales con los que surgió a su vez el *minstrel show*, que puso en tendencia el uso del maquillaje antes mencionado y tuvo una larga vida (de 1830 a 1960), hasta que fue prohibido por el Movimiento por los Derechos Civiles en Estados Unidos (Cáceres, 2017, p. 293).

En el presente grupo, se toma como elemento recurrente o *key theme* el aspecto o la apariencia del personaje, marcado por grandes ojos sobresalientes y labios prominentes en las cubiertas 8, 11, 15, 14 y 21; además, se suman las extremidades exageradamente largas y delgadas en la cubierta 22.



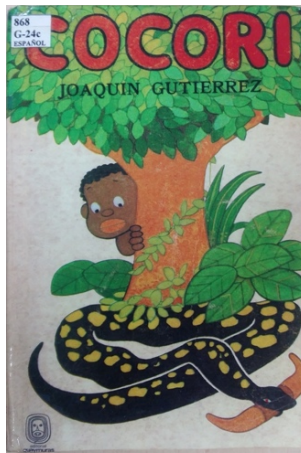
Cubierta 8. 1971, Costa Rica, Editorial Costa Rica.



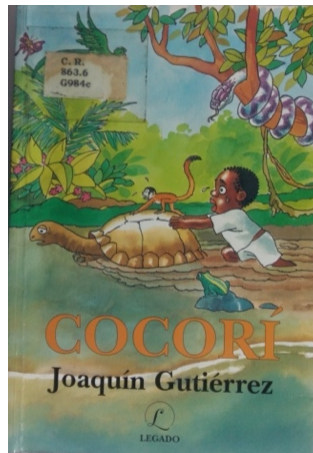
Cubierta 11. 1974, Ucrania, Veselka.



Cubierta 15. 1983, Costa Rica, Editorial Universitaria Centroamericana EDUCA.



Cubierta 14. 1982, Honduras, Guaymuras.



Cubierta 21. 2000, Costa Rica, Editorial Legado.



Cubierta 22. 2018, Cuba, Casa de las Américas.

Los rasgos fisionómicos destacados anteriormente se identifican con las siguientes imágenes del *blackface* y el *minstrel show*:

Imagen 11. Retrato de dos actores usando blackface.



Fuente: Universal History Archive / Universal Images Group (<https://www.today.com/tmrw/how-minstrel-shows-1800s-led-us-racist-stereotypes-culture-today-t185341>).

Imagen 12. Al Jolson con blackface en el personaje de un sambo, 1925.



Fuente: Florence Vandamm/Condé Nast, Getty Images (<https://www.history.com/news/blackface-history-racism-origins>).

Con el *minstrel show* se consolida el estereotipo del ‘nativo feliz’ o entretenedor, donde predomina la percepción del negro como un ser ignorante y siempre sonriente para hacer reír a audiencias blancas por su sola apariencia.

Imagen 13. Ejemplo del arte gráfico de carteles y partituras del minstrel show.



Fuente: Ferris State University (<https://www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/origins.htm>).

Una parte elemental en la difusión este género teatral son los carteles que lo promocionaban, donde una vez más la publicidad es protagonista en la construcción de estereotipos. En la siguiente imagen, por ejemplo, se desarrolla una representación escénica caricaturesca, donde un hombre blanco con *blackface* controla una máquina que, al procesar una serie de elementos donde se incluyen, entre otros, sandías y gallinas, fabrica niños negros felices, con expresiones grotescas, descalzos, bailando o tocando banjo, con sus ojos y bocas de proporciones imposibles para el tamaño de sus cabezas, lo cual contrasta con la representación del hombre de *blackface*, en un plano realista que, como se ha mencionado antes, constituye un universo opuesto al de la caricatura.

Imagen 14. Litografía publicitaria de un minstrel show, 1899.

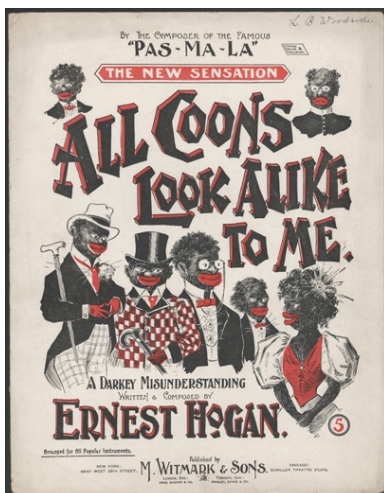


Fuente: Biblioteca del Congreso
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:George_Thatcher%27s_Greatest_Minstrels_LCCN2014637028.jpg).

Los niños de la imagen 17, además, están acompañados por un mapache o *raccoon*, en inglés, vocablo que precisamente da origen al término peyorativo con: “The coon caricature is one of the most insulting of all anti-black caricatures. The name itself, an abbreviation of raccoon, is dehumanizing.” (Pilgrim, 2000, párr. 1). La figura del Coon, de acuerdo con Pilgrim (2000) era uno de los personajes asiduos de los actores del *minstrel show*, quienes deleitaban a las audiencias a partir de presentarse a sí mismos como tontos con deficientes habilidades lingüísticas. Al respecto, Pilgrim agrega:

This transformed the coon into a comic figure, a source of bitter and vulgar comic relief. Unlike Mammy and Sambo, Coon did not know his place. He thought he was as smart as white people; however, his frequent malapropisms and distorted logic suggested that his attempt to compete intellectually with whites was pathetic. (2000, párr. 12).

Imagen 15. Partitura de la canción “All Coons Look Alike to Me: A Darkey Misunderstanding”, de Ernest Hogan, 1896.



Fuente: Museo Nacional de Historia Americana

(https://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_663819).

Es decir, a partir del *minstrel show*, el Coon se convierte en una caricatura en sí mismo, lo cual refuerza la trascendencia de esta figura estereotípica en el presente segmento. Sin embargo, cabe mencionar que existe una diferencia en su representación, de manera que el Coon podía ser retratado como un negro libre, es decir, con vestimenta rústica y de campo, o como un negro urbano, usualmente vestido de *dandy*, dependiendo de si el escenario del show era antes o después de la esclavitud. En las cubiertas de este segmento, predomina el primer retrato, donde se aprecia al personaje Cocorí con ropa rústica y descalzo.

Particularmente, dentro de las cubiertas, destaca la 11, de Ucrania (1974), en la cual la ilustración se concentra en la representación de la parte superior del cuerpo, en una especie de plano medio que podría relacionarse con un busto, lo cual resulta familiar a la apariencia de los Jolly Nigger Banks, alcancías de hierro que, según Pilgrim (2000), comenzaron a fabricarse en 1800 y fueron ampliamente distribuidas hasta 1960.

Imagen 16. (izquierda) *Jolly Nigger Bank*, alcancías de hierro muy populares en Estados Unidos a finales del siglo XIX y principios del XX. A la derecha, la cubierta ucraniana de Cocorí (1974).



