

La lectura “palimpsestosa” en textos e imágenes. Elementos de *transtextualidad* en dos libros álbum de Anthony Browne¹. Trad. Soledad Pérez (UNLP)

El libro álbum es un género relativamente nuevo, fruto claro de la postmodernidad y terreno fértil para la experimentación. La característica principal que lo distingue de los demás libros ilustrados es la interacción cooperativa del texto escrito y la imagen para la construcción de significados. Tal como lo define Hanán Díaz:

“constituye un producto donde intervienen diferentes códigos (textos, fotografías, ilustraciones, diseño), aspectos materiales (formato, papel, tamaño) y un indiscutible pacto de recepción que exige la participación activa del lector” (2007: 14)

Uno de los autores más destacados en este género es el inglés Anthony Browne (1946-), quien, entre sus mecanismos principales, tanto en sus textos como en sus imágenes, hace una puesta en relación con otras obras literarias y visuales, pero también con otros medios (cine, televisión, revistas, periódicos). Browne complejiza una invitación a los sentidos y ofrece diferentes capas de significado que serán descodificadas de diversos modos acorde a la experiencia del lector. No hace concesiones ante el público infantil al que sus obras están explícitamente dirigidas desde un punto de vista editorial y así abre el espacio para la inclusión de un público adulto, que es el que oficia de mediador para con los niños.

El objetivo del presente trabajo es analizar en dos libros representativos de la obra de Browne: *En el bosque (Into the Forest, de 2004)* y *Willy el soñador (Willy the Dreamer, de 1997)* el uso de dos mecanismos de lo que Genette dio en llamar *transtextualidad*, es decir, “*todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta,*

¹ En: Cariello, G. et al (comp.) *Tramos y tramas V. Culturas, lenguas, literaturas e interdisciplina. Estudios comparativos*. Rosario: Laborde Libros, pp. 376-382.

con otros textos” (1989: 9-10), que abarca diferentes categorías de las cuales tomaremos dos: la *intertextualidad* –definida como una “*relación de copresencia entre dos o más textos [...] [una] presencia efectiva de un texto en otro*” (Ibíd.: 10), que puede tener lugar a través de la cita, la alusión e incluso el plagio y sólo es comprensible en su totalidad si se percibe ese texto aludido; y por otra parte, la *hipertextualidad*, la práctica que hace que haya un “*texto derivado de otro texto preexistente*” (Ibíd: 14), que puede darse como transformación, asociada a la parodia, o como imitación, relacionada con el pastiche. Sobre esta categoría, Genette precisa que no es necesario “detectar” el hipotexto (el texto parodiado, o el estilo imitado) para comprender el hipertexto, aunque no se logrará de este modo una lectura exhaustiva. En el caso del público infantil, muchas veces es probable que no conozcan el texto anterior, aunque, como indica Wilkie-Stibbs, las obras que llegan a sus manos “*a menudo funcionan como el pre-texto del original para lectores posteriores*”² (2004: 181), por lo que tendrían un “*valor didáctico*” (cfr. Hutcheon, 1991: 27). Sobre el concepto de *parodia* en particular, tomaremos la re-conceptualización que realizó Linda Hutcheon como una “*imitación caracterizada por una inversión irónica (...) una repetición con distancia crítica, la cual marca la diferencia más que la similitud*”³ (1991: 6), una “*trans-contextualización*”, que puede ir desde la burla hasta el homenaje.

En el bosque, la intertextualidad y la parodia

Según Hanán Díaz (2007), al abrir un libro álbum, la mirada se dirige en primer lugar a la imagen y la recorre de una manera no-lineal (a diferencia de la lectura de textos escritos), detectando personajes, objetos, texturas, colores, etc. Es recién después de satisfacer la curiosidad visual, que el lector presta atención al texto escrito, el cual,

² [Traducción mía] “*often function as the pre-text of the original for later readers*”.

³ [Traducción mía] “*imitation characterized by ironic inversion [...] repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity*”.

por momentos, no coincide completamente con lo visto, o lo contradice, por lo que se regresa a la ilustración para luego intentar una interpretación.

