

**UN LABERINTO DE FORMAS. DIÁLOGO ENTRE TEXTO NARRATIVO Y TEXTO
PICTÓRICO EN LA OBRA “LAS PINTURAS DE WILLY” DE ANTHONY BROWNE**

MARTHA GLADYS RESTREPO URIBE

**FACULTAD DE EDUCACIÓN
POSGRADO ESCUELA DE EDUCACIÓN Y PEDAGOGÍA
MAESTRÍA EN LITERATURA CON ÉNFASIS EN HIPERTEXTOS Y FORMACIÓN**

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA

MEDELLÍN

2015

**UN LABERINTO DE FORMAS. DIÁLOGO ENTRE TEXTO NARRATIVO Y TEXTO
PICTÓRICO EN LA OBRA “LAS PINTURAS DE WILLY” DE ANTHONY BROWNE**

MARTHA GLADYS RESTREPO URIBE

**Trabajo presentado como requisito para optar al título de
MAGISTER EN LITERATURA CON ÉNFASIS EN HIPERTEXTOS Y FORMACIÓN**

Asesor

Mg. PEDRO AGUDELO RENDÓN

**FACULTAD DE EDUCACIÓN
POSGRADO ESCUELA DE EDUCACIÓN Y PEDAGOGÍA
MAESTRÍA EN LITERATURA CON ÉNFASIS EN HIPERTEXTOS Y FORMACIÓN
UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA**

MEDELLÍN

2015

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi asesor Pedro Agudelo Rendón por sus valiosos aportes, el profesionalismo, la claridad y el entusiasmo que siempre mostró por mi proyecto de investigación.

A mis maestros de la Universidad Pontificia Bolivariana por los referentes teóricos brindados para la construcción de sentidos que hicieron posible la elaboración de este trabajo.

A Juan Carlos Rodas por su apoyo incondicional, su forma poética de manifestarse y el respeto frente a las inquietudes que surgieron en el día a día.

DECLARACIÓN ORIGINALIDAD

“Declaro que esta tesis (o trabajo de grado) no ha sido presentada para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en esta o cualquier otra universidad”. Art. 82 Régimen Discente de Formación Avanzada, Universidad Pontificia Bolivariana.

FIRMA AUTOR (ES) Martha Gladys Restrepo Uribe

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO 1. RECORRIDO METODOLÓGICO.....	10
CAPÍTULO 2. ENTRE IMÁGENES Y PALABRAS. La construcción narrativa de Anthony Browne.....	17
2.1. Una búsqueda de sentidos a través de las imágenes	17
2.2. Una obsesión que perdura.....	28
CAPÍTULO 3. MARCO TEÓRICO.Una teoría que sustenta la búsqueda de sentidos a través de la imagen	33
3.1. Surgimiento del libro álbum	34
3.2. Texto e imagen. Apertura a un universo de significados.....	43
3.3. El papel que juegan las imágenes en la construcción narrativa del relato	51
3.4. Diálogo de las imágenes y los textos con otras formas de expresión artística.....	59
CAPÍTULO 4. ANÁLISIS DE LA OBRA LAS PINTURAS DE WILLY. Un cambio de formas que surgen a través de las manos de Willy.....	74
4.1. El libro como objeto.....	75
4.2. Artigrafía: Trazos y formas que dan vida al texto narrativo	81
4.2.1. Willy hace parte de relatos mitológicos.....	82
4.2.2. La representación de escenas cotidianidad en Willy.....	89
4.2.3. Willy en su papel de creador.....	95
4.2.4. Otros espacios en donde participa Willy.....	100
4.3. Metaficción: Textos que transgreden los límites de la realidad	104
4.4. Imágenes que se transforman ante la mirada del lector	110
4.5. Dinámicas intertextuales al interior de las pinturas de Willy	116
4.6. Imagen y texto se convierten en relato.....	121
4.7. Una manera lúdica de acercamiento al arte pictórico a través de Willy	129
CONCLUSIONES	137
BIBLIOGRAFÍA	144
A MODO DE GALERÍA DE ARTE.....	149

INTRODUCCIÓN

Anthony Browne, autor e ilustrador nacido en 1946 en Sheffield, Inglaterra. Ha publicado más de 50 libros de literatura infantil y juvenil, entre los cuales se destacan *Zoológico*, *El túnel*, *Voces en el parque*, *Cambios* y *El libro de los cerdos*. También ha colaborado como ilustrador en los cuentos clásicos *Hansel y Gretel* y *Alicia en el País de las maravillas*. Combina de forma magistral el código icónico y textual, mediante una serie de estrategias narrativas que mezclan situaciones cotidianas con elementos surrealistas y fantásticos, dando lugar a la creación de sentidos a partir de rastros intertextuales, que permiten el diálogo con diferentes formas de expresión artística y literaria.

Como ilustrador ha creado a Willy, un simpático chimpancé que recrea las más diversas historias, entre las que se destacan: *Willy el tímido* (*Willy the Wimp*, 1984), *Willy el Campeón* (*Willy the Champ*, 1985), *Willy el mago* (*Willy the Wizzard*, 1988), *Me gustan los libros* (*I like Books*, 1988), *Willy y Hugo* (*Willy and Hugh*, 1991), *Willy el soñador* (*Willy the Dreamer*, 1996). En esta colección, dirigida a lectores más avanzados, se incluye la obra que se analiza en este trabajo de investigación titulado *Las pinturas de Willy* (*Willy's Pictures*, 2000) un álbum de ilustraciones inspirado en 16 obras de pintura famosas en las que los rostros y formas de personajes humanos son reemplazadas por figuras de simios, cambiando totalmente la connotación de las mismas.

Aunque la obra de Browne ha merecido reconocimiento en el ámbito escolar, hace falta mayor difusión en otros espacios académicos, razón por la cual, la presente investigación aborda *Las pinturas de Willy*, ya que el texto permite el diálogo con obras pictóricas, escuelas y autores de diferentes épocas. Cada una de las ilustraciones de Browne contiene relatos con significados por desentrañar, escenas en donde el retrato de una gorila que oculta la ausencia de su dentadura,

permite identificar la pintura Mona Lisa de Leonardo da Vinci; la presencia de un jarrón con girasoles amarillos que se encuentra en el alfeizar de una ventana, evoca la pintura *Naturaleza muerta. Doce girasoles en un jarrón* de Vincent van Gogh, un grupo de mariposas que revolotean sobre el tocado de una gorila, permite reconocer la obra *Salida del barco con alas* elaborada por el artista Vladimir Kush. Variados elementos contenidos en las ilustraciones de Browne que remiten a momentos importantes en la historia del arte pictórico.

Cada uno de los elementos al interior de *Las pinturas de Willy*, permite que el lector aporte a la construcción de significados, pues por un lado, el texto narrativo presenta a los personajes en espacios y tiempos específicos, describe sucesos a través de la voz del narrador, mientras que las ilustraciones permiten detenerse y mirar cuidadosamente los detalles, las formas, las poses de los personajes, las transformaciones que sufren los objetos, para descubrir las huellas que anticipan o retrasan el desenlace de las narraciones.

La investigación “Un laberinto de formas. Diálogo entre el texto narrativo y el texto pictórico en la obra *Las pinturas de Willy* de Anthony Browne”, analiza desde la teoría semiótica, la relación dialógica que se establece entre el texto narrativo y el texto pictórico.

El texto está dividido en cinco capítulos. En el primer capítulo se da a conocer el objeto de estudio, el enfoque teórico, el método utilizado en la investigación, las estrategias y procedimientos que se llevaron a cabo para el análisis y la interpretación de la obra seleccionada de Browne.

El segundo capítulo es el estado del arte, allí se reseñan los diferentes trabajos de investigación que se han realizado sobre el concepto de libro álbum, el impacto que ha tenido la obra de Browne, los estudios acerca de su producción literaria, la relación entre textos e ilustraciones y la forma de intervenir las obras de arte pictórico. También se resalta la importancia

que tiene Willy, el pequeño chimpancé que asume el rol de artista y que se presenta como un narrador que hace parte de las acciones, las cuales va recreando con su paleta de colores y pinceles hasta darle vida a escenas que aluden a obras representativas del arte pictórico como *El baño turco* de Auguste Ingres, *Paisaje con Orión* de Nicolás Paussin, *El pelele* de Goya, *El nacimiento de Venus* de Botticelli, entre otras.

El *tercer capítulo*, titulado “Una teoría que sustenta la búsqueda de sentidos a través de la imagen”, enfoca los referentes teóricos que sustentan la investigación, los cuales inician con el surgimiento del libro álbum y su proceso de evolución, el concepto de signo y su clasificación desde la teoría de Umberto Eco, Charles Sanders Peirce y Jean-Marie Klinkenberg; los aportes que hace Umberto Eco sobre el Lector modelo; así como también los procedimientos de connotación de la imagen y las categorías de análisis desde la teoría de Roland Barthes, Áron Kibedi Vargas y Nikolajeva y Scott; las redes de textos y su vínculo con otras formas de expresión artística enfocadas por Gérard Genette y Jesús Camarero, y por último, los elementos básicos de la composición estética abordados por Vicenç Furió y Fanuel Hanán Díaz.

El *cuarto capítulo* aborda el análisis semiótico de la obra *Las pinturas de Willy*, mediante el reconocimiento de los movimientos, las obras y los autores del arte pictórico referenciados por Browne y la decodificación de los elementos narrativos y visuales, que llevan a identificar las múltiples relaciones que se establecen al interior de la obra. Un recorrido de lectura que inicia con la exploración del libro como objeto, mediante un análisis de los elementos paratextuales que componen el texto, tales como: los soportes, el formato, el color, la perspectiva y los centros de interés. También se analizan los elementos decorativos, teniendo en cuenta la teoría de Gérard Genette, Vicenç Furió y Fanuel Hanán Díaz.

Otra categoría incluida en el capítulo de análisis, tiene que ver con el recurso de la *metaficción*, que lleva a reconocer las transformaciones, los referentes intertextuales, el uso de la ironía y la metáfora visual, y la manera cómo dialogan la imagen y el texto, desde los planteamientos de María Cecilia Silva-Díaz y Jesús Camarero.

La última categoría de análisis presenta *Las pinturas de Willy* desde un enfoque lúdico y didáctico, reconociendo en cada una de las ilustraciones el juego de diferencias y semejanzas con respecto a la obra original, el reconocimiento de las obras que inspiraron a Willy para componer sus pinturas, la vida de los artistas y los sucesos históricos que enmarcaron una época en el arte pictórico.

La investigación lleva al lector a descubrir otras maneras de ver, leer e interpretar las obras de Willy, reconociendo en ellas las relaciones intertextuales como recurso narrativo; se trata de observar en cada imagen una trama que se desarrolla como apertura a otro elemento en el lenguaje visual, que permita develar, a través de una manera lúdica, el reconocimiento de épocas, movimientos y autores representativos de la pintura.

CAPÍTULO 1

RECORRIDO METODOLÓGICO

El presente trabajo de investigación tiene por objeto de estudio el análisis de la obra *Las pinturas de Willy*, escrita e ilustrada por Anthony Browne, la cual narra el recorrido que hace un chimpancé llamado Willy a través de dieciséis ilustraciones que aluden a obras de arte pictórico que han sido reinterpretadas. Desde la portada del libro, la presencia de Willy terminando de pintar el retrato de Anthony Browne, permite reconocer la verdadera identidad del chimpancé, la cual se confirma en la última página de la narración, en donde aparece sobre la mesa de trabajo del artista la máscara de Willy, que ha sido dejada por Anthony Browne antes de atravesar la puerta que conduce a las páginas, donde a manera de glosario, aparecen las obras de arte en las que se inspiró el autor para componer sus ilustraciones.

El enfoque teórico de la investigación es la semiótica, que de acuerdo con el planteamiento de Klinkenberg (2006, p. 22), estudia los procesos de significación, sus modos de funcionamiento y la relación que mantiene con el conocimiento y la acción. En este sentido, la semiótica le aporta al análisis de la obra *Las pinturas de Willy* en tanto permite identificar, describir e interpretar la presencia de los signos y los elementos de significación contenidos en los icono-textos, desde los conceptos de signo y lector modelo abordado por Umberto Eco, los elementos que hacen parte del signo icónico de Jean- Marie Klinkenberg, las divisiones del signo teorizadas por Peirce, y los procedimientos de connotación de la imagen desde la teoría de Roland Barthes. Dentro de las categorías teóricas principales que emergieron durante el proceso de investigación se encuentran, en primer lugar, la imagen, definida por Barthes (1982, p. 35) como “una cadena flotante de significados”, de la que el lector se permite seleccionar unos e ignorar otros, que propician el

encuentro con diferentes formas de expresión artística. En segundo lugar está la categoría que corresponde a la artigrafía, concepto abordado por Furió (1991, 109) que se refiere a los elementos decorativos de la imagen como el color, la luz, la perspectiva, el equilibrio, entre otros. Por su parte, la tercera categoría hace relación a la metaficción, que según Waugh (1984, 2), “se aplica a la escritura ficcional que de manera autoconsciente y sistemática llama la atención sobre su naturaleza de artefacto, para plantear interrogantes acerca de la relación entre ficción y realidad”. La cuarta categoría es la intertextualidad, concepto definido por Genette (1989, p. 10) como “la relación de copresencia entre dos o más textos”, es decir, la percepción y puesta en juego de las relaciones entre obras al interior de un texto principal. La última categoría es la que se refiere al lector modelo, que de acuerdo con la teoría de Eco (1981, p. 75), es quien se encarga de actualizar el contenido del texto a través de una compleja serie de movimientos cooperativos.

Las categorías antes mencionadas permitieron clarificar y definir las teorías y los conceptos que sirvieron de matriz para las sucesivas etapas de la investigación.

En la primera etapa de la presente investigación se formula la pregunta problematizadora, la cual busca responder el siguiente interrogante: ¿De qué manera dialogan el texto narrativo y pictórico en *Las pinturas de Willy*? Dicho interrogante articula el proceso de análisis y tiene en cuenta el planteamiento de Lobato (2013, p. 9) sobre la pertinencia, factibilidad y viabilidad que debe tener un trabajo de investigación. En este sentido, la elección del tema resulta pertinente, pues hacen falta trabajos de investigación sobre la obra seleccionada de Browne, además apunta a la resolución de un interrogante concreto que se puede resolver a través del método interpretativo-analítico de los icono-textos, que consiste en la interpretación semiótica de los textos y de las imágenes contenidas en cada una de las apropiaciones realizadas por Browne, y los procedimientos de análisis de las ilustraciones, teniendo en cuenta los conceptos de la artigrafía, la metaficción, las

tipologías intertextuales y los elementos que posibilitan la relación entre el código textual y visual. Dicho método permite analizar e interpretar los elementos constitutivos de la composición visual en la obra seleccionada de Browne y las categorías que permiten la interacción entre los textos y las imágenes.

La investigación se basa en el método cualitativo descriptivo, el cual, según el planteamiento de Ragin (2009, p. 145), permite recoger datos que describan las situaciones de interés, relacionados con la pregunta de investigación, y dejar que las explicaciones surjan de las descripciones.

A partir de la pregunta problematizadora, se define el objetivo general y los objetivos específicos del presente trabajo de investigación. El objetivo general busca analizar desde la teoría semiótica de la imagen, la relación dialógica entre el texto narrativo y el texto pictórico en *Las pinturas de Willy*. Entre los objetivos específicos se encuentran la interpretación de las descripciones textuales y visuales que se hacen en la obra *Las pinturas de Willy*, y el análisis de los mecanismos de intertextualidad como recurso narrativo en la obra seleccionada de Anthony Browne.

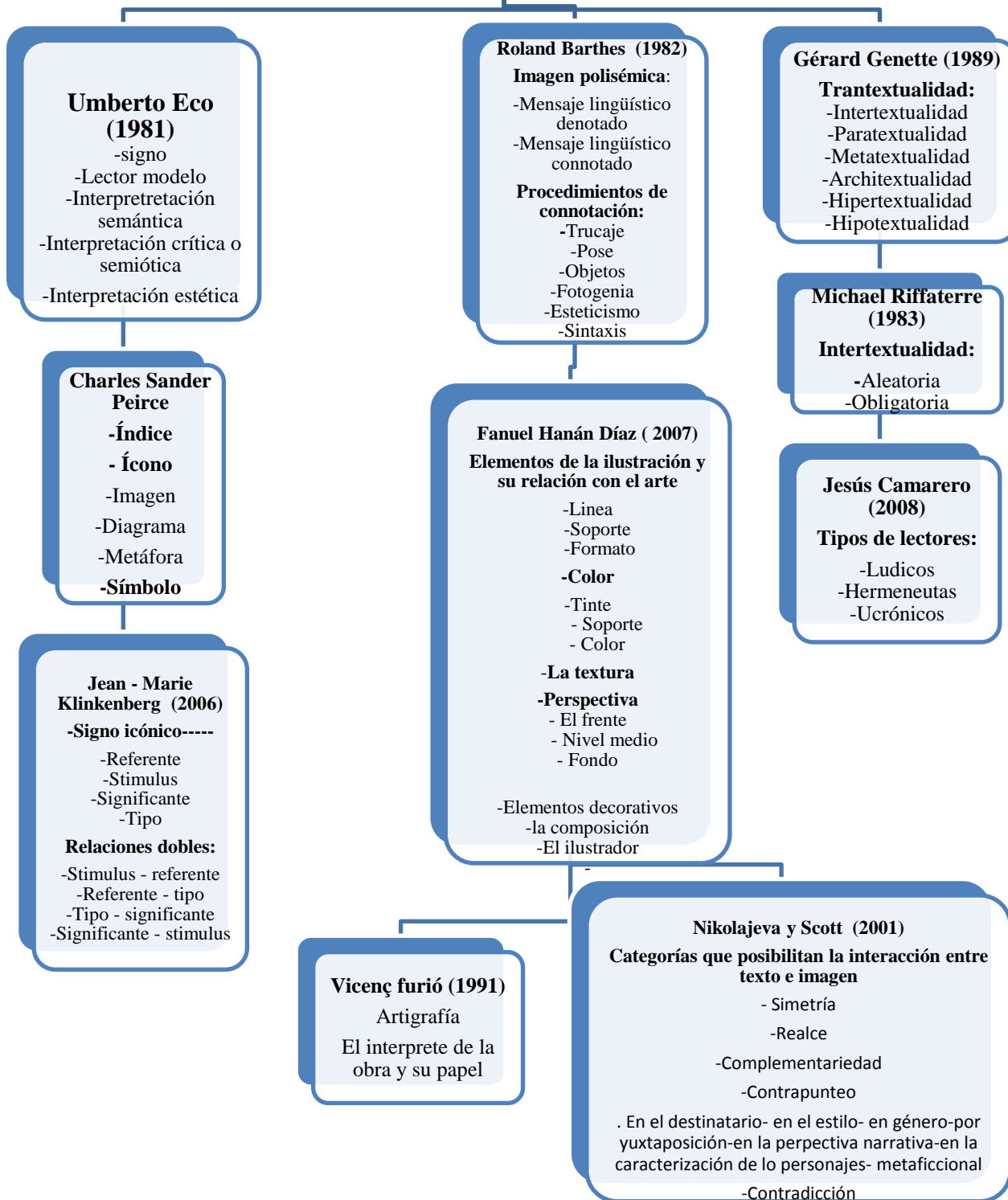
La segunda fase de la investigación tiene que ver con la recolección de datos y fuentes bibliográficas, extractadas de la consulta del material bibliográfico, los catálogos en línea, los artículos publicados en internet, las entrevistas que se han realizado a Browne, entre otras. Esta fase permitió seleccionar las teorías, los enfoques, los estudios y los antecedentes que se refieren a la pregunta problematizadora y que sirven para el levantamiento del estado del arte y la elaboración del marco teórico.

En la tercera fase de la investigación, se analiza la obra de Browne, para ello se tuvieron en cuenta dos estrategias, una de ellas es la elaboración de fichas de análisis, en donde se categorizaron

las obras referenciadas, teniendo en cuenta el tema, el objetivo de análisis, los sustentos teóricos, los conceptos claves, la conclusión y la bibliografía. La otra estrategia es la construcción de un mapa categorial de los conceptos teóricos, en el cual se recopila y clasifica la información más relevante, estableciendo los autores principales y secundarios con las fechas de publicación de las obras, así como los conceptos claves a tener en cuenta en el análisis.

Un ejemplo de la segunda estrategia se observa en el siguiente mapa categorial:

Mapa categorial



El mapa categorial consiste en la recopilación de los sustentos teóricos básicos con sus categorías, autores y año de publicación de la obra referenciada. En este sentido, las categorías aquí presentes, permitieron reconocer las principales teorías relacionadas con el concepto de signo y sus elementos, los procedimientos de connotación de la imagen, las categorías que posibilitan la interacción entre la imagen y el texto, las tipologías intertextuales, las características y variables que presenta la metaficción, los elementos de la ilustración y su relación con el arte. De esta manera, se organizaron de forma sintética los conceptos fundamentales que se tuvieron en cuenta para el análisis de la obra *Las pinturas de Willy*.

Dentro de los procedimientos utilizados para el análisis de la obra *Las pinturas de Willy*, se encuentra, en primer lugar, la búsqueda de las obras pictóricas originales para compararlas con las apropiaciones realizadas por Anthony Browne. En segundo lugar, se hace el análisis de los elementos paratextuales del libro, constituidos por el formato, los soportes, las cubiertas, la portada, y las ilustraciones, que ayudan a introducirse en la lectura, permitiendo el primer acercamiento al contenido del libro. Un tercer momento analiza los centros de interés, los elementos decorativos de la imagen y los procedimientos de connotación de la imagen, entre los que se encuentran el trucaje, la pose, los objetos y la sintaxis. Un cuarto momento surge cuando se analiza el recurso de la metaficción, teniendo en cuenta las características de simultaneidad, dialogismo y discontinuidad, como también las variaciones metaficcionales de reverberación, cortocircuito y juego presentes en las ilustraciones. En el quinto momento se analizan las tipologías de la intertextualidad, entre las que se destacan la alusión, la imitación, la transformación y la parodia. Por último se aborda el componente lúdico presente en *Las pinturas de Willy*, así como también la forma didáctica de acercamiento al arte.

En resumen, esta investigación se sitúa en el campo de la semiótica de la imagen y del texto, desde la interpretación y el análisis de la obra seleccionada, a partir del enfoque cualitativo descriptivo. Entre los elementos centrales se destaca la imagen y su relación con el texto narrativo, el diálogo intertextual con otras expresiones artísticas y literarias, las características y variaciones metaficcionales que buscan determinados efectos narrativos entre los lectores, y el componente lúdico que permite el aprendizaje de los movimientos pictóricos, las épocas y sus creadores.

CAPÍTULO 2

ENTRE IMÁGENES Y PALABRAS

La construcción narrativa de Anthony Browne

Encontré emocionante esta nueva manera de abordar un libro. Sin las limitaciones de la narrativa, podía pintar todo lo que se me ocurriera: eran las imágenes las que dictaban el cuento.
Browne, 2011, p. 124

2.1. Una búsqueda de sentidos a través de las imágenes

Cada vez que la mirada del lector se detiene a observar la obra de Anthony Browne, variedad de objetos, formas y palabras saltan a su encuentro; fragmentos de historias contenidas en las ilustraciones revelan informaciones que se irán conectando a través de la descripción de los personajes, en las huellas que las imágenes dejan para develar su significado, en el diálogo que se establece entre movimientos, épocas y autores del arte pictórico, a través de una confluencia de situaciones y emociones construidas por la narrativa que se conectan a través de trazos y colores.

Esa vida que se describe al contemplar la imagen, el lienzo que se transforma ante los ojos del espectador para darle paso a la construcción textual, es el efecto que logran los libros álbumes¹ entre los lectores, una categoría que se ha consolidado como una de las más significativas dentro de la literatura contemporánea por las fuertes experimentaciones semánticas contenidas en el terreno gráfico, heredadas de la publicidad, la pintura y el cine. Una creación literaria y artística que da testimonio de la evolución social, cultural y tecnológica que se evidencia en la actualidad.

Dado que el objeto de investigación está centrado en el libro álbum, es importante presentar algunas investigaciones, artículos y debates que han realizado especialistas en el campo de la literatura sobre el tema. En el libro *Leer y mirar el libro álbum: ¿Un género en construcción?*,

¹ Se denomina libro-álbum al texto que se caracteriza porque el soporte físico y la narratología textual y visual concuerdan afinadísimo. Dicho acorde puede estar al servicio de cualquier tipo de relato (fantástico, cotidiano, entre otros) y dirigirse a cualquier tipo de público. (Durán, 2009, p. 8)

Hanán Díaz (2007) realiza una investigación a través de las diferentes perspectivas y debates que se han tejido alrededor del concepto de libro álbum. El texto inicia con un recorrido histórico en el que se destacan algunos momentos que marcaron la evolución de los libros ilustrados hasta llegar a la concepción del libro álbum, con las técnicas de ilustración, los materiales que lo conforman y las unidades de significación contenidas en ellos.

El autor resalta también los principios que enmarcan el surgimiento de los libros animados con sus mecanismos de producción y evolución, así como la relación de las ilustraciones con el arte desde su gramática particular, la cual permite reconocer elementos de expresión plástica que determinan diferentes niveles de significación en las ilustraciones. Por último, se proponen lecturas de las imágenes, en donde se ofrecen un conjunto de claves orientadoras para estimular la capacidad observadora del lector y de esta manera propiciar un acercamiento más acertado a las dinámicas que éstas proponen. El texto permitirá reconocer en la obra de Browne los diferentes códigos semánticos y textuales, el lenguaje que utilizan las imágenes, los elementos que emplea la ilustración y su relación con el arte pictórico, y el pacto de recepción que exige la participación activa del lector para la construcción de significados.

Por su parte Colomer (2002) llama la atención sobre los complejos sistemas de significación que los álbumes establecen, llegando en ocasiones a constituir objetos narrativos que exigen al lector habilidades de lectura apoyada en códigos presentes en la imagen y el texto; reconoce, además, la posibilidad que permite a la imagen aclarar o complejizar la narrativa de la historia, pues en algunos casos, éstas sirven para describir a los personajes, los escenarios, las acciones, el marco de relaciones en la historia, pero también amplía las posibilidades narrativas de la historia en momentos donde el texto cuenta la narración principal, mientras que la imagen incluye la narración

de uno de los personajes, es ahí donde el uso de la imagen hace factible introducir elementos que afectan la interpretación de la historia.

La autora enfoca también una de las características importantes de la literatura actual, se trata de inclusiones que aluden a referentes culturales, al uso de la imagen para remitir a pinturas o películas famosas en un juego intertextual que ayuda a enriquecer la pluralidad de significados, cita como ejemplo la pintura de la *Mona Lisa* dentro de la construcción icónica en el libro *Gorila* de Anthony Brown; de esta forma, los álbumes han ido más allá, incorporando temas que suponen un desafío para el lector, una conexión con otras formas de expresión estética que posibilitan el juego entre texto e imagen, una multiplicidad de líneas narrativas que se relacionan entre sí para expresar la pluralidad de sentidos que es posible descifrar.

Esta interesante propuesta realizada por Colomer, permite entender la multiplicidad de sentidos presentes en la obra de Anthony Browne, así como la construcción de discursos paralelos que sobrevienen a través de las imágenes y el diálogo intertextual que se construye con otras manifestaciones artísticas como el arte pictórico, el cine y la música.

Estas referencias al arte pictórico presentes en los libros álbum son explicadas en el artículo *La complementariedad en la caja azul/el bastón azul* de Iwona Chmielewska, escrito por Sánchez (2012). En él se realiza un análisis de los mecanismos narrativos, los contenidos temáticos, las relaciones entre imágenes y textos, y la comprensión de la imagen sujeta a los códigos interpretativos del arte.

Mediante un recorrido que enfoca los elementos narrativos y simbólicos en la obra de Chmielewska, ahondando el tema de lo femenino y masculino, la autora inicia un recorrido que parte de la descripción física del libro, los simbolismos presentes en el color, las fotografías y los

decorados de sus elementos, hasta la inclusión de los personajes y el papel que cumplen al heredar un juguete que contiene pequeñas historias escritas por sus familiares, que a su vez pueden ser modificadas por los personajes que heredan el texto.

El artículo propone un juego de interdependencia entre texto e imagen a partir de la transformación que sufren las historias, los objetos y las obras de arte, una apertura del texto que compromete la participación activa del lector para continuar la historia a partir de los elementos propuestos por el narrador. Este artículo brinda elementos importantes para entender el mecanismo utilizado en la mayoría de las obras de Browne, en donde a partir de la intervención que hace a las obras de arte pictórico o a los objetos cotidianos se altera el orden natural de la narración, proponiendo un juego de las formas que llevará al lector por un camino de significantes que conducirán a la búsqueda de los significados presentes en las ilustraciones.

La presencia de un lector activo, el cual juega un papel especial en la construcción del relato y que sin importar la edad pueda ser seducido por el simbolismo presente en las imágenes o en la trama que poco a poco se va tejiendo, es uno de los temas que se abordan en el ensayo titulado *Con estas luces*. El autor, Marantz (2005), realiza un recorrido a través de las diferentes etapas que ha tenido el libro álbum, desde los enfoques en valores humanos que diversos autores le dieron, hasta el aporte que Randolph Caldecott hace al género, incorporando una variación en el concepto y sus elementos, pues reúne dibujos vivaces, acompañados por textos sencillos, donde enfoca temas diversos que nada tienen que ver con un carácter moralizante.

El autor resalta también la evolución que han tenido los cuentos de tradición oral, en donde al ser transcritos se pierde la voz del narrador y entra en juego el papel del ilustrador, entonces, las imágenes se convierten simbólicamente en la voz que comunica las cualidades que las palabras a

veces no transmiten. Cita como ejemplo el libro *¿Dónde viven los monstruos?* de Maurice Sendak, un texto con un contenido expresivo, que a través de una carga de efectos presentes en la imagen, comunica una serie de indicios que el lector develará en el transcurrir del relato.

Lo mismo ocurre con la versión de *Hansel y Gretel*, un cuento de los Hermanos Grimm ilustrado por Anthony Browne. En él, la imagen de la madrastra adopta la fisonomía de la bruja que habita el bosque encantado. Los rasgos de similitud que le agrega el ilustrador al personaje le permite al lector darle significados al relato visual.

El ensayo de Marantz, resalta las diversas posibilidades de interpretación que ofrecen los libros álbum desde la comunicación que se establece entre el texto y la imagen y el papel que desempeña el ilustrador como parte fundamental del relato, pues permite reconocer la simultaneidad de discursos utilizados en las obras de Browne y la multiplicidad de recursos icónicos que llevan a comprender los estados anímicos de sus personajes conectados con la luz y la sombra de sus ilustraciones, así como el simbolismo de los objetos que llevan al lector a reconocer las claves al interior de su obra.

El diálogo entre texto e imagen presente en los libros álbumes, ha sido motivo de discusión en ámbitos de formación literaria, tal es el caso del artículo “Texto o imagen, ¿matrimonio a la fuerza?”, el cual fue publicado a partir del simposio sobre literatura infantil, realizado en España. En el artículo se compila el debate llevado a cabo entre el escritor Juan Farias y el editor y especialista en libros ilustrados Juan Ventura, ambos con posturas diferentes. El escritor Juan Farias inicia la discusión manifestando la incompatibilidad que existe entre el texto y la ilustración, afirma que, aunque ambas son manifestaciones del arte y precisan de un receptor para su interpretación, cuando aparecen de forma conjunta, provocan una interferencia en el lector, puesto que dibujo y

texto son dos formas distintas de expresión y precisan lecturas diferentes en muchas oportunidades.

Al respecto afirma Farias (1990):

El problema se presenta cuando la ilustración es creativa, producto del impacto emocional que el texto produce en un ilustrador magistral, como John Tenniel, Gustave Doré, y muchos de los que estáis aquí. Estos ilustradores son capaces de estropear la aventura de leer, porque inducen al lector a seguir caminos que no son propios de cada lector. (p. 20)

En respuesta a esta afirmación, Antonio Ventura interviene desde su perspectiva de docente y editor, dando a conocer las dos clasificaciones que existen en el ámbito de los libros de imágenes. La primera tiene que ver con los libros sólo de imágenes, mientras que en la segunda, se hace necesaria la presencia del texto para aclarar las complejas relaciones que se dan entre las imágenes.

Ventura considera que en los álbumes ilustrados donde escritor e ilustrador son una misma persona, es donde mejor se da la relación entre el texto y la ilustración, debido a su complementariedad, al diálogo que ambos establecen y a los silencios en el texto que la ilustración llena. Al respecto afirma: “la narración bascula de un elemento a otro, primando en ocasiones la imagen y en otros momentos la palabra escrita” (Ventura, 1990, p. 21).

El autor en mención cita entonces como ejemplo a autores como Maurice Sendak, Leo Lionni, Ralph Steadman, Janosch, John Burningham, David McKee, Tomie de Paola y Anthony Browne, entre otros, afirmando que en sus obras no sólo son impactantes las imágenes sino que también los textos poseen un alto grado de significación, la cual se logra mediante la conjugación de ambos elementos.

Las posturas de Juan Farias y Antonio Ventura dieron lugar a diversos debates que pusieron de manifiesto los diferentes puntos de vista de especialistas sobre el tema de libro álbum y el aporte que le hace la ilustración al texto escrito.

La discusión tejida alrededor del vínculo entre palabra e imagen, permite comprender la importancia que tiene el ilustrador Browne en la construcción textual del relato, pues a través de los trazos, las texturas y los colores el autor transmite una serie de emociones y conocimientos que le ayudarán al lector a la construcción de significados, una forma de acercar las obras de arte pictórico al lenguaje que transmiten, vinculándolas a las situaciones cotidianas que viven cada uno de sus personajes. Cada detalle que el ilustrador deja con una intención especial se convierte en señuelo, que lo llevará a desentrañar otra historia que se esconde en los objetos o en el contexto en el que se desenvuelven las acciones.

La comunión que se establece entre autor e ilustrador se evidencia en el libro *Jugar el juego de las formas*, un texto autobiográfico de Browne (2011), dividido en trece capítulos que inicia con un recorrido anecdótico sobre su niñez y su paso por la escuela de arte hasta convertirse en diseñador gráfico, donde se resalta la fuerte influencia que ejerció el arte surrealista para la realización de sus obras, en especial las pinturas de René Magritte y Salvador Dalí, su fascinación por los gorilas y las constantes maneras de representarlos en sus narraciones.

A partir del capítulo siete, el autor ahonda en aspectos importantes al interior de su obra, entre ellas están las transformaciones que sufren los objetos, las referencias al arte pictórico, a personajes, obras de la literatura y el cine, las historias que cada una de sus imágenes cuentan. Al respecto Browne (2011) comenta:

Al mirar mis ilustraciones es muy común notar un Van Dyck colgado en la pared, o un Gainsborough sobre la chimenea. Suelo utilizarlos como recurso narrativo (elijo cuidadosamente las pinturas para que reflejen la trama de un cuento), pero también los pongo ahí como homenaje a mis influencias. Son pinturas que amo. (p. 139)

Browne también reconoce el aporte que le han dado sus ilustraciones a textos como *Alicia en el país de las maravillas* y *Hansel y Gretel*, así como la influencia que tuvieron para el autor los

cuentos de hadas y la referencia a ellos en sus historias, hasta llegar a la construcción relacionada con el libro *Jugar el juego de las formas*.

El texto mencionado permite reconocer momentos importantes en la vida del autor, las influencias artísticas, su particular manera de intervenir las obras de arte para darle cabida a una narración, la transformación que sufren algunos elementos cotidianos asociados con la variedad de sentimientos que viven sus personajes, la importancia que tienen sus ilustraciones para recrear secuencias de acciones en sus cuentos, el diálogo que establece en la mayoría de sus narraciones con cuentos clásicos de la literatura, en fin, una variedad de datos claves que servirán de soporte para el análisis semiótico e intertextual de la obra seleccionada.