Fuente: lot-art.com (https://www.lot-art.com/auction-lots/Shepard-Hardware-Jolly-Nigger-Bank-sparebosse/4909745-shepard_hardware-08.2.18-lauritz)

La técnica empleada para la ilustración de la cubierta ucraniana incluso simula las líneas iluminadas por los volúmenes de la figura tridimensional de la alcancía. En este caso, es también notoria la disposición corporal de las manos, con la palma hacia arriba y cerca de la boca entreabierta.

Otra de las cubiertas de este grupo es la 22, de Cuba (2018), donde los largos y finos brazos del personaje, así como su grande cabeza, de la que a su vez sobresale la boca como una protuberancia independiente en la parte inferior, se asemejan a las representaciones de la tira cómica *Epaminondas and his Auntie*, de 1907:

Imagen 17. (izquierda) Fragmento del libro de *Epanimondas and his Auntie*, de Sara Cone Bryant, ilustrado por Inez Hogan, 1907. A la derecha, la cubierta cubana de *Cocorí*, 2018.



Fuente: imago.images (<https://www.imago-images.com/st/0092563811>)

Sobresalen de las anteriores imágenes, además, los brillos en la piel de los brazos, las mejillas y la nariz, además de las entradas prominentes en las sienes, rasgo más propio de hombres adultos. Esta forma de retratar a los niños con rasgos maduros recuerda a la imagen 10, *Ayer's Cathartic Pills* (1883), caracterizada por las caras grotescas de los infantes.

Por otra parte, en esta parte del análisis, resulta necesario traer de vuelta la publicación del capítulo de *Cocorí*, *En el barco viene una rosa*, en la Revista Brecha (1958, p. 18). En esta imagen, el texto es acompañado de la publicidad de una popular bebida de la marca comercial Crush, cuyo símbolo era la caricatura de un negro sonriente con uniforme de repartidor, alusivo justamente al estereotipo del negro bueno y siempre al servicio.

Imagen 18. Capítulo de *Cocorí*, “En el barco viene una rosa”, acompañado de la publicidad de la marca comercial Crush.



Fuente: Revista Brecha, 1958. Año 3. N. 4, p. 18

(https://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/revistas/Brecha/Brecha%201958/Brecha_Ano3_dic_1958.pdf#.YoLvKy9w3VM)

La relevancia de esta publicación radica no solo en que es anterior a la publicación de la primera edición de la novela en Costa Rica, sino además en que no resulta casual ni inocente que el capítulo de *Cocorí* se acompañe con una publicidad cuyo ícono comparte los rasgos estereotipados que ya se han destacado anteriormente, pues la representación que ilustra en este caso a una primera publicación del texto en Costa Rica se inscribe en el género gráfico de la caricatura, donde es evidente la exageración del tamaño de su ojo y el de su cabeza, totalmente redonda. Es así que, a través de esta primera publicación, el texto de *Cocorí* queda de antemano asociado con una construcción estereotipada que, como se ha visto, continúa siendo la visión en las subsecuentes cubiertas de las ediciones publicadas en el país. En este punto, cabe recordar que en el siglo XX persiste la versión romantizada del estereotipo en las representaciones gráficas del negro provenientes de fuentes como libros y de publicidades. Así, el libro, como objeto cultural, y la publicidad se establecen como dos medios de suma importancia para la difusión y perpetuación

de estereotipos que, además, forman parte de los consumos culturales normalizados de grandes masas a lo largo de la historia, en Estados Unidos, Inglaterra y otros países de Europa, pero, además, Costa Rica no sería la excepción, tal como se ha demostrado.

2.4 Balance general sobre la construcción temporal y espacial del estereotipo

Como se ha visto, el análisis de este capítulo centró su atención en la indumentaria, la disposición corporal y el aspecto o la apariencia como los principales *key themes* que aplican a las cubiertas de *Cocorí*. A partir de ellos, es posible determinar a su vez tres formas claras de estereotipo, con lo cual es pertinente recordar lo mencionado por Hall (1997) en cuanto a que este, por definición, se reduce a pocas y simplificadas características.

Los estereotipos identificados se corresponden con referentes visuales, de manera que encajan con un orden de representaciones del negro en la cultura occidental, con varias manifestaciones en el ámbito publicitario y artístico (teatro, cine, literatura ilustrada), especialmente concentradas en Europa y América. En este sentido, la línea de lectura ofrecida por Cáceres (2017) coincide con la investigación realizada en este capítulo, sobre todo en cuanto al abordaje de lo pictórico en asociación con el fenómeno del *blackface* y la búsqueda de significados derivados de ello.

Además de la clasificación de tres formas de estereotipo evidenciadas en las portadas de *Cocorí*, cabe resaltar la particularidad de la técnica de la caricatura aplicada a algunas de ellas. Al respecto, Hall manifiesta lo siguiente:

Stereotyping of blacks in popular representation was so common that cartoonists, illustrators and caricaturists could summon up a whole gallery of 'black types' with a few, simple, essentialized strokes of the pen. Black people were reduced to the signifiers of their physical difference — thick lips, fuzzy hair, broad face and nose, and so on. (...) Every adorable little 'piccaninny' was immortalized for years by his grinning innocence on the covers of the Little Black Sambo books. Black waiters served a thousand cocktails on stage, screen and in magazine ads. Black Mammy's chubby countenance smiled away, a century after the abolition of slavery, on every packet of Aunt Jemima's Pancakes. (1997, p. 249)

En este sentido, es notorio que la elección de la caricatura como género gráfico para las representaciones con el estereotipo del Coon o el *blackface* funge como una doble forma de estereotipo, pues si bien, este último concepto es reductivo por sí solo, aplicado en los personajes de las cubiertas adquiere una nueva dimensión extrema reforzada por la síntesis gráfica del proceso de construcción de la caricatura. Así, la caricatura resulta una metáfora más de la representación estereotípica de la otredad negra, lo cual se remonta, por ejemplo, a medios gráficos como los afiches publicitarios de finales del siglo XIX para promoción de los *minstrel shows*, y se extiende a lo largo del tiempo.

Se observa un predominio de la ilustración en las cubiertas internacionales creadas a partir de 1947, hasta la aparición de la caricatura en la cubierta de 1971, correspondiente, además, a la primera edición costarricense. Así, la caricatura en *Cocorí* resulta un recurso un tanto osado, si se tienen en cuenta las características propias de este género, no solo por sus fines satíricos o jocosos, sino por su función tanto política y social como satírica, y considerando que resulta una reproducción de un estereotipo de orígenes lejanos (la caricatura del coon o el *blackface* nace a

finales del siglo XIX y estas cubiertas se producen a finales del siglo XX). En consecuencia, existe una especie de retroceso que no puede ignorarse, sobre todo ante los ajustes sociales importantes que se comenzaron a gestar en materia de derechos civiles para las personas negras incluso previamente a las fechas de estas producciones gráficas.