En *En el bosque*, ya en la portada se puede observar un juego intertextual en las alusiones a cuentos conocidos por todos: vemos un niño de zapatos rojos que camina por un sendero con una canasta en la mano –que inmediatamente nos recuerda a la famosa Caperucita–, cuya sombra tiene forma de conejo –¿el de *Alicia en el país de las maravillas*, quizás?–, una rana que se asoma entre dos árboles –que puede hacer referencia al relato “El Rey Rana”–, una manzana al pie de otro árbol y, a la distancia, un féretro de cristal con una muchacha dentro y la torre de un castillo –todos elementos presentes en “Blancanieves y los siete enanitos”–. A continuación, las guardas (las páginas que unen las tapas con la portada del libro) de un profundo y pleno color rojo nos ubican en un ambiente de lectura cada vez más cercano al de la niña de la caperuza. Ya en la primera ilustración de hoja completa, notamos a los pies de la cama del niño un soldado con una sola pierna y nos transportamos a la historia de “El soldadito de plomo”. Más adelante, volvemos a Caperucita en varias oportunidades en la figura de la madre, de pulóver rojo, que le entrega una canasta con víveres al pequeño, el abrigo con capucha de ese mismo color que este encuentra (y luego viste) más tarde en lo profundo del bosque bajo la mirada acechante del lobo, que lo observa escondido tras unos troncos, y la casa de la abuela en la nieve, que tiene orejas puntiagudas y peludas en el techo. Durante su recorrido, este niño se encuentra con personajes clásicos fácilmente reconocibles, los cuales quedan atrás en su camino en una segunda imagen y aparecen rodeados por elementos propios de sus historias: el muchachito con una vaca y la enredadera gigante, la pierna enorme y el garrote que se observan de fondo, que nos remiten a “Juan y las habichuelas mágicas”; la niña de trenzas rubias que descaradamente desea los alimentos que lleva el protagonista y los tres osos y la casita

con orejas redondeadas (de oso) en el techo, que se pueden distinguir a la distancia y nos dirigen al cuento “Ricitos de oro”; los dos hermanitos acurrucados junto a una fogata, y el hacha, los pajaritos que picotean algo (¿migas?) del suelo, la jaula con una persona adentro y la casita decorada de “Hansel y Gretel”, con la referencia agregada de la propia versión que Browne hizo de este relato, ya que los niños tienen la misma apariencia que los que ilustró este autor previamente.

Cabe aclarar que todo en el bosque es de una tonalidad grisácea con excepción del protagonista y los escenarios que no pertenecen al bosque, sino a su vida diaria. Esta notoria diferencia establece una distancia visible entre la realidad de este personaje y su aventura camino a ver a su abuela.

Si nos dirigimos a la parte escrita de este álbum, podemos resumir el argumento de lo contado en la historia de un niño que, a la mañana siguiente de la noche en la que se despierta con un “*ruido espantoso*” (Browne, 2004: sin numeración), descubre que su padre no está en casa y no logra recibir respuestas de su madre con respecto a adónde ha ido ni cuándo volverá; al día siguiente, esta le encarga llevarle un pastel a su abuela “*que se sentía mal*” y “*siempre me cuenta historias maravillosas*” y le señala la existencia de dos caminos, recalcándole que no tome el del bosque, sino el más largo; el niño le desobedece, porque desea volver rápido por si su padre regresara; luego, se encuentra con un muchacho triste que le quiere vender una vaca o permutársela por el pastel; él se niega y continúa el viaje; más adelante se cruza con una “*niña de trenzas doradas*”, quien le expresa que le encantaría comer el contenido de su canasta; él le indica para quién es, y sigue caminando por ese bosque que “*se volvía cada vez más oscuro y frío*” hasta que se encuentra con dos niños que le preguntan si vio a sus padres; la niña llora; él sigue, porque “*¿qué podía hacer yo?*”; ante su repentino deseo de tener un abrigo, “*de pronto, vi uno (...) pero en cuanto me lo puse me dio miedo*”, y recuerda

un cuento sobre un lobo feroz que le contaba la abuela; corre, asustado, y se aparta del camino, hasta que finalmente llega a la casa, golpea la puerta y se aterroriza ante una voz que le indica que entre, que “*no parecía la voz de la abuela*”, pero en la página siguiente se indica que sí lo era; también allí está su padre, alegre por verlo, y que después regresa con él al hogar, para ser recibidos por su “*mamá, sonriendo*”.

Como puede observarse, este texto es una recontextualización del cuento “Caperucita Roja”. Aquí sigue habiendo una madre “sola” que envía un pastel a una abuela enferma, a cuya casa se llega cruzando un bosque por dos caminos, uno largo y uno más corto, pero más peligroso, hay un abrigo rojo con capucha, y un lobo amenazante, pero el género del protagonista es modificado. Lo que más claramente logra el efecto de parodia, además de este cambio, es la ruptura en las expectativas con respecto a la voz detrás de la puerta, a la cual el lector en una primera instancia identifica con el lobo disfrazado, debido a su conocimiento del hipotexto, pero que aquí se trata de la abuela, que suena “*extraña*” a causa de su malestar.