Sobre la tendencia artística que muestran algunos ilustradores, en especial Browne y el lenguaje que transmiten sus textos, el artículo “Impactantes expresionistas. Aproximaciones al lenguaje de los álbumes,” escrito por González y Zaparín (2005), aborda el expresionismo como una tendencia de los ilustradores de álbumes contemporáneos, en donde, a partir de las manifestaciones oníricas producidas por el subconsciente, se generan imágenes que no necesariamente representan una acción concreta ni una historia en particular, sino la expresión de sentimientos que producen sucesos vividos o presenciados por los creadores.

Mediante un análisis de la obra *Tú grande y yo pequeño* de Grégoire Solotareff, y *Voces en el parque* de Anthony Browne, los autores reconocen la importancia que tienen desde el punto de vista plástico, los dibujos, sus colores impactantes, la línea de renovación gráfica, sus fuertes contrastes entre luz y sombra que a menudo deriva en lo surrealista y lo transgresivo, en donde una situación y su contrario podrían convivir en un mundo imaginario.

En este libro, afirman los autores, se reúnen algunas características del mundo expresionista, las cuales no están ligadas a la lógica del objeto real o a una secuencia en el proceso mental del sujeto mediado por la razón, sino en la mezcla de imágenes para producir sentimientos; los fuertes contrastes de colores magnifican o empequeñecen a los personajes, mientras los elementos representados se convierten en manchas de color que en determinado momento representan la tierra, el cielo o un estado de ánimo que envuelve a los personajes, de ahí que las ilustraciones parezcan congeladas.

Según González y Zaparín, en el texto *Voces en el parque*, las ilustraciones buscan conmover el lector por medio de determinadas configuraciones de líneas, casi siempre de manera caricaturesca. Aunque, aparentemente no posee un argumento, su grandeza radica en la manera de aludir en sus ilustraciones a obras pictóricas. El ilustrador Browne no sólo hace pasear al lector por sus propios paisajes, sino por aquellos referidos en la historia del arte. González y Zaparín concluyen el artículo afirmando que se debe pensar en libros álbum con la claridad de un estilo que defina la existencia de un ilustrador; al mismo tiempo, la claridad evidenciada en su argumento es la que hace posible la recepción de la obra entre lectores de diversas edades.

En este artículo se reconoce la fuerza que tiene el ilustrador Browne, así como las tendencias artísticas que lo llevan a recurrir a elementos que hacen parte del estilo de pintores como Salvador Dalí, René Magritte, Francis Bacon, Gainsborough, Van Eyck, Henri Rousseau, entre otros. Su particular manera de construir la sensibilidad estética a partir de la conjugación entre imagen y texto, conlleva una novedosa manera de acercar los lectores a los diferentes movimientos artísticos, a sus autores y a la manera de reflejar un momento histórico en particular.

Sobre el recurso utilizado por algunos ilustradores para remitir al arte pictórico, el artículo “Arte en los ilustradores para niños”, publicado por Morán (2002), ofrece una mirada a las diferentes corrientes pictóricas que se manifiestan en los álbumes ilustrados, así como en la dependencia que existe entre la imagen y el texto y las diferentes especialidades utilizadas por los ilustradores, entre las que sobresalen la decorativa, la de portada, la de obras literarias y las relacionadas con el libro infantil.

En cuanto a las técnicas, el autor comenta que son variadas y dependen del estilo del ilustrador. Al final del artículo explica cada una de las corrientes pictóricas y gráficas presentes en los álbumes y concluye afirmando que las influencias de las pinturas en los ilustradores para niños están relacionadas con las búsquedas interiores, con “la mirada limpia y nueva de los niños” (Moran, 2002, p. 80)

Por otro lado, en el artículo “Libros con arte”, la ilustradora italiana Carrer (2006) indaga en torno a las variadas maneras en que el arte, las ilustraciones y los textos se fusionan para producir una obra estética, llamada literatura. Mediante un acercamiento al arte para niños, resalta la importancia que tienen las ilustraciones en los libros álbumes, pues educan la mirada a través de las observaciones.

Carrer posteriormente se refiere al arte como parte de una historia que sucede en la cotidianidad, que permea el pensamiento de los artistas como evocación de sucesos íntimos. La autora también se refiere a los libros que hablan de la vida de algunos artistas, movimientos y épocas históricas, muchos de los cuales pasan de ser objetos cotidianos a ser obras de arte, dado que transmiten a cualquier receptor la necesidad de conocer su propio idioma; son libros de arte creados por artistas, pero, a su vez, son libros de artistas que hablan de arte.

Si enfocamos el arte como tema al que aluden los ilustradores, es necesario remitir a uno de los recursos utilizados por los artistas para lograr formas expresivas, se trata del plano picado y contrapicado, Díaz (2002) en el artículo titulado “Con los ojos de niño” analiza, apoyándose en varios ejemplos, la manera como los ilustradores utilizan ambos planos para hacer coincidir su punto de vista con el del lector, pues ayudan a caracterizar a los personajes infantiles desde sus múltiples deseos, sus estados anímicos y su relación con los adultos. Al respecto el autor afirma:

En la literatura infantil, el punto de vista es un recurso también expresivo, pues “coincide con la perspectiva en la que la obra quiere colocar al lector con respecto a una situación o a un personaje. El lector tiene una ubicación en la ilustración. Se le coloca arriba generalmente cuando se quiere que domine la situación, o bajo cuando se le presenta algo que intimida”. (p. 8)

Estos recursos, según Díaz, son los empleados por ilustradores como Anthony Browne en álbumes como *Willy el tímido*, *Willy soñador* y *Zoológico*. En el primero, la ilustración muestra lo que el protagonista ve, cree que ve o desearía ver cuando se contempla ante el espejo, se trata de una figura que magnifica su imagen real y coloca al lector en un ángulo inferior para apreciar la superioridad del personaje; la misma técnica la realiza en *Willy el soñador*, pues transforma al chimpancé, por medio de su imaginación, en un ogro que domina desde el plano picado a su contrincante. En *Zoológico*, Browne se sirve del procedimiento del plano picado para mostrar a un padre autoritario y pueril, tal como lo perciben sus hijos en la narración, haciéndolo ver también antipático para el lector.

Díaz también se refiere a la mirada animista de los niños, que son capaces de darle vida a los objetos con los que juegan y que los autores utilizan para sus propios beneficios, pues los usan como espejos de la vida humana, a la vez que le otorgan vida a objetos como la cuchara o el osito de peluche y de esta forma, convencen al pequeño para que se tome la sopa que tanto le disgusta.

Mediante variados ejemplos, el autor llama la atención sobre la utilización de estos recursos en autores como Maurice Sendak, Ángela Ionescu, Andersen, Xavier de Maistre, Gisele Mehren, Óscar Wilde, entre otros. *Mirar con ojos de niño*, en suma, es un planteamiento narrativo sobre la ubicación de los objetos en las ilustraciones, para lograr en el lector un efecto de grandeza o pequeñez, una mirada que explore la percepción del niño y del adulto, intentando entender la naturaleza de cada uno.

A partir de los planteamientos de Morán, Carrer, Colomer y Díaz, se puede concluir que el advenimiento de los libros álbumes permitió construir textos narrativos que generan el desarrollo de habilidades de lectura, apoyadas en los códigos icónico y textual. La confluencia entre ambos códigos y las constantes referencias al arte pictórico abordado por autores e ilustradores se evidencian en las obras de Anthony Browne, en ellas, la fuerza expresiva que poseen las ilustraciones, así como la utilización de elementos narrativos que construyen una secuencia de acciones, permite el reconocimiento de mecanismos metaficcionales. La utilización de objetos y personajes al interior de sus ilustraciones, los cuales aluden a obras de arte pictórico. El uso de la ironía, la imitación y las transformaciones como mecanismos intertextuales, permiten reconocer la multiplicidad de recursos utilizados por el autor a través del diálogo entre el texto narrativo y el texto pictórico.

2.2. Una obsesión que perdura

Willy, el chimpancé que acompaña algunas de las narraciones de Anthony Browne, es un recurso que constantemente utiliza el autor para llevar al lector al encuentro de sentimientos como el amor, la soledad, el miedo y el abandono; en cada sueño de Willy se descubre el deseo de

convertirse en estrella de cine, pintor, escritor famoso, gigante o pordiosero. A través de su paleta de colores el chimpancé transforma el lienzo hasta convertirlo en escenas que recrean momentos del arte pictórico, de esta forma aparecen reinterpretadas obras como: *Paisaje con Orión* de Nicolás Poussin, *La creación de Adán* de Michelangelo Buonarroti, *El nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli, *Las espigadoras* de Jean François Millet, en fin, un conjunto de pinturas famosas que propician diversas interpretaciones, “la idea era introducir pequeños cuentos escondidos en el fondo, quería que los lectores encontraran algo nuevo cada vez que veían el libro” (Browne, 2011, p. 69).

El recurso de gorilas y chimpancés al interior de la obra de Browne ha sido motivo de investigación, una de ellas es “Un gorila con ojos de abuelo”, realizada por Arizpe y Styles (2004). Las autoras realizan un análisis narrativo y visual del cuento *Zoológico*, haciendo énfasis en la relación que se establece entre humano/animal y la manera en que a través de las ilustraciones se cuestiona el encierro de los animales y el papel que juega el hombre como creador de pequeñas cárceles que sirven para el divertimento de múltiples visitantes que asisten al lugar; además, efectúan un estudio sobre la manera en que interpretan los niños, entre cuatro y once años, los textos visuales que ofrece el cuento, a la luz del concepto de álbum ilustrado con fuerte predominio de la ironía; un mecanismo utilizado por Browne que le permite a través de figuras surrealistas, metamorfosear a los personajes humanos hasta convertirlos en figuras grotescas, de esta manera el tratamiento del tema se evidencia en las imágenes, sin la necesidad de que el texto lo enuncie.

Las autoras resaltan en este trabajo las emociones que despiertan en los niños y niñas los dibujos que, con gran sutileza, cuestionan el comportamiento del padre y los hermanos ante la desgracia de los animales; la utilización del color, las texturas, la perspectiva y demás elementos llevan a los niños a reconocer el significado que subyace en los textos, lo que transmiten las

ilustraciones y la forma en que los niños las interpretan. Esta investigación permite reconocer la motivación que despierta en los niños la lectura de las ilustraciones, el análisis de los aspectos visuales de los textos, la inclusión de elementos surrealistas, la intertextualidad, los juegos sugestivos y los finales inconclusos; la particular manera de leer e interpretar los colores, las líneas, el diseño, las metáforas y bromas visuales que a menudo utiliza Anthony Browne en sus narraciones.

De igual forma, Klibanski (2006), analiza la interdependencia entre palabra e ilustración en la obra *Gorila* de Anthony Browne, un cuento que se vale del recurso mediante el cual su personaje central (gorila), adquiere características humanas y habita el mundo de Ana, una niña que vive sola con su padre y que constantemente reclama su compañía. La autora llama la atención sobre los elementos intertextuales al interior de la obra de Browne, los cuales requieren una serie de competencias semánticas y cognitivas para comprender el significado que subyace en cada diálogo que establece con otras expresiones artísticas, personajes y momentos históricos. El ensayo se centra también en la irrupción de un hombre/gorila y la relación que se establece entre el gorila y el padre de Ana. Este hecho lo evidencia el lector cuando el gorila, humanizado por el ilustrador, se coloca el sombrero y el abrigo del padre de Ana y sale a recorrer la ciudad en compañía de la niña. La autora advierte el rasgo de masculinidad presente en la obra, además, los nexos intertextuales que evocan los clásicos personajes masculinos como Superman-gorila, el Che-gorila y Chaplin-gorila.

El trabajo de Klibanski plantea la fuerza expresiva del libro álbum en toda sus magnitudes así como la particular combinación de elementos en el libro que se revisten de significados; desde el diseño de las páginas, el color, las formas y demás elementos gráficos y visuales, son signos que

advienten al lector sobre su participación para llenar las grietas que el texto y la imagen dejan como un rastro que lo impulsa a desentrañar los circuitos de sentidos presentes en la obra.

De igual manera, en la investigación “Análisis de las unidades semánticas en el libro álbum *Willy el tímido* de Anthony Browne”, Vela (2013) enfoca las relaciones intertextuales existentes en la obra a la luz del concepto libro álbum y las pautas de análisis propuestas por Fanuel Hanán Díaz en el libro *Leer y mirar el libro álbum: ¿un género en construcción?* La autora inicia un recorrido de lectura del texto, reconociendo las partes materiales del libro, hasta llegar a la construcción narrativa del relato, en donde enfoca sus elementos y estructura; posteriormente se detiene para realizar el análisis semántico, teniendo en cuenta el ícono, el índice, el símbolo, los informantes y la intertextualidad como unidades de significación en cada una de las páginas que componen el texto; por último, se realiza una aplicación de análisis a los estudiantes del grado décimo en el Colegio pensionado Universitario, teniendo en cuenta los parámetros brindados por Fanuel Hanán. La autora, a manera de conclusión, expone las dificultades y aciertos presentados en el trabajo de investigación, resaltando la importancia que tuvieron los cinco niveles de análisis semántico para la comprensión global y particular del texto.

Esta investigación, aunque aborda elementos importantes desde las unidades de significación contenidas en el libro álbum, no ahonda en cada una de ellas para realizar un análisis semántico más detallado en la obra *Willy el tímido* de Anthony Browne. Así mismo, la aplicación del análisis con los estudiantes quedó desligada del objetivo que fundamentaba el trabajo de investigación, pues éstas sólo se centraron en un reconocimiento de las unidades de significación sin lograr un análisis más profundo sobre cada uno de ellas.

A partir del recorrido realizado por las diferentes investigaciones y artículos, se puede afirmar que la obra de Anthony Browne incentiva el acercamiento al arte pictórico a través del encuentro con objetos que se vislumbran de forma cotidiana y que van modificando su aspecto para conducir al lector a un mundo de variadas emociones, un diálogo con obras, escritores, personajes y movimientos artísticos en donde, tanto imágenes como textos, cumplen con una función emotiva y creadora, donde las referencias intertextuales se expresan como apertura a otras obras literarias y pictóricas, propiciando diferentes recorridos en búsqueda de sentidos o enigmas que el lector armará como un rompecabezas. La alusión que hace Browne a los personajes como parte de los cuentos de hadas, del cine o de otras formas de expresión artística, propician el proceso de alfabetización visual, el cual debe iniciar desde los primeros años.

En suma, los trabajos aquí referidos, analizan la capacidad que tienen los textos de Browne para propiciar un acercamiento literario al arte, mediante una serie de signos y conexiones que le permiten a los lectores identificarse con los artistas, sus historias o los relatos que pueden surgir de las obras.

CAPÍTULO 3

MARCO TEÓRICO

Una teoría que sustenta la búsqueda de sentidos a través de la imagen

En el presente capítulo se abordan las diferentes teorías que sirven de soporte conceptual para el análisis de la obra *Las pinturas de Willy* de Anthony Browne. El enfoque es semiótico y se tendrán en cuenta los conceptos de signo y lector modelo desde los trabajos realizados por Umberto Eco en las obras *Signo*, *Los límites de la interpretación*, *Seis paseos por los bosques narrativos*, *Lector in fábula* y *Obra abierta*; los referentes teóricos contenidos en el *Manual de semiótica general* de Jean-Marie Klinkenberg. También se analizan los elementos que hacen posible la percepción y el análisis de la imagen y sus procedimientos de connotación, abordados por Roland Barthes en el texto *Lo obvio y lo obtuso*; la función del intérprete en la obra de arte a través del texto *Ideas y formas en la interpretación pictórica* de Vincent Furió, al igual que el papel que juegan las imágenes, los grados de unión entre imágenes y textos y las categorías que posibilitan la interacción entre texto e imagen teorizadas por Áron Kibédi Vargas y Nikolajeva y Scott; la metaficción con sus características y variaciones, desde los conceptos de María Cecilia Silva-Díaz; la teoría de la intertextualidad de Gérard Genette, Michael Riffaterre y Jesús Camarero. Finalmente se abordarán los conceptos relacionados con el libro álbum, los elementos que hacen parte de la ilustración y su relación con el arte, recopilados en el libro *Leer y mirar el libro álbum: ¿Un género en construcción?* escrito por Fanuel Hanán Díaz.

3.1. Surgimiento del libro álbum

El texto *Leer y mirar el libro álbum: ¿Un género en construcción?* de Fanuel Hanán Díaz permitió abordar la categoría teórica que se trabaja en el presente capítulo, a través de un breve recorrido histórico por los principales momentos que enmarcan el surgimiento y el desarrollo del libro álbum.

Uno de los productos más emblemáticos de la literatura infantil actual es el libro álbum, que tuvo sus inicios en 1650 cuando el pedagogo Comenius² publicó un libro llamado *OrbisPictus*, que hacía uso de la imagen para acercar a los niños al campo del aprendizaje de diferentes temas. Estos textos destinados a la instrucción aparecen en Rusia, Francia y Alemania.

Comenius utilizó por primera vez el dibujo no sólo para llamar la atención del lector sino para la enseñanza de los niños, abonando así el camino para el surgimiento de los libros ilustrados, los cuales se leían en voz alta haciendo énfasis en las palabras, aunque su diseño era concebido en términos visuales. A partir de la obra de Comenius, apareció una corriente de textos que repetían la estructura del *OrbisPictus*, que eran libros decorados con toscos grabados sobre madera que servían para el aprendizaje del latín, en ellos, los dibujos servían de modelo para cada lección.

En 1695 Charles Perrault recoge la tradición oral rica en personajes y motivos, y les da un delicado tratamiento a los ambientes, llenándolos de la fastuosidad de la corte, de esta forma adapta los cuentos de hadas, cuyas ilustraciones anónimas fueron elaboradas en técnica gouache³, las cuales determinaron la manera de presentar las ediciones posteriores.

²Juan Amos Comenius (1592-1670, teólogo, filósofo y pedagogo. Se le conoce como el padre de la pedagogía, ya que fue quien la estructuró como ciencia autónoma y estableció sus primeros principios fundamentales.

³El gouache o témpera es una acuarela modificada a la cual se le añade blanco para hacerla opaca. Actualmente es muy usado para carteles, ilustraciones, cómic y trabajos de diseño en general.

Luego, Gustave Doré, uno de los grabadistas más significativos de la época, se dedica a la pintura de gran formato y a la caricatura, realizando más de 9000 grabados para algunas de las obras de la literatura universal, tales como *la divina comedia*, *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, *El paraíso perdido*, *Orlando furioso*, *la Biblia*, entre otros.

Posteriormente surgen los cuentos de advertencia, ampliamente divulgados para llamar la atención de los niños sobre algunos riesgos y peligros. Uno de los más revolucionarios y emocionantes fue *Struwwel-peter*, del psiquiatra y médico alemán Heinrich Hoffmann, que fue publicado por primera vez en 1845 en Alemania, en donde utiliza la figura de un personaje desgreñado y con las uñas muy largas, que él mismo dibujó y utilizó como medida terapéutica para calmar a los pacientes (niños) que llegaban visiblemente trastornados a su consultorio. En este libro, describió episodios acerca de las consecuencias de la desobediencia y el mal comportamiento de los infantes, los cuales acompañaba con imágenes violentas.

Hoffmann utilizaba las imágenes para transmitir de forma más directa aquello que las palabras no lograban expresar. Hoffmann, citado por Hanán (2007) dice:

El niño aprende viendo, le entra todo por los ojos, comprende lo que ve. No hay que hacerle advertencias morales. Cuando le advierten: lávate, cuidado con el fuego, deja eso, ¡obedece!, el niño nota que son palabras sin sentido. Pero el dibujo de un desarrapado, sucio, con un vestido en llamas, la pintura de la desgracia, de la despreocupación, le instruyen más que lo que se pueda decir (p. 44)

En la cita de Hoffmann, se reconoce la importancia que tienen las imágenes para la instrucción de los niños, ellas generan más impacto que las advertencias morales contenidas en las palabras de quienes los instruyen.

Hanán Díaz (2007), informa que el advenimiento del color como procedimiento gráfico marcó el nacimiento del Toybook⁴, legítimo predecesor del libro álbum contemporáneo. Fue en Inglaterra donde apareció el arte de la reproducción mecánica del color, y durante la segunda mitad del siglo XIX el inglés Edmund Evans gesta lo que se conoce como la “Edad de Oro” del libro infantil, la cual se extiende hasta finales del siglo XIX. A partir de 1860, la impresión a color se posesionó del mercado de los libros infantiles, quedando relegados los grabados en blanco y negro. Durante esta época, las artes gráficas se caracterizaron por la preponderancia de las líneas curvas, la experimentación, el embellecimiento tipográfico y el desarrollo estético del cartel vinculado a los avances pictóricos de las vanguardias.

A partir de este momento, y en función de las diferentes técnicas de impresión, se fueron explorando diversas maneras de conjugar las palabras con las imágenes, dando lugar en 1782, a la exploración que hace Randolph Caldecott, considerado el padre del libro ilustrado, quien introduce dibujos vivaces acompañados de textos sencillos, creados para entretener y no para instruir. Su gran aporte consistió en el diálogo que se establece entre el texto y la imagen, permitiendo con ello asentar las bases para la construcción compartida de significados, además, planteó un estilo más depurado y moderno.

Vale la pena destacar en Inglaterra a Kate Greenaway, quien en 1878 se da a conocer a través de *UnderThe Windows*, conjunto de poemas e ilustraciones que reúne su amigo Edmund Evans; posteriormente, en 1881, publica *MotherGoose*, una colección de poemas para niños, acompañada por dibujos de corte victoriano que muestran a niños en rondas o juegos con detalles

⁴ El Toybook es el término con el que se designa el libro juguete. Sus orígenes se remontan al siglo XVIII, en donde se incluían juguetes pequeños para niños. La característica principal del libro juguete es la presencia de las imágenes en lugar del texto. (Lundin, 1994, p. 64)

decorativos que introducen variedad de tonos de verde, en combinación con blancos, azules, plomos y rosados.

En 1900 aparece en Nueva York la primera edición de *El mago de Oz*, notable novela de L. Frank Baum, con ilustraciones de William Denslow, coloreadas de acuerdo a los tonos que dominaba en cada reino por donde deambulaban los protagonistas.

Otro autor que es importante resaltar en esta época es Arthur Rackham, autor inglés, quien ilustró numerosos libros infantiles. Entre sus trabajos más conocidos figuran las ilustraciones de los cuentos de los hermanos Grimm (1900), Peter Pan (1906), Alicia en el país de las maravillas (1907), el sueño de una noche de verano (1908) y algunos relatos de Edgar Allan Poe, entre otros.

Edmund Dulac, uno de los más exóticos ilustradores de libros infantiles, incorpora elementos de la cultura oriental en las ilustraciones que realiza para la edición de los cuentos de Hans Christian Andersen, publicados en Munich en 1913. En ellos se nota la influencia de la estampa japonesa en la disposición de los elementos, las decoraciones y el ritmo entre los espacios vacíos y llenos del cuadro.

A finales del siglo XIX, el alemán Lothar Meggendorfer, logró crear libros móviles, experimentó con dispositivos complejos y delicados, le confirió elegancia a los movimientos, acentuó el elemento sorpresa y una dosis de humor a sus ilustraciones. Sus dibujos casi caricaturescos de los rostros reflejan el interés del siglo XIX por la fisonomía y su penetración en los tipos de personalidad. Meggendorfer es considerado el maestro de la animación en los libros ilustrados, ya que con frecuencia, hacía que hasta cinco pares de la ilustración se movieran simultáneamente y en diferentes direcciones. Estos experimentos abrieron el camino a la ingeniería del papel, a través de numerosos mecanismos de construcción tridimensional.

Tras la Primera Guerra Mundial, con el advenimiento de las vanguardias y las nuevas técnicas de impresión, se conforma el escenario para el surgimiento de lo que conocemos como el álbum moderno: un libro en que la imagen se libera del texto y se transforma poco a poco en un actor principal de la narración.

A partir de los años 60, los textos con ilustraciones para niños se desarrollaron a un ritmo vertiginoso, especialmente en Europa. Esta situación ha pervivido hasta la actualidad, lo que conlleva un estado de permanente innovación, donde las experimentaciones son estimuladas por editoriales que han descubierto, sorprendidas, que el libro álbum no sólo atrae a los más jóvenes, sino también a un público adulto.

Es importante aclarar que los libros con ilustraciones impactantes, con formatos que varían de tamaño, forma y materiales no siempre son libros álbumes, pueden ser simplemente libros de imágenes o libros ilustrados. Los libros de imágenes no poseen texto que acompañe la imagen, generalmente incitan a los niños a la realización de secuencias de acciones como despertar, lavarse los dientes, vestirse, caminar, estos textos introducen al niño en la estructura básica de la narración, generalmente están diseñados para que el adulto los “lean” al niño en voz alta al tiempo que va acercándolo a los conceptos de color, letra, tamaño, números, formas, entre otras.

En los libros ilustrados el peso de la función narrativa radica en el texto escrito y las imágenes solamente “ilustran” lo dicho en el texto. Las imágenes sirven como apoyo narrativo. Este tipo de libros es más común en libros dirigidos a primeros lectores.

El libro álbum, en cambio, precisa que tanto la imagen como el texto se complementen y enriquezcan para lograr una lectura conjunta, una interconexión de códigos que no puedan desligarse. Así lo define Hanán Díaz (2007):

El libro álbum auténtico se sostiene en esta interdependencia. Las imágenes no pueden ser entendidas sin los textos y los textos pierden sentido si se leen separadamente. Desde esta perspectiva, se reclama un rol constructivo del lector, quien debe ser capaz de completar esos eslabones que aseguran una participación activa e inteligente en el proceso de descodificación.

(p. 95)

En el libro álbum las imágenes no pueden ser entendidas sin los textos y los textos pierden sentido si se leen separadamente. Desde esta perspectiva, se reclama un rol constructivo del lector, quien debe ser capaz de completar esos eslabones que aseguran una participación activa en el proceso de decodificación e interpretación, un mecanismo de cooperación que le permita cumplir con una función generativa, aquella que lo lleva por el universo interpretativo para formular una serie de conjeturas que deben ser aprobadas por el conjunto del texto, siendo éste un artificio que tiene como finalidad la construcción de, como lo dice Umberto Eco (1987), un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual y que pueda moverse en las páginas para ir desentrañando todo el conjunto de códigos y símbolos que el autor pone a su disposición.

En el libro-álbum confluyen diversas aportaciones semióticas de la nueva cultura visual, dando lugar a una polifonía de significados, es un tipo de literatura heterodoxa no sólo por lo que dice, sino sobre todo por cómo lo dice y para quién lo dice. Las palabras, las imágenes, el formato, los colores, la tipografía, y en general lo que Gérard Genette define en su libro *Palimpsestos* como paratextos, un elemento que ayuda al lector a introducirse en la lectura facilitando las primeras instrucciones sobre el contenido del libro. Genette lo considera un elemento auxiliar, un accesorio del texto que funciona como una puerta de entrada, de transición y de transacción que determinan su lectura.

La presencia de elementos de metaficción⁵ en cambio, se manifiesta de forma permanente. Esta conexión entre realidad y construcción ficcional transgrede las barreras de lo que está al interior de la historia y se postula como argumento a diferencia de lo que se manifiesta de forma externa (situación comunicativa, formato, soporte), produciendo desconcierto para el lector. Al respecto Silva-Díaz (2005a), en el texto *La metaficción como un juego de niños*, hace énfasis en las nuevas formas de las narraciones, en donde se altera el orden establecido en cuanto la estructura y los elementos de la narración, dando lugar a otras formas del relato:

En la literatura infantil la metaficción vulnera o descubre las convenciones de una literatura que, debido a su lector implícito, tiende a presentar una visión del mundo sin contradicciones, a desarrollar un solo hilo argumental, a los finales cerrados en vez de a los abiertos, a estar focalizada en un personaje, a no presentar variaciones estilísticas. Las estrategias metaficcionales vulneran o desenmascaran estos presupuestos, frustrando las expectativas convencionales acerca del significado y la aparente coherencia de las historias. Es así como las obras metaficcionales introducen variantes que minan las formas canónicas (varias voces o modos de ver que colisionan, varios hilos argumentales, focalización múltiple, saturación, intertextualidad, etc.) (p. 10)

La autora afirma que en el álbum metaficcional se desarrolla un tipo de narrativa con tres características propias, a saber: dialogismo, discontinuidad y simultaneidad. La primera se refiere al discurso que existe entre el texto y las ilustraciones, la segunda característica tiene que ver con la brecha que presentan el texto y la imagen que el lector debe rellenar para lograr comprender el significado, y la tercera se relaciona con la manera en que varios hilos argumentales transcurren paralelamente, desafiando la linealidad del texto. Estas características presentes en los álbumes ilustrados generan complejidad interpretativa, razón por la cual muchos de estos textos están dirigidos a lectores jóvenes e incluso a lectores más expertos.

⁵ La metaficción es un término que se aplica a la escritura ficcional que de manera autoconsciente y sistemática llama la atención sobre su naturaleza de artefacto para plantear interrogantes acerca de la relación entre la ficción y la realidad (Waugh, 1984). Silva Díaz (2005, 60-61) amplía este concepto, reconociendo que la función central de la metaficción es lúdica y didáctica, pues involucra al lector con las convenciones del texto, mostrándole cómo funcionan las historias, mediante el descubrimiento de los mecanismos que operan en ellas. Un ejemplo de este recurso se presenta en la figura del narrador-autor, uno de los pilares que sostiene la organización del mundo de la ficción dentro de la narrativa canónica.

Silva-Díaz (2005) también se refiere a las variaciones que presentan los álbumes ilustrados, las cuales difieren de las historias convencionales. Estas rupturas, aunque un poco complejas, ofrecen una experiencia de lectura que puede resultar muy atractiva para los lectores, pues el extrañamiento inicial se transforma en un reto que ofrece componentes lúdicos y humorísticos.

Una de ellas es la indeterminación, que se percibe cuando la variación metaficcional genera imprecisiones, ambigüedades o contradicciones en el texto; otra variación es la reverberación, la cual se produce cuando la historia trae ecos de otras historias, lo que impide apreciarla como un todo coherente; la tercera variable es la denominada cortocircuito, que tiene que ver con el salto que se produce entre los elementos narrativos, trastocándose las jerarquías y los planos de la comunicación narrativa. Un ejemplo de esta variación es cuando se borran los límites entre lo que está afuera y lo que está adentro de la historia.

Así, un narrador que estaba afuera (extradieгético)⁶, ingresa como personaje, pero es un personaje diferente a los demás porque puede manejar la historia de la manera en que lo hacen ciertos narradores o los autores implícitos⁷ o viceversa; la última variación es el juego, que consiste en generar una estructura en la que es más importante el disfrute del significante que los significados, o cuando la obra se construye teniendo al lector como jugador.

De acuerdo con los aspectos enunciados anteriormente, se puede afirmar que Anthony Browne utiliza en sus obras elementos metaficcionales, como propuesta a los lectores para que estén atentos a los significados que proponen las ilustraciones, una mirada que se prolonga hasta

⁶ Según la teoría de la narrativa, abordada por José Valles Calatrava (2008), se distinguen tres niveles narrativos. El primer nivel es el extradieгético, se refiere al narrador por fuera del relato. El segundo nivel es el intradieгético, se presenta cuando el narrador es un personaje dentro del relato. El tercer nivel es el metadieгético, es cuando hay una narración dentro de la narración.

⁷ El autor implícito es la voz que desde dentro del discurso narrativo, de cuya estructura participa como sujeto inmanente de la enunciación, transmite mensajes para la recta interpretativa de la historia. (Villanueva, 1992, p. 181)

encontrar en medio de cada forma un itinerario de lectura que entrelaza elementos de la cotidianidad con imágenes que se transforman, dando cabida a otra historia que se teje dentro de una principal.

Sus imágenes le proporcionan información adicional al lector, las cuales se constituyen en elementos narrativos que ampliarán el sentido al texto, de esta manera, el interjuego que se da entre ambos lenguajes (el visual y el textual) permite la inclusión de elementos que se conectan entre sí para lograr un diálogo permanente con otras formas artísticas y literarias. Así lo comenta Browne en su libro *Jugar el juego de las formas* (2011):

A partir de una forma ordinaria se crea un cuento con la adición de unos cuantos detalles extraordinarios. La imagen cambia de lo meramente representativo a algo extraño, onírico e interesante. El artista observa un rostro o un árbol y lo transforma en una interpretación de la que ve. (p. 14)

La presencia de imágenes y textos amplía las posibilidades interpretativas, permitiendo al lector acercarse al conjunto del texto, reconociendo en lo textual la trama contenida a través de la voz del narrador, quien recrea unas acciones en un lugar y tiempo específicos, además, se detiene en los detalles que ofrecen las ilustraciones para ampliar la información. Al respecto Nikolajeva y Scott (2000) afirman:

Ya sea que comencemos con lo verbal o con lo visual, cada uno crea una expectativa del otro. Lo que a su vez nos aporta nuevas experiencias y nuevas expectativas. El lector pasa de lo verbal a lo visual y a la inversa, en una continua expansión del entendimiento. (p. 2)

Así, el libro álbum como lo afirma Lewis (1995) “no es un género sino un tipo de texto mucho más flexible y abierto” (p. 101), que ha incorporado diferentes géneros literarios, en donde confluyen lo artístico y literario; a través de la utilización de icono-textos⁸, llevan al lector mediante una secuencia de indicios a entrar en un universo de significados contenidos en los

⁸Nikolajeva y Scott (2001), definen el iconotexto como: “ una entidad inseparable entre texto e imagen que cooperan para transmitir un mensaje” (p. 6)

objetos, ambientes y personajes que remiten al recuerdo de cuentos clásicos, obras de arte pictórico, obras cinematográficas, personajes famosos del cine, la música y de la historia del arte; un sinnúmero de referencias y homenajes a otras manifestaciones artísticas en donde imagen, formas, texturas, gestos, diálogos, encuentros y desencuentros invitan al lector a sumergirse en los textos con una mirada atenta e indagadora para hacer posible el desciframiento de cada uno de los códigos presentes tanto en las ilustraciones como en las narraciones.

3.2. Texto e imagen. Apertura a un universo de significados

El signo es un instrumento mediante el cual el ser humano se acerca a la interpretación de una realidad que a través de los sentidos cambia de forma, color y movimiento, es un instrumento que permite significar y darle significado a todo aquello que se percibe. Ferdinand de Saussure, en el *Curso de lingüística general*, afirma que el signo remite a otra realidad que no está presente, es la combinación del concepto o idea con la imagen acústica, siendo la imagen acústica “la huella psíquica, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa imagen es sensorial, y si llegamos a llamarla ‘material’ es solamente en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto, generalmente más abstracto” (p. 91-92), es así como el concepto se constituye en el significado y la imagen acústica en el significante, en esta medida, el mundo es un universo de signos que se representan por medio de gestos, imágenes, grafías, marcas y sonidos que la sociedad interpreta.

Más tarde Eco (1973) define el signo como “un elemento del proceso de la comunicación que se utiliza para transmitir una información, para decir, o para indicar a alguien algo que otro conoce y quiere que lo conozcan los demás también” (p. 21). Dicho concepto se refiere al mensaje como portador de signos, el cual contienen palabras escritas, emisiones sonoras, íconos, trazos gráficos que llevan a dotarlos de significados. En *El tratado de semiótica general* (2000), afirma

que un signo está constituido por uno o varios elementos de un plano de expresión, colocados de tal forma que se correlacionen con el plano de contenido. Siempre que haya correlación entre ambos planos, existirá el signo como una entidad semiótica movible que permitirá el encuentro de elementos mutuamente independientes.

Eco (2000) se apoya en la definición que hace Peirce cuando señala que “un signo representa algo para la idea que produce o modifica. Aquello que representa se llama su objeto; aquello que transmite, su significado; y la idea a que da origen es su interpretante” (p. 115), un signo existe o se da en la medida que intervengan el intérprete y su interpretante, siendo el intérprete, lo que el signo produce en su mente, y el interpretante es lo que garantiza la validez del signo aún en la ausencia del interpretante, es la representación a la que se le confía “la antorcha de la verdad”.