Respecto a las tres formas de estereotipo establecidas en el negro primitivo y el negro-mono, el noble salvaje o el negro sureño de las plantaciones, y el nativo feliz, el Coon o el *black face*, cabe destacar la notoria relación entre algunos de los países de las ediciones y ciertos sesgos en la representación. De esta manera, de 1947 a 1957 predomina la representación de Cocorí como el noble salvaje o negro sureño en Chile, Alemania y Francia. Estas fechas coinciden con la difusión producciones como *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939), ambientada en el periodo de la guerra de Secesión y la Reconstrucción (1865-1877) o el musical *Canción del Sur* (Wilfred Jackson, 1946), donde destacan las figuras del “buen esclavo” devoto y servil, personificadas por la Mammy y el Tío Remus, el cual a su vez hace eco de la producción literaria protagonizada por el Tío Tom. Por lo tanto, es posible afirmar que estas producciones estadounidenses tuvieron un alto impacto en la percepción idealizada de la otredad negra, difundida en América y Europa.

En esta línea, sumado al estereotipo del negro sureño o idealizado, las cubiertas de Europa junto con algunas de América son de las que aportan más representaciones del negro degradado o primitivo, lo cual encuentra su origen en la visión europea de África perpetuada desde la colonia británica en estos territorios.

En los años 60, aparecen las primeras cubiertas con el referente al estereotipo del negro primitivo, en Ucrania y Eslovaquia. Llama la atención que en ambas cubiertas el personaje

aparezca representado bajo el estereotipo del negro primitivo en relación con un barco. De esta forma, en tanto la crítica ha asociado este último elemento con el proyecto “civilizatorio” (Duncan, 2016) e incluso con el cronotopos de las indias (Chen, 2004), la representación de Cocorí parece aquí asociarse con lo contrario y refuerza la dicotomía civilización-barbarie que se remonta a la colonia europea en territorio africano, a partir de la Ilustración.

Para 1964, reaparece la representación del negro sureño en Holanda, pero esta se alternará con la primera edición costarricense, de 1971, donde los rasgos del nativo feliz o negro sureño, como el sombrero y la vestimenta campesina, se degradan a los de un Coon campesino, de aspecto descuidado y ropas rasgadas, con espíritu libre, jocosos y dados al entretenimiento de los blancos. La imagen del Coon dará paso a su vez a la del *blackface*, a partir de 1974, con las cubiertas caricaturizadas con referentes del *minstrel show*, tal como se detalló antes.

La representación del negro sureño en las cubiertas seguirá reapareciendo desde 1947 hasta 1975 (28 años); esta será reemplazada por la del negro primitivo desde 1960 hasta 1995 (35 años); y el nativo feliz, identificado con el *blackface* y el *minstrel show*, será el recurso predominante con mayor fuerza a partir de 1982 hasta la edición más reciente de 2018. Este último segmento no solo es relevante por ser el segundo estereotipo más extendido a lo largo del tiempo en las cubiertas de *Cocorí* después del negro primitivo, sino que, además, su producción se concentra en Honduras, Cuba y Costa Rica, con tres cubiertas diferentes.

Las tres formas de representación estereotípica que funcionan como categorías para el análisis de este capítulo, por un lado, tienen como común denominador la concepción de los negros al servicio de los blancos, y por otro, concentran la esencia del estereotipo: reducirlos a la naturaleza de unas pocas y simplificadas características. La siguiente línea de tiempo ilustra lo anterior:

Imagen 19. Línea de tiempo de la representación de las cubiertas.



Fuente: elaboración propia, 2022.

La tipología presentada en este capítulo, además de facilitar los hallazgos recogidos sobre la construcción de los sujetos racializados en las representaciones visuales de distintos campos a lo largo del tiempo, resulta útil para reafirmar la imagen como discurso propio, más allá de su relación explícita con la palabra, lo cual refuerza la concepción de la supremacía cultural de la imagen. Frente a estos resultados, es imprescindible rescatar lo afirmado por Rose (2016) sobre cuán importante es lo visual para las culturas occidentales contemporáneas, pues, con los inicios

de la modernidad, las formas modernas de entender el mundo dependen de un “régimen escópico” (visualidad) que equipara lo visual con el conocimiento, a tal punto que, en un proceso que viene desde el siglo XVIII, la construcción de los conocimientos científicos sobre el mundo cada vez más se basa en imágenes más que en textos escritos.

Por otra parte, es necesario retomar que esta forma particular de visualidad articula una serie de relaciones de poder social donde se producen visiones específicas de diferenciación social e intervienen jerarquías de clase, raza, género y sexualidad, entre otros, en vista de que la visualidad contemporánea, mientras clama ser universal, en realidad ha estado a disposición de solo algunas instituciones, como las que han sido parte de la historia de la ciencia, el militarismo, el capitalismo, el colonialismo y la supremacía masculina (Haraway, 1991: 188, citada en Rose, 2016). Dicha diferenciación conlleva a distinguir dos partes implicadas: quienes afirman una relevancia universal en sus perspectivas y aquellos que son vistos y categorizados de maneras particulares, no universales, idea que está íntimamente relacionada con la opresión y tiranía propias de sistemas como el capitalismo, el colonialismo o el patriarcado (Haraway, 1991, citada en Rose, 2016, p. 14). Esto abarca indudablemente lo argumentado por la Sra. Lara Putnam en su ensayo *Ideología racial, práctica social y Estado liberal en Costa Rica* (1975), acerca de que si bien “el privilegio blanco se define mediante su contraposición con ‘otros’ raciales denigrados” (p. 151), cualquier identidad racial equivale a una construcción social donde intervienen tanto rasgos corporales como culturales, al igual que valoraciones morales. En tal sentido, según Putnam, “la identidad blanca es tanto el producto del trabajo cultural y práctica social como lo es cualquier otra categoría racial.” (p. 151).

Asimismo, Rose (2016) establece que hay dos formas significativas de entender la producción social discursiva: la ubicación institucional de un discurso, fundamentada en las nociones de autoridad y poder de Foucault; y la audiencia asumida por las imágenes y los textos, es decir, las nociones sobre la audiencia a la que va dirigida cierta información determinan la selección del tipo de imágenes para presentarla. Este último aspecto aborda el proceso de codificación, el cual se define, según Rose, como parte del vocabulario metodológico en la semiología y un conjunto de formas convencionalizadas de construcción del sentido específico de un grupo particular de personas.

