

Violeta Álvarez Riveiro

violealv@ucm.es

<https://orcid.org/0009-0004-0326-7445>

Universidad Complutense de Madrid

Ana Caiño Carballo

ana.cainocarballo@ceu.es

<https://orcid.org/0000-0002-1993-7077>

Universidade de Vigo

(Recibido: 3 junio 2024 / Received: 3rd June 2024)

(Aceptado: 30 septiembre 2024 / Accepted: 30th  
September 2024)

DOI 10.35869/aiij.v0i22.5405

# JUGAR AL JUEGO DE LAS FORMAS CON GRANDES OBRAS DE LA PINTURA: FUNCIÓN Y SENTIDO DE LOS HIPOTEXTOS ARTÍSTICOS EN LA OBRA DE ANTHONY BROWNE

*PLAYING THE SHAPE GAME WITH GREAT WORKS OF  
PAINTING: FUNCTION AND MEANING OF ARTISTIC  
HYPOTEXTS IN ANTHONY BROWNE'S WORK*

## Resumen

La obra del escritor e ilustrador Anthony Browne se caracteriza por una temática variada, centrada en la complejidad de las relaciones humanas, presentadas a través de alusiones y del manejo de la transtextualidad para ayudarnos a conseguir una comprensión profunda de sus obras enriquecidas con su narrativa visual y literaria en forma de hipertextos. Para ello incorpora numerosas referencias del mundo artístico y pictórico contemporáneo, que, de la mano de la imaginación y bagaje de los lectores, permite una reinterpretación de sus obras y un acercamiento al mundo del arte y de la cultura visual. El propósito de este trabajo es determinar cuál es la función y el sentido de las referencias pictóricas que Anthony Browne introduce en sus obras a partir del análisis de algunas de ellas. Así, en las obras de Browne encontramos hipotextos con distintas funciones (narrativa, de homenaje y formativa o didáctica) que se pueden incluso entrelazar en un mismo álbum.

**Palabras clave:** Literatura infantil; Transtextualidad; Álbum ilustrado; Arte; Anthony Browne; Ilustración.

## Abstract

Anthony Browne's work is characterized by a variety of themes which are focused on the complexity of human relationships. By means of allusions and transtextuality those themes help us achieve a deep understanding of his works, which are enriched with his visual and literary narrative acting as hypertexts. Therefore, Browne incorporates a lot of contemporary artistic and pictorial references, which allow a reinterpretation of his works, and an approach to the world of art and visual culture by using imagination and readers' background. This paper aims to state the function and meaning of the pictorial references in Anthony Browne's work. Indeed, he uses hypotexts involving different functions (narrative, tribute and educational or didactic) that can even be intertwined within the same picture book.

**Keywords:** Children's literature; Transtextuality; Art; Picture books; Anthony Browne; Illustration.

## 1. Introducción

Cuando Genette (1989) formuló su teoría sobre la transtextualidad y sus diferentes modalidades, el álbum ilustrado como modalidad editorial aún estaba por desarrollar como tal. Por ello, el teórico literario francés situó la ilustración como una forma de paratextualidad. Es decir, como aquella relación «menos explícita y distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su paratexto: título, subtítulo, (...) ilustraciones, fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable al texto)» (Genette, 1989, p. 11). Sin embargo, el desarrollo del álbum ilustrado invalida esta afirmación, pues uno de sus rasgos definitorios es el papel esencial, en algunos casos predominante, de la ilustración con respecto del texto. Ilustración y texto interactúan a la par para dotar a la obra de un sentido global. En este sentido, partimos de la definición de álbum ilustrado proporcionada por Durán (1999) en la que explica la, a veces, compleja relación entre texto e imagen, lo que aleja a los signos visuales de ser un mero elemento paratextual.

El álbum es, sobre todo, un trabajo polifónico donde el soporte físico y la narratología textual y visual concuerdan afinadísimo. [...] En el álbum participan los mismos elementos que se encuentran en las demás modalidades del libro, pero con características propias: la proporción, tanto en superficie como en intensidad narrativa, de las imágenes es, por lo menos, igual a la del texto o en infinidad de casos claramente superior; la estructura secuencial de sus páginas resulta básica tanto para su carga narrativa como para la lectura contemplativa. Se prioriza en él -y es aquí donde la secuenciación resulta esencial- la recepción del mensaje visual (sin imagen el texto, si lo hay, perdería fuerza y concreción, aunque hay que tener en cuenta que, en los casos óptimos, el texto opera como «revelador» de la imagen...). (p. 79)

Así pues, como señala Taberner (2005), la ilustración se convierte en un elemento imprescindible para la obra, hasta el punto de que puede convertirse en otro modo de narrar esa historia. Distintos autores han intentado delimitar las funciones que la ilustración puede desempeñar en función del texto al que acompaña. Colomer (2002, pp. 22-30) enumera hasta siete funciones de la ilustración: la de reforzar y facilitar la comprensión, la anticipadora de la trama, la descriptiva, la actualizadora, la narrativa, la expresiva-apelativa y, por último, la extrañadora. Muchas de ellas son coincidentes con las propuestas por Obiols (2004) que afirma que la ilustración puede «mostrar lo que no expresan las palabras; redundar en el contenido del texto; decorar y embellecer el texto; captar y mostrar parcelas del mundo que nos rodea; enriquecer a quien las observa» (p. 35).