Peirce (citado por Shirmahaleh, 2010), considera el signo como una entidad conformada por tres elementos: el representámen, el interpretante y el objeto. El primero alude a la cualidad material que está en lugar de otra cosa, es aquello que para alguien representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter, crea en la mente de la persona un signo equivalente o más desarrollado; el segundo en cambio, aclara lo que significa el representámen y a su vez representa el mismo objeto, es la modificación producida en el pensamiento por un signo. El tercero es “una idea, o el objeto en sí tal y como realmente es” (p. 46)

Peirce distingue tres interpretantes de un signo, uno de ellos es el dinámico, se trata del efecto particular que un signo provoca en la mente de un intérprete en una situación concreta de enunciación, en un contexto determinado de utilización; el segundo interpretante es el inmediato, pensado como el concepto o significado que comporta todo signo, independientemente del contexto

y circunstancias de su enunciación. Peirce afirma que se trata de una abstracción y de una posibilidad. Por último, el Interpretante final, es el que presupone a los otros dos tipos de interpretantes. Es el interpretante pensado como un hábito lo que hace posible la interpretación recurrente y estable de un signo.

Como último elemento está el objeto. Peirce hace hincapié en que para que algo sea un signo, debe representar a otra cosa, llamada su objeto. Se referirá a los signos como si tuvieran un único objeto, pero aclara que un signo puede tener más de un objeto. Distingue dos tipos de objeto: el Inmediato (interior a la semiosis), es el objeto tal como es representado por el signo mismo, cuyo ser es dependiente de la representación de él en un signo; y el dinámico (exterior a la semiosis), es la realidad que por algún medio arbitra la forma de determinar el signo a su representación.

Según Peirce, es necesario que existan tres condiciones para que algo sea un signo, una de ellas es que el signo debe tener cualidades que sirvan para distinguirlo, otra condición es que el signo debe tener un objeto, aunque la relación del representamen con el objeto no basta para hacer de uno el signo del otro; para ello se necesita un interpretante y la tercera condición consiste en que la relación semiótica debe ser triádica, es decir, comportar un representamen que debe ser reconocido como el signo de un objeto a través de un interpretante. La semiosis es el instrumento de conocimiento de la realidad, y es siempre para Peirce un proceso triádico de inferencia mediante el cual a un signo (llamado representamen) se le atribuye un objeto a partir de otro signo (llamado interpretante) que remite al mismo objeto.

Peirce, divide los signos según su relación con su objeto dinámico en íconos, índices y símbolos. El primero es el signo que tiene el carácter que lo hace significativo. Peirce lo define como un signo que se refiere al Objeto al que denota naturalmente en virtud de caracteres que le son propios y que posee igualmente, existencia o no al objeto. El ícono siempre representa a su objeto

por similitud, sirve para transmitir ideas de las cosas que representa simplemente imitándolas. Tiene la naturaleza de una apariencia y, como tal, sólo existe en la conciencia. Las representaciones artísticas como la escultura y la pintura son ejemplo de íconos. Existen tres clases de íconos conformados por imagen, diagrama y metáfora.

La imagen la define como la cualidad que posee el ícono, tiene algún parecido cualitativo con su referente. En cambio, el diagrama es el que se parece al referente en su estructura, es decir, es un parecido mental, se representa en virtud de dos factores, el primero de ellos es que un diagrama es una representación-signo, en la medida en que es tomado por tal. El segundo factor es que representen relaciones entre objetos por medio de las relaciones entre sus componentes.

Así, por ejemplo, un diagrama de Venn representa relaciones entre conceptos a través de las relaciones análogas entre los círculos que componen el diagrama. En tercer lugar se encuentra la metáfora, ésta es una representación viva y dinámica de su objeto, representa el objeto haciendo un paralelo con alguna otra cosa. Es el único tipo de ícono que necesita un creador. Las metáforas genuinas se descubren, se intuyen y se crean mediante procesos semióticos que terminan en abducción.

El hecho de interpretar una metáfora como tal requiere necesariamente la participación activa del intérprete, ya que se trata de volver a experimentar cierta emoción que vincula el ícono metafórico con su interpretante. Funciona como un *legi signo*, una regla, una ley que define o domina la interpretación de los elementos que rodean la metáfora.

La metáfora elige de las cualidades de ambos objetos dinámicos de los que dispone, aquellas que se consideren convenientes, para poder crear entre ellos una analogía o una semejanza, para que de esta manera cada uno pueda ser una representación del otro, o a su vez un ícono del otro. Por su parte, el símbolo es un signo arbitrario, su relación con el objeto se determina por una ley o

convención. Están conectados con su objeto en virtud de la idea que la mente construye. Las palabras, los números, los signos religiosos y las banderas son, entre otros, algunos ejemplos.

La segunda división del signo según la relación con su objeto dinámico es el índice, es un signo que se refiere al objeto que denota, en virtud de ser realmente afectado por el objeto. Muestra algo sobre las cosas por estar físicamente conectado con ellas. La relación con los objetos que representan es de continuidad con respecto a la realidad. Por último, el símbolo es un signo que está determinado por su objeto dinámico sólo en el sentido de que se interpreta como tal. Depende de una convención, de un hábito o de la disposición natural de su interpretante.

De acuerdo con el significado otorgado por Peirce a los íconos, se puede reconocer que ellos están presentes en la pintura a través de las imágenes, y que permite al receptor adoptar una postura de acuerdo con el estilo, perspectiva, color, diseño, entre otras. Ellas crean niveles de significados abiertos a interpretaciones diferentes con el potencial de sembrar en sus lectores una reflexión sobre el acto mismo de leer.

Manguel (2000), reconoce que en las imágenes de una obra de arte se dan variedad de percepciones. Entre ellas están: lo que el pintor ha imaginado y lo que ha puesto en la tela, lo que el receptor puede nombrar y lo que los coetáneos del pintor podían nombrar, la parte simbólica que se desprende de cada elemento, la visión social del autor y su postura crítica que se asocia a un momento específico de la historia, entre otras.

Las imágenes, en el libro álbum, se convierten en complemento importante de la narración, aparecen para reforzar el significado que los textos brindan, en él los dos códigos interactúan para contar una historia, para recrear una escena que se irá construyendo a partir de los elementos que aparecen y que precisan del rol constructivo del lector, quien debe ser capaz de complementar los

eslabones que en algún momento el autor deja sueltos para lograr una participación activa en el proceso de decodificación de ambos lenguajes: el icónico y el gráfico.

En los libros de Anthony Browne, cada imagen cuenta una historia, ya sea la representación épica de un suceso histórico o la descripción de escenas cotidianas y familiares que en la mayoría de los casos remiten a una obra de arte pictórico, un cuento clásico, una obra cinematográfica o la narración de un relato con sus elementos y estructura.

Los textos de Browne permiten múltiples interpretaciones, un complejo entramado de elementos visuales y gráficos puestos al alcance del lector para que identifique las relaciones existentes al interior del texto y pueda interpretarlas. Sobre el papel que cumple el lector en la obra, Eco (2013) afirma que ésta se enriquece “a lo largo de los siglos con las interpretaciones que se dan de ella, tiene presente la relación entre efecto social de la obra y el horizonte de expectativas de los destinatarios históricamente situados” (p. 40). Además agrega que las interpretaciones que se dan del texto deben obedecer a la hipótesis sobre la naturaleza de la intención profunda del texto, que conlleva la búsqueda de la figura del lector por construir.

Para entrar al plano de la significación, el lector se enfrenta a dos tipos de interpretación, que según Eco (2013), se refieren a la interpretación semántica o semiótica. Ésta es el resultado del proceso por el cual el destinatario, ante la manifestación lineal del texto, la llena de significado.

La interpretación crítica o semiótica es, en cambio, aquella por la cual se intenta explicar por qué razones estructurales el texto puede producir diversas interpretaciones semánticas. De ahí que el lector pueda reconocer en un texto infinitas lecturas posibles, pero debe rendirse cuando el texto no apruebe algunas de sus presuposiciones.

La iniciativa del lector consiste en formular una conjetura sobre la *intentio operis*. Esta conjetura debe ser aprobada por el conjunto del texto como un todo orgánico. Esto no significa que sobre un texto se pueda formular una y solo una conjetura interpretativa. En principio se pueden formular infinitas. Pero, al final, las conjeturas deberán ser probadas sobre la coherencia del texto, y la coherencia no podrá sino desaprobar algunas conjeturas aventuradas. (Eco, 2013, p. 51)

En este sentido, un texto puede interpretarse de forma semántica o de forma crítica, pero existen algunos textos (aquellos cuya función es estética), que precisan de ambas interpretaciones y deben tener en cuenta un lector modelo que reconozca en la obra los códigos que el autor deja para que el receptor identifique. De ahí que, estos textos:

Precisan de la construcción de su propio lector modelo, para que pueda actualizar el contenido del texto por medio de movimientos cooperativos que precisan de la actualización de términos y conceptos, de inferencias lógicas que permitan extraer en el conjunto del texto, el significado que en algunos momentos se encuentra oculto o a simple vista se logran comprender, de llenar los espacios vacíos, intersticios que hay que rellenar o para dejar al lector la iniciativa interpretativa que lo ayude a funcionar (Eco, 1987, p. 75)

Según Eco (1979), prever el correspondiente lector modelo no significa esperar que éste exista, sino también mover el texto para construirlo, generar un papel activo. El autor lo confirma en *Obra abierta* cuando sostiene que cada intérprete de una obra se ubica como centro activo de un conjunto de redes inagotables de sentidos, que le permitirán definir la manera de abordarla, de acuerdo con los elementos que el autor deja a su disposición como apertura a otros sucesos que le servirán para conectar con otras realidades que postula la obra.

Agrega también que la volubilidad de la obra abierta no quiere decir carencia de una estructura, sino la asunción de una estructura en movimiento capaz de contener y permitir otras estructuras; su orden es un rechazo de un orden singular para proponer una pluralidad de órdenes.

Así lo afirma Eco (1979):

La obra en movimiento, en suma, es posibilidad de una multiplicidad de intervenciones personales pero no es una invitación amorfa a la intervención discriminada: es la invitación no necesaria ni unívoca a la intervención orientada, a insertarnos libremente en un mundo que sin embargo es siempre deseado por el autor (p. 96)

Es así como los textos postulan la cooperación del lector para su actualización, los infinitos puntos de vista de los intérpretes como los variados aspectos que postula la obra se corresponden, se encuentran y se aclaran recíprocamente. Las palabras escritas fluyen constantemente más allá del marco de la página; las cubiertas de los libros no delimitan las fronteras del texto, el cual nunca llega a constituirse por completo como un todo material, pues son los lectores quienes trascienden los límites de su interpretación.

En este sentido, se puede afirmar que las obras de Anthony Browne, proponen un lector modelo que pueda sumergirse en sus textos y logre entender el juego de interdependencia, una búsqueda de sentidos presentes en la combinación de elementos familiares que al cambiar de aspecto remiten a otras situaciones, un diálogo constante, una particular forma de combinar elementos realistas y oníricos que exigirán al lector una lectura más detenida, la búsqueda de conjeturas a partir de las imágenes.

En Browne, las acciones enmarcadas por la gama de colores, los simbolismos de sus objetos, las pistas que permitirán reconstruir una historia que se mueve entre lo ficcional y lo real, las ensoñaciones, la contradicción entre el mundo humano y animal, las representaciones caricaturescas de las obras de arte, un cúmulo de elementos que llevan al lector a ir reconstruyendo a través de las pistas un nuevo orden dentro del relato, un cambio de voces y escenarios que llevan a fusionar dentro del campo de lo literario diferentes formas artísticas. Al respecto, Browne (2011), afirma:

Hay que dejar un hueco entre la ilustración y el texto. En vez de tratar la ilustración como la mera representación visual de los eventos que describe el texto, puede haber algo en las imágenes que el texto no revela; de la misma forma, el texto puede decir cosas que no vemos en la ilustración y a veces se pueden omitir cosas en ambos. Los huecos se dejan para que los lectores los llenen con su imaginación. (p. 62)

De esta forma, la obra se enriquece a través de las interpretaciones que se le hacen, teniendo presente que la finalidad de la interpretación, de acuerdo con la teoría de Eco (2013), “es buscar lo

que el autor quería realmente decir, o lo que el ser dice a través del lenguaje, sin admitir, por lo demás, que la palabra del ser, sea definible según las pulsiones del destinatario” (p. 37), a la luz de la intención del autor, de la obra o del lector, la obra se enriquece con las interpretaciones que se hacen de ella, teniendo presente la relación entre el efecto social de la obra y el horizonte de expectativas de sus destinatarios, de acuerdo con la intención profunda que subyace al interior del texto mismo como manifestación de la percepción del autor.

3.3. El papel que juegan las imágenes en la construcción narrativa del relato

De acuerdo con la noción de ícono, planteada por Peirce y referenciada anteriormente, un ícono tiene la naturaleza de una apariencia y como tal sólo existe en la conciencia, dicha apariencia se transmite a través de la percepción que logra la mirada. Según la teoría de Eco (1989) “los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común, basándose en códigos perceptivos normales y seleccionando los estímulos que permiten construir una estructura perceptiva” (p. 192). Los códigos icónicos reproducen las condiciones de la percepción del objeto una vez seleccionada, por medio de convenciones gráficas, permitiendo que la imagen trascienda por encima de las comunidades lingüísticas adquiriendo una significación transcultural, no sujeta a la previsión de la producción de unos rasgos pertinentes perfectamente delimitados.

Todo texto visual está constituido por un sistema de expresión y por un sistema de contenido, siendo ambos inseparables. Sólo existirá función semiótica en un texto visual cuando expresión y contenido entren en relación, manteniendo a su vez una relación intertextual. La competencia intertextual, como afirma Eco (1987) “abarca todos los sistemas semióticos con los

que el lector está familiarizado” (p.116), indica que un término o un detalle en el elemento icónico, remite a variados bloques enciclopédicos.

Un signo icónico, de acuerdo con la teoría de Klinkenberg (2006), está conformado por cuatro elementos, ellos son: el referente, el cual lo define como el objeto sobre el cual el signo visual da cuenta; el stimulus, tiene que ver con el soporte material del signo. El significante se refiere al conjunto de estímulos visuales que corresponden a un tipo estable y puede asociarse a un referente reconocido. Finalmente, el cuarto signo icónico denominado tipo, es la representación mental, se constituyen en un proceso de integración y estabilización de experiencias anteriores, ya sean las vividas o las librescas.

Klinkenberg también reconoce cuatro relaciones dobles entre los cuatro elementos del signo icónico; la primera se refiere al eje stimulus-referente: las transformaciones, dan cuenta de las semejanzas y diferencias entre los rasgos comunes de los objeto. La segunda relación tiene que ver con el eje referente-tipo, se da cuando las representaciones nos crean expectativas sobre aquello que percibimos. La tercera relación se denomina eje tipo-significante, guarda relación con la función semiótica. Esta relación establece la equivalencia entre los rasgos espaciales y los rasgos semánticos. Un ejemplo de ello es el conjunto identificable de cuerpo, orejas y bigotes, que permite representar un gato. La última relación es el eje significante- stimulus, se da cuando los estímulos visuales son objeto de una prueba de conformidad, dicha prueba decidirá si las manifestaciones sensoriales son representaciones del tipo o no.

Por lo tanto, el signo icónico constituye un modelo de relaciones entre el objeto, el soporte material, el conjunto de estímulos visuales y la representación mental que tenemos de ellos, de ahí

que el signo icónico se asocie con el modelo perceptivo del objeto, aunque en la vida cotidiana no seamos conscientes de la mecánica de la percepción.

Los signos icónicos son inherentes al ser humano, pues siempre ha necesitado de ellos para plasmar sus sentimientos, se han constituido en pequeñas huellas que ha dejado en las rocas, en los huesos y piedras, en los monumentos funerarios, una revelación que surge como un chispazo lleno de colores y formas que dan lugar a una secuencia de historias.

A través de la literatura, se han creado cantidad de historias que se transforman en imágenes para el lector, algunas de ellas recrean viajes, modos de vida, búsqueda de objetos mágicos o el retorno del héroe a su lugar de origen, tal es el caso de *La Odisea*, obra que narra el regreso de su héroe Odiseo a su patria Ítaca. Las descripciones que el narrador utiliza para dar cuenta de las múltiples dificultades que el protagonista debe enfrentar, se constituyen en secuencia de imágenes.

De esta forma, las descripciones prosopográficas⁹ le permiten al lector construir la imagen de personajes como Sirenas, Cíclopes, Hechiceras y Dioses. Por medio de las acciones que acontecen en lugares que hacen parte de una geografía olvidada, se pueden reconocer países, ciudades, poblaciones, caminos, grutas, campos de batalla. A través de los diálogos que entablan sus personajes, el lector puede imaginar los gestos, el rango de superioridad y los atributos que diferencia a dioses, semidioses y mortales. Cada descripción reúne infinidad de imágenes que se van configurando como un mecano, para que el lector arme y desarme, moldee y transforme, hasta construir significados.

En sus comienzos, las obras literarias no contaron con los aportes de la nueva cultura digital, autores como William Blake, en sus dos colecciones de poemas titulados *Cantos de inocencia*

⁹ La descripción prosopográfica se refiere a las características físicas de los personajes (Beristán, 1995, p. 137)

(1788) y *Cantos de experiencia* (1794), permitieron reconocer la manera en que palabras e imágenes podían ser combinadas. La fusión entre estas dos formas del lenguaje marcaron un cambio paradigmático para la época y ha incidido en la obra de escritores y artistas de libros ilustrados.

Con el advenimiento del concepto de libro álbum, las fronteras que separan el lenguaje textual e icónico se han disuelto, permitiendo la creación del concepto Literariedad visual (Hanán Díaz, 2007, p. 159), el cual se relaciona con la capacidad que tienen los lectores para interpretar el lenguaje de las imágenes estáticas y las imágenes en movimiento, sus convencionalismos y los diferentes niveles de sentido que ellas aportan, generando con ello la apertura a otras maneras de concebir la lectura, dándole paso a la participación del lector en una relación dinámica que propicia la interpretación del texto a la par con la imagen.

De acuerdo con la teoría sobre la cooperación entre texto e imagen para la construcción de significados, Barthes (1982) afirma: “Toda imagen es polisémica, toda imagen implica, subyacente a sus significantes, una cadena flotante de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás” (p. 35). La imagen está constituida por una arquitectura de signos, los cuales se extraen de las profundidades variables de léxicos y cada léxico maneja un código que se circunscribe en un lenguaje, dicho lenguaje puede considerarse textual o visual y se modifica de acuerdo a la percepción de cada lector.

Barthes reconoce en todas las reproducciones analógicas de la realidad como la pintura, el dibujo, el cine y el teatro, dos mensajes que se despliegan de manera evidente o inmediata al lector. El primero es el mensaje denotado, es aquel que sólo necesita de un saber relacionado con la percepción, que se da sin agregarle significados. El segundo es el mensaje connotado, constituido

por un sistema de significados que comprenden un plano de expresión y de contenido, de significantes y significados que el lector precisa descifrar.

Barthes distingue varios procedimientos de connotación, uno de ellos es el trucaje, que consiste en la composición de la imagen, con escenas, planos, personas, objetos que en la forma real no existieron; el segundo procedimiento es la pose, se trata de la postura de los personajes, ella permite la lectura e interpretación de la imagen; el siguiente procedimiento son los objetos, aquellos elementos de significación que propician la asociación de ideas; el cuarto procedimiento es la fotogenia, se refiere a la inclusión del mensaje en la misma imagen, embellecida o sublimada, ya sea por técnicas de iluminación, impresión o reproducción; los últimos procedimientos nombrados por Barthes son el esteticismo y la sintaxis. El primero se refiere a la transformación de la imagen en pintura, en composición o sustancia visual deliberadamente tratada por “empaste de colores”, significándose a sí misma como arte, intentando imponer un significado más sutil. El segundo es cuando con una serie de imágenes se construye una secuencia, logrando así la connotación de la secuencia completa.

Sobre los procedimientos de connotación de la imagen, Barthes hace tres observaciones. En la primera, el texto constituye un mensaje parásito, destinado a comentar la imagen, es decir, a “insuflar” en ella uno o varios significados; la segunda observación se refiere al efecto de connotación de la imagen, el cual se presenta diferente de acuerdo con el modo de presentación de la palabra “cuanto más próxima queda la palabra de la imagen, menos aparenta connotarla; atrapado, en cierto modo, por el mensaje iconográfico, el mensaje verbal parece participar de su objetividad” (Barthes, 1982, p.22); y la tercera observación tiene que ver con la imposibilidad que tiene la palabra de duplicar a la imagen, puesto que al pasar de una estructura a la otra aparece una elaboración de significados segundos que se constituyen en explicación, una ampliación de

connotaciones que ya estaban incluidas en las imágenes. A menudo, el texto produce un significado nuevo, que resulta proyectado de forma retroactiva sobre la imagen, hasta el punto de parecer denotado por ella. Barthes afirma también que a veces las palabras llegan a contradecir a las imágenes hasta producir una connotación compensatoria, es decir, ambos mensajes pactan un término medio, generando una función reguladora.

Teniendo en cuenta los planteamientos de Barthes, podemos considerar que la imagen en su connotación, está constituida por una arquitectura de signos que se van codificando a partir de las lecturas que se hacen de ellas. De ahí que las imágenes estén atravesadas por un sistema de símbolos, por la retórica de una época o por la agrupación de elementos que permiten la búsqueda de significados.

Por su parte Kibédi (1989) alude al papel que desempeñan las imágenes como complemento narrativo, reconociendo en ellas la posibilidad aclaratoria en momentos en donde la sucesión de éstas no obedecen a un orden temporal o cronológico:

Las series de imágenes, por otra parte, estén o no acompañadas de palabras, tienden a ser interpretadas como exclusivamente narrativa, ya que exigen que les dediquemos tiempo y seguimiento. Incluso cuando nada parece ligar efectivamente los elementos a los que las imágenes sucesivas remiten. (p. 116)

Kibédi distingue tres grados de unión entre las imágenes. En el primero, palabra e imagen coexisten dentro del mismo espacio; en el segundo, en cambio, palabra e imagen están separadas pero se presentan en la misma página, se refieren mutuamente; y en el tercero, palabra e imagen no se presentan en la misma página, pero se refieren la una de la otra.

El autor agrega, además, que en la medida en que se unen de forma intensa palabras e imágenes, se torna más complicado para el lector su percepción y comprensión. En el caso en que imagen y palabra se perciban de manera individual, la imagen predomina pero únicamente en

momentos en donde el lector la reconoce e interpreta sin la necesidad de utilizar las palabras para identificarla o ampliar su significado, en los demás casos la imagen se subordina a la palabra.

Con respecto a los grados de unión propuestos por Kibédi, Sipe citado por Arizpe (2004) señala que los libros álbum muy elaborados demandan una lectura recurrente “Existe una tensión entre nuestro impulso de observar las imágenes y de no interrumpir el flujo narrativo temporal. El texto verbal nos lleva a leer en forma lineal, mientras que las imágenes nos seducen para que nos detengamos a observar” (p. 49)

Ambas posturas tienen validez en la medida en que se considere que entre el texto y la imagen deba existir diálogo permanente, cada una aporta elementos que sirven como fundamento para la construcción narrativa, al tiempo que genera funciones cognitivas en el lector, el cual debe descifrar los códigos inmersos en la imagen que en algunos momentos los textos escritos no proporcionan.

Con respecto a los grados de unión entre las imágenes propuestos por Kibédi, es importante reconocer el esquema elemental para el análisis de las imágenes que Barthes propone en el libro *El sistema de la moda* (1967), el cual se fundamenta en tres tópicos: el objeto, los soportes y las variantes. El objeto lo define como el tema de la imagen, aquello para lo cual se la ha elaborado, en algunos casos no aparece el objeto, pero la imagen lo sugiere. Un ejemplo de ello es la imagen de una escoba para representar limpieza; los soportes constituyen en la imagen todo lo que no es el objeto, existen soportes ambientales, objetuales y animados y tienen la función de “sostener”, de mostrar el objeto en uso, dentro de un mundo, de un entorno y las variables son la manera en que aparecen el objeto y los soportes. En ellas, los detalles juegan un papel importante, buscan darle un

sentido a la imagen. Hay variantes de ubicación en el plano, de color, de forma, de tamaño, de textura, de contraste, gestuales, posturales, entre otras.

Barthes (1982), llama la atención sobre la presencia de los tres elementos que hacen posible la percepción y el análisis de la imagen, cada uno de ellos aporta a la construcción de tres mensajes. Uno de ellos es el lingüístico, el cual orienta al lector para hacer un recorrido a través de la imagen, posee una función de anclaje y de relevo.

La función de anclaje se da cuando el texto dice cómo leer la imagen, sostiene o apoya la imagen, contribuye a identificar los objetos. Mientras que en la función de relevo la palabra y la imagen están en relación complementaria.

Otro mensaje es el icónico denotado, en él son importantes los elementos explícitos ofrecidos por la imagen, mientras que en el mensaje icónico connotado, la importancia recae en los mensajes no explícitos que aparecen en la lectura de la imagen. Se constituyen en las diversas lecturas que se puede hacer de una misma imagen, la cual varía según el receptor.

Teniendo en cuenta los planteamientos realizados por Roland Barthes, Kibédi y Sipe sobre las relaciones entre imagen y texto, María Nikolajeva y Carole Scott (2001, p. 24), consideran que se necesitan unas categorías que permitan la interacción entre el texto y la imagen. Dichas categorías son la simetría, el realce, la complementariedad, el contrapunteo y la contradicción. La primera categoría se presenta cuando el texto y la imagen dicen lo mismo. La segunda categoría se da cuando las ilustraciones amplían lo que dicen las palabras, o las palabras describen con mayor fuerza la ilustración, produciendo una dinámica más compleja entre los dos códigos. Por su parte, la tercera categoría se produce cuando el realce es muy significativo, entonces se genera una relación complementaria. La siguiente categoría se presenta cuando las imágenes y las palabras colaboran

para crear sentidos que van mucho más allá del alcance de cada una de ellas. La última categoría es un caso extremo de contrapunteo, en el que las palabras y las ilustraciones parecen estar en oposición. Esta ambigüedad plantea un desafío para el lector, pues debe lograr una comprensión de lo que se está mostrando.

Para Nikolajeva y Carole Scott, la relación de contrapunteo es la que propicia mayores y mejores oportunidades de interpretación. Distinguen ocho formas de contrapunteo. La primera es el contrapunteo en el destinatario, ella expresa las diferencias entre el texto y la ilustración a partir de un doble destinatario. La segunda es el contrapunteo en estilo, se presenta cuando los textos y las ilustraciones difieren en estilo. La tercera es el contrapunteo en el género, en ella el texto y las ilustraciones pueden diferenciarse por la adopción de un modo fantástico y realista respectivamente. La cuarta, denominada contrapunteo por yuxtaposición, se presenta a través de dos historias paralelas que pueden tener o no palabras. La quinta es contrapunteo en la perspectiva narrativa, en ella existen diferentes perspectivas ideológicas a través del contrapunteo entre el texto y las ilustraciones. La sexta se denomina contrapunteo en la caracterización del personaje, en ella el texto y las ilustraciones presentan los personajes de forma contradictoria. La séptima es contrapunteo metaficcional, esta forma combina diferentes marcos narrativos para ejemplificar las posibilidades del postmodernismo. Se incluyen aquí las posibilidades del contrapunteo con los paratextos. La última forma es el contrapunteo en el espacio y en el tiempo, en ella el texto y las ilustraciones no coinciden en el espacio y el tiempo.

3.4. Diálogo de las imágenes y los textos con otras formas de expresión artística

Las redes de textos se enmarcan en un modo de comprensión e interpretación de la literatura que supera los esquemas de lo lineal, pasando a una complejidad mayor, un avance hacia la

interpretación de grandes conjuntos o redes de obras que se relacionan, una apertura a otros textos que dialogan entre sí, una interacción entre escritura y lectura, entre escritor y lector.

Estas redes de textos que se relacionan entre sí permiten adentrar en el concepto de literatura comparada, término que Emilia Pantini (2002, p. 216) define como una disciplina de los estudios literarios que analiza los modos efectivos de encuentro entre las distintas expresiones artísticas y literarias.

Más adelante Pantini (2002) afirma que “la literatura no es totalizadora, ni puede arrogarse el estatus de un super-arte. Pero ciertamente, a través de la lengua, el medio de organización del pensamiento y de la comunicación entre los humanos, que se produce la reflexión sobre todas las artes” (p. 223), entonces la literatura puede pensarse como el objeto de otras artes como la iconografía, en ella, la comunicación intersemiótica, se da entre un código comunicativo a otro, de un arte a otro.

Sin embargo, como reconoce la autora, las artes que más estrecha relación han mantenido con la literatura han sido la música y el cine. La música se puede relacionar con la literatura en la medida en que un compositor puede retomar un texto poético y “vestirlo de notas musicales”. Entre la literatura y el cine las relaciones son más complejas porque el cine no puede apoderarse de un texto literario, es necesario que el guión realice una intermediación y traducción para pasar de las palabras a las imágenes, a la acción, a los tiempos y ritmos del montaje.

Por su parte Camarero (2008) aborda el concepto de comparatismo como disciplina científica y humanística que trata de analizar y sistematizar el conocimiento de los textos literarios a nivel universal y con rigor comparatista; de tal modo que el objeto primero y principal de la literatura comparada es la relación entre los textos literarios, con sus culturas, con una intención

humanista que agrupe otras expresiones artísticas. Además, reconoce en el texto literario la apertura a dimensiones infinitas, dando lugar a la llamada intertextualidad.

El origen del concepto de intertextualidad se encuentra en la obra de Bajtin (1979), en la cual introduce el término de “dialogismo”, relacionado con la capacidad de los textos de relacionarse en una red de múltiples enunciados, mediante los cuales se establece un diálogo, una polifonía en el discurso.

Julia Kristeva (1969) introduce la noción bajtiana de dialogismo en Francia, abordando el texto como una red combinatoria: “cualquier texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (p.146). Dicha definición señala la conexión que toda obra mantiene, ya sea de manera explícita e implícita con la tradición que la precede.

Así mismo, autores como Riffaterre (1979) reconocen que el concepto de intertextualidad es un efecto de lectura, en donde el lector asume un papel preponderante, a él le corresponde identificar el intertexto y establecer sus relaciones.

Riffaterre distingue entre intertextualidad ‘aleatoria’ (que existe aunque el lector no logre percibirla) y ‘obligatoria’ (se da porque es inevitable que el lector no la perciba, debido al rastro indeleble que se constituye en imperativo de lectura). Como señala Riffaterre, la intertextualidad se define por la lectura, entonces entra en juego el papel del lector, quien puede introducir su saber y sus referencias, ampliando así el efecto intertextual.

Por otro lado, Gérard Genette (1989), en su obra *Palimpsestos*, plantea que la intertextualidad es una modalidad de un fenómeno más extenso llamado transtextualidad, al que define como “todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos” (p.10), estas relaciones transtextuales pueden ser de cinco tipos: El primero es la intertextual, referida a la

presencia real de un texto en otro a partir de citas, plagio o alusión. La cita es la manera de utilizar en un texto, palabras o párrafos de otro texto del mismo autor o de otros autores, aclarando de quien es la cita y resaltando lo citado. El plagio se da cuando se toman palabras o párrafos sin indicar que le pertenecen a otro autor. Y la alusión es cuando el autor da por supuesto que el lector conoce el hipotexto al cual alude.

El segundo tipo es el paratextual, en él la relación se da entre el texto y sus paratextos (título, prefacio, ilustraciones, entre otras.). El tercer tipo es el metatextual, es decir, la relación de comentario entre un texto y otro, dicho tipo se presenta en la crítica literaria. Un cuarto tipo es el architextual, que tiene que ver con la referencia a un grupo de obras, que normalmente se asocian a un género. El último tipo es el hipertextual, definida como la relación que mantiene un hipertexto (texto que remite a otros textos), con el hipotexto (es la fuente principal a la que acuden otros textos).

El hipertexto puede derivar por transformación, es decir, cuando un texto se deriva de otro en el cual se inspira para transformarlo, ésta puede ser simple (transformación sin más) o indirecta (imitación). En la transformación, el hipertexto se aparta del texto original, buscando una creación con características y sentido propio. Genette alude a las siguientes transformaciones: la primera es la denominada parodia, se da cuando el hipertexto efectúa una transformación mínima del hipotexto. Su intención es lúdica. La segunda es el travestimiento, una transformación de estilo, su función es crear sátira. La tercera es la trasposición, se presenta cuando la amplitud textual y la ambición estética o ideológica del hipertexto, llevan a ocultar o a hacer olvidar su carácter hipertextual. El hipertexto se aparta de su hipotexto cuando el hipertexto puede derivar por imitación, ésta es una transformación pero más compleja e indirecta, ya que exige la constitución

previa de un modelo de competencia genérica, capaz de engendrar un número indefinido de imitaciones.

Genette dice que para imitar hay que tener un dominio, al menos parcial, de los rasgos que se ha decidido imitar, el autor menciona tres tipos de imitación, ellos son el pastiche, la caricatura y la continuación. El pastiche es la imitación de un estilo con finalidad lúdica. La caricatura es un pastiche satírico y la continuación es una imitación seria de una obra, para prolongarla o complementarla.

De acuerdo con la teoría de Genette, las cinco categorías de la transtextualidad están tan ligadas unas con otras que los cruces y empalmes se presentan en varias formas. Así, un elemento paratextual puede incluir una cita intertextual de una obra que, a su vez, puede devenir en un comentario metatextual o hipertextual. Del mismo modo, la transtextualidad no se limita al campo literario, aunque Genette lo explora a profundidad desde este ámbito. En la actualidad existen diversas estrategias de vinculación entre una obra y otra, sean éstas del mismo género, o no. Es decir, la transtextualidad también se presenta en otras disciplinas como la música y las artes plásticas.

Por otro lado, Camarero (2008) afirma que es un hecho ineludible que la intertextualidad o la transtextualidad se constituyan en un rasgo característico del texto literario, en donde lector y autor juegan un papel protagónico, así lo confirma:

La intertextualidad implica en cierto modo un efecto calculado (o no) por el autor que requiere una capacidad de reconocimiento y comprensión del lector, es decir, una competencia lectora para entrar en el juego intertextual, un desafío hermenéutico para dilucidar el entresijo de las relaciones intertextuales y poner al descubierto- o en sentido- la red de textos. (p. 46)

Según Camarero, la interacción del lector en ese juego intertextual propuesto por el autor, requiere memoria, inventiva interpretativa, capacidad de conjetura y desciframiento. Para esto se vale de estrategias como las tipográficas, las paratextuales, las referencias directas, las lexicales, lingüísticas y estilísticas.

Así pues, la competencia lectora de cada persona alcanzará un nivel según cada caso, implicando distintos tipos de lectores: el primero es el lector lúdico, aquel que esté implicado en el juego intertextual; otro lector es el hermeneuta, el que trabaja con el sentido, la polisemia y la polifonía del intertexto, y por último el lector ucrónico es el que contempla la universalidad del texto en un cierto proceso de destemporalización (Camarero, 2008, p. 46). Todos ellos, como lo afirma el autor, pueden coexistir en una sola persona y demuestran la complejidad en las relaciones intertextuales.

Camarero (2008) también señala que la intertextualidad no debería servir al lector para desentrañar la genealogía de la obra, ni constituirse en un principio explicativo de la causalidad de los textos, más bien debe servir para fundamentar la memoria colectiva que está presente en los textos literarios. De esta forma, la ruptura de la linealidad textual y la apertura a una polifonía de textos, implica un cambio funcional de la lectura y del lector, pues al lector es a quien le corresponde reconocer, identificar e interpretar las conexiones entre los textos.

El autor reconoce que la intertextualidad, además de constituir un modo de creación y de aportar una explicación global de lo que es la literatura en general y la literatura comparada en particular, ofrece grandes aportes a la crítica literaria, dado que todo comentario de una obra implica una relación intertextual y metatextual, de un texto respecto de otros.