Lo anterior encuentra relación también en lo afirmado por Hall (1997), respecto a la relevancia del código en los procesos de relacionar conceptos y signos para estabilizar significados en una lengua o cultura determinada, de donde deviene que sean cruciales para la representación, dado que no existen en la naturaleza, sino que son resultados de convenciones sociales y actúan como “mapas de significado” aprendidos e inconscientemente internalizados por los miembros de una cultura. De esta forma, se destaca la generación inconsciente de los códigos por una cultura determinada para la construcción de sentido en sus diferentes contextos, lo cual dictará de algún modo sus formas de ver e interpretar el mundo.

Es por ello que la aplicación de estos códigos en la representación visual tiene, necesariamente, repercusiones trascendentes en la sociedad y la cultura que los reciben, lo cual queda claramente plasmado en las siguientes palabras de la Sra. Epsy Campbell Barr: “(...) no es una calificación artística, es que todo eso tiene una carga ideológica, cultural, que lastima los derechos de la gente, porque cuando hacemos arte se lo damos a la gente para que la gente lo reciba. (Acta N.º 33 de la Comisión de Derechos Humanos de la Asamblea Legislativa, p. 24). De

esta manera, se reafirma la incidencia de la cultura visual en debates sociales, a partir de la existencia de una imagen estereotípica.

Conclusiones

La obra literaria *Cocorí* recurre a la recreación de un conjunto selecto de acontecimientos plasmados primero a través de la palabra y, luego, a través de dos medios gráficos: la ilustración o la caricatura. La importancia de la imagen en los libros infantiles es clave y su trascendencia en dichos textos consiste en que el libro, como objeto, es un umbral al que acceden niños y niñas a través no solo de una voz adulta que habla en el texto, sino también de la imagen que representa ese texto y que se encarga de programar en su lectura integral tanto la corroboración de lo leído como su ampliación o su contradicción. En este sentido, es necesario destacar que, en el ámbito infantil, si bien la caricatura puede por un lado fungir como un mecanismo de entretenimiento y comicidad a manera de estrategia de acercamiento para empatizar con su receptor, por otro lado no se puede ignorar que, a partir de sus características técnicas, la deformación fisionómica desemboca en lo grotesco y la jocosidad, provocando que el personaje se muestre de alguna manera minimizado. Por lo tanto, este género gráfico como recurso para representar a personajes en *Cocorí* conlleva que algunos mensajes propicien una mirada ofensiva y estereotipada de la otredad negra.

Las cubiertas de *Cocorí* construyen sus propios significados a partir de concepciones estereotípicas de herencia colonial occidental sobre la otredad negra y esto queda plasmado en el hecho de que la tipología de las relaciones imagen-palabra son complementarias en su mayoría; es decir, las imágenes operan con el texto en alternancia, de manera que, además de coincidir con las acciones descritas por el texto, adicionan información complementaria y nueva que en el texto no se menciona. Ejemplos de esa información adicional proporcionada por las cubiertas y no mencionada en el texto se evidencia en el capítulo II, a través de los principales *key themes* seleccionados para el análisis, tales como la indumentaria y el aspecto de los personajes

representados. De esta manera, la imagen adiciona factores trascendentes, tales como la representación del personaje sin camisa y con una manta blanca cubriendo su parte inferior, referencia específica a las ilustraciones coloniales de la época del comercio de personas esclavizadas; o la vestimenta rústica de campo, con pantalones rasgados y sombrero de paja, asociada con el negro sureño estadounidense de las plantaciones. Esto obedece a que parte de la naturaleza de la imagen es brindar más significados que la palabra, pero, además, estos elementos añadidos desembocan en una reproducción de significados representacionales o referentes visuales que responden al orden de estereotipos del negro en la cultura occidental, popularizados y perpetuados desde otros ámbitos artísticos y culturales tales como la publicidad, el teatro, el cine y la literatura.

Es importante recalcar que en la construcción de sentido intervienen aspectos como la audiencia a la que se dirige un producto cultural determinado y cómo esta lo decodifica según el contexto cultural y epistemológico en el que se inscribe, los cuales en el presente estudio resultan fundamentales para entender cómo operan los significados, cómo se transmiten, desde dónde y hacia dónde. En relación con ello, vale la pena rescatar lo afirmado por Mc Cloud (1994), en cuanto a que la realidad puede ser percibida como un acto de fe, donde la totalidad de esta se construye a partir de sus fragmentos. Este mecanismo se considera una habilidad aprendida del ser humano para su supervivencia, con base en la propia experiencia de vida y los aprendizajes adquiridos sobre la noción de que no solo existe lo que se toca o se ve, de manera que se completa la información percibida con abstracción o ideas. En este punto, la imaginación cobra un rol preponderante para completar el sentido de una imagen y construir una realidad, lo cual, por lo tanto, implica un nivel de participación de la persona espectadora o lectora como un acto voluntario y deliberado. Este fenómeno, entonces, es también una manifestación del rol trascendental que

cumple el público en la construcción de significados en el contexto de las obras artísticas y, en el caso de *Cocorí*, esta no es la excepción, de acuerdo con los hallazgos de esta investigación.

Estas nociones propuestas por Mc Cloud encuentran relación también con las implicaciones sociales de las imágenes referidos por Rose (2016), tales como la forma en que algunas de ellas visualizan o dejan invisible la diferencia social, ya que uno de los principales objetivos del ‘giro cultural’ con énfasis en la representación y la cultura visual fue discutir que las categorías sociales no son naturales, sino construidas, y así han sido abarcadas enfáticamente por estudios feministas y postcoloniales acerca de las formas en que la feminidad y la negritud han sido visualizadas. Siguiendo lo anterior, en la interacción palabra-imagen estudiada en las cubiertas de *Cocorí*, es posible afirmar que tanto las relaciones antagónicas como las complementarias desplazan hacia la imagen valores narrativos, de manera que, si bien sirven de apoyo en la lectura, también pueden aportar vacíos donde el lector está a cargo de completar su sentido. Dichos vacíos en esta obra conducen a construir imágenes a partir de un sistema de conceptos asociados a estereotipos provenientes de un mapa o imaginario social que, en este caso, se remonta a los procesos de colonización, el dominio y la supremacía blanca.