Por otra parte, las frases que emiten los personajes cuando él los abandona para seguir avanzando: “*yo también me siento mal*” o “[los padres] *están en alguna parte del bosque (...), pero ya quiero que vuelvan*”, los acercan a este protagonista. Su incursión al “bosque”, entonces, podría interpretarse como la manera en la que procesa lo que está sucediendo en su familia a través de la identificación con los personajes de otros niños con hogares disgregados, que se sobreponen a las circunstancias y salen airoso a una nueva etapa.

Willy el soñador y la parodia visual

En este texto se hace referencia al arte, al cine y al *showbusiness*. Se representa un mundo onírico, el de los sueños de Willy, el cual es relacionado con el mundo de la

pintura a través del uso de marcos que fijan el límite de todas las imágenes –los cuales imitan los de cuadros de una exposición–. Ya en la tapa de este libro se puede ver una “*trans-contextualización*” de un famoso cuadro: “El castillo de los Pirineos” (1959), de René Magritte. Vemos, en la parte inferior de la imagen, el mar con una hilera de olas rompiendo, la línea del horizonte y un enorme cielo azul con nubes, sobre el que flota un sillón que carga con un chimpancé antropomorfo dormido. De la roca gigante con un castillo encima quedan las dimensiones que ahora ocupa el sofá, y la textura y tonalidad de las patas de este, pero se suman, en el mar, un barco en una botella y numerosas bananas.

En la portada vemos la ilustración de un cuadro dividido en cuatro secciones, en cada una de las cuales hay un objeto y, debajo de estos, un sustantivo. Lo que notamos a continuación es la no coincidencia de los objetos con lo que uno primeramente asumiría que son sus nombres, con excepción de uno: la cabeza de un gorila está acompañada por la palabra “*bote*”, un libro por “*zapato*”, un sillón por “*bandera*”, pero una banana por “*banana*”. Lo que Browne hace aquí es una parodia del cuadro “La clave de los sueños” (1927), del mismo artista. No solo trae a colación la obra previa, sino que reformula los elementos formales (cfr. Hutcheon, 1991: 8) y nuevamente los conecta con motivos relativos a su *leit motif* simiesco. Además, va más allá con la ruptura que Magritte había planteado con respecto a la no-mímesis del arte con la identificación de la ilustración de la banana con el sustantivo que la denomina, que cuestiona la arbitrariedad tanto del lenguaje como de la imagen.

A continuación, aparece nuevamente Willy dormido sobre el sillón (esta vez, sin patas de piedra), ahora en lo que podría ser un living, y vemos una reproducción exacta de “El castillo de los Pirineos” en la pared encima de su cabeza. Esta es otra manera de

parodiar un texto –en este caso, un texto visual–; es, siguiendo a Hutcheon, “*una incorporación literal de reproducciones a la nueva obra*”⁴ (1991: 8).

En la página siguiente, con el texto “*a veces Willy sueña que es una estrella de cine*”, un nuevo “cuadro” nos muestra personajes de famosas películas de Hollywood de aventura, fantasía y terror, todos con cara de mono: Tarzán, King Kong, la momia, Mary Poppins, Chaplin, Dracula, Frankenstein, el león, el espantapájaros y el hombre de hojalata, de la famosa película “El mago de Oz” de 1939, y un enanito de la Blancanieves de Disney, recreado *à-la-Browne*. También, en la página en la que se indica que Willy sueña con ser “*un escritor famoso*”, se pueden identificar los personajes más destacados de *Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia a través del espejo*, de los que hace una parodia de las ilustraciones de John Tenniel, pero con rasgos simiescos y partes del cuerpo y de las ropas hechas de bananas.