Camarero (2008) pone de manifiesto la actualidad y el vigor de la literatura como creadora de mundos, mediante la articulación ordenada e interactiva de tres instancias nombradas como:

Sujeto productor de sentido y re-creador de sí mismo (auto- lector), pasando por la obra como realización o construcción evidenciada que se comparte con el lector (texto/metatexto), hasta la globalidad de la literatura como un todo cuyas partes o textos estarían interrelacionadas entre sí (p. 59)

Por lo tanto, como afirma Camarero, las relaciones intertextuales representan un sistema de construcción de sentidos, cuya referencia es la literatura. La metaliteratura, como red de referencias dentro de la literatura, se podría considerar la manifestación de las redes de textos.

Asociada con la teoría de las redes de textos expuesta anteriormente, Umberto Eco (1987) se refiere a la dimensión intertextual al interior de las relaciones icónicas, pues abarca todos los sistemas semióticos con los que el lector está familiarizado, exalta la importancia de que la investigación semiótica sobre las imágenes debería acercarse a las investigaciones textuales modernas, teniendo en cuenta lo iconológico; así mismo, se refiere a que la semiótica de las artes toma impulso en la idea de que una obra tiene sentido a partir de una estructura comunicativa interna y que su tarea consiste en detectarla. De esta forma, una obra de arte posee un universo de significados que pueden provenir de la codificación simbólica, la estratificación de la lectura, la intencionalidad del artista o su inserción al mundo del conocimiento.

Eco (1979) reconoce cómo la obra de arte es un objeto producido por un autor que organiza la trama de efectos comunicativos, para que cada espectador pueda comprender, a través del juego que despierta la sensibilidad y la inteligencia, el mensaje propuesto por el autor. Sostiene además, que la característica del mensaje estético es la de llamar la atención sobre su propia originalidad y diversidad, para esto cuenta con el lenguaje:

Una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo calibrado, es así misma abierta, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es así una interpretación y una ejecución, puesto que en cada goce la obra revive en una perspectiva original (p.65)

Complementando la postura de Eco sobre las múltiples formas de interpretación de la obra de arte, y de la manera en que el autor deposita en ella su propia percepción y emotividad, Mukarovsky (2000), uno de los representantes del Circulo Lingüístico de Praga¹⁰, reconoce que la obra de arte está destinada a mediar entre el autor y la colectividad, capaz de caracterizar y representar una época, con sus diversos fenómenos sociales y humanos.

Agrega, además, sobre el tema de la colectividad, la importancia del concepto de la percepción como un elemento que en la obra artística se relaciona con factores asociativos, ligados a la experiencia emocional que transmite una obra a un receptor en particular o a una conciencia colectiva. Cita como ejemplo el estado anímico subjetivo que acompaña en cualquier individuo la percepción de un cuadro impresionista, de naturaleza completamente diferente a los estados emotivos que produce una pintura cubista. En cuanto a las diferencias cuantitativas, evidentemente la cantidad de representaciones y emociones que logra una obra poética surrealista no la alcanza la obra clasicista; la primera, deja la posibilidad al lector para imaginar el tema y todo lo que se teje alrededor de éste; en la segunda, se suprime casi por completo la libertad de asociaciones subjetivas. De esta manera, los componentes subjetivos del estado psíquico del receptor adquieren —al menos indirectamente, por medio del núcleo perteneciente a la conciencia colectiva— un carácter objetivamente sígnico.

Por otro lado, Mukarovský afirma que toda obra de arte posee un asunto o tema, el cual parece funcionar como el significado comunicativo de la obra, que actúa como eje cristalizador, sin

¹⁰El círculo Lingüístico de Praga se propuso entender la obra y el arte como hechos sígnicos.

éste, el significado quedaría vago; además, todos sus componentes poseen un valor comunicativo que a veces agregan valor a ese asunto, pero en ocasiones nada tiene que ver con el tema. Mukarovsky cita el ejemplo de los colores y las líneas de un cuadro como la significación de 'algo', aún en ausencia de cualquier tema. De esta forma, la obra de arte desempeña una doble función sígnica, la autónoma y la comunicativa. La función autónoma se caracteriza por servir de intermediaria entre los miembros de una colectividad, mientras que en la comunicativa, el tema parece a primera vista funcionar como significado comunicativo de la obra, pero se convierte en el eje cristalizador, sin el cual el significado permanecería vago.

Así lo expresa Mukarovsky (2000):

El estudio objetivo del fenómeno 'arte' debe contemplar la obra artística como un signo compuesto por un símbolo sensible creado por el artista, un "significado" (objeto estético) depositado en la conciencia colectiva y una relación con la cosa designada, relación que apunta al contexto total de los fenómenos sociales. El segundo de estos componentes contiene la estructura propiamente dicha de la obra. (p. 91)

Otra manera de reconocimiento de la obra de arte la plantea Furió (2002), quien afirma que la peculiaridad del signo artístico no radica en su significante o en su significado, considerados aisladamente, puesto que son inseparables, sino en la relación ambigua, flexible, sugestiva y problemática tanto para el artista como para el intérprete; agrega, además, que las formas artísticas, pueden interpretar ciertas percepciones del mundo y de la sociedad, hechos culturales, conceptos que se formalizaban a través del lenguaje escrito "una obra de arte puede sugerirnos todo tipo de sensaciones, emociones e ideas, y puede utilizarse como trampolín para las más variadas reflexiones o discusiones estéticas, teóricas o de cualquier otra clase" (p.185)

Furió (2002) llama la atención sobre los puntos de interés en los que recae la obra de arte, no siendo un imperativo categórico; sin embargo, cuando existen los centros de interés, es importante

reconocerlos puesto que brindan elementos alrededor de los cuales se organiza la composición, se constituyen en pistas o huellas para establecer hipótesis interpretativas: “El ojo no centra su atención por igual en todas las partes de la imagen, sino que suele existir una mayor densidad de fijaciones en determinados aspectos de la misma, aquellos que ofrecen mayor información al observador” (p. 136)

La teoría de Furió postula un intérprete de la obra de arte que indaga e interroga para encontrar un sentido a lo que ve, el cual está ligado a las experiencias y conocimientos que posee su intérprete y las condiciones del contexto en que fue realizada, así lo confirma Furió (2002):

Nuestra mirada podrá fijarse en estas cualidades, pero al cruzarse con las otras miradas -la de los personajes del cuadro- es probable que empecemos a preguntarnos qué ocurre en la escena que vemos y cuál es su sentido. Para intentar obtener las respuestas- y también para comprender los mismos valores formales que admiramos en la obra- tendremos que entender las circunstancias históricas, tanto personales como artísticas y sociales que condicionaron su realización y configuración. (p. 141)

Desde la teoría de Furió, se puede señalar que en la obra de Anthony Browne las ilustraciones producen incertidumbre en el espectador, pues cada uno de los objetos y los detalles puestos de manera intencionada por el autor Browne, lleva a que la mirada se detenga y reconozca la presencia de la obra *Perro semihundido* de Francisco de Goya, mimetizada en la apropiación “Despertando a la vida”, la imagen de los girasoles sobre el alfeizar de la ventana en la apropiación “Sueño mañanero”, la cual alude a la obra *Naturaleza muerta. Doce girasoles en un jarrón* a *Los girasoles*, realizada por Vincent van Gogh, el retrato de Diego Rivera al interior de la apropiación “*Casi un autorretrato*”. Variedad de historias y personajes que remiten a obras de arte pictórico.

En cuanto a la función que cumplen las ilustraciones en el libro álbum y su relación con el arte pictórico, Fanuel Hanán Díaz (2007) reconoce en la ilustración la función estética, la cual

expresa un nivel de calidad vinculada con las posibilidades que cada técnica ofrece y el estilo de cada ilustrador, pues el lenguaje de las ilustraciones se soportan en los mismos elementos de la composición plástica, para develar a través de las imágenes, la mirada del mundo que lo rodea.

Hanán Díaz reconoce unas características entre la obra de arte “mayor”, aquella que se resguarda y exhibe en los museos y las características de la ilustración. En primer lugar, la obra está allí para ser vista e interpretada, no depende de lo escrito para su interpretación. En cambio, la ilustración se integra como parte de un contexto, se inserta dentro de una historia. En segundo lugar, las imágenes en un libro están determinadas por el hecho de que van a formar parte de un producto masivo, al alcance de un grupo amplio de personas, de tal modo que el concepto de obra única se desvanece, sin que el ilustrador pueda tener control de los procesos posteriores que la ilustración tenga. En tercer lugar, reconoce que el arte plástico, a diferencia de la ilustración, ha tenido una evolución lenta, compleja y concatenada. Se ha desarrollado históricamente una dialéctica de planteamientos estéticos, donde se han alcanzado distintos grados de madurez pictórica. En cuarto lugar, dice que el ilustrador de libros dispone y combina una mayor cantidad de técnicas, tales como lápiz, carboncillo, pastel, acuarela, tinta, guache, entre otras, las cuales puede combinar y ajustar para crear variados resultados. Hanán Díaz señala, finalmente, que las conexiones entre el arte y la ilustración se establecen mediante el intercambio de planteamientos estéticos, en cuanto a forma y contenido, pero principalmente, a través del uso del lenguaje, donde se actualizan las formas comunes de expresión. Entre los elementos básicos se encuentran la línea, el soporte, el formato, el color, la perspectiva, la luz, la textura, los elementos decorativos, la composición y el ilustrador.

La línea cumple una función primordial en la ilustración, establece el límite del contorno de las figuras. Existen variedad de líneas, las cuales dependen del estilo del ilustrador, pueden ser sinuosas, rectas, gruesas, finas, abiertas, cerradas, curvas, libres, entre otras.

El soporte constituye la superficie en donde está elaborado el texto, algunos de ellos son el lienzo, el papel, la madera, el cartón, entre otros. Generalmente el soporte de un libro está hecho de papel, el cual varía de acuerdo a su espesor, tamaño, color o brillo.

Otro elemento es el formato, constituido por las medidas y la forma de la superficie, se constituye en la apariencia externa del libro. La decisión en cuanto al formato que debe llevar un libro es una de las decisiones editoriales más importantes, pues cada historia requiere un espacio de representación particular. En el libro álbum, el concepto de doble página es la que determina aspectos narrativos, de secuencia y de relación entre textos e imágenes. Hanán Díaz reconoce que la doble página permite cierta fragmentación del relato, orienta el tiempo y el ritmo de la lectura, sujeto a momentos de calma e interrupción, que dinamizan el modelo tradicional de lectura continua; además, permite, combinar los códigos como parte de una unidad lógica y semántica.

El siguiente elemento es el color, representa el fenómeno físico que está vinculado a la luz, se emplea para describir un estímulo recibido por el cerebro cuando la retina del ojo es estimulada por ciertas longitudes de onda luminosa. Dentro de la teoría del color se distinguen los colores primarios, conformados por el amarillo, el azul y el rojo, de cuya adición se obtienen los colores secundarios, entre los que se destacan el verde, el naranja y el violeta. A cada uno de ellos puede dársele valores arbitrarios, relacionados con la voluntad del artista para generar sentimientos, sensaciones o significados simbólicos. Los colores presentan tres propiedades fundamentales, ellas son: el tinte, la saturación y el tono. La primera es la variación cualitativa que permite diferenciar un color de otro. La segunda es la pureza pigmentaria, y la tercera es la variación del color según el grado de luz que refleja.

Otro elemento es la Perspectiva, considerado un sistema de representación por medio del cual se intenta la ilusión de profundidad y la manera como se presentan los cuerpos en el espacio, tal como se ven en la realidad. De acuerdo con la percepción de la perspectiva, existen tres planos de distancia según el punto de vista del observador de un cuadro, ellos son: el frente (donde se sitúa lo que están más cerca del espectador; el nivel medio (donde están las figuras en un segundo plano) y el fondo. De acuerdo a estos planos, se establece un ordenamiento de las formas y figuras en el espacio de representación.

Así mismo, otro elemento es la luz, se explica como un fenómeno físico. Los efectos lumínicos constituyen una parte fundamental del trabajo técnico en todas las artes visuales. El contraste de luces y sombras, los puntos, las fuentes de iluminación y la intensidad de la luz se constituyen en el conjunto de variables que se tienen en cuenta para moldear las figuras, darles cuerpo y profundidad. La luz puede ser directa o indirecta (fuente), suave o fuerte (intensidad) o provenir de diferentes ángulos (dirección).

El siguiente elemento es la textura, ella produce la sensación táctil a través de la vista. Fanuel Díaz se refiere a técnicas que se utilizan en la pintura moderna como son el chorreado, el goteado, el uso de paletas, el mango del pincel, el rasgado o agujereado de los lienzos, el collage, entre otras.

Asimismo, los elementos decorativos, son los detalles que utiliza el ilustrador para embellecer y adornar el libro. Entre ellos están las capitulares o letras mayúsculas, adornadas al comienzo del capítulo, las cuales tienen su origen en los manuscritos medievales iluminados; los frontones o rectángulos decorados, están distribuidos en los bordes superiores de las páginas; las viñetas que son pequeños dibujos o detalles que pueden establecer relaciones de sentido con el resto

de ilustraciones o con el texto; la tipografía es la manera de embellecer las páginas, especialmente cuando se usan letras dibujadas o fuentes antiguas.

Los últimos elementos enunciados por Hanán Díaz son la composición y el ilustrador. El primero se refiere a la manera cómo están relacionados y distribuidos elementos como la luz, el color, las figuras, los decorados y los ambientes dentro de la composición visual. En la composición entran en juego dos variables fundamentales: una de ellas es el peso que cada uno de los elementos tiene en el conjunto, de acuerdo con el equilibrio de los pesos se establece el balance en una obra; la otra variable es la ubicación, ella es la posición que ocupan las figuras en las ilustraciones. El segundo elemento es el ilustrador, es la persona que le ofrece al lector un estímulo estético mediante la aplicación de diversas técnicas y estilos como la abstracción, el hiperrealismo, el expresionismo, el surrealismo, entre otras.

A través del recorrido efectuado por las teorías que fundamentan el presente trabajo de investigación, se ha podido reconocer la importancia que tiene el libro álbum y sus aportaciones semióticas a la nueva cultura visual y gráfica; la presencia del signo como un instrumento que permite significar y darle significado a todo lo que se percibe; el papel que juegan las imágenes en la construcción narrativa, así como los procedimientos de connotación de las imágenes y las categorías que permiten la interacción entre el texto y la imagen; el recurso de la metaficción y sus características de dialogismo, discontinuidad y simultaneidad y las variaciones metaficcionales denominadas indeterminación, reverberación, cortocircuito y juego; las relaciones intertextuales y sus diferentes tipologías; los elementos básicos de la ilustración y su importancia en la construcción de significados; así como el papel que cumple el lector en la cooperación y actualización del iconotexto. La selección de los referentes teóricos antes mencionados permite clarificar y definir las

teorías y conceptos que sirven de matriz para el análisis de la obra *Las pinturas de Willy* de Anthony Browne.

CAPÍTULO 4

ANÁLISIS DE LA OBRA LAS PINTURAS DE WILLY

Un cambio de formas que surgen a través de las manos de Willy

En el presente capítulo se realizará el análisis de la obra *Las pinturas de Willy*, uno de los libros álbumes de Anthony Browne publicado en el año 2000, el cual describe el recorrido que hace un pequeño chimpancé llamado Willy a través de dieciséis ilustraciones que aluden a obras de arte pictórica representativas.

Para su análisis se hará el recorrido a través de los elementos que desde la teoría de Gérard Genette se refieren a las partes del libro que ayudan al lector a introducirse en la lectura y se constituyen en accesorios del texto que funcionan como puerta de entrada, de transición y de transacción. Posteriormente se realizará un reconocimiento de los elementos de composición y los medios de organización de la obra de arte, teniendo en cuenta la teoría de Vincente Furió y Fanuel Hanán Díaz. También se analizará el recurso de la metaficción, como artefacto narrativo que posibilita la relación entre realidad y ficción, desde los planteamientos de María Cecilia Silva-Díaz, así como también el papel que juega el Lector Modelo en la construcción de sentidos al interior del relato, desde la teoría de Umberto Eco.

Se abordarán también los procedimientos de connotación de la imagen, las categorías que posibilitan la interacción entre texto e ilustración y los esquemas que hacen posible su análisis, desde la teoría de Roland Barthes y Nikolajeva y Scott. Por último, se analizará el texto a la luz de las redes de textos y las tipologías intertextuales.

4.1. El libro como objeto

Tal como lo expresa María Eva Ormazabal (2007) el libro objeto es una obra concebida por el artista, mediante el uso de pautas de diseño gráfico y visual, en donde a su criterio, implanta la estructura y la progresión de lecturas que el libro debe tener. Este tipo de material está ubicado dentro de la categoría general de los libros alternativos, es decir, los textos que plantean una nueva postura a las concepciones tradicionales del libro y de la lectura.

Las características especiales del libro objeto permiten el juego con sus elementos, brindan la posibilidad de pasar sus páginas, retroceder, desplegar y leer un discurso plástico en secuencias espacio-temporales, propician el diálogo con otras expresiones artísticas como la pintura, la escultura, la poesía experimental, los más diversos procedimientos artísticos y elementos plásticos tradicionales o innovadores. Las diversas combinaciones que presenta el libro objeto, adicionan un sentido lúdico, didáctico y participativo a la obra, puesto que permite verlo, manipularlo, olerlo y sentirlo.

Ormazabal (2007) afirma que “el acto de leer un libro objeto es un desafío que implica la participación del espectador-lector, involucrándolo en cada página”, para descubrir el significado que encierran sus elementos y reconociendo en él, el diálogo que se establece entre el lenguaje verbal e icónico.

De acuerdo con lo expuesto anteriormente, *Las pinturas de Willy* posee las características del libro objeto definidas por Ormazabal, pues a través del juego de diferencias y semejanzas entre las pinturas originales y las apropiaciones realizadas por Browne, el lector se convierte en jugador y participa en las dinámicas propuestas por el autor, al comparar una obra con otra, al retroceder y adelantar las páginas en búsqueda de objetos como bananos, pinceles, conchas, lápices y peces que

aparecen mimetizados en las apropiaciones, a través de la identificación de personajes u objetos que remiten a obras de arte o de literatura.

Estas dinámicas de juego, inician en el reconocimiento de los elementos paratextuales definidos por Genette (2001) como: “los elementos por los que un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores” (p. 7), y que en el libro de Browne están representados en primera instancia por los soportes, en los cuales aparecen las cubiertas en pasta dura y cartón. Por la manera en que está ilustrado el lomo y las puntas de seguridad, se reconoce una de las formas de empastado rústico; el formato es rectangular; sobresale en la parte frontal de la cubierta¹¹, además del título y el nombre del autor, un recuadro a modo de ventana, en donde aparece la figura de un chimpancé que sostiene una paleta de colores básica, siete pinceles de diferentes dimensiones y un tiento que se utiliza en el arte como apoyo a la mano del artista para dar detalles y formas minuciosas. Cabe destacar la figura humana que termina de pintar Willy, que a modo de autorretrato coincide con la imagen de su creador, Browne. Por la manera en que los pinceles que sostiene Willy salen del recuadro central, el autorretrato humano que termina de pintar el chimpancé, su vestimenta y la actividad que realiza, se desprende un mensaje lingüístico connotado (Barthes, 1982, p. 40), en donde se insinúa que Willy, dejará congelado en el tiempo del autorretrato a Browne, su creador y transformado en artista, sale del estudio e inicia su labor de composición.

En la cubierta posterior¹² se encuentra un texto que da cuenta de la afición de Willy por la pintura y la representación que hace de sus amigos en las obras de arte. Así mismo, la invitación para reconocer las obras originales y aprender acerca de los artistas que las pintaron y la manera en que cada cuadro relata una historia.

¹¹ Véase ilustración 1

¹² Véase ilustración 2

En la contraportada aparece el chimpancé con un objeto debajo del brazo¹³, el cual presenta características similares a las de la cubierta del libro *Las pinturas de Willy*, pero el que lleva Willy debajo del brazo no posee ni texto ni imagen. Este objeto inmediato (Peirce citado por Shirmahaleh, 2010, p. 46), es decir, el objeto tal como es representado por el signo, permite que el interpretante dinámico (Peirce citado por Shirmahaleh, 2010, p. 48), considerado como el efecto particular que un signo provoca en la mente de un intérprete en una situación concreta, y que en el texto de Browne, se puede inferir que el objeto que lleva Willy se convertirá en libro a través del recorrido que realiza el chimpancé al interior de las páginas, además, aparece un texto que informa que el libro está dedicado a los artistas en los cuales Willy se inspiró para pintar, con una sugerencia que invita a buscar dichas obras y artistas al final del libro.

En la portada del libro, además del título y el autor, aparece una caja de acuarelas abierta, que en la parte superior deja ver tres figuras de animales con atuendos humanos, se trata de Willy, Millie y Buster Narizotas¹⁴. Cabe aclarar que los dos personajes que acompañan a Willy se constituyen en protagonistas importantes de algunas de las narraciones de Browne. Millie representa la figura femenina, es la amiga de Willy; Buster en cambio, además de ser una referencia al actor cómico de cine mudo Joseph Frank "Buster" Keaton, representa en algunos cuentos al villano, la figura que intimida al chimpancé, que lo insta a pelear y que lo persigue en los sueños.

También aparece reposando en la caja de acuarelas un pincel que aguarda a que la mano del artista inicie su trabajo. Tanto los colores como el material de pintura están informando al lector el predominio de ellos en las ilustraciones y la técnica utilizada por el artista.

¹³ Véase ilustración 3

¹⁴ Véase ilustración 4

El texto narrativo muestra a Willy sentado a la mesa, dando el toque final a la versión de la obra *El nacimiento de Venus*¹⁵ de Sandro Botticelli. La ilustración que termina de pintar Willy se encuentra en un cuaderno de apuntes para artistas, junto a ella reposa una reproducción de la obra original que a manera de juego visual plantea un acertijo para el espectador: se trata de reconocer en la ilustración de Willy los cambios presentados con respecto al original.

Es importante resaltar en la ilustración la metáfora visual (Peirce citado por Shirmahaleh, 2010, p. 118), concebida por Peirce como la representación viva y dinámica de su objeto, haciendo el paralelo con alguna otra cosa. Dicha metáfora visual está contenida en la ilustración de Willy a través de la metamorfosis que sufren sus personajes, pues en lugar de la diosa Venus y la pareja conformada por Céfiro, Cloris y Hora, aparecen las figuras de tres gorilas representando la escena de Botticelli. Cabe destacar en esta ilustración que la mano de Willy cubre la figura que personifica a Hora, además, el texto que acompaña la ilustración reconoce la afición de Willy por la pintura y la manera en que cada cuadro relata una historia. Dichas historias se identifican a través de dieciséis narraciones enmarcadas¹⁶, que aluden a obras representativas del arte pictórico e incluyen elementos que hacen parte de diferentes textos narrativos o pictóricos, a las cuales se les adiciona un título y una micronarración que relata una historia.

Las apropiaciones inician con la representación que alude a la obra *El nacimiento de Venus*¹⁷ y termina con la versión de la pintura *San Jorge y el dragón* de Rafael Sanzio¹⁸. Por la manera en que inician y terminan las apropiaciones de Willy, se reconoce una sintaxis visual (Barthers, 1982, p. 21), ya que en ellas la secuencia que da origen al nacimiento de la diosa se asocia con la creación

¹⁵ Véase Ilustración 5

¹⁶ La narración enmarcada es una técnica literaria que consiste en la inclusión de uno o varios relatos dentro de una narración principal. La secuencia del relato principal se interrumpe para introducir una situación distinta, ya sea con los mismos personajes o con unos nuevos. (Beristáin, 1995, p. 355)

¹⁷ Véase ilustración 6

¹⁸ Véase ilustración 7

de la gorila, uno de los personajes importante en sus ilustraciones y el triunfo de San Jorge al combatir al dragón, la manera de salir airoso Willy al combatir a Buster, logrando así el reconocimiento de Millie.

Cada una de las apropiaciones aparecen dentro de un marco, diseñado como frontones o rectángulos decorados a manera de página que ha sido arrancada de una libreta de apuntes. Cada una de ellas alude a una obra de arte pictórico, que no se relacionan unas con otras.

En la parte inferior de cada apropiación aparece un título que a manera de epígrafe llama la atención del lector para que centre la atención en la escena que ocurre en el trucaje de la imagen (Barthes, 1982, p. 17), en la cual aparecen diferentes escenas como el baño de una gorila, la construcción de un castillo de arena, la celebración del cumpleaños de Willy, el enigma que se esconde en la sonrisa de una gorila, la pesca fructífera, entre otras, en las imágenes también aparecen personajes zoomorfos y diferentes puntos de interés. Cada imagen se complementa con la micronarración que aparece en la parte de abajo del título.

Finalizadas las dieciséis narraciones enmarcadas, se observan sobre una mesa los mismos elementos artísticos que aparecían en la página cinco¹⁹, pero a diferencia de ésta, los pinceles están usados, la caja de acuarelas ya sin sus personajes ha disminuido en sus colores y el recipiente en donde el artista limpia sus pinceles se encuentra con el agua completamente turbia. Al lado de todos estos elementos, en lugar de la libreta de apuntes, una máscara con el rostro de Willy reposa sobre la mesa. La silla en donde estaba sentado el chimpancé aparece vacía, sólo su chaleco se encuentra

¹⁹ Véase ilustración 8

colgado en el espaldar. Atravesando una puerta hay una figura humana que lleva puestos camisa, pantalón y zapatos iguales a los del chimpancé, con una libreta de apuntes debajo del brazo²⁰.

Todos estos objetos, constituyen un mensaje connotado (Barthes, 1982, p. 36) que le permite al intérprete reconocer en la máscara del chimpancé un artificio para ocultar la verdadera personalidad de su creador, el cual abandona la escena, llevando debajo del brazo la libreta de apuntes que contiene las apropiaciones. Es importante recordar que en la portada del libro, Willy realiza el retrato de Browne, luego camina a través de las páginas del libro con un objeto que posee similares características de la cubierta del libro *Las pinturas de Willy*, y al finalizar las apropiaciones, un hombre que ha dejado la personalidad del chimpancé, abandona la escena con la libreta de apuntes utilizada por Willy al inicio de las narraciones enmarcadas. En esta secuencia visual, el intérprete reconoce la dualidad entre el chimpancé y el humano, pues al despojarse Anthony Browne de la máscara de Willy, su imagen ha quedado develada al espectador, permitiendo reconocer en ambos personajes la semejanza que existe entre el humano y el chimpancé, pues ambos presentan similitud en las características físicas y en el papel que asumen en el plano real Browne y en el plano ficcionado Willy. Finalizadas las dieciséis apropiaciones, el autor de la obra abandona el estudio del artista, dejando la máscara del chimpancé encima de la mesa para que otra persona asuma el rol de Willy.

Al reverso de la página, que a manera de anexo referencia las pinturas en las que se inspiró Willy, hay un compendio de obras a las que alude el artista en algunas de las narraciones enmarcadas²¹. En la última página el autor hace un reconocimiento a las personas e instituciones que permitieron reproducir las obras de arte.

²⁰ Véase ilustración 9

²¹ Véase ilustración 10

4.2. Artigrafía: Trazos y formas que dan vida al texto narrativo

En las pinturas de Willy, variados elementos decorativos componen las ilustraciones, algunas formas surgen a partir de la unión de líneas y puntos, dando como resultado el diseño de una habitación o una fortaleza; otras en cambio, delinean el torso de un gorila, la silueta de una pareja de elefantes, el marco de una ventana o la embarcación que naufraga en medio de un mar exaltado. A partir de la mezcla de colores, le imprime expresividad a los rostros, genera dinamismo en los paisajes.

La artigrafía, referida a los elementos decorativos de la imagen que hacen posible que una escena se llene de color, luz, sombra, perspectiva y equilibrio, se constituyen en la parte formal de la obra de arte, una especie de alfabeto visual que sirve como antesala para el análisis e interpretación de la misma.

Para iniciar este recorrido, es necesario destacar la importancia que tiene el arte de la ilustración dentro del libro álbum, ya que se constituye en una rama de la pintura y el dibujo que sirve de soporte gráfico y visual, cuyos resultados posibilitan el estímulo estético, la confluencia de diferentes técnicas y estilos. En esta medida, los artistas exploran diferentes modos de expresión y composición, llenando de elementos que le dan vida y naturaleza a los objetos inanimados. Gracias a los avances tecnológicos de la imprenta y a los nuevos materiales gráficos, los ilustradores pueden reproducir estilos pictóricos como el expresionismo, el simbolismo, el surrealismo, el impresionismo, entre otros.

Tal es el caso de Anthony Browne, quien reconoce en su estilo pictórico un imaginario surrealista y fantástico. La imagen recurrente del chimpancé y el modo de representación de momentos familiares o cotidianos que subvierten el orden aparente de la realidad y la manera lúdica

de transformar la sintaxis visual, permiten llenar de sentido los espacios en donde intervienen sus personajes.

Todas las formas y tonalidades, efectos de luz y sombra, centros de interés y perspectiva se hacen presentes en las dieciséis apropiaciones de Browne, ellas se analizan teniendo en cuenta diferentes temas y la participación de Willy en las narraciones. Entre los temas se encuentran los relatos mitológicos, las escenas de la vida cotidiana, el papel que juega el artista en la composición de sus obras y eventos y espacios en donde participa el chimpancé.

4.2.1. Willy hace parte de relatos mitológicos

Algunas de las pinturas en las que se basó Willy, tienen que ver con relatos mitológicos, en donde la participación de dioses, héroes, criaturas sobrenaturales y mortales darán lugar a una serie de acontecimientos extraordinarios.

Tal es el caso de la apropiación titulada “El primer traje”, que alude a la obra *El nacimiento de Venus*²², pintada alrededor de 1485 por Sandro Boticelli, en ella se deja ver sobre una concha de mar a una gorila de grandes proporciones, cubriendo sus partes íntimas. Junto a la gorila se encuentra Willy intentado cubrirla con una manta de colores. En la parte superior izquierda dos gorilas alados soplan para arrastrar la concha y la gorila hasta la orilla.

La expresión de los rostros de la gorila y del chimpancé reflejan espanto y asombro. Ella por sentirse observada en medio de su desnudez y él por cubrir el cuerpo desnudo de ella.

Los tonos de la composición visual son de intensidad cromática, dejan ver la mezcla de colores primarios y secundarios en la vestimenta de Willy, estos tonos sirven al intérprete como referente para la búsqueda de este personaje al interior de las demás ilustraciones, se asocian estas

²² Véase ilustración 11

con los roles que asume el chimpancé en sus pinturas. Existe preponderancia de los colores cálidos, en la gama del amarillo, que junto con el azul y el rojo hacen parte de la manta con la que Willy cubre a la gorila. Dichos colores, según la teoría de Furió (1991) “expanden luz, expresan fuerza y movimiento” (p.121), guardan relación con el imperativo de la micronarración que acompaña el título “¡Rápido, cúbrete!

El tono utilizado en el cuerpo de los gorilas es de color marrón, dicho color simboliza para Furió (1991, p. 127) seguridad y madurez. Cabe resaltar la presencia del gorro de baño en la cabeza de la gorila y el jabón sobre la concha, ambos con tono rosado, se constituyen en representantes dinámicos (Pierce citado por Shirmahaleh, 2010, p. 92). Este color le imprime feminismo al personaje, pero a la vez genera contraste, por las formas desproporcionadas del animal y por la ambivalencia del género. El aguamarina se mezcla con el verde oliva de la orilla, ambos colores simbolizan para Kandinsky (1979, p. 71) contemplación y tranquilidad. La luz es directa, suave y proviene de varios ángulos.

La composición visual es triangular, pues la base es la concha y el ángulo superior lo domina la cabeza de la gorila, además está distribuida en tres planos. En el primero se encuentran la gorila y Willy, ambos guardan relación con el título y realizan la acción descrita por la micronarración. En el nivel medio están los dos gorilas alados, ellos complementan la escena principal, ya que arrastran a la gorila hasta la orilla. En el fondo, el firmamento y el mar que le dan a la composición una atmósfera apacible.

Las líneas que conforman la concha son curvas y abiertas, inician desde un centro y se prolongan al infinito, simbolizan libertad y movimiento, ellas representan en la pintura de Willy la fluidez del agua, generan estabilidad a la gorila. Las demás líneas son mixtas, hacen parte de ellas

las horizontales, que según la teoría de Kandinsky (1995) “son las formas más limpias de la infinita y fría posibilidad de movimiento” (p. 59).

La siguiente apropiación titulada “Mi mejor castillo de arena”²³, está basada en la obra *La torre de Babel*²⁴, pintada en 1563 por Pieter Brueghel, el viejo. En la obra de Willy se presenta un castillo de arena con algunas partes aún sin terminar, Buster aparece al lado izquierdo de la edificación espiando al chimpancé. Por su parte Willy, con pantaloneta de baño y con los brazos abiertos, presenta el castillo de arena que ha terminado de construir.

Esta apropiación transforma la pintura densa de Brueghel en una claridad traslúcida, con colores luminosos, cálidos y fríos, en un conjunto agradable a la vista. En ella predominan diferentes tonalidades de amarillo, un color que transmite alegría, optimismo y claridad, estas sensaciones se asocian con la actitud triunfante de Willy al presentar el castillo terminado. La tonalidad gris del firmamento y las nubes guardan relación con el acontecimiento que está a punto de ocurrir, se trata del derrumbamiento del castillo a manos de Buster. El color azul del quepis de Buster contrasta con el tono amarillo de la construcción, lo cual hace que la mirada se dirija al lugar donde la cabeza del gorila espía a Willy y reconoce el significado de la advertencia que aparece en la narración: “Me encantó mi castillo, pero tuve la sensación de que intentaba advertirme algo”

Es una composición triangular, dominada por el castillo. En cuanto a la perspectiva, muestra en el primer plano a Willy, Buster y el castillo, esta edificación en su interior presenta a su vez perspectiva, pues existe profundidad en cada una de las habitaciones. En el fondo aparecen embarcaciones, que permiten establecer el protagonismo de la torre en la composición visual.

²³ Véase ilustración 12

²⁴ Véase ilustración 13

Las líneas que predominan son las rectas y las curvas cerradas, que le dan la forma al castillo, representan el encierro y la falta de movimiento en los espacios interiores de la edificación.

Otro de los mitos representados por Willy es “Un día extraño”²⁵, en él se observa a Millie despegando de la tierra con un par de brazos en forma de rama de árboles y a Willy agarrándose de la parte inferior de su cuerpo para evitar el despegue. Esta ilustración es una apropiación de la pintura *Dafne y Apolo*²⁶, realizada entre 1470-1480 por el escultor, pintor, orfebre y grabador italiano Antonio de Pollaiuolo y guarda relación con el relato mitológico en donde el dios Apolo persigue a la ninfa Dafne. Ella ruega que la rescaten, entonces es convertida en un árbol de laurel.

En la apropiación, los gestos de los personajes guardan similitud con la pintura original, en ella aparece Willy en actitud de súplica y Millie con gesto altivo observa al chimpancé. A diferencia de la pintura de Pollaiuolo, el color de las prendas de los personajes está conformado por la gama del rojo intenso y el verde. En el traje de Millie sobresale el tono rojo que da la sensación de fuerza y energía, Un color simbolizado por Kandinsky (1979) como: “una pasión incandescente y constante, como una fuerza centrada en sí misma e invencible” (p. 75), y que se asocia con el sentimiento amoroso que despierta la chimpancé en Willy. Las tonalidades verdes de los brazos de la chimpancé, colores que simbolizan para Kandinsky (1979, p. 71) indiferencia y calma, se asocian con la actitud que asume Millie y que se refuerza con la narración: “Acabamos de llegar y parecía que Millie tenía prisa por irse a casa. “Lo siento -dijo-, me voy volando”. Y despegó.

Los tonos sepías del paisaje y el gris azulado del cielo, similares a las de la pintura original, contrastan con la luminosidad de los trajes y generan una atmósfera de misterio y desolación. La luz es directa y proviene de un solo ángulo.

²⁵ Véase ilustración 14

²⁶ Véase ilustración 15

Su composición es triangular invertida, su base la conforman los bordes superiores de los arbustos y el ángulo inferior está conformado por los pies de los personajes. En el primer plano se encuentran los personajes, recreando la escena del título de la apropiación y en el fondo se encuentra el horizonte. Las líneas que demarcan el límite entre el cielo y la tierra son discontinuas, generan movimiento a la composición visual.