En cuanto a la notoria relación entre algunos de los países de las ediciones y ciertos sesgos en la representación, cabe destacar las tres formas de estereotipo establecidas en el negro primitivo y el negro-mono; el noble salvaje o el negro sureño de las plantaciones; y el nativo feliz, que abarca al Coon y el *blackface*. De esta manera, de 1947 a 1957 predomina la representación de Cocorí como el noble salvaje o negro sureño en las cubiertas de Chile, Alemania y Francia, enmarcadas en la época de difusión de producciones cinematográficas estadounidenses que promovían el estereotipo a través de personajes como, por ejemplo, la Mammy o el Tío Remus. En consecuencia, es posible afirmar que estas producciones estadounidenses tuvieron un alto impacto en la

percepción idealizada de la otredad negra, difundida en América y Europa. Por otra parte, en los años 60, aparecen las cubiertas con el referente al estereotipo del negro primitivo, en Ucrania y Eslovaquia, donde el personaje es representado bajo el estereotipo del negro primitivo en relación con un barco, reconocido como símbolo civilizatorio; de esta forma, la representación de Cocorí refuerza la dicotomía civilización-barbarie que se remonta a la colonia europea en territorio africano, a partir de la Ilustración. Así, las cubiertas de Europa junto con algunas de América son de las que aportan más representaciones del negro degradado o primitivo, lo cual encuentra su origen en la visión europea de África perpetuada desde la colonia británica en estos territorios. La representación del negro sureño en las cubiertas seguirá reapareciendo desde 1947 hasta 1975 (por 28 años) y es reemplazada por la del negro primitivo desde 1960 hasta 1995 (por 35 años); y el nativo feliz, identificado con el *blackface* y el *mistrel show*, es el recurso predominante con mayor fuerza a partir de 1982 hasta la edición más reciente de 2018 (por 36 años). Este último segmento no solo es relevante por ser el segundo estereotipo más extendido a lo largo del tiempo en las cubiertas de *Cocorí* después del negro primitivo, sino que, además, su producción se concentra en Honduras, Cuba y en Costa Rica (este último país con tres cubiertas distintas con el mismo estereotipo). Con ello, se constata la fuerza de la imagería promovida, entre otros medios, por el cine de Estados Unidos de mitad del siglo XX que, sea por cercanía geográfica o una influencia cultural marcada, fue adoptada también en los imaginarios de estos países latinoamericanos.

A manera de resumen, las tres formas de representación estereotípica que funcionan como categorías para el análisis en el capítulo II, por un lado, tienen como común denominador la concepción de los negros al servicio de los blancos, y por otro, a través de recurso de la caricatura, concentran la esencia del estereotipo: reducirlos a la naturaleza de unas pocas y simplificadas características.

Dada la fuerza de la imagen visual, es importante rescatar que en *Cocorí* el paratexto tiene una función primordial a partir de la fuerza que cobra la representación estereotípica de los personajes. A la luz de los hallazgos de una serie de patrones gráficos que obedecen a construcciones estereotípicas extendidas desde 1947 hasta 2018, la representación recogida en estas cubiertas denota un *continuum* que, por momentos, desborda el texto, transmitiendo información adicional que este no menciona de manera específica. Así, la fuerza de las representaciones se revela en la permanencia de los significados representacionales a través del tiempo. En este aspecto, es necesario recordar la naturaleza del paratexto como umbral para el lector, pues la imagen en las cubiertas de *Cocorí* es un medio central y, como tal, precede a la palabra y la introduce, desembocando en una programación de lectura que, como se mencionó antes, puede estar cargada de estereotipos desde antes de que el receptor se enfrente a la palabra.

En este sentido, si se hace referencia a las técnicas de la ilustración, Satué (2012) apunta que las tecnologías cambian gran parte de los conceptos y las metodologías del diseño, pero, en el caso de las cubiertas de *Cocorí*, el uso de técnicas manuales tradicionales frente a las técnicas digitales modernas no parece dar resultados distintos en cuanto a la forma que en se representa al personaje, a pesar de que estas últimas ofrecen mayores posibilidades creativas. En consecuencia, se ha mantenido una representación estereotipada como centro de la imagen que acompaña al texto de la novela a lo largo de sus ediciones.

El libro como objeto cultural junto con la publicidad se establecen como dos medios de suma importancia para la difusión y perpetuación de estereotipos que, además, forman parte de los consumos culturales normalizados de grandes masas a lo largo de la historia, en Estados Unidos, Inglaterra y otros países de Europa, pero además, Costa Rica no sería la excepción, tal como se ha demostrado, por ejemplo, con la primera publicación de un fragmento de *Cocorí* en la Revista

Brecha (1958), donde el texto es acompañado de la publicidad de una popular bebida de la marca comercial Crush, cuyo símbolo era la caricatura de un negro sonriente con uniforme de repartidor, alusivo justamente al estereotipo del negro bueno y siempre al servicio. La relevancia de esta publicación radica no solo en que es anterior a la publicación de la primera edición de la novela en Costa Rica, sino además en que no resulta casual ni inocente que el capítulo de *Cocorí* se acompañe con una publicidad cuyo ícono comparte rasgos estereotipados que ya se han destacado en este estudio, usando el género gráfico de la caricatura. Es así que, a través de esta primera publicación en Costa Rica, el texto de *Cocorí* queda de antemano asociado con una construcción estereotipada que continúa siendo la visión en las subsecuentes cubiertas de las ediciones publicadas en el país.

Respecto a los aportes de esta investigación, uno de ellos es reafirmar que la cultura visual genera debates sociales de gran incidencia, ya que, como parte de las implicaciones sociales de las imágenes, destaca la forma en que estas visualizan o dejan invisible la diferencia social en relación con las categorías construidas. Así, a partir de los resultados de esta investigación, se constata que los estereotipos en *Cocorí* no eran una invención, sino una evidencia. Este aporte complementa lo dicho tanto a nivel literario como a nivel sociológico y político en torno a *Cocorí*. En esta línea, cabe recordar que desde la justificación del presente estudio se enfatiza en la trascendencia de la imagen para el debate social, a través de la referencia al acta N.º 33 de la Comisión de Derechos Humanos de la Asamblea Legislativa, donde se incluyó una serie de textos visuales para cuestionar las representaciones de los personajes de *Cocorí* y su circulación a lo largo de la historia, y se hace alusión al tipo de representación que, en palabras de la entonces presidenta de dicha Comisión, Sra. Epsy Campbell Barr, “reproduce esa idea de que los negros somos primitivos”. (p. 16). La aplicación de ciertos códigos en la representación visual tiene, necesariamente, repercusiones

trascendentes en la sociedad y la cultura que los reciben. De esta manera, se reafirma la incidencia de la cultura visual en debates sociales, lo cual, a nivel de esta investigación, deviene en un aporte que complementa, por un lado, lo que se ha dicho a nivel literario y, por otro, lo afirmado a nivel sociológico y político en torno a *Cocorí*.

Asimismo, cabe destacar el aporte metodológico de esta investigación en lo interdisciplinario para el abordaje de los estudios literarios partiendo de lo paratextual y las nociones de multimodalidad. Por consiguiente, el presente estudio constata que las propuestas de análisis paratextual y multimodal aplicadas a un libro permiten lo siguiente:

1. Demostrar que la imagen no es inocente, que se toman decisiones en su creación que reflejan o comunican una ideología determinada.
2. Justificar la importancia del análisis crítico de un texto literario acompañado de sus textos visuales.
3. Demostrar la importancia de la alfabetización en textos multimodales para lecturas más nutridas, integrales y completas.
4. Demostrar que la imagen no depende del texto para ser entendida o para que su sentido se complete, sino que hay relaciones en las que ambos participan, en un grado mayor o menor, de esa construcción.