A continuación, Willy sueña que es pintor, y se lo ve, con boina en la cabeza y pincel y paleta en mano, en el acto de “pintar una escultura” –una parodia de la Venus de Milo con cabeza de mona–, tal como sucede en el cuadro “Intentando lo imposible” (1928), pero con la diferencia que, en este último, el artista intenta pintar una mujer de carne y hueso. Lo rodean cuadros colgados y apoyados en la pared: el primero, casi una reproducción de “Prohibida la reproducción” (1937), pero con el reflejo en el espejo del hombre con orejas de simio; la parodia de “La leyenda dorada” (1958), en la que, en lugar de panes que flotan en el aire, hay bananas; podemos identificar el famoso “La traición de las imágenes (Esto no es una pipa)” (1928/29), en el que la ilustración con forma de pipa tiene la textura y el color de una banana; el hombre de espaldas que mira al horizonte, sobre cuya cabeza hay una enorme fruta redonda, pero nuevamente con color y textura de banana, nos recuerda a “La postal” (1960); el retrato del hombre,

⁴ [Traducción mía] “*a literal incorporation of reproductions into the new work*”.

encima de cuyo rostro hay una banana y cuyas manos velludas se asemejan a las de un mono, es una clara parodia de “Hijo del hombre” (1964); y el hombre con su nariz incrustada en una pipa/banana, remite a “La lámpara del filósofo” (1936). Esta página, principalmente, llevó a los herederos de René Magritte a demandar por plagio a Browne. El autor inglés, que expresó que su intención era homenajear a su artista admirado y al mismo tiempo introducir a los niños al arte surrealista (en Hateley, 2009: 337), se vio obligado a quitar la gran mayoría de las referencias *magritteanas* y publicar una nueva edición, lo que implicó rehacer su libro, ahora con parodias de obras de Van Gogh. Esto nos lleva a preguntarnos cuál es el límite de la *transtextualidad* y hasta qué punto depende de la vigencia o no de los derechos de autor. Como señala Hutcheon (1991: 39), la distinción más obvia entre parodia y plagio depende de la impresión de la huella propia sobre lo parodiado, que deja claro que esta obra *no* es la original. En este caso, los rasgos de estilo, los motivos y los guiños al receptor de Browne son notorios, aunque no pareció suficiente para la justicia... Llamativamente, ningún problema tuvo con otros cuadros que parodia en este mismo álbum, como “El sueño” (1910), de Henri Rousseau, y “La persistencia de la memoria” (1931), de Salvador Dalí.

Aquí la obra de Magritte es omnipresente, pero trasladada a otro ámbito y con otra intencionalidad –como también los otros textos visuales mencionados–. Browne busca traer el movimiento surrealista a la posmodernidad de la mano de las técnicas y posibilidades que ofrece el libro-álbum. Su búsqueda artística, como lo ha expresado en numerosas entrevistas (cfr. Hateley, 2009), es acercar a los niños al “Arte con mayúsculas” y ofrecer un goce estético a quienes ya estén familiarizados con la obra parodiada, con ironía y humor.

Para concluir, como hemos visto, los libros álbum ofrecen la posibilidad de poner en contacto, y leer como en un palimpsesto diferentes textos, pero también diferentes códigos, a través de mecanismos que tienen su origen tanto en la literatura como en las artes visuales. Anthony Browne hace una propuesta lúdica en su obra, en la que el receptor se sumerge en una experiencia estética con múltiples lecturas. Quienes tengan la capacidad de detectar alusiones, citas y parodias gracias a sus conocimientos previos, se enfrentan a un género y un estilo desafiantes y logran una lectura más completa, aunque no por eso “exhaustiva”, ya que nuevas miradas traen nuevas interpretaciones. Quienes aún no hayan llegado a ese nivel de lectura, pueden disfrutar de un texto “nuevo”. Es por esto que cada vez más críticos sugieren la existencia de un doble destinatario (cfr. Colomer, 1996: 29) implícito en estos libros que se siguen incluyendo bajo el rubro “para niños”.

Referencias bibliográficas

- Browne, Anthony (2004). *En el bosque*. México, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1998). *Willy the dreamer*. Cambridge, Candlewick Press.
- Colomer, Teresa (1996). “El álbum y el texto”, en *Peonza*, Santander (España), nro. 39, pp. 27-31.
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Celia Fernández Prieto, trad., Madrid: Taurus.
- Hanán Díaz, Fanuel (2007). *Leer y mirar el libro álbum: ¿un género en construcción?*, Bogotá: Norma.
- Hateley, Erica (2009). “Magritte and Cultural Capital: The Surreal World of Anthony Browne”, en *The Lion and the Unicorn*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, nro. 33, pp. 324-348.

Hutcheon, Linda (1991). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Nueva York: Routledge.

Wilkie-Stibbs, Christine (2004). "Intertextuality and the child reader", en Hunt, Peter (ed.), *International Encyclopedia of Children's Literature*, Nueva York: Routledge.