La siguiente apropiación “Paisaje con cebolla”²⁷, versión de la pintura *Paisaje con Orión*²⁸, elaborada en 1658 por el artista francés Nicolas Poussin, que está basada en un mito clásico, se trata del viaje que realiza el gigante Orión guiado por el joven Celadión, en búsqueda del dios Helio, quien lo curará de su ceguera.

En la apropiación aparece Willy montado en los hombros de un gorila gigante, guiándolo en medio de un paisaje. Sobre las nubes, asumiendo la misma pose que en la pintura original se deja ver a la diosa Diana, mientras tanto un gorila observa lo ocurrido. En ella, conservando similitud con la pintura original, diferentes tonalidades de verde constituyen gran parte de la obra, indicando con ello, que hay actividad y dinamismo (Kandinski, 1979, p. 68). También aparece el color marrón y el azul celeste. El color marrón, como ya se dijo anteriormente, genera seguridad. El azul indica profundidad, sensación de lejanía, de la cual proviene luz que incide en los cuerpos y se proyecta de un solo ángulo, es decir, del horizonte.

Willy señala al gigante, que se constituye en el objeto de atención, representado por la cebolla. La pose del gigante arquero indica movimiento, en cambio la del gorila en la nube es de contemplación. El gorila de menor tamaño, ubicado en el plano inferior, lleva puesto una pijama, indicando que la escena ocurre en la mañana.

²⁷ Véase ilustración 16

²⁸ Véase ilustración 17

La diana que se encuentra en el lado inferior izquierdo con respecto al gorila, reafirma la condición del arquero, ella ha cumplido una función, pues las flechas con formas de pinces aparecen sobrepuestas en los diferentes círculos que hacen parte de la zona del blanco.

Se trata de una composición curvilínea, dominada por los personajes que intervienen en la imagen. En el primer plano se encuentra la diana, el gorila que está en el plano inferior, el gigante y Willy, ellos desempeñan una función básica en la narración enmarcada, pues aluden a la escena que describe el mito y que se complementa con la narración. En el plano medio inferior están la cebolla y los árboles, y en el plano medio superior, se encuentra la divinidad y las nubes. El horizonte se vislumbra reducido por los planos y elementos anteriormente descritos.

Otra de las apropiaciones que alude a una escena mitológica es “El héroe”, que representa la pintura *San Jorge y el dragón*²⁹, realizada por Rafael Sansio en 1506. En la obra original, la figura de un caballero montado en su caballo aparece atravesando con su lanza a un dragón. Mientras tanto, en la parte derecha del cuadro se observa a la princesa Cleodolinda contemplando la escena con actitud de súplica. La composición de esta pintura de Rafael guarda relación con la leyenda de una gesta caballerescas, en donde San Jorge, soldado romano, acaba con la vida de un terrible dragón que asolaba las villas en el Oriente Próximo y que en uno de sus intentos quiso devorarse a la princesa Cleodolinda, hija del rey de Selene en la ciudad de Libia.

En la escena descrita por Willy, el chimpancé, asumiendo el papel de caballero, derrota a la figura bimorfa conformada por Búster y el dragón, mientras tanto, Millie, asumiendo el papel de Cleodolinda, observa la escena. Las poses que asumen cada uno de los personajes en la composición visual guardan similitud con la pintura original. Willy se muestra desafiante, confiado

²⁹ Véase la ilustración 18

y satisfecho al haber vencido a la “bestia”, Buster en cambio se ve agobiado, sometido y acorralado por su agresor, y Millie desde lejos contempla la lucha en actitud de sumisión. En la composición prevalece la gama de los colores cálidos, predominando el verde, un tono que como se ha analizado anteriormente, simboliza actividad y dinamismo. También aparece el blanco en la figura del caballo, un color que de acuerdo con la teoría de Kandinsky (1979) semeja “un muro infranqueable e indestructible” (p. 73), que obliga a que la mirada del espectador se concentre en él y reconozca la fuerza y grandeza que le da al jinete, confiriéndole más poder y gallardía. La utilización del blanco y rojo en el traje de Millie permiten identificar al personaje al interior de la escena, haciéndose destacar por el contraste entre el rojo y el verde que le rodea. A su vez simboliza pasión e intensidad. El azul contenido en el quepis que utiliza Buster y que aparece en el plano inferior permite reconocer la identidad del dragón, además, simboliza la derrota del adversario.

La forma sutil en que se encuentra diluido el tono azul del cielo, le confiere mayor fuerza a la sintaxis visual (Furió, 1991, p. 109) que representa la escena del combate.

La composición visual de la apropiación es una composición lineal, dominada por el pincel. El primer plano está compuesto por Buster, Willy en su caballo y la cueva de donde ha surgido el “dragón”, ellos se constituyen en el centro de interés, porque son los que protagonizan la lucha por Millie. Ella se encuentra en el plano medio sin intervenir en la acción. En el punto de fuga se halla una edificación de diseño posmoderno que contrasta con la representación medieval de la escena.

Las líneas en su mayoría son mixtas, sobresale la línea diagonal que enmarca la lanza en forma de pincel del caballero, la cual rompe el movimiento del caballo para que la mirada se dirija hacia el vencido.

4.2.2. La representación de escenas cotidianas en Willy

En algunas de las apropiaciones de Willy, los personajes asumen el papel de humanos y representan situaciones cotidianas que ocurren en la ciudad, en el parque, en el mar o en la alberca.

Así ocurre en “Sueño mañanero”³⁰, apropiación de la pintura *Domingo temprano por la mañana*³¹, realizada en 1930 por el pintor y grabador estadounidense Edward Hopper. La versión de Willy elige sólo una parte de la pintura original. Se trata del plano central del cuadro, llenándolo de elementos que contrastan con la obra de Hopper, pues en la original la vista frontal de una construcción deja ver la entrada a varios negocios. El lugar aparece solitario, congelado en el tiempo de la pintura, sin presencia humana o animal. Los colores rojo, verde y amarillo le dan una sensación de calidez e intensidad que alude a un momento particular de la mañana y que se refuerzan con el efecto de luz y sombra al interior de la edificación.

A diferencia de la pintura de Hopper, la ilustración agrega en la dimensión espacial varios personajes que representan una narración. En ella aparece Buster Narizotas caminando en cuatro, de su cuello prende una correa que va a parar a la mano de Willy. En una de las ventanas del segundo piso de la edificación aparece Millie asomada a la ventana. Cada personaje utiliza en sus vestuarios colores particulares, los cuales tienen que ver con el rol que cada uno de ellos desempeña dentro de la ilustración y que, de acuerdo con la teoría de Fanuel Hanán Díaz (2007, p. 128), son utilizados a voluntad del artista para generar sentimientos, emociones o significados simbólicos.

En el caso de Willy, lleva la misma vestimenta que utiliza en casi todas las apropiaciones. Millie aparece con un vestido blanco que contiene puntos rojos, además, una pañoleta roja atada al cuello, ella se encuentra recostada sobre el alféizar de la ventana; las sombras cubren el interior del

³⁰ Véase ilustración 19

³¹ Véase ilustración 20

cuarto, dando la impresión de estar en un momento de la noche; su pose es de espectadora. El rojo en su vestimenta pertenece a la gama cálida y, según Fanuel Hanán Díaz (2007, 130), expande luz, avanza hacia el espectador, expresa emociones intensas. En esta medida cabe destacar que este personaje, aunque no ocupa el plano central, atrae hacia ella la atención del espectador. Es relevante agregar que la figura de Millie parece oponerse al resto de la escena, pues las sombras que ocupan el cuarto y la vela-pincel encendida frente a ella, contrastan con la claridad de las demás habitaciones del segundo piso y la escena que ocurre en el centro de interés principal.

En el caso de Buster, los colores que predominan en su vestimenta son el azul y el negro. El primero es de la gama de los primarios, su tonalidad es fría, se le atribuye un significante de género, que en este caso es el masculino; el segundo es la ausencia de la luz, que connota en el arte la negación del color, se asocia con rebeldía. En el contexto de las narraciones de Willy, este personaje simboliza rudeza y hostilidad, condición que es resaltada por la utilización del chaleco y la manilla, ambos con taches.

Con respecto al diseño de la fachada, en el plano superior sobresalen líneas rectas, finas y cerradas que enmarcan tres ventanas, las cuales se constituyen en el centro de interés del plano superior, cada una de ellas contiene un elemento. La primera muestra a Millie en la pose que representa un retrato, la cual se afianza al observar la vela con forma de pincel que se encuentra frente a ella. Se resalta el efecto de luz y sombra que se da al interior de la habitación y que contrasta con la luminosidad de las otras dos ventanas. Las líneas simbolizan la ausencia de libertad y el efecto de luz y sombra se relaciona con el día y la noche, la vigilia y el sueño, que tiene fuerte relación con el título de la ilustración “Sueño mañanero”.

Las otras dos ventanas muestran en su interior luminosidad, que se complementan con la intensidad del amarillo de sus cortinas y el tono de los girasoles que se encuentran dentro de un jarrón. La preponderancia del amarillo genera inquietud y excitación al espectador (Kandinski, 1979, p. 68), contraria a la sensación que produce la ausencia de luz de la ventana donde se encuentra Millie y el tono opaco de la cortina.

El componente onírico presente en esta ilustración, asociado con los elementos técnicos y el trucaje de la ilustración (Barthes, 1982, p. 17), permite reconocer la dualidad entre el realismo de la pintura de Hopper y el surrealismo presente en la apropiación que hace el chimpancé, en ella cobran importancia los sueños como manifestación de los deseos y las frustraciones de los personajes, que en este caso se traduce en la manera de transformar el miedo del chimpancé en valentía para someter a Buster.

En la parte inferior de la edificación existen líneas rectas, onduladas, cerradas y abiertas, hay variación de tonos entre secundarios y oscuros. En cuanto a la perspectiva, existen dos planos principales, ellos son: el frente en donde se sitúan Willy y Buster, quienes representan la escena principal de la composición visual y textual. En el segundo plano se encuentran las ventanas de la edificación. La distribución en cuanto a la perspectiva de la obra adiciona significación a la ilustración, pues deja ver una separación entre los personajes que conforman el centro de interés de ambos planos, y que a su vez separan el mundo de la vigilia y el del sueño.

Otra escena cotidiana se presenta en el parque, se trata de la ilustración “Puntos y puntos, montones de puntos”³², que alude a la obra *Tarde de domingo en la Grande Jatte*³³, pintada entre 1884-1886 por el autor francés, Georges Pierre Seurat, una obra reconocida como manifiesto del

³² Véase ilustración 21

³³ Véase ilustración 22

puntillismo³⁴. En ella, al igual que la de Hopper, sólo se tiene en cuenta la mitad de la obra, se trata de la parte que ocupa el lado derecho. Allí aparecen Millie y Willy sentados en un parque de recreo a la orilla del río, observando a una pareja de gorilas, la hembra lleva atado de una cuerda la figura de un hombrecito que camina en cuatro. Al lado del hombrecito se encuentran dos cerdos. En esta escena se ridiculiza la condición humana, dejando al descubierto la superioridad del animal sobre el humano, pues coloca a igual nivel hombre y cerdo. El contorno de las figuras es definido, pero para el relleno de gran parte de la obra utiliza el puntillismo. Los colores guardan similitud con la versión original, en su mayoría el efecto de la combinación del azul con el amarillo, dando como resultado diferentes tonalidades de verde, que es el que predomina en toda la pintura, el cual produce una sensación de calidez y tranquilidad. Existen figuras con movimiento y otras detenidas en un instante que se ha cristalizado en la dimensión de la pintura.

A excepción de Willy y Millie, todos los personajes representan una época suntuosa por la forma de su vestimenta, la escena está impregnada por una atmósfera de la luz directa y fuerte al fondo y sombras en el primer plano.

En cuanto a la textura, todos los rellenos están formados por pequeños puntos, excepto los cuerpos de Millie, Willy y los cuerpos de los gorilas. El color de los trajes de la mayoría de gorilas que recorren el parque son de color azul ultramar y marrón, el primero asociado a la infinitud y el segundo al equilibrio. Willy utiliza su traje característico y Millie lleva un vestido de baño blanco con puntos rojos, estos colores expresan luminosidad y sensualidad, están relacionados con las emociones que transmite la chimpancé a Willy. Cabe agregar que dichos tonos en la vestimenta de Millie son característicos en todas las apropiaciones.

³⁴ El puntillismo es una técnica que consiste en hacer un dibujo mediante puntos. Aparece por primera vez en 1880, encabezado por el pintor neoimpresionista Georges Seurat. El procedimiento de pintura empleado por estos artistas, consiste en poner puntos de colores puros en lugar de pinceladas sobre la tela. (Tarabra, 2008, p.348)

Es una composición de líneas cruzadas, siendo el centro de ésta Millie y Willy. La perspectiva presenta en el plano central la pareja de gorilas, el hombrecito y los cerdos que hacen parte de la escena extraña que describe la micronarración “Poco a poco empezamos a notar cosas muy extrañas en el parque”. Comenzando el plano medio se encuentran Willy y Millie, ambos se constituyen en el centro de interés principal y captan la atención del observador por la particular forma en que se encuentran vestidos, Willy en traje informal y Milli en traje de baño, rompiendo la formalidad del resto de los personajes. Comenzando el fondo, se hayan multiplicidad de figuras que de pie o sentadas observan y comparten en medio de un juego de luces y sombras, que dejan ver alrededor de la frondosidad de los árboles, un lago con pequeñas embarcaciones detenidas a la espera de los pasajeros.

La siguiente escena ocurre en el mar, se trata de la apropiación “Una pesca fructífera”³⁵, que representa la obra *Los pescadores de Arenque*, realizada en 1885 por Winslow Homer³⁶, aparecen Willy y un gorila haciendo el papel de pescadores que halan de la red, en ella se encuentran atrapados unos bananos, al costado derecho de la imagen sobresale la cola de una ballena. En la postura de los pescadores, se percibe el cansancio y el abatimiento ya que el cuerpo se muestra doblegado en la acción de recoger la red, acto cotidiano para los pescadores pintados Homer pero heroico en la acción que realiza Willy y el gorila.

En la sintaxis visual se destaca el verde esmeralda del mar que connota agitación y movimiento y se vincula con el trabajo que realizan los pescadores en alta mar. El tono opaco del cielo connota el ocaso y se asocia con la descripción textual “No habíamos pescado nada en todo el día y ya de regreso lanzamos la red por última vez”, la tonalidad primaria del amarillo con que están

³⁵ Véase ilustración 23

³⁶ Véase ilustración 24

pintados los bananos, guarda relación con riqueza y abundancia, que tiene que ver con el alimento para los personajes y el título “Una pesca fructífera”

Es una composición triangular invertida, dominando uno de los ángulos está el cerdo y los otros dos están conformados por Willy y la ballena. En la obra de Willy aparece en el primer plano la embarcación con los gorilas en su interior, ellos ocupan el centro de interés, pues sobre su labor guarda relación con el título y la narración que acompañan la apropiación. En el horizonte la cola de la ballena permite reconocer que están en alta mar y la profundidad del mismo.

La última apropiación se presenta en un baño público, el título es “En la alberca”³⁷, inspirada en la obra *El baño turco*³⁸, realizada en 1862 por Auguste Ingres. En la obra de Willy se describe así mismo saliendo de un baño de mujeres gorilas, La pose de ellas es de relajación y descanso, mientras que Willy corre asustado. Los colores que predominan en la obra son de intensidad cromática, dominado por el rojo, que le da una sensación de viveza a la escena y que es resaltada por el fondo negro del espacio, el cual destaca las siluetas de las gorilas. La escena ocurre al interior de una habitación, cuyo marco y puerta son de color verde, dicho tono contrasta con la variedad de colores de los trajes de baño de las gorilas, genera equilibrio y armonía a la composición.

En el interior de la habitación se presentan líneas mixtas, dominadas por las curvas, y en el exterior prevalecen las líneas rectas, generando una sensación de ruptura, por la rigidez que presentan las líneas rectas y la fluidez de las líneas curvas.

Su composición es cuadrada. Se presenta en el primer plano a Willy de manera empequeñecida, su apariencia es de niño que con un salvavidas corre despavorido del baño de las

³⁷ Véase ilustración 25

³⁸ Véase ilustración 26

gorilas, esta imagen se complementa con la narración: “¡Ay, no!, me equivoqué de vestidor”. En el nivel medio se presenta el marco y el cerramiento del baño y en el fondo las gorilas.

4.2.3. Willy en su papel de creador

Ahora el análisis enfoca cuatro apropiaciones que guardan relación con la manera en que Willy termina de pintar la composición visual o se introduce en la pintura y modifica una escena o la característica de un personaje. Se trata de los títulos “Despertando a la vida”, “Las mujeres amables”, “Cuarto sin vista” y “Casi un autorretrato”.

En la apropiación “Despertando a la vida”³⁹, que representa la obra *La creación de Adán*⁴⁰, pintada entre 1508-1512 por Michelangelo Buonarroti. En la ilustración de Browne se tiene en cuenta la parte izquierda de la pintura original. En ella, en lugar de la mano del creador que le insufla vida al primer hombre según el episodio bíblico del Génesis, aparece la mano de Willy, que como creador (artista), sobrepone encima de la figura de Adán la silueta de Buster Narizotas. Aunque la tarea ya está por terminar, sólo le falta llenar de color (vida) la mano del gorila, la cual conserva la fisonomía humana. En la función que cumple el chimpancé, se puede reconocer la metáfora visual, la cual establece un paralelo entre la figura del dios como ser creador del primer hombre en la pintura de Buonarrotti y la imagen del artista (Willy), que mediante el uso de los colores, le insufla vida al gorila. Cabe resaltar que al igual que en la pintura original, ambos protagonistas están al mismo nivel (creación-Adán, gorila y creador- Dios, Willy). En el caso de Willy, aunque no se observa toda la figura del chimpancé, el espectador infiere que se encuentra al mismo nivel del gorila, connotado así la igualdad de condiciones que se le otorga al género primate.

³⁹ Véase ilustración 27

⁴⁰ Véase ilustración 28

Aunque la pose (Barthes, 1982, p. 18) de Adán y el gorila guardan similitud, el aspecto de sus rostros varía, pues en el primero se aprecia una actitud contemplativa y sumisa mientras que en la de Buster se refleja ímpetu, furor.

La pintura de Willy guarda similitud con algunos elementos básicos de la sintaxis visual (Furió, 1991, p. 109) de la pintura original, pues en ambas la gama de colores que predomina es frío, el color del fondo es blanquecino, el cual genera un efecto de luz indirecta, suave, que proviene de distintos ángulos.

En la versión de Willy, los colores son fríos y neutros, en los que predomina el color marrón y se presenta de forma traslúcida el verde oliva, el óxido de cromo y el azul cobalto. El tono marrón del cuerpo del gorila está vinculado con el simbolismo de la masculinidad y la virilidad (Furió, 1991, p. 127), que se refuerza con la contextura de su cuerpo y su actitud. El tono verde y el azul en donde reposa el cuerpo del gorila contrasta con el marrón, que como lo describe Kandinski (1979) logra “una sensación pulida y aterciopelada” (p.43), una sensación de acercamiento a través de los tonos fríos que están en fondo y que hacen parte de la composición.

Con respecto a la perspectiva, sólo se aprecia un primer plano, constituido por lo que denomina Furió (1991, p. 131) centro de interés principal, el cual enfoca la figura del gorila, que le da sentido al título de la apropiación y unos centros de interés secundarios conformados por el perro y la mano de Willy sosteniendo el pincel, que complementan la micronarración “Estaba por concluir este cuadro cuando una vocecita me dijo: “Échanos una mano”.

En cuanto al uso de las líneas, se distinguen las líneas mixtas que enmarcan las siluetas definidas de los personajes de la composición visual, generan sensación de solidez y firmeza. Las líneas onduladas abiertas en el lugar donde reposa el gorila, connotan fluidez, libertad y en

contradicción se encuentran las quebradas y agrietadas en el fondo, producen inestabilidad y derrumbamiento.

En “Las mujeres amables”⁴¹, que alude a la pintura *Las espigadoras*⁴², pintado en 1851 por Jean François Millet, muestra dos gorilas con trajes de campesinas que con pinceles en manos, ayudan a Willy a darle el toque final a la pintura. Al fondo, un grupo de gorilas labran la tierra y cargan el pan.

A diferencia de la pintura de Millet, que muestra colores opacos y sofocantes, asociados éstos a la actividad servil de las espigadoras, que obligatoriamente tenían que recoger las espigas de trigo que quedaban tras la cosecha, la obra de Willy presenta la preponderancia de los colores secundarios, conformados por amarillos y verdes, que se muestran cálidos y luminosos. Dichos colores, atendiendo a la teoría de Kandinski (1979, p. 68), son activos y dinámicos, producen un efecto espiritual en el observador y van asociados a la actividad que realizan sus personajes, que en este caso tiene que ver con una actividad creativa, lúdica y placentera.

Destacan el azul y el rojo de la pañoleta utilizadas por las gorilas, ambos colores atraen la mirada del espectador, ya que son tonos definidos. La tonalidad del rojo da sensación de fuerza, energía, impulso, alegría (Kandinski 1979, p. 75), todas estas emociones se asocian con la actividad artística y creadora de la gorila. El azul, un elemento asociado a la quietud y la contemplación, el cual permite vincularlo con el efecto que produce el arte en el espectador. En cuanto a la luz, es directa y proviene de varios ángulos.

En cuanto a la perspectiva, el primer plano muestra las dos gorilas y Willy, ellos son los que hacen posible a través de la pintura, que la escena de la composición pueda ser finalizada. En el

⁴¹ Véase ilustración 29

⁴² Véase ilustración 30

fondo los campesinos sembrando y recogiendo la cosecha, que en este caso es el pan, también se encuentra el cielo en el atardecer, creando una sensación de infinitud.

Al igual que en la apropiación “Despertando a la vida”, Willy se encuentra en el mismo plano de las gorilas, pero en lugar de crearlas, asume un doble papel, por un lado les ayuda en su tarea de completar la pintura y por el otro, es el artífice de la obra, ya que parte de su figura se presenta saliendo del cuadro.

Las líneas en su totalidad son rectas y curvas, que definen las formas de los personajes y los objetos que hacen parte de la composición. En cuanto a la línea horizontal que conforma el horizonte, es la prolongación infinita y dinámica de la naturaleza. Las curvas enmarcan en su totalidad las formas de los panes.

En “Cuarto sin vista”⁴³, versión de la obra *El pintor en su estudio*⁴⁴, realizada en 1665-1666 por Jan Vermeer, se modifica casi por completo la escena pintada por Vermeer, pues en lugar del artista que de espaldas al espectador pinta el retrato de una modelo, aparece Willy, también está de espaldas al observador, pero en lugar de pintar un retrato, termina de dar color a un paisaje que se encuentra sobre el muro que se vislumbra a través de la ventana de una habitación.

La pintura de Willy convierte la luz tenue que en la pintura de Vermeer produce una sensación de intimidad, en un espacio inundado de luz, que irradia energía y vitalidad a la composición, la cual se asocia con la actividad que realiza el chimpancé, al tratar de darle vida al muro que separa el cuarto del artista y que impide ver las escenas que transcurren al otro lado de la ventana. Entre los colores que predominan están los cálidos, conformados por el rojo intenso, el verde y el amarillo. La cortina de la ventana del artista está pintada con tono rojo intenso, este

⁴³ Véase ilustración 31

⁴⁴ Véase ilustración 32

color permite que la mirada del observador se dirija a la escena que está creando Willy. El verde y amarillo que utiliza el chimpancé para llenar de color el paisaje, le imprime fuerza activa a la pintura. El color negro del pantalón y la camisa de Willy, generan una sensación de solemnidad que se vincula con la tarea del artista. El tono verde oliva del piso connota solidez y estabilidad.

La perspectiva conformada por el primer plano, el plano medio y el fondo que deja ver en el primer plano a Willy. En el plano medio la ventana y en el fondo, como lo indica el tamaño de los ladrillos, está el muro. El centro de interés principal está concentrado en Willy y el paisaje que está pintando sobre el vidrio, ellos aluden al texto que complementa el título de la apropiación: “Siempre me disgustó mirar por esa ventana, así que un día decidí hacer algo al respecto”.

Las líneas en su mayoría son rectas y cerradas, le dan forma a la ventana de la habitación, a los ladrillos con los que está construido el muro, todas ellas connotan encierro. Las líneas zigzagueantes con las que se enmarca el cielo del paisaje dan la sensación de movimiento, ruptura y liberación.

Por último, “Casi un autorretrato”⁴⁵, apropiación de la obra *Autorretrato con monos*⁴⁶ pintada en 1943 por Frida Kahlo. En ella aparece la mano de Willy terminando de pintar su autorretrato, junto a él, uno de los monos le ayuda a delinear las formas geométricas de su traje.

El rostro de un hombre, en forma de retrato, sobresale en la parte superior de las hojas que aparecen de espaldas a Willy, se trata de Diego Rivera, destacado muralista mexicano y esposo de Frida. Su mirada se dirige hacia el centro de la obra, en el que se encuentra el chimpancé, acompañado por tres monos. La presencia de Diego Rivera en la ilustración se constituye en un símbolo que permite asociarlo con Frida.

⁴⁵ Véase ilustración 33

⁴⁶ Véase ilustración 34

En su trabajo creativo Willy se autoafirma como pintor. Su rostro refleja madurez, se da importancia así mismo, se reafirma a través de su imagen agrandada. A diferencia de las apropiaciones anteriores en donde Willy asume el papel de héroe, espectador, invitado o protector, en “Casi un autorretrato” luce como el creador de su propia imagen, que asumiendo el papel de una artista reconocida, en este caso Frida, protagoniza su propia obra. Los colores en la ilustración están dominados por la gama del verde y rompen la monotonía de este color los tonos negro y blanco, ellos simbolizan inmovilidad, solemnidad y silencio (Kandinski, 1979, p. 73), están asociados a la postura y actitud de Willy. Las tonalidades rojas de las hojas y del chaleco de chimpancé, generan dinamismo a la composición, se asocian con el sentimiento amoroso que produce en Frida la presencia de Diego Rivera, el cual abandonando su rol de artista, se convierte en espectador que observa desde atrás, sin ser visto, sin generar protagonismo.

La composición es triangular, predominan las líneas mixtas, ellas enfatizan el contraste de las formas tanto de la naturaleza como de los personajes. La composición de la obra está distribuida en dos planos. En el primero se halla Willy y los monos, en el segundo, Diego Rivera y la vegetación.

4.2.4. Otros espacios en donde participa Willy

En otros momentos, Willy abandona el papel de artista y se convierte en juguete o protagonista de una escena que se convierte en pesadilla. Así aparece en la ilustración “Mi peor pesadilla”⁴⁷, una apropiación de la obra *El matrimonio Arnolfini*⁴⁸, pintada por Jan van Eyck en 1434. En la composición de Willy al igual que la original, aparece en una habitación la pareja conformada por Millie y Buster, tanto los accesorios utilizados por los personajes como el

⁴⁷ Véase ilustración 35

⁴⁸ Véase ilustración 36

decorado de la habitación, representan una época contemporánea, los cuales contrastan con la pintura original. Algunos de los objetos como el televisor que a manera de espejo refleja la imagen de la pareja que se encuentra de espaldas a éste, un bombillo que sustituye la lámpara de velas, las pantuflas en lugar de los zuecos, la presencia de Willy que sustituye al perro. El sombrero de paja por el tocado de la dama.

Los rostros de la pareja descrita en *Las pinturas de Willy* transmiten tristeza y resignación en Millie y rigidez y altivez en Buster. Ella desvía la mirada, en cambio Buster la oculta con sus lentes oscuros. Aunque es un día de festejo, pues están celebrando la boda, el único que se regocija es Buster ya que ha logrado apartar a Millie del lado de Willy.

El rostro de Willy refleja terror, dicha actitud tiene que ver con la escena que ocurre a sus espaldas y está asociada con el matrimonio de su amada Millie.

La sintaxis visual está compuesta en su mayoría por tonos cálidos. La vestimenta de Millie es de color verde oliva, trasmite resignación, inexpresividad, falta de motivación, se asocia con la teoría de Kandinski (1979) quien define el verde como “el color que carece de dinamismo, carece de matices, no exige a nada, no llama a nadie” (p. 70). Buster viste de tono púrpura, le da una apariencia de solemnidad por la situación en la que se encuentra, el de contraer matrimonio. El tono rojo encendido del tendido de la cama y la cortina, se asocian con la pasión que puede representar el matrimonio. La composición es triangular invertida. El centro de interés principal enfoca a los tres personajes que hacen parte de la escena. El primer plano de la obra enfoca a Willy, en el plano medio se encuentran Millie y Buster y en el fondo los objetos que hacen parte del decorado de la habitación. La posición de Willy guarda relación con la ubicación del perro en la obra original, pero

en la ilustración aparece como un personaje que ha ingresado a una escena que le genera espanto y lo hace sentir insignificante.

Otro de los espacios en donde Willy protagoniza una escena de festejo es la ilustración “Mi cumpleaños”⁴⁹, que hace referencia a la obra *El pelele*⁵⁰, realizada por Francisco de Goya entre 1791-1792. En la ilustración elaborada por Browne, presenta en el plano central cuatro gorilas sosteniendo desde los bordos una tela de color ocre, en ella sobresalen dos bananos de tamaño desproporcional. Cada una de ellas lleva una indumentaria con características similares al original, en su mayoría colores cálidos y neutros, la luz es directa, fuerte y proveniente de diversos ángulos. Los tonos vivos de las vestimentas de los personales y de los elementos decorativos irradian alegría, generan impacto visual, enfatizan la expresión divertida de sus rostros, los cuales contrastan con los de la pintura de Goya, pues en el original, las tonalidades de su indumentaria son oscuras, entre cálidas y frías. El tono de la manta realza el color amarillo de los bananos, generando luminosidad, destacando la escena en donde Willy es utilizado para el divertimento de las gorilas. La composición de forma circular, en ella se observa en primer plano a las gorilas y Willy, y en el fondo el paisaje. Las líneas son mixtas, predominan las curvas.

En “La sonrisa misteriosa”⁵¹, apropiación de obra *Mona Lisa*⁵², creada entre 1503-1506 por Leonardo da Vinci, muestra en primer plano a una gorila cargando a un muñeco con características de Willy. Parte del rostro que conforma la mirada y la sonrisa presentan un tono claro con respecto a la composición de su cuerpo, que le da más realce a la expresión de su rostro. La mirada de la gorila, al igual que la de Mona Lisa, observa al espectador desde cualquier ángulo, esta cualidad es una característica que presentan las obras que tienen como tema los retratos.

⁴⁹ Véase ilustración 37

⁵⁰ Véase ilustración 38

⁵¹ Véase ilustración 39

⁵² Véase ilustración 40

Tanto la mirada como la sonrisa del animal, guardan relación con el interrogante que plantea la ilustración “¿Podrías resolver el misterio?”, se trata de encontrar en la composición elementos o detalles que alteran el orden natural de la escena, y que al observar el rostro de ella se percibe la ausencia de la dentadura, la cual aparece a su lado derecho, destacándose sobre una superficie plana. Los colores, tanto del cuerpo como de su indumentaria, son oscuros, de la gama del café, el cual se asocia con la teoría de Kandisky (1979) “simboliza belleza interior indescriptible” (p. 76). El tono café del cuerpo y la vestimenta de la gorila contrasta con los tonos sepia del fondo y se asocia con el color de la tierra, que en el caso de la gorila, enfatiza su papel de madre por la forma en que abraza entre sus brazos al muñeco.

Willy aparece representado como un juguete de madera, que lleva la misma indumentaria del chimpancé. En la mano derecha sostiene un lápiz, su rostro luce inexpresivo. La silueta de la gorila domina la composición triangular, en la cual sobresale ella y el muñeco en primer plano y en el fondo, el paisaje que se presenta jugando con formas y líneas irregulares, dando la sensación de un lugar agreste, como si el personaje hiciera parte de una época antigua y estuviera congelado en el tiempo.

A través de este recorrido, se percibe el uso de los colores y la carga emocional que le transmiten a los personajes en las diferentes apropiaciones de Willy, la utilización de líneas mixtas como una forma de darle dinamismo y expresividad a las situaciones y los personajes, la utilización de los centros de interés en cada ilustración y la manera de complementar los sucesos descritos en cada narración, la distribución de los planos en la sintaxis visual y las formas de darle mayor o menor realce a una situación, personaje u objeto, el grado de intensidad de la luz y los efectos que produce en los rostros y en las atmósferas donde se desarrollan las escenas.

4.3. Metaficción: Textos que transgreden los límites de la realidad

En los libros álbumes contemporáneos existen unas características comunes que propician un estado de flexibilidad y fluidez al interior de las narraciones, que permiten apropiarse de elementos en donde se desviste a la ficción de su apariencia de realidad, mostrando al lector de manera lúdica y didáctica, el funcionamiento de las historias, por medio del descubrimiento de mecanismos que operan al interior de ellas.

Esta forma de la narrativa, denominada metaficción (Silva-Díaz, 2005, p. 10), rompe o desenmascara ciertos presupuestos, modificando las expectativas convencionales que tienen que ver con el significado y la aparente incoherencia al interior de las narraciones, proponiendo al lector otras maneras de ordenar el mundo de la ficción, a través de la vulneración de la narrativa o el empleo de figuras literarias como la parodia o la ironía. Es así como el lector juega un papel activo en la construcción del significado, pues lo ubica en el centro de una red de elementos de significación que lo llevan a desentrañar los mensajes connotados al interior de la obra.

En las pinturas de Willy todas las acciones están enmarcadas por la gama de colores, los simbolismos de sus objetos, las pistas que permiten reconstruir una historia que se mueve entre la ficción y la realidad, la contradicción entre el mundo humano y el animal, las transformaciones que presentan las obras de arte a las que alude, el discurso que se genera entre el texto narrativo y las ilustraciones, el componente lúdico que poseen las imágenes, la reverberación, en fin, una serie de elementos, características y variaciones que llevan a reconstruir por medio de indicios que le brindan textos e imágenes, aquello que el narrador propone como un mecanismo de asociación y desciframiento.

En cada una de las dieciséis apropiaciones de las obras de arte pictórico, Willy, su narrador intradieético, hace las veces de protagonista, y en algunas oportunidades asume el rol de pescador, espectador, niño, juguete o caballero, venciendo en combate a Buster Narizotas. Tal es el caso de la ilustración titulada “El héroe”⁵³, en donde Willy vence con una lanza en forma de pincel a la figura con cuerpo de dragón y cabeza de Buster. Junto a la escena del dragón, la cueva con forma de cabeza de gorila está a punto de comerse un helado.

En la sintaxis visual, existe variación metaficcional denominada juego (Silva-Díaz, 2005, p. 15), pues permite reconocer en primera instancia, la transformación que presentan los objetos en la apropiación de Willy con respecto a la pintura original, y por otro lado, la presencia de la metáfora icónica que establece el paralelo entre el gorila y el dragón, el chimpancé y San Jorge, Millie y la princesa Cleolinda, la lanza y el pincel y entre la cueva del dragón y el rostro del gorila. Esta comparación posibilita dialogismo (Silva-Díaz, 2005, p. 11), pues al leer el texto que acompaña la ilustración “Se vale soñar”, el lector infiere un mensaje lingüístico de connotación (Barthes, 1982, 31), se trata del deseo de Willy, proyectado a través de sus sueños, de conseguir la admiración de Millie, al vencer y doblegar a Narizotas a condición de víctima.

La figura de Buster que en el plano real es el gorila a quien le teme Willy, se representa en el sueño como el dragón derrotado, una imagen que se opone a las características de este personaje. Por su parte, Millie se representa como la princesa a quien protege y salva Willy del poder que tiene Narizotas. Dicha acción se complementa con el título “El héroe”, pues deja ver la fuerza del pequeño chimpancé al derribar al temido Narizotas y recurre a la ironía visual, al representar a un chimpancé pequeño y delgado, asumiendo el papel de un caballero valiente e intrépido, doblegando con la herramienta con la que elabora sus pinturas a un temido dragón.