A partir de lo anterior, el aporte de la presente investigación para la crítica literaria también se orienta a visibilizar cómo se obvia o ignora el texto pictórico y su poder comunicativo en los estudios literarios, en este caso, aplicados a *Cocorí*. Considerando que la era actual se caracteriza por la trascendencia o supremacía de la imagen, esta obviedad conduce a cuestionamientos y discusiones en torno al papel de la representación y la construcción de significados que puede

gestarse a través de un producto cultural como lo es el libro. Como respuestas a estos cuestionamientos, surgen las formas de estereotipos de la otredad negra a partir del análisis de las relaciones palabra-imagen en las 22 cubiertas de este libro, así como de la trascendencia de la cultura visual y sus implicaciones sociales, las convenciones que la permean y los productos visuales, mediante los cuales circulan y son promovidas dichas convenciones para reforzar imaginarios donde sobresale la diferenciación social como mecanismo para excluir, minimizar, marginar y ridiculizar.

Finalmente, vale la pena apuntar que la producción literaria involucra a diferentes actores o agentes portadores de significado provenientes de distintas disciplinas. Por lo tanto, el estudio de la literatura desde la industria que lo produce y promueve como objeto cultural en una sociedad determinada permite visibilizar aquello que no es notorio en un análisis tradicional realizado meramente desde la palabra. En consecuencia, esta investigación, al conjugar la imagen y la palabra en el análisis literario, enriquece la búsqueda de significados y expande las posibilidades para una comprensión más integral de una obra y su recepción, función e impacto en la sociedad.

Respecto a lo anterior, es de suma importancia recalcar la responsabilidad de la industria editorial en el contexto de la circulación de una obra, a partir de las coordenadas temporales y geográficas, en cuanto a que, como se vio, existe una continuidad en las representaciones de las cubiertas que se extiende desde 1947 hasta 2018 con la reproducción de formas estereotípicas de los sujetos afrodescendientes. Esto, sin duda, convoca a una reflexión desde las disciplinas que aportan sus pilares a esta difusión literaria, tales como el diseño gráfico o la ilustración, así como sobre sus roles en la construcción de significados y las dinámicas que los involucran, sobre las

formas de estereotipos de la otredad negra a partir del análisis de las relaciones palabra-imagen que involucran su producción artística.

Referencias Bibliográficas

- Acta de la sesión n.º33 (miércoles 22 de abril de 2015). Asamblea Legislativa de la República de Costa Rica, Departamento de Comisiones Legislativas Comisión Permanente Especial de Derechos Humanos, pp. 6-44.
- Argüello, S. (2004). La simbología de los animales en *Cocorí. Káñina, Rev. Artes y Letras, Univ. Costa Rica*. XXVIII (No. Especial), pp. 11-20
- Bateman, J.; Wildfeuer, J.; Hiippala, T. (2017). *Multimodality: Foundations, Research and Analysis. A Problem-oriented Introduction*. Alemania: De Gruyter Mouton.
- Bourdieu, P. (2002). *Las reglas del arte*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Brenes, J. (2004). Fábula y paradoja en *Cocorí. Káñina, Rev. Artes y Letras, Univ. Costa Rica*. XXVIII (No. Especial), pp. 21-26
- Briceño, C. (2005). La prensa y la caricatura como fuente de información en el proceso educativo. *Revista de teoría y didáctica de las ciencias sociales*, (10), 175-183.
- Cáceres, R. (2017). Imágenes y representaciones de los afrodescendientes en la primera mitad del siglo XX. *Relaciones interétnicas: afrodescendientes en Centroamérica*, pp. 279-306. Universidad Tecnológica de El Salvador.
- Caamaño, V. (2004). *Cocorí: una lectura desde la perspectiva de la construcción identitaria costarricense. Káñina, Rev. Artes y Letras, Univ. Costa Rica*. XXVIII (No. Especial), pp. 27-32
- Cañamares, C. (2006). *Modelos de relatos para "Primeros Lectores"*. Tesis doctoral. En prensa (Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha).

- Cervera, J. (1989). En torno a la literatura infantil. CAUCE, Revista de Filología y su didáctica. 12, pp. 157-168. Universidad de Valencia.
- Chen, J. (2004). El cronotopo de Indias y el sujeto afro-caribeño: Recepción de *Cocorí*. *Káñina, Rev. Artes y Letras, Univ. Costa Rica*. XXVIII (No. Especial), pp. 33-40.
- Chiuminatto, M. (2011). Relaciones texto-imagen en el libro álbum. *Revista UNIVERSUM*. 26/1, pp. 59-77. https://scielo.conicyt.cl/pdf/universum/v26n1/art_04.pdf
- Ducca, I. (2015). Cocorí y el racismo. Costa Rica: *El País CR*. (28 de abril). <https://www.elpais.cr/2015/04/28/cocori-y-el-racismo/>
- Duncan, Q. (2016). *Toda la verdad sobre Cocorí: conozca por qué la ONU (CERD) recomienda sacar este libro del sistema escolar*. San José: Asociación para el Desarrollo de las Mujeres Negras Costarricenses.
- Durán, T. (2005). Ilustración, comunicación, aprendizaje. *Revista de educación*, No Extra 1, pp. 239-253. www.revistaeducacion.educacion.es/re2005/re2005_18.pdf
- Dussel, E. (2000). Europa, modernidad y eurocentrismo. Lander, E. (ed.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Eguaras, M. (2016). La cubierta de un libro no es su portada. *Mariana Eguaras Consultoría Editorial*, Argentina. <https://marianaeguaras.com/la-cubierta-de-un-libro-no-es-su-portada/>
- Flores, C. (2019). *Modos semióticos y géneros en la enseñanza de lengua y literatura en secundaria: un estudio de caso*. [Tesis de maestría]. Universidad de Costa Rica.

- Frazer-Carroll, M. (9 de mayo, 2019). Now that Danny Baker's been fired by the BBC, a brief history of 'monkey racism'. Gal-dem. <https://gal-dem.com/now-that-danny-bakers-been-fired-by-the-bbc-a-brief-history-of-monkey-racism/>
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Gombrich E. H.; y Kris, E. (1938). Los principios de la caricatura. *Revista británica de psicología médica*. Vol. 17, pp.319-42. <https://nodoarte.com/2019/04/24/los-principios-de-la-caricatura/>
- Gómez, S.; Coca, Juan (2017). Hermenéutica y metadidáctica en la comunicación literaria infantil: entre la sociodidáctica y el docente como mediador. *Enunciación*. <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/enunc>
- González, A. (2007). The Question of Race: Joaquín Gutiérrez and Cocorí. *Caribe: Revista de cultura y literatura*. 10(2), p. 77. <https://search.proquest.com/openview/681a43058087bb1207e8398ccb574d87/1.pdf?pq-origsite=gscholar&cbl=29509>
- Hall, S. (1997). *Representation: cultural representations and signifying practices*. Londres: Sage Publications.
- Kress, G. & van Leeuwen, T. (1996). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- Martínez de Sousa, J. (2005). *Manual de edición y autoedición*. España: Ediciones Pirámide.
- McCloud, S. (1994). *Understanding Comics (The Invisible Art)*. Harper Perennial.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.