⁵³ Véase ilustración 7

En el texto que acompaña el título de la ilustración “Se vale soñar, ¿No creen?”, el autor utiliza contrapunteo metaficcional (Nikolajeva y Scott, 2001, p. 42), puesto que recurre al mecanismo en donde las palabras y las imágenes colaboran para crear sentidos que van mucho más allá de la simple denotación, mostrando cómo a través de los sueños pudo vencer el miedo de enfrentar al gorila para ser reconocido y valorado por Millie.

De igual forma ocurre con “Sueño mañanero”⁵⁴. En ella aparece Willy llevando a pasear a Buster Narizota. La imagen utiliza un mensaje connotado, pues tanto la postura de ambos personajes como las variables relacionadas con la manera como aparecen los objetos, permiten reconocer el uso de la metáfora visual, estableciendo paralelo entre el perro y el gorila, ambas condiciones son completamente opuestas, ya que al perro se le domestica para acompañar y servir al amo, en cambio al gorila se le encierra en un zoológico para divertir al humano, además, se vale de la ironía para resaltar el estado de sumisión en que puede estar el villano. En cuanto al icono-texto, se presenta una variación con respecto a las historias convencionales que se denomina cortocircuito (Silva-Díaz, 2005, p. 14), en él se trastocan las jerarquías de sus personajes al representar a Willy como amo y a Buster como la mascota, significando así que el pequeño chimpancé reduce y somete al temido gorila, obligándolo a convertirse en un animal domesticado que de forma sumisa acompaña y conduce a Willy en un paseo mañanero.

Este recurso de metaficción se refuerza con el título “Sueño mañanero”, ya que utiliza el componente onírico, para llevar a la búsqueda de las impresiones mentales de los sucesos y emociones que han quedado guardadas en el inconsciente y que a través de sus sueños se pueden convertir en realidad. En este caso, el sueño de Willy se traduce en el anhelo de transformar el miedo en valentía y así sumir a Buster a condición de perro. La figura de Willy rompe las fronteras

⁵⁴ Véase ilustración 19

narrativas y visuales, convirtiendo al indefenso chimpancé en un personaje que cambia su rol y se convierte en una imagen poderosa que controla al temible gorila.

El texto que acompaña el título “Simplemente saco a pasear a mi perro”, además de utilizar la discontinuidad, una de las características del álbum metaficcional, en donde existe una brecha entre el texto y la ilustración, la cual el lector debe rellenar, ampliando así su significado, pues transmite una información opuesta a la escena que ilustra la imagen, en ella se burla de una acción simple y repetitiva que realiza un pequeño chimpancé al llevar de paseo a su mascota, pero que en este caso es un gorila al que él le teme. Cabe destacar en esta situación un mensaje connotado al lector. Se trata de reconocer en esta acción aparentemente normal que plantea el texto narrativo, una paradoja presente en la ilustración, denominada por Nikolajeva y Scott (2001, p. 41) contradicción. Dicha categoría posibilita la interacción entre el texto y la imagen y crea un desafío al lector, se trata de descifrar en la acción que realiza el humano al sacar de paseo a su mascota, la forma discordante que presenta la acción en la apropiación de Browne, pues el pequeño chimpancé personificado, saca de paseo a un enorme gorila; además, el cambio de roles lleva a Willy a domesticar a su agresor Buster Narizotas.

Así mismo, el sueño de Willy es la proyección de sus propias frustraciones que dejan ver el contraste entre la silueta pequeña y delgada del chimpancé con las protuberantes formas del gorila, éstas son ironizadas al mostrar cómo el pequeño domina al más grande. De igual forma, mediante la metáfora visual se establece el paralelo entre el chimpancé y el humano y el gorila con el perro, un recurso que pone de manifiesto, por un lado, la similitud existente entre el chimpancé y el humano, pues Browne al enmascarar su apariencia humana, puede asumir de manera natural su timidez, miedos, deseos y frustraciones. Por otro lado, el paralelo entre el gorila y el perro, permite

reconocer la condición dócil y servil a la que puede llegar el gorila y el deseo del chimpancé de dominar sus miedos.

En otros momentos, una escena cotidiana se transforma en un suceso poco usual, es el caso de la ilustración titulada “Puntos y puntos, montones de puntos”⁵⁵. La obra original representa una escena en un lugar de recreo a la orilla del Sena, la isla frecuentada por diversos personajes arquetípicos de la sociedad parisiense que se daban cita en el lugar. La mujer que aparece en el primer plano de la pintura lleva atado de una cuerda a un mono, junta al animal un perro faldero salta en el prado.

En la ilustración de Browne, los personajes humanos que aparecen en la pintura de Seurat, adquieren forma de animales y transforma a los perros en cerdos y al mono en un hombrecito que se encuentra atado de una cuerda y camina en cuatro. Este recurso establece una comparación entre el hombre y el mono, un parentesco que a través de la teoría de la evolución de las especies, ha llevado a considerar la transformación del mono hasta convertirse en hombre. El hombrecito, que se constituye en reverberación (Silva-Díaz, 2005, p. 14), pues trae el eco de otra historia, la cual alude a la figura del padre de la familia De la Cerda en *El libro de los cerdos*⁵⁶, escrito e ilustrado por Anthony Browne en 1986. Mediante el uso de la metaficción visual, se hace una ruptura entre la realidad y la construcción ficcional, mostrando el sinsentido de una situación aparentemente cotidiana que da lugar a la variación metaficcional cortocircuito (Silva-Díaz, 2005, p. 14). En ella se cuestiona la jerarquía del padre, haciéndolo ver como un ser sumiso, que sigue a su ama por el parque; además, ironiza el cambio de roles que lleva al mono a convertirse en padre de familia, una

⁵⁵ Véase ilustración 21

⁵⁶ Véase ilustración 41

estrategia poco convencional que vulnera o transgrede el orden familiar y que se refuerza con el título “Poco a poco empezamos a notar cosas muy extrañas en el parque”.

La composición visual además de presentar cortocircuito y reverberación, insta al espectador a entrar en el icono- texto como un jugador para lograr descifrar en medio de la escena las historias a las que alude y la relación existente entre los personajes que compara.

De esta forma se puede identificar en los elementos de la composición visual de Browne, las situaciones que alteran el orden natural del parque, reconociendo inicialmente la fuerte connotación que hay en la imagen del pequeño hombrecillo, atado a un collar, que sale de paseo con su ama y el uso de la parodia, en donde de forma burlona, presenta la trasgresión del rol asumido por el padre de familia, llevándolo a convertirse en la mascota de una gorila, la presencia de los cerdos en un lugar de recreo sofisticado, la libertad en que se encuentran los cerdos en el parque en contradicción con la correa que priva de la libertad al hombrecito, el taje de baño utilizado por Millie que contrasta con los vestimenta suntuosa de los gorilas que transitan en el parque.

Es así como Willy, de forma lúdica, interviene la escena del parque en la Grande Jatte, mostrando la fragilidad a la que puede llegar el humano al verse convertido en mascota; además, resalta la importancia de los animales al ubicarlos en un parque reconocido de un lugar al que asisten personas de clase alta, los dota con atuendos sofisticados, les imprime la misma pose que utilizan los personajes en la pintura de Seurat, les imprime dinamismo y los libera del encierro al que son sometidos por los humanos.

Este componente metaficcional en Willy, permite el juego con las diferentes maneras de ordenar el mundo de ficción, llevando al lector a darle sentido al mundo literario mediante las expectativas y los conocimientos que se activan en la lectura, al reconocer por ejemplo la figura del

hombrecillo que aparece atado del brazo de la gorila y la relación que guarda con el personaje de la obra libro *El libro de los cerdos* de Anthony Browne, los elementos que se transforman a través del estímulo-referente (Klinkenber, 2006, p. 353) y que permite dar cuenta de las semejanzas y diferencias entre los rasgos característicos de los personajes, la trasposición de las jerarquías de los personajes, que lleva al chimpancé a representar el papel de humano, al gorila doblegado a condición de mascota, permitiendo así el diálogo entre el texto narrativo y el texto pictórico.

4.4. Imágenes que se transforman ante la mirada del lector

Toda composición visual está elaborada a partir de la construcción de un espacio para su representación denominada encuadre, en donde confluyen variedad de objetos y personajes dispuestos de manera tal que logren capturar la mirada del espectador. En ella, cada elemento actúa como una palabra secreta que es preciso descifrar para entender el mecanismo que opera como apertura a una pluralidad de significados. Los infinitos puntos de vista de los intérpretes y los infinitos aspectos presentes en la obra se responden, se encuentran y se aclaran recíprocamente, dando lugar a una serie de inferencias que el lector irá descifrando a partir del conocimiento de los principios y conexiones que rigen la totalidad de la obra.

Vincent Furió (1991, p. 160) llama la atención sobre ciertas variables personales y socioculturales que influyen en la percepción e interpretación de una obra de arte, para ello es importante destacar la importancia que tienen las actitudes y los filtros mentales del interpretante, los cuales condicionan aquello que se ve y cómo se interpreta. De ahí que una forma artística cobre sentido en la medida en que pueda ser recordada.

En este sentido, el texto de Browne se convierte en una obra en constante construcción, que suscita en el lector extrañamiento y evocación. En ella se fusionan elementos que hacen parte de

otros relatos; además utiliza las transformaciones (Camarero, 2008, p. 34), una estrategia intertextual en donde el autor crea las ilustraciones a partir de una obra de arte pictórica. En ellas, las semejanzas y diferencias entre los personajes dan lugar a la humanización de los animales, a la recreación de mitos, a la representación de los sueños, diferentes maneras de enriquecer la experiencia visual, un recurso que lleva a detenerse en las ilustraciones, analizarlas, conectarlas con su propia experiencia, con sus referentes culturales, artísticos y literarios.

Por lo tanto, las transformaciones que realiza Willy al interior de las ilustraciones, se convierten en un juego que estimula la imaginación visual, al plantear cambios en la composición visual, alterando así el orden de una situación cotidiana o la composición estética de una obra de arte. Un ejemplo de las transformaciones se hace presente en la ilustración “Mi mejor castillo”⁵⁷, apropiación de la obra *La torre de Babel*, la cual representa una torre inclinada con pisos superiores contruidos, mientras algunos inferiores están inacabados.

En la base de la torre de Brueghel existen elementos como escaleras, ladrillos, clavos, grúas, poleas, andamios, montículos de piedra, entre otros. En la parte inferior izquierda de la pintura, aparece la figura de un rey, acompañado por su guarnición. Frente a éstos, unos hombres arrodillados le rinden tributo.

Browne representa un castillo de arena que ha terminado de construir Willy, algunas de las torres aparecen inacabadas; los arcos, tanto de sus ventanas como de las puertas, están diseñadas en forma de rostros que con expresión de miedo o preocupación advierten a Willy sobre un suceso terrible que está a punto de ocurrir, se trata de la presencia de Buster detrás de la edificación, que se apoya sobre el castillo con la intención de derrumbarlo. El referente (Klinkenberg, 2006, p. 351)

⁵⁷ Véase ilustración 12

sobre el cual el signo visual da cuenta, y que a modo de intertexto, (Genette, 1989, p. 10), alude a la obra *El grito*⁵⁸ del pintor noruego Edvard Munch. Esta información se amplía con el texto que acompaña el título de la ilustración “Me encantó mi castillo, pero tuve la sensación de que intentaba advertirme algo”, pues al observar la escena, se reconoce la figura de Buster, quien asomándose por el costado izquierdo de la torre, parece estar espiando a Willy para llevar a cabo su misión, destruir el objeto que construyó el chimpancé.

Variados elementos de significación hacen parte del decorado del castillo, constituyéndose en signos que permiten reconocer el oficio del artista, tal es el caso de los pinceles que aparecen dispuestos en una de las rendijas de la parte frontal de la torre, un lápiz que se desliza por las canaletas de la edificación. Se distinguen en la base de la torre, unas siluetas formadas por pequeños montículos de arena, los cuales se constituyen en lo denominado por Klinkenberg (2006, p. 351) como referente, pues representan el objeto sobre el cual el signo visual da cuenta, y que en la apropiación de Browne adquieren la forma de ratones, estableciendo así la relación stimulus-referente (Klinkenberg, 2006, p. 353) y dan cuenta de la similitud que existe entre el montículo de arena con la forma del ratón. En la última parte de la torre, en el costado izquierdo, entre la parte terminada y la que está en obra, aparece una mano con características humana.

La figura de Willy se constituye en el objeto inmediato, un chimpancé en pantaloneta que abre sus brazos, que remite a la pintura *Un día feliz o la danza de Albión*⁵⁹, famosa representación de William Blake, realizada en 1794, que transmite optimismo y energía al igual que la actitud de Willy.

⁵⁸ Véase ilustración 42

⁵⁹ Véase ilustración 43

Todos estos centros de interés, como los denomina Furió (2002), existen para que el lector pueda reconocerlos y de esta forma establezca pistas que permitan establecer hipótesis interpretativas; además, reconozca al interior de la composición, los recursos que el artista ha utilizado para destacar lo que consideraba importante. En este caso se destaca la imagen del castillo de arena construido por Willy pero que la presencia de fuerzas extrañas, en este caso la de Buster, hace que se derrumbe.

Otra de las ilustraciones en donde se presentan variedad de transformaciones es “Las mujeres amables”⁶⁰, versión que hace Browne de la obra *Las espigadoras*. En su pintura muestra tres mujeres recogiendo espigas, este oficio ancestral era un derecho otorgado a mujeres y niños de clases sociales bajas, quienes se dedicaban a recoger las espigas de trigo que quedaban tras la cosecha. Las figuras de las mujeres están ubicadas en el plano de interés, iluminado por la luz cálida de la mañana; los gorilas aparecen con vestidos anchos, camisas de mangas largas, delantales con bolsillos, de donde sobresalen algunos manojos de espigas; cada una de ellas lleva puesto una pañoleta en su cabeza. Sus rostros miran el movimiento de sus manos, pero entre ellas no existe ningún tipo de contacto visual. La tarea que realizan es solitaria, no se percibe comunicación entre ellas. En el plano medio, un grupo de campesinos labran el terreno y las mujeres cargan las espigas. Junto a ellos, se encuentra una carreta cargada y tirada por bueyes

A diferencia de la pintura de Millet, la obra del chimpancé presenta en primer plano las figuras de dos gorilas inclinadas, asumiendo la misma postura de la versión original, pero en lugar de estar recogiendo espigas, se encuentran terminando de pintar el campo con dos pinceles de tamaño regular. Cada una de ellas lleva en la otra mano un manajo de pinceles de igual tamaño y grosor, que les sirve para terminar de pintar el campo de trigo. Al lado de las gorilas está Willy,

⁶⁰ Véase ilustración 29

quien con la misma pose de la tercera mujer del cuadro de Millet, ayuda con un pincel a llevar de color la hierba. Su rostro de perfil refleja solemnidad y conformismo. En la figura de Willy se puede identificar la relación referente-tipo, que según la teoría de Klinkenberg (2006, p. 354) se da cuando las representaciones crean expectativas sobre aquello que se percibe, en este caso, el referente histórico de Millet, y su particular estilo, que lleva a plasmar en sus pinturas, como lo analiza García Ponce de León (2006), “sus escenas, bañadas por una atmósfera terrosa que contribuye a expresar la pesadez del trabajo de los campesinos” (p. 163), dando como resultado, la comparación entre el trabajo cotidiano, fatigoso y obligatorio que realizan las campesinas de Millet, con el oficio de Willy y las gorilas, llenando de color la escena, imprimiendo en ellas creatividad y optimismo.

De igual forma sustituye la carreta cargada y tirada por bueyes por una pareja de elefantes que pastan libremente, expresando así la necesidad de despojar a los animales de las duras cargas que les imponen los humanos. El campo ha germinado y en su lugar reposa el alimento que los campesinos podrán llevar para sus casas.

La ilustración adiciona varias siluetas con formas de pan, en una de ellas aparece la figura de un cerdo, además un niño se encuentra dibujando en un enorme pan el recuadro de una puerta. Al fondo de la composición, los panes parecen brotar de la tierra, estableciendo una metáfora visual, la cual permite asociar la semilla de trigo con el producto elaborado que da vida al pan.

En contraste con la pintura de Millet, la ilustración presenta repetición visual, por la imagen de los panes repetida, algunos en montículos, otros en cambio parecen germinar, estableciendo una comparación entre el realismo de Millet con la metaficción en la escena de “Las mujeres amables”, la primera tiene que ver con el trabajo de las mujeres en los campos y la segunda, en cambio,

subvierte esa realidad, mostrando el oficio de recrear a través del pincel una nueva situación, que se traduce en la recompensa cuando las espigas de trigo se transforman en alimento.

La composición visual que ofrece la ilustración permite descubrir en el oficio del artista una forma de subvertir la realidad, despojándola de las formas cotidianas y repetitivas que implican una labor, reconociendo en ella una manera de agregarle vida y movimiento a las espigas. Entonces, la dura tarea de las mujeres espigadoras al tener que cosechar y recoger las semillas que aunque abundan no están al alcance de ellas, la transforma Willy en una escena en donde no hay trabajo pesado y agotador, no existe distinción en las labores que realizan los personajes. Además, la pintura les brinda la posibilidad de recoger y beneficiarse de la semilla que fue transformada en pan.

Así pues, las transformaciones en la obra de Browne permiten relacionar el texto original y el que ha sido modificado, mediante la identificación de elementos que han cambiado de apariencia y dan lugar a un proceso de significación, en donde la presencia del pastiche y la parodia permite reconocer en cada una de las apropiaciones de Browne la imitación de los estilos de los artistas a los cuales aluden las ilustraciones; además, el carácter lúdico y humorístico que presentan la metamorfosis de los personajes; la alusión, que permite reconocer al interior de cada ilustración la relación que se establece entre personajes, objetos y obras pictóricas y literarias, variedad de recursos que generan la posibilidad de entrar en el juego intertextual que propone la obra.

4.5. Dinámicas intertextuales al interior de las pinturas de Willy

Tal como se ha dicho, en *Las pinturas de Willy* se utilizan recursos como la ironía, la transformación, la referencia, la alusión y en algunos casos, la contradicción. Todas estas maneras de funcionamiento interno de un texto, implican el reconocimiento de un mecanismo que Camarero (2008, 32) define como “intertextualidad”, el cual se refiere al conjunto de textos que pueden resultar cercanos al texto que estamos leyendo.

En este sentido, la intertextualidad supone la interacción entre escritura y lectura, entre escritor y lector. Para ello se necesita que el lector tenga conciencia de la presencia del intertexto, que lo identifique para que pueda sumergirse en el juego semántico propuesto por el autor. Así pues, la intertextualidad implica un efecto calculado que requiere la capacidad de reconocimiento y comprensión, es decir, una competencia lectora para advertir el entramado que relaciona un texto con otro, un objeto contenido en una obra pero que alude a otra, la ironía que subyace al comparar los objetos, en fin, variadas referencias que precisan de conocimientos previos, para introducirse en la obra, comprenderla e interpretarla.

Al respecto, cabe señalar que en *Las pinturas de Willy*, el creador utiliza en cada una de las ilustraciones diferentes referencias a obras de arte o a personajes que hacen parte de cuentos clásicos o de otras obras de Browne. La presencia del chimpancé desde la portada del libro se convierte en indicio, pues será Willy el que inicia el recorrido al interior de la obra, advirtiéndole en ocasiones al lector que debe detenerse y observar aquellos elementos contenidos en las ilustraciones que le aportarán claves importantes para comprender la trama que proponen tanto el texto como la imagen.

Además, se vale de un recurso al inicio de la obra, en donde invita al lector a buscar al final del texto las pinturas en las que se inspiró Willy para reconocer el nombre del autor, el año de su composición y algunos aspectos importantes de la obra, aparte de ello, visualizar algunos objetos que estarán contenidos en las ilustraciones y se constituyen en indicios importantes para entender las escenas y los sentimientos de sus personajes. Entre ellos están: el corazón flechado de cupido al lado de la obra *El matrimonio Arnolfini* de Jan van Eyck; la espiga dispuesta junto a la obra *Las espigadoras* de Millet; el balde, la pala y el gorila acompañando la pintura titulada: *La torre de Babel* de Pieter Brueghel, el viejo; el pez y el banano en la parte de arriba de la pintura *Los pescadores de arenque* de Winslow Homer, en fin, pistas y pistas que se constituyen en elementos que le aportan significados a las narraciones.

También aparecen ocho pinturas originales como *El desayuno en la hierba* de Edouard Manet, *Mediodía* de Caspar David Friedrich, *Perro semihundido* de Francisco de Goya, *Un día feliz o la danza de Albión* de William Blake, entre otras, que están contenidas al interior de las ilustraciones de Willy. Todas ellas como recurso para llevar al lector a través del juego intertextual propuesto en la obra, los cuales le permitirá el reconocimiento de algunos momentos en la historia del arte, sus creadores y varios datos curiosos acerca de las pinturas. Estas dinámicas intertextuales al interior del texto icónico en la obra de Browne, que como lo afirma Eco en su libro *Lector in fábula* (1981, p. 116), llevan a reconocer temas, motivos e historias que se dan al interior de la composición visual, permitiendo que la competencia intertextual abarque todos los sistemas semióticos con que el lector está familiarizado.

Cabe resaltar en las dieciséis apropiaciones de Willy la utilización del pastiche (Genette, 1989, p. 18), el cual hace uso de una derivación imitativa de cada uno de los estilos artísticos para generar otro texto, pero también recurre a la parodia (Genette, 1989, p. 24), una derivación

transformatoria con un fin lúdico. Así, por ejemplo, estas estrategias se aprecian en “Las mujeres amables”⁶¹, en donde Willy aparece representando a una de las campesinas pintadas por Millet, pero a diferencia de ésta, se encuentra terminando de pintar la escena en compañía de dos gorilas. Las espigas que aparecen en la pintura original, Willy las transforma en pan y en pinceles. El pan como símbolo del proceso de germinación de la semilla de trigo, que da como resultado el alimento; el pincel es el medio por el cual las gorilas y Willy están recreando la escena en el campo. En este ejemplo se presenta lo que Riffaterre denomina “Intertextualidad obligatoria” (Rifaterre citado por Camarero, 2008, p. 31), es decir, las referencias o alusiones que el lector no puede dejar de percibir en la obra, pues no requiere de conocimientos previos para lograr identificarlas. En “Las mujeres amables”, los cambios que presentan los objetos en la ilustración con respecto al original son evidentes, no precisa de saberes por parte del lector para identificarlos.

Así mismo, en la ilustración “Mi cumpleaños”⁶², apropiación de la obra *El pelele* existe la imitación del estilo de la obra de Goya y el uso de la parodia, en donde varios elementos que se constituyen en intertextualidad obligatoria, permiten reconocer por ejemplo la transformación de la manta con la que lanzan por los aires al pelele en la obra original y que en la obra de Browne aparece como un banano, el cambio que presenta una de las zapatillas de las gorilas, pues se ha convertido en cabeza de pez. También existen dos ejemplos de intertextualidad aleatoria (Camarero, 2008, p. 31), que tiene que ver con la referencia a otros textos que se presentan aunque el lector no los perciba, tal es el caso del tocado que lleva puesto una de las gorila, que se transforma en un grupo de mariposas y que a su vez alude a la obra pictórica *Salida del barco con alas*⁶³ de Vladímir Kush, pintor surrealista, nacido en Moscú en 1965. También se transforman los árboles que

⁶¹ Véase ilustración 29

⁶² Véase ilustración 37

⁶³ Véase ilustración 44

aparecen en el fondo de la escena, creando la forma de rostros grotescos y burlones que se ríen de la escena, aludiendo a la obra de Goya *Tío paquete*⁶⁴, que se refiere al retrato de un hombre ciego y desdentado que se ubicaba en las escaleras de la iglesia de San Felipe el Real (actualmente la Puerta del Sol) para cantar y tocar la guitarra. Dicho retrato en la ilustración de Browne, realza el significado de la escena divertida en el cumpleaños de Willy.

En los ejemplos analizados anteriormente, la intertextualidad se define por el papel que juega el lector en el texto, ya que le corresponde reconocer e identificar el intertexto, activando sus saberes y referencias para entrar en la dinámica propuesta por el autor. De ahí que el lector en *Las pinturas de Willy* tenga la tarea de buscar al chimpancé y reconozca las transformaciones que han presentado los objetos con respecto a la obra original.

En la ilustración titulada: “El primer traje”⁶⁵ aparece Willy haciendo las veces de La Hora Primavera e intentan cubrir con un manta de colores a una enorme gorila que hace las veces de la diosa Venus. En esta apropiación se utiliza parodia, pues a la reproducción de la obra de Boticelli, se introducen cambios en la apariencia de los personajes. En este caso, la diosa estilizada que emerge de una concha, se convierte en una gorila humanizada con grandes proporciones que de manera pudorosa cubre sus partes íntimas al sentirse descubierta. Por su parte, Willy intenta cubrirla con una manta. Este objeto, que se constituye en intertexto aleatorio, alude a la obra *Panel with Mask*⁶⁶, pintada en 1947 por el artista francés Henri Matisse. Además, el texto que acompaña la ilustración lo refuerza al exclamar: “¡Rápido, cúbrete!”, reconociendo en este sentido, la carga moral presente en una gorila que representa el ideal femenino y el predominio o exaltación de lo divino.

⁶⁴ Véase ilustración 45

⁶⁵ Véase ilustración 6

⁶⁶ Véase ilustración 46

En la misma ilustración, una de las flores que transporta el viento, aparece con el tallo en forma de pincel que apunta a la gorila y los pétalos como un huevo frito, referente intertextual de la obra *Huevos fritos en un plato sin el plato*⁶⁷ de Salvador Dalí. Este elemento imita las flores que aparecen en la pintura de Botticelli, transformándola en un objeto que, por un lado, exalta la función del artista al pintar el surgimiento de un nuevo concepto estético de la divinidad y por otro, el huevo como una representación onírica que guarda relación con el movimiento surrealista y que se asocia con el sueño o ideal de mujer que se muestra subvertido a través de las formas desproporcionadas de la gorila.

El recurso de la parodia se presenta también en la ilustración “Despertando a la vida”⁶⁸, apropiación de la obra *La creación de Adán*. En ella Dios es representado como un anciano, rodeado por ángeles. Su brazo derecho se encuentra estirado, tratando de rozar los dedos de Adán para así impartirle la chispa de vida. A diferencia de la pintura original, la de Willy sólo tiene en cuenta la mitad de la composición, mostrando en el plano de interés en lugar de Adán a un gorila con la misma pose del original. Debajo de su mano izquierda, la cual posee características humanas, sobresale la cabeza de un perro, este objeto hace parte de la pintura *Perro semihundido*⁶⁹, realizada por Goya entre 1821 y 1823, obra que, además hizo parte de las Pinturas negras⁷⁰.

Mediante el uso de la ironía, se modifica la pintura original, trasponiendo sobre la imagen de Adán la figura del gorila, al cual le falta por pintar una de sus manos. En lugar de la mano de Dios, aparece la del chimpancé que se encuentra por fuera de la pintura y con el pincel le da el toque final a la obra. El título “despertando a la vida”, complementa el significado a la escena. Se trata de

⁶⁷ Véase ilustración 47

⁶⁸ Véase ilustración 27

⁶⁹ Véase ilustración 48

⁷⁰ Las Pinturas negras es el nombre con el que se le conoce a la serie de catorce obras murales pintadas por Francisco Goya y que fueron creadas para decorar los muros de la casa del artista, llamada la *Quinta del sordo*.

reconocer en la mano del artista la función creadora que se hace tangible en la obra pictórica. El gorila, haciendo las veces del primer hombre, espera a que la mano del artista le imprima vida. El perro, compañero inseparable del hombre, a través de la narración que acompaña la imagen, le pide ayuda al creador para que concluya la obra “Estaba por concluir este cuadro cuando una vocecita me dijo: “Échanos una mano”.

Con los ejemplos citados y analizados se puede reconocer la importancia que tienen las transformaciones al interior de la obra de Willy, las cuales permiten la utilización de los recursos del pastiche y la ironía, sin que por ello se lleve a la ridiculización de la obra original, más bien se trata de la resignificación y ampliación del texto con un fin lúdico y estético.

4.6. Imagen y texto se convierten en relato

En capítulos anteriores se abordó el concepto de libro álbum haciendo un recorrido a través de los principales momentos que enmarcaron su nacimiento hasta el impacto que ha generado en la actualidad, no sólo por su manera de combinar los textos con las imágenes, sino por el cruce de caminos o la apertura a otras artes visuales como el cine y el arte pictórico.

Los textos que en un comienzo reconocieron en la palabra el único aporte para la transmisión de conceptos y sentimientos, se fueron llenando de colores, texturas, diseños e imágenes que combinaron la narrativa textual y visual, logrando así, una polifonía de voces y de significados.

En el álbum, el texto y las ilustraciones constituyen la obra literaria, es decir, los dos códigos interactúan para crear una narración, una especie de sinergia, es decir, el encuentro de la palabra y de la imagen, que en combinación tienen un efecto mayor al que tienen cada uno por separado.

Kress y van Leeuwen (citados por Silva- Díaz, 2005, p. 44) afirman que existen procesos narrativos en las imágenes, los cuales se evidencian a través de las reacciones que provocan en el

receptor, en los procesos mentales de cognición y de percepción y en el desarrollo de procesos verbales que se generan en el lector- espectador. En este sentido, las imágenes contienen indicios, signos y objetos que le permiten al interpretante aclarar lo que significa en la composición visual. El lenguaje verbal, por su parte, añade o amplía la información sobre los personajes, el tiempo, el papel que juega el narrador y los efectos que producen las acciones entre los personajes.

De ahí que el movimiento que se da entre los dos códigos en los libros álbumes, propicie que el texto y la imagen narren lo mismo, que el código verbal amplíe la información contenida en el código visual, o viceversa, que tanto palabras como imágenes colaboren para crear nuevos sentidos o por el contrario, las palabras y las ilustraciones se encuentran en oposición, generando entre ellas un desafío al lector.

Dichas categorías expuestas anteriormente, se evidencian en la obra *Las pinturas de Willy*, en ella, las palabras y las ilustraciones producen diversos modos de significación. Un ejemplo de ello se encuentra en la ilustración “Mi peor pesadilla”⁷¹, apropiación de la obra *El matrimonio Arnolfini*. En la original, aparece en primer plano la pareja Arnolfini, personajes importantes de la época; él era un comerciante italiano llamado Giovanni de Arrigo Arnolfini, quien desempeñó cargos importantes en la corte y su esposa Giovanna Cenami, procedía de una acaudalada familia italiana. Ambos aparecen tomados de la mano en una habitación suntuosa. Los objetos que sirven de decorado como la lámpara, el espejo (en el que se refleja la perspectiva inversa de la habitación, así como la presencia de otras dos personas), la ropa de cama, el vestuario de los personajes, el tallado de la madera, los cuales permiten reconocer un nivel económico solvente. Un contraste de luz y sombra envuelve la escena, dando más luminosidad a la figura de la mujer.

⁷¹ Véase ilustración 35

En la ilustración de Willy, aparecen en una habitación una pareja, conformada por Buster y Mille. Ambos utilizan la misma pose y vestuario utilizado en la pintura de van Eyck. Willy se encuentra de frente en medio de un marco de luz, su rostro es de espanto. Al parecer la escena que ha presenciado lo ha conmovido a tal punto, que de sus ojos salen lágrimas. Esta imagen se asocia con el título “Mi peor pesadilla”, pues el narrador protagonista se encuentra de espaldas a la pareja en un plano inferior, su rostro connota angustia y tristeza, de sus ojos cerrados se desprenden lágrimas, esta imagen establece un intertexto con la obra pictórica *El grito* de Edvard Munch. En la escena de Willy, el grito es de espanto, de pesadilla, pues la noticia sobre el matrimonio de su adorada Millie con su adversario Buster lo deja aterrorizado. En el costado izquierdo de la habitación, la ventana aparece entreabierta, mostrando un día luminoso y múltiples confetis suspendidos por el aire, un símbolo que alude a festividad, jolgorio que se opone a la escena interna.

La ilustración guarda algunas similitudes con el cuadro de van Eyck, pues la pose de Millie es similar a la de Giovanna Cenami, su rostro luce tristeza, a diferencia del original que se muestra inexpresiva. Buster, en cambio, lleva puestas sus gafas, una manera de ocultar su personalidad. Al igual que Giovanni Arnolfini, levanta su mano derecha hacia el pecho y la izquierda sostiene la mano derecha de Millie, en actitud solemne. Cabe destacar que los atuendos elegantes y antiguos de la pareja contrastan con los objetos modestos y modernos existentes en la habitación.

La interacción entre el mensaje del texto y el de la imagen son de contrapunteo metaficcional (Nikolajeva y Scott, 2001, p. 41), ya que ambos códigos colaboran en la ampliación de sentidos; además, combinan diferentes marcos narrativos que oscilan entre el plano real y el plano de la ficción. En la ilustración, el título anticipa un suceso terrible, que se iguala a una pesadilla, éste se amplía al observar la imagen aterrorizada de Willy en medio de la boda de Buster y Millie. Luego aparece el texto “la funesta invitación decía: “Está usted cordialmente invitado al

casamiento de Millie y Buster Narizotas”, reconociendo en la narración la intención del emisor al redactar el mensaje, se trata de conmover a Willy con la invitación, que en un tono cordial pero con ironía, le hace partícipe del matrimonio de su amada con Narizotas, hasta el punto de provocarle una pesadilla. En el plano cotidiano, una historia convencional relacionada con la escena de un matrimonio se subvierte, dejando ver en el plano de la ficción la boda entre animales con atributos humanos y el impacto emocional que genera en el chimpancé la unión entre Millie y Buster.

De igual forma, en la narración enmarcada, cuyo título “Un día extraño”⁷², muestra a Millie despegando de la tierra con un par de brazos en forma de rama de árboles y con Willy agarrándose a la parte inferior de su cuerpo para evitar el despegue.

El mito de Dafne y Apolo pertenece a la mitología griega y ha sido descrito por Ovidio en sus relatos mitológicos. Este mito surge a partir de la muerte de la serpiente Pitón (monstruo de cien bocas y cabezas, que vomitaba fuego, era el terror de la campiña de Tesalia porque mataba a hombres y animales), al ser atravesada por una de las flechas del dios Apolo, quien al sentirse orgulloso por su valentía, desafió a Cupido. Éste, para castigar tal osadía, toma dos flechas, a la primera le insufla amor, y la segunda le inspiraba desdén. Fue así como Cupido disparó la primera a Apolo y la segunda a Dafne. Entonces una violenta pasión por Dafne se apoderó de Apolo. Sin embargo, ella huye rápidamente, pidiendo ayuda de su padre. Tan pronto como cesaron sus gritos, una corteza suave le cubrió el pecho, sus cabellos se transformaron en hojas verdes, los brazos en ramas y de esta forma quedó convertida en laurel.

⁷² Véase ilustración 14

En la ilustración se muestra en el nivel de interés a Millie con la misma postura de Dafne, sus brazos extendidos a manera de árbol, con expresión de indiferencia, intenta despegar del suelo. Mientras tanto Willy, con actitud de súplica, intenta impedir su viaje.

Millie, al igual que la ninfa, simboliza el objeto de deseo que se convierte en algo irreal e inalcanzable para Willy. A diferencia de otras narraciones enmarcadas, se muestra indiferente ante la actitud del chimpancé, quien intenta retenerla a su lado.

En cuanto al título que acompaña la ilustración, “Un día extraño”, da cuenta de un suceso particular que ocurre en un paisaje desolado, se trata de la escena en donde Millie ha cambiado su apariencia y en lugar de brazos aparecen dos ramas del árbol de laurel, además su cuerpo, puede desprenderse de la tierra.