- Mondol, M. (2004). Diálogo y marginalidad en Cocorí. *Káñina, Rev. Artes y Letras, Univ. Costa Rica*. XXVIII (No. Especial), pp. 41-46.
- Moral, S. (2017). La ilustración en la literatura infantil: una aportación en primera persona. [Tesis de Grado] Universidad de Valladolid.
- Moya, J.; Pinar, M. (2007). “La interacción texto/imagen en el cuento ilustrado. Un análisis multimodal”, *Ocnos* 3, pp. 21-38.
- Muñoz, M. (2019). Nacionalismo blanco, prensa e inversión de las víctimas durante la “Polémica Cocorí”. *Filología y Lingüística* 45 (2): 73-98
- _____ (2018). Capítulo 4: La lengua del nacionalismo blanco y patriarcal versus la lengua inter- seccional de mujeres afrocostarricenses en la polémica Cocorí. Bilingüismo político: afrocaribeñas en el estado blanco y multicultural costarricense (1978-2017). The University of Texas at Austin.
- Pérez, M. (2004). Entre la polémica y el espectáculo: Cocorí mi negro lindo. *Káñina, Rev. Artes y Letras, Univ. Costa Rica*. XXVIII (No. Especial), pp. 47-54
- Pickering, M. (1997). John Bull in blackface, *Popular Music*, vol. 16/2.
- Pilgrim, D. (2000). The Coon Caricature. Jim Crow Musseum. Ferris State University.
<https://www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/coon/homepage.htm>
- Putnam, L. (1975). Ideología racial, práctica social y Estado liberal en Costa Rica. *Revista de Historia*, 1(1), pp. 139-186.
- Restrepo, E.; Rojas, A. (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Colombia: Editorial Universidad del Cauca. <https://drive.google.com/file/d/1FQ1AiH-taYDijo1qKjsk49dzbm-JRRCb/view?ts=5c64a571>

- Rodríguez, O. (2004). ¿Hay elementos racistas en Cocorí? *Káñina, Rev. Artes y Letras, Univ. Costa Rica*. XXVIII (No. Especial), pp. 55-59.
- Rogin, M. (1994). Democracy and Burnt Cork. The End of Black Face, the Beginning of Civil Rights. *Representation*, N. 46.
- _____ (1992). Making America Home: Racial Masquerade and Ethnic Assimilation in the Transition to Talking Pictures. *The Journal of American History*, vol. LXXIX, n.º 3.
- Rojas, C. (2015). Ilustrados: procesos creativos y estrategias desde la réplica hasta lo espontáneo. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 10, núm. 1, enero-junio, 2015, pp. 189-216. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia. <https://www.redalyc.org/pdf/2970/297042319003.pdf>
- Rose, G. (2016). *Visual Methodologies. An Introduction to Researching with Visual Materials*. Londres: Sage.
- Rubio, C. (2004). Cocorí y la lectura obligatoria. *Káñina, Rev. Artes y Letras, Univ. Costa Rica*. XXVIII (No. Especial), pp. 67-71.
- Solano, S.; Ramírez, J. (2019). Cocorí racista, ¿y Gutiérrez también? Heredia: EUNA.
- _____ (2017). Racismo y antirracismo en literatura. San José: Arlekin.
- Sánchez, J. (2013). La modalidad paratextual: teorías y aplicaciones narratológicas en la confección del libro de bolsillo (i) *Philologica Urcitana, Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología*. Vol. 9, pp. 103-129.
- Sangiuno, J. (10 de noviembre de 2019). *La película que Disney trata a toda costa de borrar de su historia*. El País. https://elpais.com/elpais/2019/11/07/icon/1573139794_651914.html

- Sparisci, L. (2004). ¿Te acuerdas de mi flor? Lo retórico-sentencioso en el diálogo con el Negro Cantor. *Káñina, Rev. Artes y Letras, Univ. Costa Rica*. XXVIII (No. Especial), pp. 73-77.
- Tejerina, I. (sf). Literatura infantil y formación de un nuevo maestro. Biblioteca Virtual. <https://biblioteca.org.ar/libros/132768.pdf>
- Unsworth, L. (2006). Towards a metalanguage for multiliteracies education: Describing the meaning-making resources of language-image interaction. *English Teaching: Practice and Critique*. Vol. 5, 1, pp. 55-76. University of New England, Australia.
- Uribe, C. (2013). *La interdisciplinariedad en la universidad contemporánea: Reflexiones y estudios de caso*. Colombia: Pontificia Universidad Javeriana. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt169zsnr.13>
- Vásquez, M. (2004). Te conozco, Cocorí: Un aporte a la caracterización del niño como protagonista. *Káñina, Rev. Artes y Letras, Univ. Costa Rica*. XXVIII (No. Especial), pp. 79-84.
- Vásquez, J. (2017). *Las caricaturas como recurso para el desarrollo de aprendizajes (habilidades del pensamiento) en el curso de Historia en alumnos de 4to de secundaria en una institución educativa de Lima, 2017*. [Tesis de grado no publicada]. Universidad Peruana Cayetano Heredia.
- Zafra, M. (2013). “Valoración de distintos tipos de ilustración para un mismo texto”. [Trabajo Final de Carrera] Licenciado en Comunicación Audiovisual. Universidad Politecnica de Valenciaescuela Politecnica Superior de Gandía <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/34983/memoria.pdf?sequence=1>

Anexos


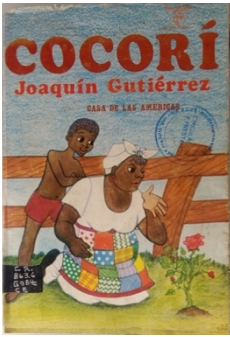
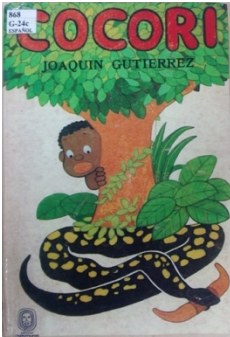

Anexo 1




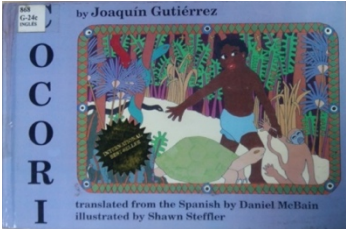
Tabla 2. Base de datos de cubiertas de Cocorí de 1947 a 2018.

| N.º | CUBIERTA | AÑO | PAÍS | EDITORIAL |
|-----|-------------------------------------------------------------------------------------|--------------------|---------|------------------------------------------------|
| 1 |  | 1947 1ª edición | Chile | Editorial Rapa Nui |
| 2 |  | 1947 2ª edición | Chile | Editorial Zig-Zag |
| 3 |  | 1953 | Francia | Editions G. P. Bibliothèque Rouge & Blue |

| | | | | |
|---|-------------------------------------------------------------------------------------|------|------------|-------------------------------|
| 4 |  | 1956 | Alemania | Editorial Alfred Holtz Verlag |
| 5 |  | 1960 | Ucrania | Atlas |
| 6 |  | 1963 | Eslovaquia | Mladé letá |
| 7 |  | 1964 | Holanda | Van Goor Zo-nen den Haag |

| | | | | |
|----|-------------------------------------------------------------------------------------|------|------------|----------------------|
| 8 |  | 1971 | Costa Rica | Editorial Costa Rica |
| 9 |  | 1972 | Argentina | Editorial Guadalupe |
| 10 |  | 1973 | Costa Rica | Editorial Costa Rica |
| 11 |  | 1974 | Ucrania | Veselka |

| | | | | |
|----|-------------------------------------------------------------------------------------|------|------------|-----------------------------------------------|
| 12 |  | 1977 | Costa Rica | Editorial Costa Rica |
| 13 |  | 1980 | Cuba | Casa de las Américas |
| 14 |  | 1982 | Honduras | Guaymuras |
| 15 |  | 1983 | Costa Rica | Editorial Universitaria Centroamericana EDUCA |

| | | | | |
|----|-------------------------------------------------------------------------------------|------|-----------|-----------------------|
| 16 |  | 1985 | Bulgaria | Patria |
| 17 |  | 1985 | Argentina | Editorial Guadalupe |
| 18 |  | 1986 | Brasil | Livraria AGIR Editora |
| 19 |  | 1989 | Canadá | Cormorant Books |

| | | | | |
|----|-------------------------------------------------------------------------------------|------|------------|----------------------|
| 20 |  | 1994 | Costa Rica | Editorial Costa Rica |
| 21 |  | 2000 | Costa Rica | Editorial Legado |
| 22 |  | 2018 | Cuba | Casa de las Américas |

Fuente: elaboración propia a partir de registro de las ediciones físicas resguardadas en las colecciones públicas de la Biblioteca Nacional Miguel Obregón Lizano y la Biblioteca Virginia Zúñiga Tristán, de la Facultad de Letras de la Universidad de Costa Rica.

Para las cubiertas de Argentina, cubierta 9: https://articulo.mercadolibre.com.ar/MLA-784592252-cocori-joaquin-gutierrez-editorial-guadalupe-_JM;

y cubierta 17: https://articulo.mercadolibre.com.ar/MLA-670079587-joaquin-gutierrez-cocori-_JM

Para la cubierta de Cuba, 2018: cortesía de la Sra. Caridad Tamayo Fernández, directora del Fondo Editorial Casa de las Américas, a través de la consulta a la Sra. Sonia Pineda, directora de Editorial Legado.

Anexo 2

Entrevista a DG. Mariana Pittaluga

FADU, Universidad de Buenos Aires

marianapittaluga@gmail.com

13 de julio de 2019

1. Las cubiertas pueden ser concebidas en función de relaciones dialógicas complejas en las que el equipo editorial juega un papel importante como enunciador. En este sentido, ¿qué parámetros tiene un diseñador o ilustrador para trabajar en una cubierta?

Son muchos los factores que se tienen en cuenta para la resolución de una cubierta por parte de un diseñador. También es diferente el tipo de encargo. A veces se los llama a determinados diseñadores por su estilo, simplemente para que lo desarrollen libremente en el arte de tapa, con apenas algunos lineamientos por parte del Director de Arte, en los casos en los que existe esta figura. En mi caso en particular, yo soy Directora de Arte en una editorial y dirijo a un equipo de diseñadores que a la hora de hacer una tapa siguen los lineamientos estéticos que ya están estipulados por cada colección editorial, pero fundamentalmente conceptuales, los cuales pienso para cada libro en particular, según su temática y el deseo de lo que se quiere representar por parte de los autores y por supuesto de los directivos de la editorial, los cuales tienen la palabra final a la hora de aprobar o no una tapa.

En casos como los míos, el trabajo para las cubiertas se desarrolló pensando en un todo integral, que plasmamos en un manual. El eje principal estaba puesto en la construcción de una identidad, por ello la tipografía ha tomado un lugar primordial como element identitario. Luego, se estipuló un tipo de ilustraciones o fotografías en particular para cada colección, dándole así a cada una de ellas una identidad en particular dentro de una identidad global.

Hoy por hoy, en el trabajo cotidiano, no es difícil elaborar una cubierta, puesto que todas las decisiones de diseño están tomadas de antemano.

El desafío estuvo en elaborar ese manual y crear un sistema que pudiera ser lo suficientemente flexible y orgánico como para enfrentar los cambios que se pueden llegar a dar en este contexto como por ejemplo la aparición de nuevas colecciones.

2. ¿Cuáles son los elementos básicos que constituyen una cubierta y qué requisitos deben cumplir?

Hay mucha bibliografía que nos cuenta cuáles son los elementos compositivos de una cubierta. Estos son los ingredientes, márgenes, ocupación del campo, estructura, tipografía, ilustraciones, fotografías, relación entre tipografía e imagen, etcetera. En todas las cubiertas podemos encontrar estos elementos gráficos, lo mágico está en la combinación única a la que se puede llegar usando estos mismos elementos y en el ingrediente fundamental, la retórica. Allí es donde se hace la diferencia, en el aspecto conceptual, de otro modo, puede estar una cubierta muy correctamente hecha pero carecer de espíritu, y caer en la literalidad.

3. En términos de composición, ¿cómo se organizan los elementos gráficos y cómo operan las jerarquías entre estos?

Depende de lo que se quiera lograr. Si bien, como he dicho, hay mucha bibliografía al respecto que nos cuenta lo que es correcto o incorrecto, desde aspectos comunicacionales, hasta meramente formales (gestalt), personalmente no creo en las formulas. La historia del diseño y del arte en general nos ha demostrado una y otra vez que aquello que desafía tradiciones compositivas

abre caminos, me refiero a los trabajos por ejemplo de diseñadores como David Carson, Paula Scher o Stefan Sagmeister, por mencionar a algunos nada mas.