El texto “Acabábamos de llegar y parecía que Millie tenía prisa por irse a casa. “Lo siento -dijo-, me voy volando”. Y despegó”, presenta contrapunteo metaficcional con la ilustración (Nikolajeva y Scott, 2001, p. 41), pues ambos colaboran para crear sentidos que trascienden las posibilidades narrativas y visuales, presentando a los dos chimpancés arribando a un paisaje solitario. Willy aparece sosteniendo de la cintura a Millie, intentando retenerla para que no emprenda el vuelo. Esta escena rompe con los parámetros normales que caracteriza a sus personajes, pues por un lado Willy, quien en otras apropiaciones como “Sueño mañanero” y “el héroe” aparece en actitud valiente, sumiendo a condición de mascota y de víctima a Buster, en “Un día extraño”, se presenta débil e indefenso ante la actitud de Millie. En cambio, la chimpancé, quien se ha representado como espectadora y princesa rescatada, ahora asume el papel de ninfa que desprecia a Willy.

Al comparar la ilustración con la obra original, existe ironía visual, ya que la apropiación alude al relato mitológico, mostrando las características físicas de los personajes en oposición con respecto a las de la pintura original. En este caso la imagen de Willy es la de un chimpancé débil y pequeño que contrasta con la figura esbelta y guerrera de Apolo. Por su parte Millie, se representa a través de una figura pequeña y delgada que difiere con respecto a la fisonomía atractiva de la ninfa Dafne.

El texto amplía la información contenida en la ilustración, pues aparte del mensaje connotado, en donde mediante el uso de la metáfora visual se compara tanto a la divinidad como a la ninfa con los chimpancés, se vale del texto narrativo para relatar una escena en donde Milly y Willy acaban de llegar a un valle, pero al parecer Milly tiene prisa, entonces se va a casa volando. En el iconotexto se reconoce la variación denominada cortocircuito (Silva-Díaz, 2005, p. 14), puesto que la familiaridad y cercanía de sus personajes se oponen con lo descrito en el mito. Los personajes representados en la ilustración de Willy, aunque asumen la misma pose de la pintura de Pollaiolo, connotan una actitud afable y amorosa.

Así mismo ocurre con la ilustración “En la alberca”⁷³, que alude a la pintura “El baño turco”, realizada por Auguste Ingres. En la obra original aparece en primer plano una mujer de espaldas, interpretando el laúd. Esta imagen recuerda la obra maestra de este autor, titulada *La bañista de Valpinçon*⁷⁴, que reprodujo de forma casi idéntica, variando la posición del brazo, de manera que deja ver una parte del seno izquierdo, en lugar de una prenda que luce atada a su brazo, aparece sujetando el laúd. Los demás cuerpos están yuxtapuestos en diferentes planos, sin el menor contacto de sus miradas, algunas aparecen acariciando el seno de otra, pero en su mayoría figuran en

⁷³ Véase ilustración 25

⁷⁴ Véase ilustración 49

actitudes y posturas distintas; bailando, interpretando un pandero, con una taza en la mano, sumergiendo las piernas en el agua o con toallas en la cabeza. Todas se congregan alrededor de la piscina.

La transformación de Browne reduce la escena original, mostrándola enmarcada a través de una puerta. En la parte superior del marco de la puerta aparece un letrero que dice: mujeres. Todos los personajes que se encuentran al interior del cuarto son gorilas y se encuentran agrupadas en el plano central, la mayoría lucen trajes de baño llevan puestas toallas en la cabeza. En un plano inferior derecho de la ilustración, aparece la figura del pequeño chimpancé huyendo, con pantaloneta de baño y un salvavidas en la cintura, su expresión es de sorpresa. En el plano inferior aparece Willy saliendo del cuarto donde se encuentran las gorilas y de un salto sale de la ilustración. Por la actitud que asume Willy se puede inferir temor y vergüenza.

El texto que acompaña la imagen cumple con una función de relace (Nikolajeva y Scott, 2001, p. 41), pues la imagen permite ampliar la información del título “En la alberca”, en ella aparece una construcción destinada al baño, la cual se amplía cuando en su interior gorilas desnudas y en traje de baño se encuentran congregadas. La narración que acompaña el título, permite reconocer la presencia de Willy que a manera de exclamación, advierte que se ha equivocado de vestidor, pues tanto el salto como la sombra que proyecta el chimpancé, permiten reconocer el absurdo de la escena, pues por un lado, el letrero anuncia un espacio reservado al género femenino, el cual se opone a la escena al interior del cuarto, en donde las gorilas, asumiendo el rol de humanas se congregan entorno a un espacio acuático. Cada una de ellas parece hacer parte de un retrato por la forma en que posan, la frialdad en sus miradas y el marco de la puerta que delimita el cuarto.

La posición que ocupa Willy en la ilustración amplía lo que dice la narración “¡Ay, no!, me equivoqué de vestidor”, pues permite reconocer la figura disminuida e infantil de Willy, que al sentirse inferior, huye espantado del lugar.

En conclusión, en *Las pinturas de Willy* predomina la presencia de contrapunteo metaficcional, pues la interacción entre imagen y texto, permite la ampliación de sentidos que trascienden los diferentes marcos narrativos, en donde se cuestiona la verdadera personalidad de Willy, la ambivalencia física y emocional que presenta Búster y Millie, el zoomorfismos de sus personajes, las diferentes manifestaciones del inconsciente de Willy a través de sus sueños, en fin, distintas maneras de trasgredir el plano real para sumergirse en el mundo de la ficción.

A través del recorrido que se ha realizado por las diferentes narraciones enmarcadas de Browne, se ha analizado el papel que cumple tanto el narrador como sus personajes, los elementos de composición visual, los procedimientos de connotación de las ilustraciones, las características y variaciones metaficcionales, las tipologías intertextuales, las categorías que posibilitan la interacción entre texto e imagen, el diálogo con otras formas de expresión artística y literaria y el papel que juega el lector en la cooperación y actualización del texto.

4.7. Una manera lúdica de acercamiento al arte pictórico a través de Willy

En los álbumes metaficcionales se presentan variaciones con respecto a las historias convencionales. Se trata de mecanismos un poco complejos que hacen posible el cambio en la estructura de la narración, las referencias a otros textos o personajes al interior de la narración principal, las diversas maneras en que se presenta el narrador en el texto, la trasgresión de las jerarquías de los personajes que lleva a generar una acción contradictoria; una serie de estrategias narrativas que hacen posible una experiencia de lectura atractiva a partir de los recursos lúdicos y humorísticos que presenta la obra.

Los recursos lúdicos presentes en las obras metaficcionales tienen en cuenta una serie de movimientos y de reglas que el lector-jugador debe considerar a la hora de abordar la obra. Dicho juego, tal como lo define Hizinga (1951, p. 217) obedece a acción que se desarrolla dentro de ciertos límites de lugar, de tiempo y de voluntad, posee unas reglas libremente consentidas. Durante el juego reina el entusiasmo y la emotividad, ya sea que se trate de una simple fiesta, de un momento de diversión o de una instancia más orientada a la competencia. Cuando se juega por cualquier causa o finalidad, se incluye la razón y la inteligencia, ambas permiten generar conocimientos y desarrollar habilidades que permiten entrar en las dinámicas que se plantean a través de mecanismos que comprometen la participación activa del jugador.

En este sentido, el aprendizaje de la expresión artística a través de *Las pinturas de Willy*, permite el desarrollo de habilidades como el análisis, la reflexión y el juicio crítico. Dichas habilidades se desarrollan a través del juego propuesto por Browne, el cual consiste en buscar al final del libro, las pinturas de grandes artistas que lo inspiraron para la realización de sus ilustraciones. En dicha página, además de la pintura original, se encuentra un compendio de historias de los artistas que enmarcan épocas, movimientos, contextos sociales y culturales, las

técnicas y estilos de sus creadores y la forma en que se conectan con las narraciones contenidas en cada una de las apropiaciones. En esta medida, las ilustraciones trascienden sus propios límites y se configuran como lo denomina Eco (1979) en “obra abierta”, es decir, “Una obra de arte producida por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos, de modo que cada usuario pueda comprender a través de un juego de respuestas” (p. 33).

Este juego de respuestas al que alude Eco, guarda relación con la afirmación de Gadamer (1991), “Toda obra de arte deja al que la recibe un espacio de juego que tiene que rellenar” (p.34), es decir, la obra de arte se descifra con la participación del espectador, que decide entrar en el juego, apreciando y detallando la obra para entender el significado que ésta encierra, reconociendo en cada objeto la relación que guarda con la obra original.

Es así como, *Las pinturas de Willy* requieren de un lector modelo, que de acuerdo con la teoría de Eco (1981, p. 13), pueda cooperar en su actualización, extrayendo del texto lo que este no dice, llenando los espacios vacíos, conectando lo que aparece en el texto con el tejido de la intertextualidad, reconociendo instantes contenidos en la obra que hacen que las historias puedan ser interpretadas de acuerdo con la concepción del mundo, de las ideas y experiencias personales.

Mediante el tejido de la intertextualidad, la obra de Browne presenta una serie de transformaciones que realiza el pequeño chimpancé a los objetos y a los personajes que hacen parte de las obras de arte representativas, permitiendo el desarrollo de competencias relacionadas con atención al detalle, enunciadas en los *Lineamientos curriculares para la educación artística* (1997). Tal es el caso de las pinturas *El baño turco*, *Mona Lisa*, *Dafne y Apolo*, *Paisaje con Orión*, *El pelele*, *Autorretrato con monos*, entre otros, en donde a partir de los cambios que realiza Browne, se pueden reconocer variedad de objetos que modifican su apariencia y dejan ver pequeños islotes

transformados en lápices, finos tallos que terminan en huevos fritos, siluetas de ratones mimetizadas en grandes edificaciones, bastones convertidos en pinceles, árboles en cuyas ramas se esconden rostros burlones y grotescos, caballos que adornan sus patas con zapatos de mujer, en fin, sin número de detalles puestos con la intención de que la mirada del espectador se detenga y la compare con la obra en la que se inspiró Willy.

Según los Lineamientos curriculares definidos para el área de artística (Ministerio de Educación Nacional, 2010), se contemplan las competencias relacionadas con la percepción de relaciones y el desarrollo de la imaginación como fuentes de contenido. De acuerdo con dichas competencias, una serie de objetos que aparecen junto a las obras originales en los anexos de *Las pinturas de Willy* pueden ser reconocidos por el interpretante como símbolo de la historia contenida en la composición visual.

Un ejemplo de ello se encuentra en el corazón flechado que aparece junto a la obra *El matrimonio Arnolfini*, el cual simboliza el amor entre la pareja retratada por Jan van Eyck; la concha que se encuentra al lado de la pintura *El nacimiento de Venus* y que representa el objeto sobre el cual emerge la diosa en el cuadro de Sandro Boticelli; la espiga de trigo que representa el fruto del trabajo de las campesinas en la obra *Las espigadoras* de Millet; el balde, la pala y el gorila sobre la obra *La torre de Babel*, objetos que tendrán una significación especial en la ilustración de Browne; el pez y el banano, rodeando la pintura *Los pescadores de arenque*, aludiendo, el primero, a la recompensa que el mar le ha ofrendado a los pescadores en el caso de la obra de Homer, y el segundo, la transformación que presentan los peces en la ilustración de Browne; el sol que se encuentra posado sobre la obra de Seurat, *Domingo por la tarde en la Grande Jatte* y que representa el tenue brillo que la imagen parece proyectar; los pinceles, el lápiz y el mezclador de

colores para el artista, que aparecen distribuidos alrededor de las obras de arte, los cuales enfatizan la importancia que tienen estas herramientas básicas de la pintura en la composición pictórica.

Tanto los pinceles como los lápices y las acuarelas, se constituyen en elementos que el intérprete debe identificar al interior de las obras de Willy, ellos son intertextos obligatorios (Camarero, 2008, p. 31) y aparecen desde el comienzo de la narración, ubicados sobre la mesa en donde Willy termina de pintar el rostro de una gorila. Al lado de la ilustración que realiza el chimpancé, aparece la obra *El nacimiento de Venus*, permitiendo reconocer la similitud que presentan ambas obras y la manera en que ha transformado Willy la pintura original.

Tanto los lápices como los pinceles se constituyen en elementos simbólicos que hacen parte de algunas ilustraciones de Browne, posibilitan el reconocimiento de la función que cumplen para el trabajo del artista y el significado que encierran al interior de las apropiaciones.

Al iniciar el recorrido a través de las ilustraciones, se identifican en “El primer traje”⁷⁵, los pinceles y los lápices, los cuales hacen parte de la naturaleza en donde ocurre la escena del baño de la gorila, ellos aparecen mimetizados en las formas de las hojas de los árboles, en el tallo de una de las flores que se ha convertido en huevo, en los islotes que desembocan en el mar. Tanto los pinceles como los lápices apuntan a la imagen de la gorila, infiriendo con ello, que el nacimiento de la divinidad ha sido invención del artista, que a través del arte, ha dado origen al animal, además, ha recreado en sus formas desproporcionadas un nuevo concepto de belleza, una belleza que como la define Gadamer (1991, p. 9) “esté libre de conceptos y significados”, que pueda recrear con absoluta libertad el zoomorfismo de una diosa, el cambio de escenarios, las situaciones divertidas que suscita la composición.

⁷⁵ Véase ilustración 6

De igual forma, en la ilustración “Puntos y puntos, montones de puntos”⁷⁶, cuyo título plantea un juego, se trata de reconocer en la técnica de la pintura denominada puntillismo, la manera en que una cantidad de puntos se dispersan en el parque para darle forma a los objetos y al relleno del paisaje. En el centro de interés principal una pareja de gorilas, ella utiliza un paraguas cuya terminación es un pincel y el gorila lleva debajo del brazo un bastón, que tiene la punta en forma de pincel. En ellos se percibe decoro y solemnidad, se asocia con el estilo de sus indumentarias, pues al observar la ilustración, se reconoce en los trajes que llevan puestos, un nivel social elevado, que guarda similitud con los trajes utilizados por Seurat en su pintura, pues en la obra de Seurat se resalta el nivel social de los personajes arquetípicos de la sociedad parisense que se daban cita en el parque, y en la apropiación de Browne, los trajes connotan un nivel social elevado de los gorilas que difiere con los trajes informales utilizados por los chimpancés, permitiendo así una distinción social entre el nivel de los gorilas y el de los chimpancés. El bastón lo utiliza el gorila como accesorio decorativo, permitiendo con ello, que el interpretante identifique a través de esta escena la función que cumple el pincel en la ilustración, se trata del reconocimiento y la exaltación que el autor quiere darle al arte, pues como lo dice Gadamer (1991) “si se ha tenido realmente la experiencia del arte, el mundo se habrá vuelto más leve y luminoso” (p.34), podrá describir los efectos de luz al interior del parque, la majestuosidad que refleja la pose de los gorilas, la situación irónica que encierra el cuerpo del hombrecito caminando en sus cuatro extremidades, el decorado reflejado en los trajes de los gorilas, la sensación de cercanía y distanciamiento que le da realce a un personaje o una escena.

⁷⁶ Véase ilustración 21

Así mismo, en “Sueño mañanero”⁷⁷, Buster haciendo las veces de mascota, agarra en su boca el pincel de su amo. Willy por su parte, camina detrás del gorila, lleva un lápiz detrás de la oreja y debajo del brazo una libreta de apuntes, ambos personajes cumplen un papel en el sueño de Willy. El chimpancé se representa como el artista que ha suspendido su labor y descansa llevando a su mascota a dar un paseo mañanero. Y el gorila, que ha transformado la rabia en sumisión, se convierte en el acompañante que le lleva la herramienta de trabajo al artista. El sueño de Willy hace referencia al surrealismo en el arte, en donde el artista plasma en la obra pictórica las imágenes que aparecen en el mundo onírico. De ahí que el deseo de amaestrar al gorila, lleva a Willy a soñar un acontecimiento poco real en el mundo de la vigilia.

Al igual que la obra *Las meninas* pintada por Diego Vásquez, en donde el autor aparece al interior de la pintura, retratando una escena y retratándose así mismo, en las ilustraciones “Cuarto sin vista”⁷⁸ y “Casi un autorretrato”⁷⁹ el chimpancé se autoafirma en su papel de artista, representándose en el retrato de Jan Vermmer y Frida Kahlo. En la primera ilustración, aparece Willy pintando un paisaje en la ventana de una habitación. El soporte de la cortina es un lápiz de madera con punta fina, con el cual se pueden delinear trazos geométricos, líneas fluidas, detalles. Willy aparece de espaldas al espectador, concentrado en la pintura, su actitud de aislamiento e introyección, le permite conectarse con el paisaje que desea observar a través de la ventana, lleno de tonalidades, de luces, de perspectiva. La pintura que realiza el chimpancé rompe el muro que separa el mundo real (el de la habitación) con el imaginado (el que desea observar). En esta representación el arte se transforma en un juego óptico, que permite crear movimiento a un objeto inanimado, dando libertad al artista para “romper cualquier posibilidad de legislación objetiva de lo bello”

⁷⁷ Véase ilustración 19

⁷⁸ Véase ilustración 31

⁷⁹ Véase ilustración 33

(Gadamer, 1991, p. 10), abriendo paso a la auténtica manifestación de la sensibilidad que genera el encuentro con una obra de arte.

En la segunda ilustración, Willy en compañía de un mono, terminan de pintar y delinear su chaleco. En la vegetación que aparece de espaldas a Willy, sobresale una de las flores con forma de lápiz y la nervadura de una hoja se ha transformado en pincel. Por la pose que asume el chimpancé y la manera de autorrepresentarse en el retrato de una artista reconocida (Frida Kahlo), Willy busca darse importancia, transformando su figura débil y pequeña en una imagen magnificada, que busca reconocimiento a través de la mirada del pintor, en este caso Diego Rivera. En este retrato, el pincel y el lápiz se convirtieron en las herramientas que hicieron posible la identificación de los deseos de Willy, la trascendencia de su imagen, la cual perdurará en la memoria de los espectadores.

La importancia que tiene el lápiz en las ilustraciones de Browne, también se puede observar en “La sonrisa misteriosa”⁸⁰, en la obra el intérprete reconoce el misterio que encierra el retrato de una gorila, ella lleva en sus brazos un muñeco con las características físicas de Willy. El muñeco extiende su mano, en ella aparece un lápiz. Las manos de la gorila abrigan al juguete, reconociendo en su actitud la de una madre, que ha dado a luz un ser que simboliza creatividad e imaginación. El chimpancé ha dejado de ser animal y se convierte en un objeto lúdico, que ofrece el lápiz para que otras manos puedan dar forma a una nueva escena. El juego aparece entonces como el movimiento continuo que no plantea un final o una meta, porque cada vez que la mano del artista comienza a dar forma y movimiento al objeto, la actividad creadora no tiene límites.

Este juego de movimientos se evidencia en la ilustración “Una pesca fructífera”⁸¹, en ella, se presenta la tarea que realizan dos pescadores, intentando recoger los frutos que les ha dado el mar.

⁸⁰ Véase ilustración 39

⁸¹ Véase ilustración 23

La embarcación se encuentra detenida en alta mar y los remos que aparecen en forma de dos enormes pinceles, se encuentran cruzados uno sobre el otro. En la función que realizan Willy y el gorila, se percibe aislamiento y solemnidad, cada uno se dedica a revisar la red y a contemplar la recompensa. Los pinceles se constituyen en metáfora, pues representan los remos, y al igual que ellos generan impulso y movimiento. En el arte, este movimiento surge a partir del significado que subyace de toda creación artística, en donde el espectador participa en el juego, le da valor a la obra de arte.

De ahí que el primer contacto con la obra de Browne sea a través del juego, que lleva a reconocer la transformación de los objetos y su significado al interior de las ilustraciones, las historias que encierran las obras de Willy y el aprendizaje que brindaron las primeras apreciaciones de las obras de arte originales. De esta manera, la imagen de la gorila que se baña sobre una concha de mar, las campesinas que terminan de pintar el campo, la mujer que esconde la ausencia de su dentadura, el artista que decora un bello paisaje en un cuarto sin vista, vivirán en el recuerdo que ha dejado entre sus lectores.

Por medio de las apropiaciones de Browne, los lectores pueden acercarse de una manera lúdica a la apreciación de las obras de arte pictórico, los movimientos que enmarcan una época histórica, la historia de sus artistas y el significado que encierran cada una de las obras de arte; asimismo, puede propiciar el desarrollo de competencias interpretativas y argumentativas, mediante las discusiones que se pueden generar en los espacios académicos sobre los principios básicos de la estética y del diseño gráfico, la percepción de relaciones entre las obras, la atención a los detalles que presentan las obras de arte y el simbolismo que encierran cada una de ellas.

CONCLUSIONES

A partir de la pregunta problematizadora de la investigación, en la cual se plantea de qué manera dialogan el texto narrativo y el texto pictórico en la obra *Las pinturas de Willy* de Anthony Browne, se encontró que dicho diálogo se propicia a partir de los elementos que componen la imagen y sus procedimientos de connotación, así como las características y variaciones metaficcionales, las tipologías intertextuales y las categorías que posibilitan la interacción entre el icono-texto.

En *Las pinturas de Willy*, el diálogo entre el texto y la imagen permite el análisis semiótico de la obra, reconociendo en primera instancia la función principal de los paratextos, pues a partir de ellos se puede reconocer el papel importante que tiene Willy en cada una de las narraciones enmarcadas, los personajes que hacen parte de las acciones, la técnica artística empleada por el autor, la utilización de los títulos y las narraciones que sirven para ampliar o agregarle sentido a las ilustraciones, el glosario de obras pictóricas en las que se basó el chimpancé para elaborar sus pinturas y las historias contenidas en cada una de las dieciséis narraciones enmarcadas.

La función que cumple la artigrafía en las ilustraciones de Browne permite el reconocimiento de los elementos constitutivos de la pintura como el color, la textura, la línea, las formas y los centros de interés; así mismo, la artigrafía permite identificar la diversidad de colores que utiliza Willy en su vestimenta, simbolizando con ello, la variedad de emociones que trasmite el chimpancé en las apropiaciones. La preponderancia del tono azul y negro en el traje de Buster, colores que guardan relación con su carácter rudo y hostil del gorila. El tono rojo utilizado por Millie en todas sus vestimentas, que guarda relación con el sentimiento amoroso que despierta la chimpancé en Willy. El predominio de los colores intensos, cálidos y translúcidos utilizados en los

paisajes, en las escenas cotidianas y en los retratos, que permiten identificar el optimismo, la fuerza y la expresividad que transmiten las ilustraciones.

Otro aspecto de la artigrafía tiene que ver con el uso de luz directa y fuerte sobre los rostros de los personajes en las ilustraciones de Browne, el cual resalta la expresión hosca de Buster, cariñosa de Millie y simpática de Willy; además, el contraste de luces y sombras en las apropiaciones, donde los sueños de Willy lo llevan a convertirse en amo o héroe, permitiendo al chimpancé enfrentar sus miedos y frustraciones.

Así mismo, la importancia que tienen los centros de interés en la obra de Browne permite enfocar el suceso o personaje al que alude cada título que acompaña las ilustraciones, contribuyendo de esta manera a la ampliación y confirmación de los sucesos descritos en la narración.

También se encontró en la investigación la presencia de dialogismo, discontinuidad y simultaneidad, tres características del álbum metaficcional, de acuerdo con lo planteado por Silva-Díaz (2005, p. 11-12) y que se evidencian en todas las apropiaciones de Browne. La primera de ellas tiene que ver con la manera en que dialogan y se complementan el discurso verbal e icónico en las apropiaciones, pues tanto los títulos como las narraciones que acompañan cada ilustración aportan a la construcción del significado que contienen las imágenes.

En cuanto a la segunda característica de la metaficción, también se aplica en todas las obras de Willy, pues los dos códigos que confluyen en las dieciséis apropiaciones, presentan una narrativa discontinua, pues se debe ir de un código a otro para construir la significación. Tal es el caso de “Sueño mañanero”, en la cual se narra el sueño de Willy, que se relaciona con el suceso de llevar a pasear a su perro, pero al observar el texto icónico se reconoce la ambivalencia que ocurre entre lo

que presenta la imagen y lo que describe la narración, pues en la imagen aparece un gorila asumiendo el papel de perro, generando así una brecha entre ambos textos.

La última característica de la metaficción guarda relación con la presencia de varios hilos narrativos que confluyen en una misma ilustración, y que en las apropiaciones de Browne, se manifiestan a través de las historias contenidas en las pinturas originales y la manera en que se produce una nueva narración a través de las narraciones enmarcadas.

En cuanto a las variaciones metaficcionales denominadas por Silva-Díaz (2005, p. 14) “reverberación, cortocircuito y juego”, se presentan en *Las pinturas de Willy* de la siguiente manera: la reverberación ocurre en la apropiación “Puntos y puntos, montones de puntos”. En ella, el eco de otra historia se hace presente en la escena del parque, en donde la presencia del hombrecillo que camina en cuatro y los cerdos que acompañan la escena, permiten un enlace con el cuento *El libro de los cerdos* de Anthony Browne.

La siguiente variación, denominada cortocircuito, tiene que ver con el trastocamiento de los planos y las jerarquías narrativas, que se evidencia en el momento en que Browne se despoja de la máscara de Willy y abandona las narraciones enmarcadas, dejando al descubierto la verdadera identidad del chimpancé.

La última variación, denominada juego, aparece en todas las apropiaciones, pues en ellas, el lector se convierte en jugador y participa en la dinámica lúdica que consiste, por un lado, en comparar las obras pictóricas originales con las apropiaciones realizadas por Browne, y de otro descubrir la presencia de objetos como pinceles, lápices, peces, espigas y bananos que aparecen al final de la obra, los cuales se encuentran mimetizados en las apropiaciones de Browne, dejando al lector la posibilidad de interpretar sus significados al interior de la imagen.

El siguiente hallazgo en la investigación se relaciona con la tipología de la intertextualidad y su relación de copresencia implícita, denominada alusión, así como la derivación o la transformación, que da lugar a la parodia o la imitación (Camarero, 2008, p. 34). La copresencia implícita, denominada alusión, se reconoce en varias ilustraciones de Browne, una de ellas es “Mi peor pesadilla”, cuando la expresión de horror y pánico en el rostro del chimpancé al presenciar la boda de su amada Millie con Buster Narizotas, permite asociarla con la obra *El grito* de Edvard Munch.

Otras ilustraciones en donde hace presencia la alusión son la apropiación “Despertando a la vida”, en donde la cabeza de un perro que sobresale junto a la mano del gorila, permite identificar la obra *Perro semihundido*, realizada por Goya. De igual forma, el rostro que emerge entre las hojas de la vegetación en la ilustración “Casi un autorretrato”, remite a la imagen del pintor mexicano Diego Rivera, esposo de la artista Frida Kahlo, autora de la obra *Autorretrato con monos*, en la que se basa Willy.

Así mismo la tipología de la intertextualidad que da lugar a la derivación o transformación, remite a la imitación y a la parodia. En cuanto a la imitación, ésta aparece en todas las apropiaciones de Browne, pues cada ilustración de Willy reproduce el estilo de autores como Boticelli, Leonardo da Vinci, George Seurat, Millet, Frida Kahlo, Edward Hopper, Francisco de Goya, Rafael, entre otros.

En cuanto al recurso denominado parodia, que pone de manifiesto la intención lúdica y humorística. Dicha tipología se manifiesta en todas las ilustraciones de Browne, a través de la transformación zoomorfa que presentan los personajes y la manera de atribuirles características humanas.

Así mismo se encontró en la investigación que predominan las categorías de complementariedad y contrapunteo metaficcional, que permiten la interacción entre el texto y la imagen. La complementariedad se reconoce en todas las apropiaciones, pues tanto las imágenes como los textos amplían el significado de la ilustración. Un ejemplo de esta categoría se encuentra en la apropiación “Una pesca fructífera”, en la que se destaca la presencia de Willy y un gorila asumiendo el papel de pescadores que arrojan su red al mar para obtener su alimento, que en este caso son los bananos. El texto que acompaña la ilustración amplía el significado puesto que permite reconocer que el trabajo de los pescadores fue fructífero al terminar la jornada, pues al arrojar la red después de todo un día de trabajo, logran obtener su recompensa.

Por su parte el contrapunteo metaficcional también se presenta en todas las apropiaciones, pues tanto palabras como imágenes colaboran para crear sentidos que trasgreden las narraciones convencionales. Tal es el caso de la ilustración “Mi mejor castillo de arena”. En ella, la presencia del título y la narración que la acompaña, permite apreciar la imagen para reconocer el significado contenido en el texto, de esta forma, la advertencia explícita en la narración queda en evidencia al contemplar detrás del castillo de arena la presencia de Buster Narizota, el cual está a punto de derrumbar la edificación. Así mismo ocurre con la apropiación “Despertando a la vida”, en ella la narración permite reconocer la presencia de una vocecita que invita al creador de la obra a “Echarles una mano”. Al contemplar la imagen, se reconoce la mano del creador, que en este caso es Willy, quien se encuentra terminando de pintar la mano del gorila. Junto al gorila aparece la cabeza de un perro, que por la forma suplicante en que mira a Willy, se infiere que es él quien le pide ayuda al chimpancé.

El último hallazgo tiene que ver con el uso del componente lúdico en la obra de Browne, que permite reconocer en los icono-textos las diferencias y semejanzas existentes entre los

personajes, entre las escenas de una obra literaria o pictórica, a través del sentimiento que produce la evocación de un sueño en Willy, el cual se vincula con el movimiento pictórico surrealista, en la búsqueda de objetos que guardan relación con el trabajo del artista, que se encuentran mimetizados en las apropiaciones de Browne, ellos son utilizados como recursos lúdicos y didácticos puestos de manera deliberada por el autor para que el lector pueda identificarlos y de esta manera descifre los mensajes lingüísticos y semióticos que subyacen en cada uno de los objetos, de esta forma se propicia otro tipo de lecturas con modalidades hipertextuales de una manera atenta y rigurosa.

Como parte del componente lúdico y que se relaciona con la enseñanza del arte a través de *Las pinturas de Willy*, la interacción del lector con el juego intertextual propuesto por el autor, a través de la activación de conocimientos, permite identificar al interior de las ilustraciones el uso de la imaginación y el desarrollo de competencias interpretativas, para entrar en la obra y descubrir la pluralidad de lecturas y el significado que encierra cada narración enmarcada, una red de textos que rompen con la linealidad tradicional, dando lugar a diferentes secuencias narrativas a partir de la unión entre imagen y texto.

Después de hacer un recorrido a los diferentes trabajos de investigación que se han realizado sobre algunas obras de Anthony Browne, entre las que se destacan: *Lectura de imágenes. Los niños interpretan textos visuales* (2004), y el trabajo de investigación *Análisis de las unidades semánticas en el libro álbum Willy el tímido de Anthony Browne*, se pudo constatar que para el presente trabajo de investigación no se encontraron referencias significativas en torno al análisis e interpretación de la obra *Las pinturas de Willy*, lo cual implicó hacer un abordaje de esta obra a partir de la aproximación a teorías relacionadas con la imagen, la intertextualidad, la metaficción, la artigrafía y el componente lúdico en el proceso de aprendizaje de la obra de arte.

En consecuencia, el presente trabajo de investigación “Un laberinto de formas. Diálogo entre el texto narrativo y el texto pictórico en la obra *Las pinturas de Willy*”, permitió abordar la obra seleccionada de Browne a partir de diferentes recursos y categorías entre las que se destacan el significado de los colores que caracterizan la composición visual en las dieciséis apropiaciones de Browne, el contraste de luces y sombras que proyectan los sueños de Willy, el reconocimiento de los centros de interés en cada ilustración, y su vínculo con el texto narrativo, la identificación de tipologías intertextuales, mediante recursos como la imitación, la transformación o la parodia, el reconocimiento de las características y variaciones metaficcionales a través de la interacción entre el texto y la imagen, la forma lúdica de acercamiento a las obras de arte pictórico y sus creadores, a partir del juego de diferencias y semejanzas entre la pintura original y la apropiación realizada por Browne.

Para concluir, *Las pinturas de Willy* de Anthony Browne contribuyen a la construcción de discursos paralelos que sobreviven a través de las imágenes y el diálogo intertextual, que se construye con otras manifestaciones artísticas como el arte pictórico y la literatura. Desde esta perspectiva, se reconocieron en la obra de Browne los diferentes códigos semióticos y textuales que se presentan en la obra y que exigen del lector una participación y cooperación activa para la construcción de significados.

BIBLIOGRAFÍA

- Arizpe, E., & Styles, M. (2004). Un gorila con "ojos de abuelo". Cómo interpretan los niños textos visuales irónicos: estudio de Zoológico, de Anthony Browne. En E. Arizpe, & M. Styles, *Lectura de imágenes, los niños interpretan textos visuales* (págs. 125-151). México: Fondo de Cultura Económica.
- Arizpe, E., & Styles, M. (2004a). Dejar que salga la historia. Encuentros visuales con El túnel, de Anthony Browne. En E. Arizpe, & M. Styles, *Lectura de imágenes, los niños interpretan textos visuales* (págs. 153-178). México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1979). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1982). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, R. (1967). *El sistema de la moda*. Buenos Aires: Paidós.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa, S.A.
- Browne, A. (2011). *Jugar el juego de las formas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Browne, A. (2012). *Las pinturas de Willy*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Camarero, J. (2008). *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos.
- Carrer, C. (2006). Libros con arte. *Peonza: Revista de literatura infantil y juvenil*, (75-76), 81-89.
- CLIJ. (1998). Memorias del Simposio sobre literatura infantil y lectura. Texto e imagen, ¿matrimonio a la fuerza? *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, (102), 19-26.
- Colomer, T. (2002). El álbum y el texto. *Hojas de lectura*, (59), 25-30.

- Díaz, J. (2002). Con ojos de niño. *CLIJ. Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, (155), 7-17.
- Doonan, J. (1986). La naturaleza de los álbumes ilustrados. En E. Arizpe, & M. Styles, *Lectura de imágenes, los niños interpretan textos visuales* (págs. 159-179). México: Fondo de Cultura Económica.
- Durán, T. (2002). Pero, ¿qué es un álbum? *Hojas de lectura*, (59), 8.
- Eco, U. (1973). *Signo*. Barcelona: Labor.
- Eco, U. (1979). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- Eco, U. (1987). *Lector in fábula*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2013). *Los límites de la interpretación*. Bogotá: Delbosillo.
- Furió, V. (1991). *Idea y formas en la representación pictórica*. Barcelona: Ediciones de la Universidad de Barcelona.
- Gadamer, H. G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. México: Siglo veintiuno editores, s.a.
- Gnisci, A. (2002). *Introducción a la literatura comparada*. España: Ediciones Crítica, p. 215- 240.
- González, L., & Zaparaín, F. (2005). Impactantes expresionistas. Aproximaciones al lenguaje de los álbumes. *CLIJ: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, (183), 44-51.

- Gurini, S., Mestre, A., & Paione, A. (2002). *Jitanjafora.org*. Obtenido de www.jitanjafora.org.ar/04gurini.pdf
- Hanán Díaz, F. (2007). *Leer y mirar el libro álbum: ¿Ungénero en construcción?* Bogotá: Norma.
- Kandinsky, W. (1979). *De lo espiritual en el arte*. México: Premia.
- Kandinsky, W. (1995). *Línea y punto sobre el plano*. Barcelona: Editorial Labor.
- Kibédi Varga, Á. (1998). Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen. En A. Monegal, *Literatura y pintura* (págs. 109-135). Madrid: Arco Libros.
- Klibanski, M. (2006). El origen de una especie. *CLIJ: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, (190), 7-14.
- Klibansky, M. (03 de 2010). *Anthony Browne: Libros álbum, un universo lleno de detalles - Parte I*. Obtenido de Educar : <http://www.educ.ar/sitios/educar/recursos/ver?id=115036&referente=docentes>
- Klinkenberg, J. (2006). *Manual de semiótica general*. Bogotá: Fundación Universitaria Jorge Tadeo Lozano.
- Kristeva, J. (1969). *Semeiotiké*. París: Seuil.
- Lewis, D. (1999). La constructividad del texto: el libro álbum y la metaficción. En AA.VV, *El libro - álbum: invención y evolución de un género para niños* (págs. 77-88). Caracas: Banco del libro.
- Lobato Osorio, L. (2013). *Bases metodológicas para la investigación literaria. Facultad de Estudios Superiores Acatlán*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lundin, A. (1994). *Horizontes victorianos: la recepción de libros para niños en Inglaterra y*

estados Unidos. Biblioteca trimestral de la Universidad de Chicago.

Manguel, A. (2000). *Leer imágenes*. Madrid: Alianza editorial.

Marantz, K. (2005). Con estas luces. En J. Muñoz, M. Silva, & M. Paz, *El libro álbum: invención y evolución de un género para niños* (págs. 14-21). Caracas: Banco del libro.

Ministerio de Educación Nacional. (2010). Lineamientos curriculares para la educación artística. Colombia.

Morán, J. (2002). Arte en los ilustradores para niños. *Peonza: Revista de literatura infantil y juvenil*, (75-76), 67-80.

Mukarovský, J. (2000). *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte*. . Santafé de Bogotá: Plaza & Janés Editores, págs. 70-95.

Nikolajeva, M., & Scott, C. (2001). Las dinámicas de las comunicaciones en los libros de imágenes. *La literatura infantil en la educación*, núm. 31.

Ormazabal, M. (2007). El libro objeto como elemento de expresión y comunicación visual. Buenos Aires. Recuperado en : www.soc.unicen.edu.ar/newsletter.

Pantini, E. (2002). "La literatura y las demás artes". En A.Gnisci (Ed), *Introducción a la literatura comparada* (pp. 217-223). Barcelona: Crítica.

Ponce de León, P. (2006). *Breve historia de la pintura*. Bogotá: Panamericana Editorial.

Ragin, Ch. (2009). La construcción de la investigación social. Introducción a los métodos y su diversidad. Bogota: Siglo del hombre Editores- Universidad de los Andes.

Riffaterre, M. (1979). *La producción del texto*. París: Seuil

- Sánchez, A. (2012). *La complementariedad en la caja azul/el bastón azul de Iwona Chmielewska*. Medellín, Colombia: Universidad EAFIT.
- Shirmahaleh, S. (2010). *Iconicidad metafórica de Charles S. Peirc, aspectos teóricos y aplicaciones lingüísticas*. . España: Tesis doctorales. Universidad de Alicante.
- Silva-Díaz, M. (2005). *La metaficción como un juego de niños*. Caracas: Banco del libro.
- Silva-Díaz, M. (2005a). *Libros que enseñan a leer: álbumes metaficcionales y conocimiento literario*. Barcelona: Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Tarabra, D. (2008). *Los estilos del arte*. España: Mundadori Electa
- Valles Calatrava, J. (2008). *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistémica*. Madrid: Vervuert.
- Vela, S. (2013). *Análisis de las unidades semánticas en el libro álbum Willy el tímido de Anthony Browne*. (Tesis de Maestría). Recuperado de:
<http://dspace.utpl.edu.ec/handle/123456789/7904>
- Villanueva, D. (1992). *El comentario del texto narrativo: la novela*. Ediciones Jucar.
- Virla, Cáceres, & Requeña. (2001). Las cinco "e" del investigador: una propuesta de operacionalización del proceso de investigación. *Educación y Ciencias Humanas*, (16), 61-84.
- Waugh, P. (1984/1990). *Metafiction: The Theory and Practice of Self Councious Fiction*. Londres: Routledge.

A MODO DE GALERÍA DE ARTE

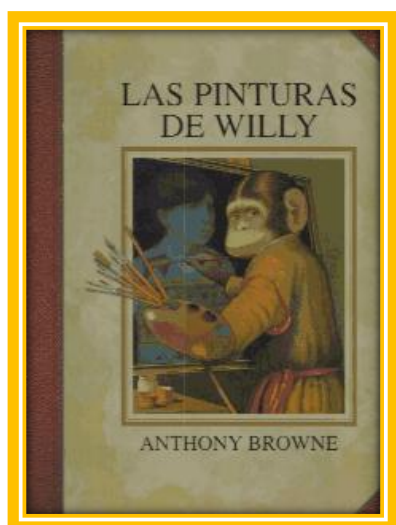


Ilustración 1. Cubierta del libro *Las pinturas de Willy*, Anthony Browne, 2000

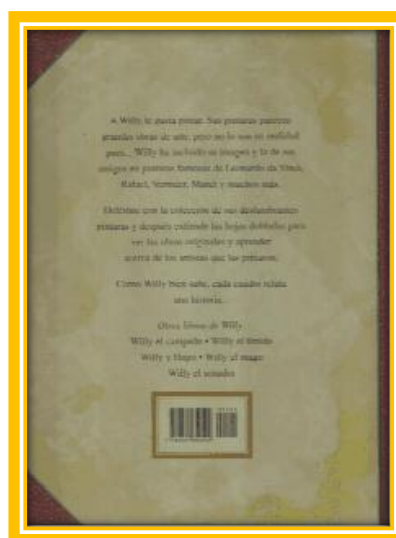


Ilustración 2. Cubierta posterior del libro *Las pinturas de Willy*, Anthony Browne, 2000



Ilustración 3. Contraportada del libro *Las pinturas de Willy*, Anthony Browne, 2000

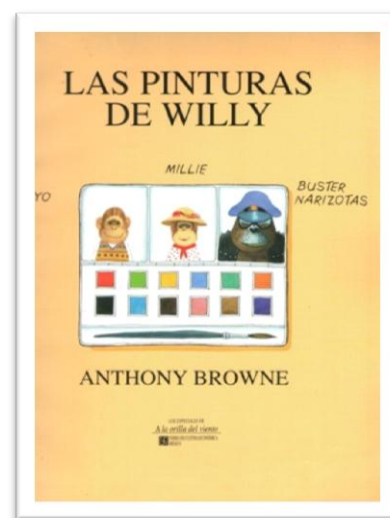


Ilustración 4. Portada del libro *Las pinturas de Willy*, Anthony Browne, 2000



Ilustración 5. Primera página del texto narrativo *Las pinturas de Willy*,
Anthony Browne, 2000

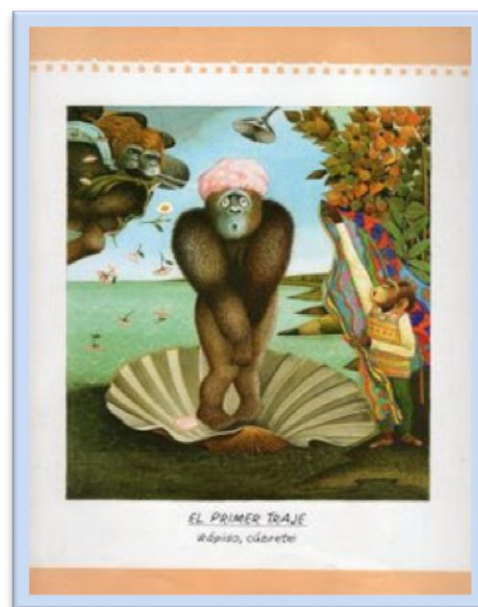


Ilustración 6. *El primer traje*, Anthony Browne, 2000

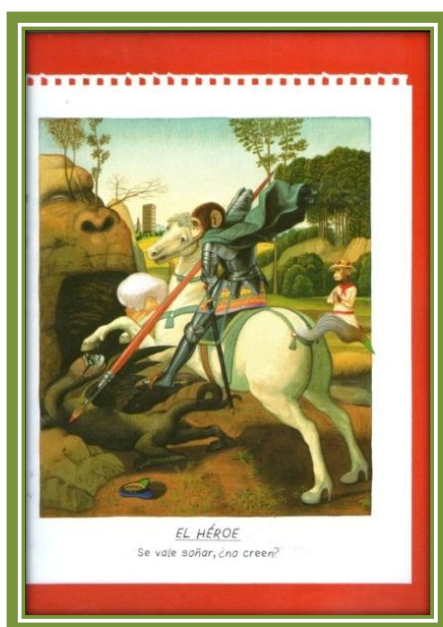


Ilustración 7. *El héroe*, Anthony Browne, 2000

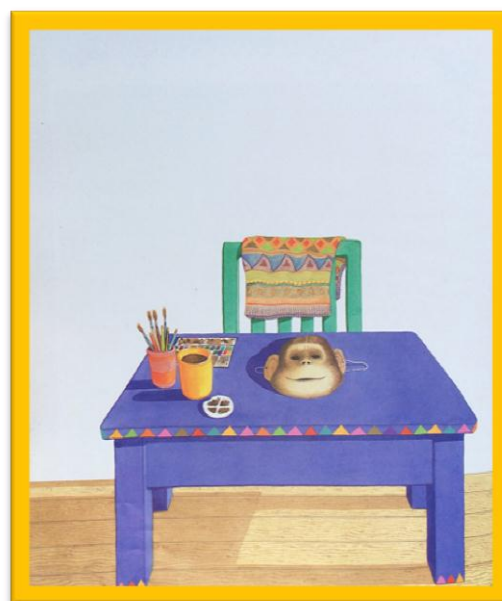


Ilustración 8. Penúltima página del libro *Las pinturas de Willy*,
Anthony Browne, 2000

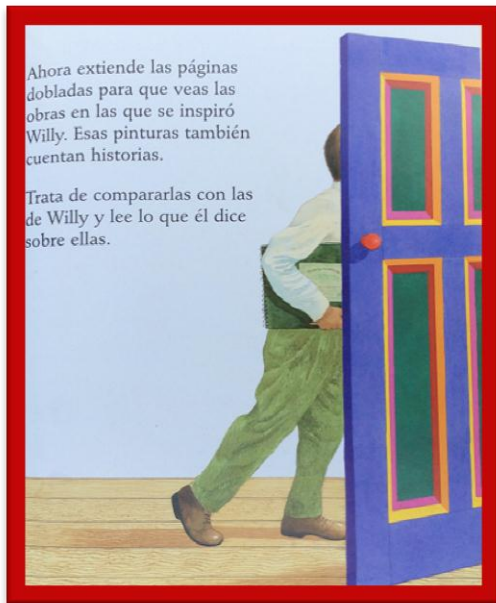


Ilustración 9. Última página del libro *Las pinturas de Willy*, Anthony Browne, 2000



Ilustración 10. páginas de anexos del libro *Las pinturas de Willy*, Anthony Browne, 2000



Ilustración 11. *El nacimiento de Venus*, Sandro Botticelli, 1485

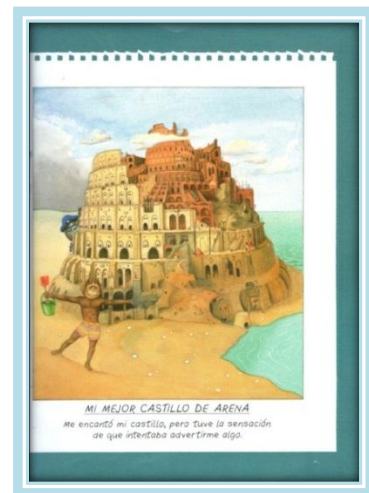


Ilustración 12. *Mi mejor castillo de arena*, Anthony Browne, 2000



Ilustración 13. *La torre de babel*, Peter Bruegel, 1563

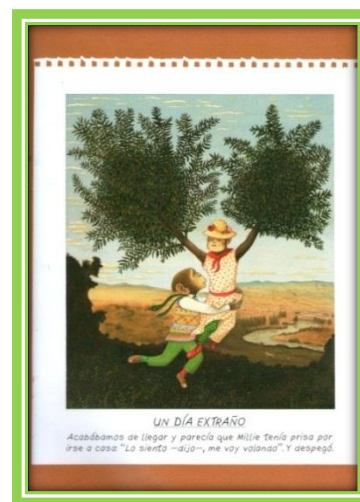


Ilustración 14. *Un día extraño*, Anthony Browne, 2000



Ilustración 15. *Dafne y Apolo*, Antonio del Pollaiuolo,
1470-1480

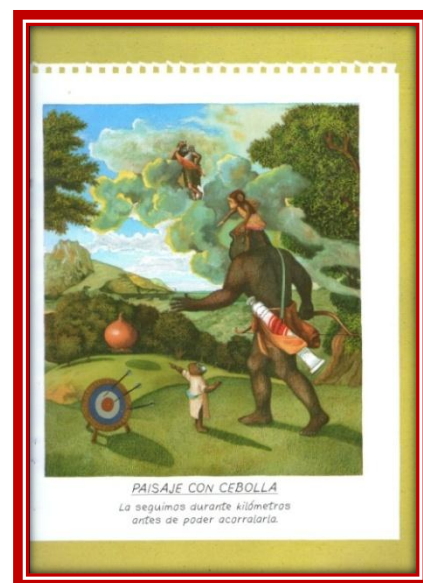


Ilustración 16. *Paisaje con cebolla*, Anthony Browne, 2000



Ilustración 17. *Paisaje con Orión*, Nicolás Poussin, 1658

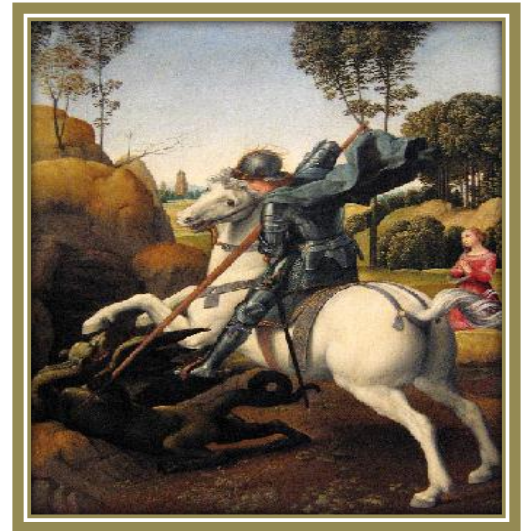


Ilustración 18. *San Jorge y el dragón*, Rafael Sanzio, 1506

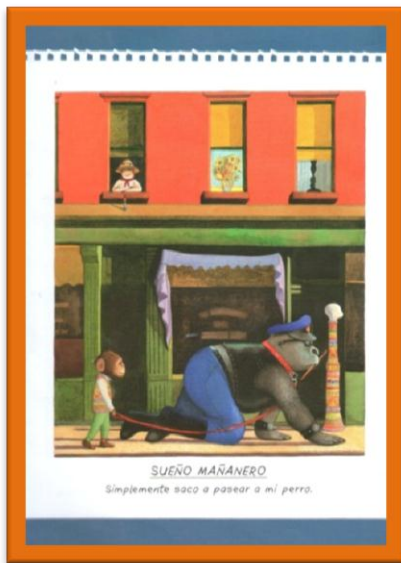


Ilustración 19. *Sueño mañanero*, Anthony Browne, 2000

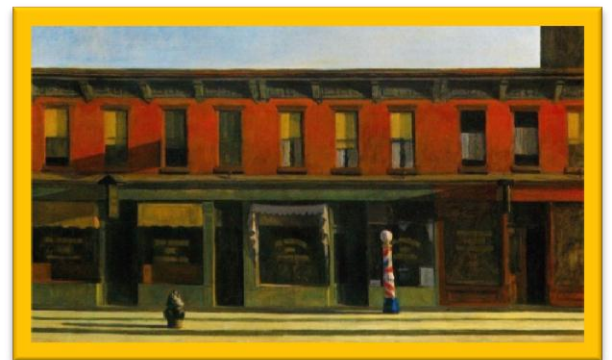


Ilustración 20. *Domingo temprano por la mañana*, Edward Hopper, 1930

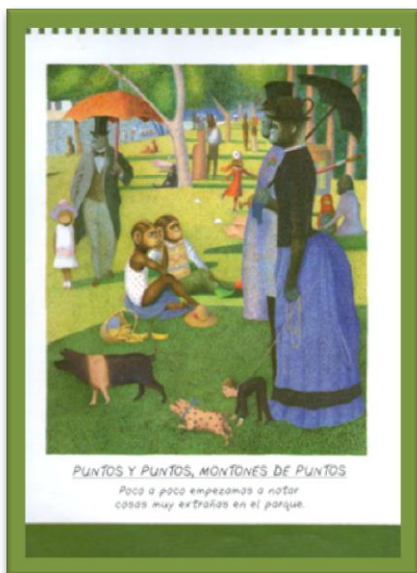


Ilustración 21. *Puntos y puntos, montones de puntos*, Anthony Browne, 2000



Ilustración 22. *Tarde de domingo en la Grande Jatte*, George Seurat, 1884-1886

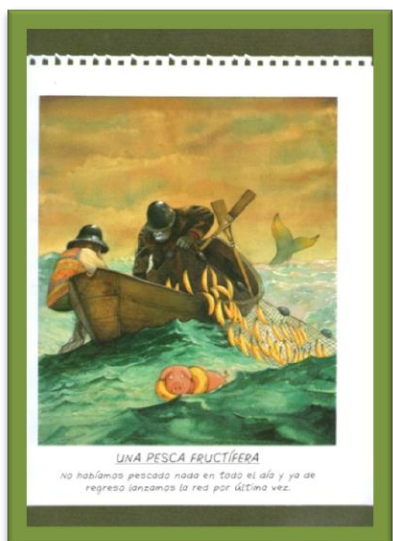


Ilustración 23. *Una pesca fructífera*, Anthony Browne, 2000



Ilustración 24. *Los pescadores de arenque*, Winslow Homer, 1885

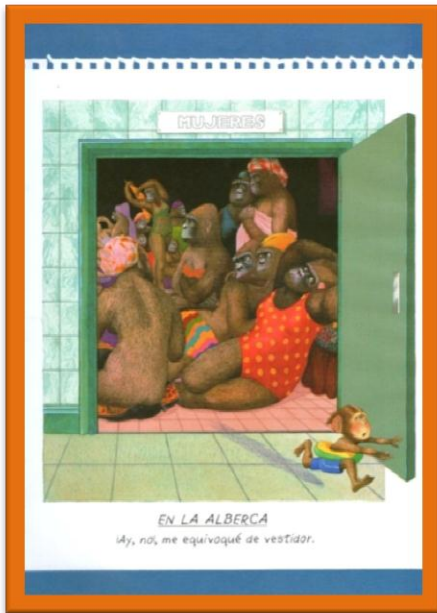


Ilustración 25. *En la alberca*, Anthony Browne, 2000



Ilustración 26. *El baño turco*, Dominique Ingres, 1862

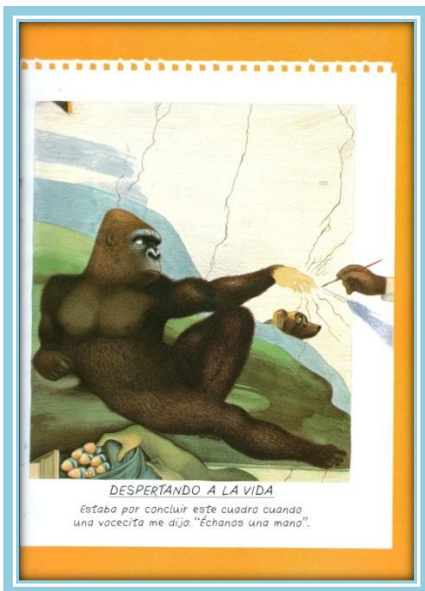


Ilustración 27. *Despertando a la vida*, Anthony Browne, 2000

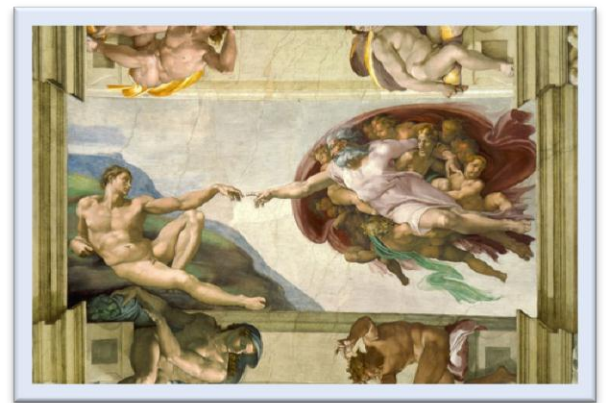


Ilustración 28. *La creación de Adán*, Miguel Ángel Buonarroti, 1508-1512

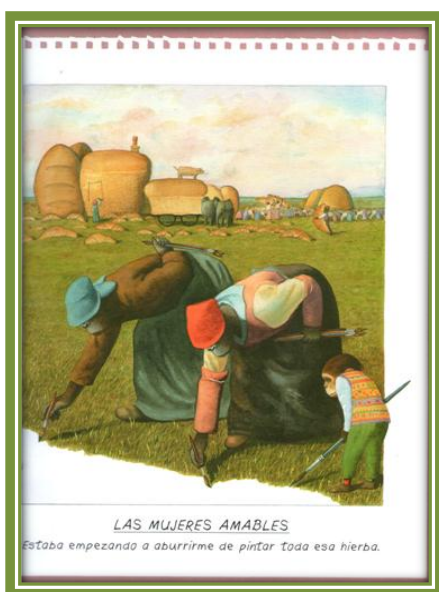


Ilustración 29. *Las mujeres amables*, Anthony Browne, 2000



Ilustración 30. *Las espigadoras*, Jean François Millet, 1857

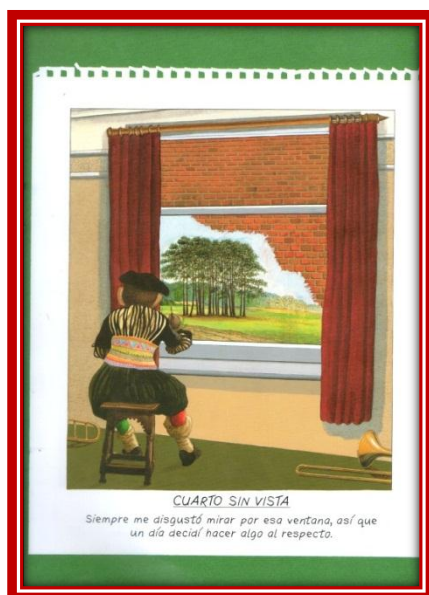


Ilustración 31. *Cuarto sin vista*, Anthony Browne, 2000

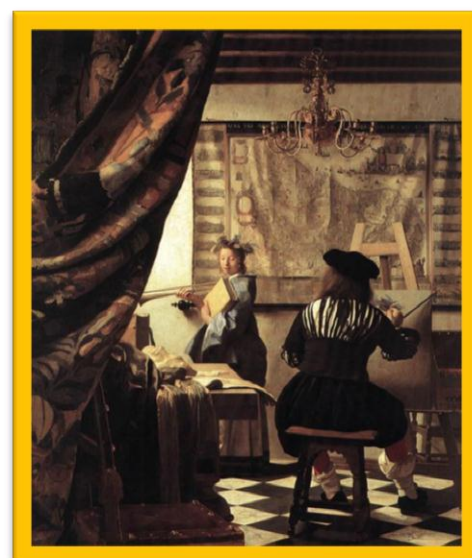


Ilustración 32. *El pintor en su estudio*, Jan Vermeer, 1665-1666

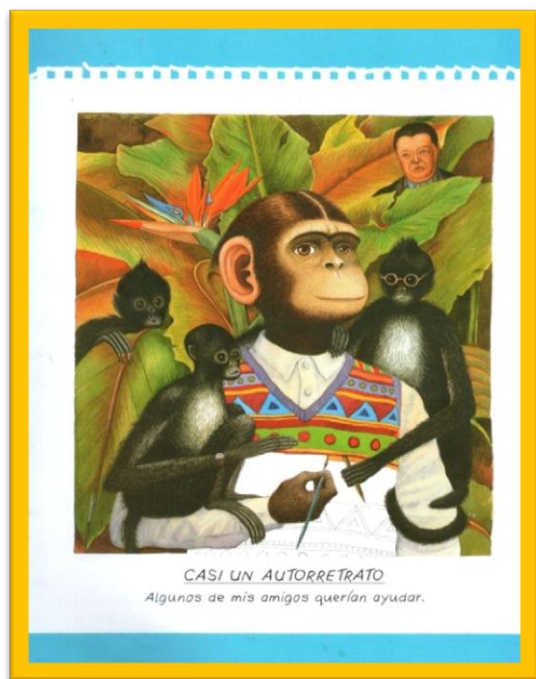


Ilustración 33. *Casi un autorretrato*, Anthony Browne, 2000

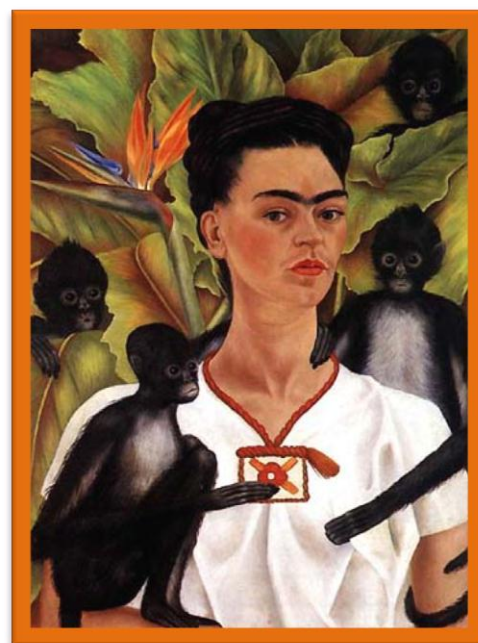


Ilustración 34. *Autorretrato con monos*, Frida Kahlo, 1943

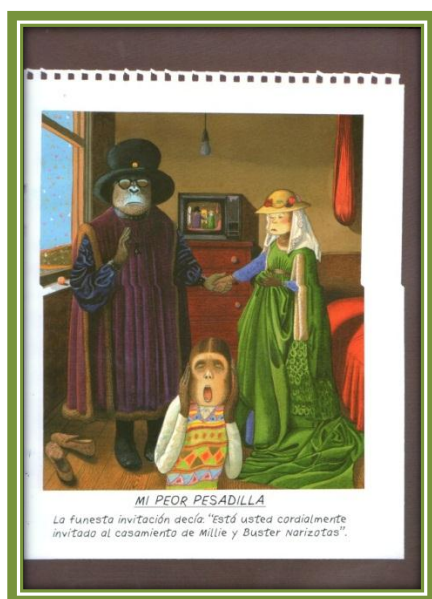


Ilustración 35. *Mi peor pesadilla*, Anthony Browne, 2000



Ilustración 36. *El matrimonio Arnolfini*, Jan van Eyck, 1434

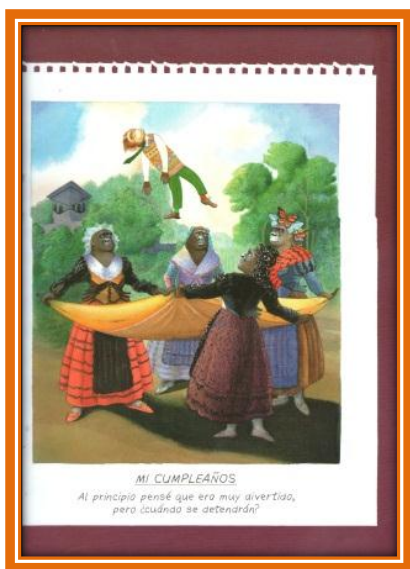


Ilustración 37. *Mi cumpleaños*, Anthony Browne, 2000



Ilustración 38. *El pelele*, Francisco de Goya, 1791-1792

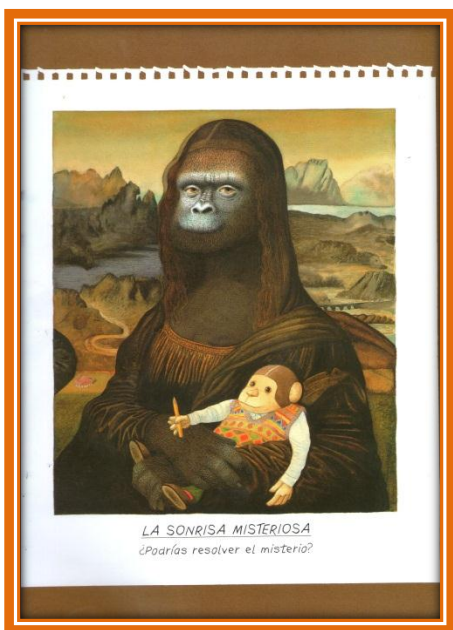


Ilustración 39. *La sonrisa misteriosa*, Anthony Browne, 2000



Ilustración 40. *Mona Lisa*, Leonardo da Vinci, 1503-1506

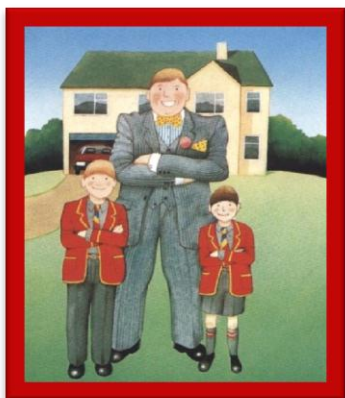


Ilustración 41. *El libro de los cerdos*, Anthony Browne, 1986



(Detalle). *Puntos y puntos, montones de puntos*, Anthony Browne, 2000

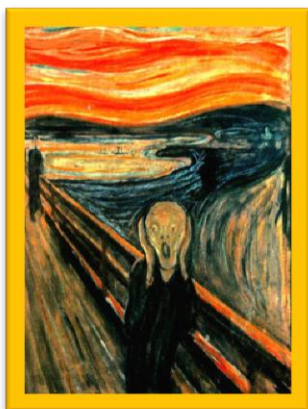
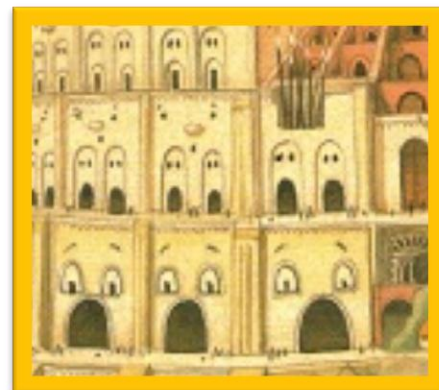


Ilustración 42. *El grito*, Edvard Munch, 1893



(Detalle). *Mi mejor castillo de arena*, Anthony Browne, 2000

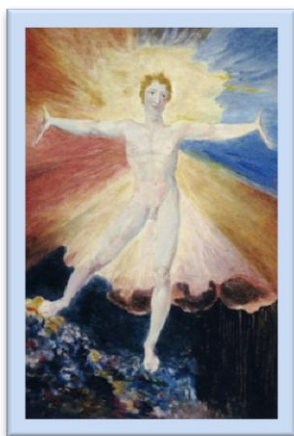
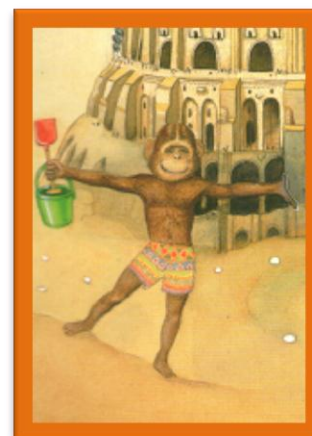


Ilustración 43. *Un día feliz o la danza de Albión*, William Blake, 1794



(Detalle). *Mi mejor castillo de arena*. Anthony Browne, 2000



Ilustración 44. *Salida del barco con alas*, Vladimir Kush, 2007



(Detalle). *Mi cumpleaños*, Anthony Browne, 2000

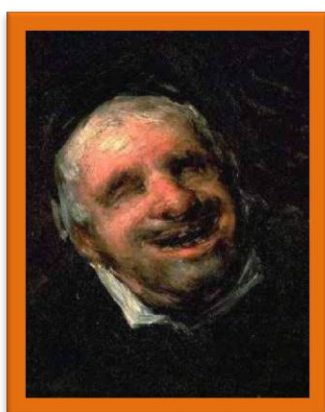
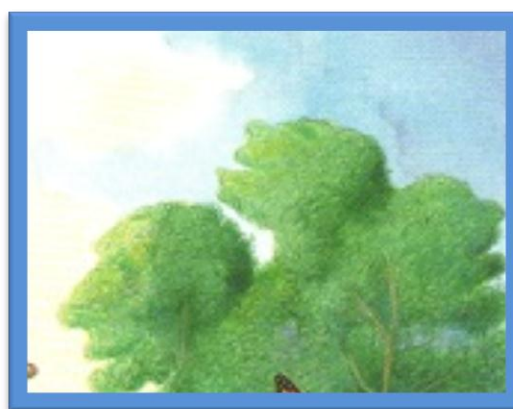


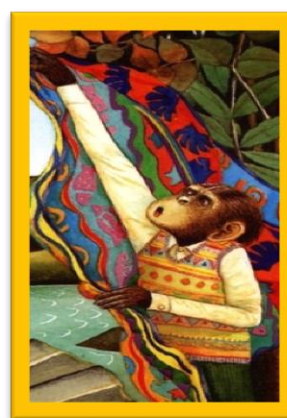
Ilustración 45. *Tío paquete*, Francisco de Goya, 1820



(Detalle). *Mi cumpleaños*, Anthony Browne, 2000



Ilustración 46. *Panel with Mask*, Henri Matisse, 1947



(Detalle). *El primer traje*, Anthony Browne, 2000

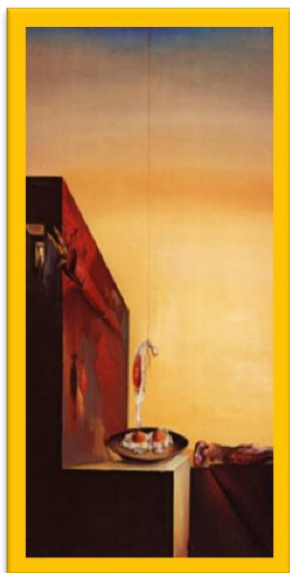
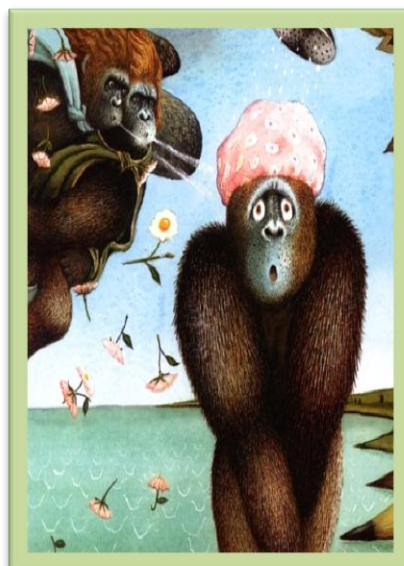


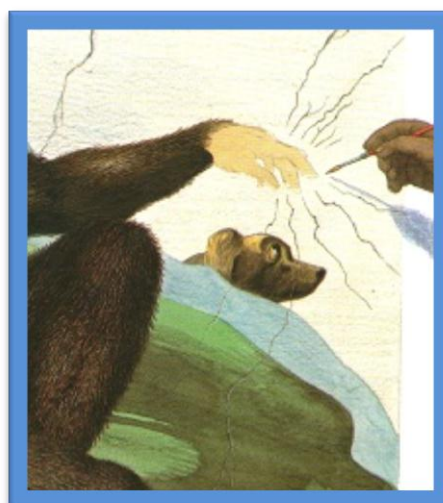
Ilustración 47. *Huevos fritos en un plato sin el plato*, Salvador Dalí, 1932



(Detalle). *El primer traje*, Anthony Browne, 2000



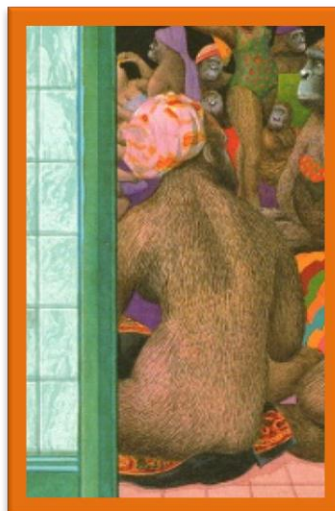
Ilustración 48. *Perro semihundido*, Francisco de Goya, 1821-1823



(Detalle). *Despertando a la vida*, Anthony Browne, 2000



Ilustración 49. *La bañista de Valpinçon*,
Dominique Ingres, Dominique, 1808



(Detalle). *En la alberca*, Anthony Browne, 2000