En los álbumes de Anthony Browne vamos a encontrar todas ellas, pero, sin duda, será la función extrañadora, que implica un reto y, por tanto, un enriquecimiento para el lector, uno de los rasgos más característicos de su estilo como ilustrador. Las ilustraciones de Anthony Browne no son planas o se limitan a acompañar el texto, sino que este autor enfrenta al lector con unas imágenes sugerentes y polisémicas que, además de reforzar y amplificar la trama, requieren un compromiso de aceptar el reto propuesto para ir construyendo el sentido que texto e imagen proponen. Ruiz Campos (2008) ha analizado con detalle alguna de las características de Browne como ilustrador y ha señalado como un componente esencial de su estilo la intertextualidad con la que nutre sus álbumes:

No se trata, pues, de incorporar por incorporar y, mucho menos, de copiar. Se trata de darles un nuevo sentido (...) Browne personaliza, en este sentido, las fuentes de las que bebe. Podríamos decir

que, habitualmente, los referentes se «brownizan», se contagian de los ambientes propios del autor y funcionan en ellos como entes autónomos. Incluso más, podríamos decir que son filtrados por la experiencia y las emociones de sus personajes, que observan estos referentes culturales según su propia experiencia y, frecuentemente, conforme a sus propios deseos. (p. 38)

Nuestro propósito en las líneas que siguen será determinar con qué intencionalidad son usados los hipotextos artísticos en la obra de Anthony Browne. No nos limitaremos, pues, a la identificación del hipotexto y al análisis de su tratamiento, aspectos analizados exhaustivamente por Hoster Cabo y Lobato Suero (2012, 2011), sino que a partir de los trabajos de Díaz Armas (2003, 2006), pretendemos poner en marcha los saberes intertextuales (Mendoza Fillola, 2004) para, además de identificar esos hipotextos, apreciar la intencionalidad estética, su función y valorar sus efectos en la configuración del sentido de la obra.

A lo largo de su trayectoria literaria, Anthony Browne lleva a cabo un constante diálogo interartístico entre los grandes artistas y sus producciones. Así lo sostiene el propio autor al afirmar que «las grandes pinturas han tenido una enorme influencia en mí, desde el punto de vista técnico, pero también como manera de activar mi imaginación» (Browne, 2011, p. 138). Browne nos hace muy evidentes estas referencias en sus obras que han acabado por convertirse en un signo distintivo de su estilo y en ellas podemos encontrar una especial admiración por autores clásicos surrealistas como Giorgio de Chirico, Magritte, Van Gogh, Dalí, Rousseau y Edward Hopper de los que podemos encontrar todo tipo de referencias hipotextuales en sus álbumes. Sin embargo, este tipo de alusiones no se limita simplemente a lo estético, pues el autor va más allá y no pretende que sus lectores se conformen con una mera identificación de los hipotextos:

A veces los adultos subestimamos el valor que tienen los niños para comprender ciertos temas, las distintas capas de significado. Pero los niños son increíblemente creativos, brillantes, imaginativos y entusiastas. Si un niño nunca vio una pintura de Rafael puede suceder que se pierda la referencia que yo incluyo en mis libros, pero no importa si nunca vieron una obra así siempre que la imagen escondida ayude a contar parte de la historia, que funcione con autonomía dentro del contexto de esa narración. Más adelante, cuando el niño ya vea la pintura original del artista ayudará a que le resulte más accesible porque antes pudo verla en el libro álbum. Es interesante encontrar posteriormente la referencia, comparar el antes y el después, hacer la relación y hablar del porqué, siempre que no se interponga en la historia. Odio la idea de incluir una referencia que solo tenga significado para el adulto. Pienso que la referencia tiene que funcionar dentro de la historia. Luego se pueden descubrir cosas que antes no se habían descubierto, en la quinta o sexta lectura. (Educar Portal, 2010)

Esta forma de trabajar, considerando a sus posibles lectores como competentes, es una de las características de su estilo que se traduce en eso que él denominó *el juego de las formas*, que no es otra cosa que un ejercicio lúdico, creativo y curioso que caracteriza sus libros en los que los lectores han de tener un papel activo para rellenar con su imaginación los huecos y vacíos que él deja entre el texto y la ilustración y, también, para leer esa ilustración, identificar los referentes y determinar qué función tienen dentro de la trama. Así, en este trabajo hemos aceptado ese reto de jugar al juego de las formas con los hipotextos artísticos a fin de determinar cuál es su sentido en distintas obras de su trayectoria literaria. Entre ellas destacamos tres funciones principales del hipotexto artístico que se entrelazan y dan sentido a su obra: una función narrativa que ayuda al desarrollo de la historia; una función de homenaje a sus referentes y una función didáctica o formativa que permita iniciar a los más pequeños en una

tradición estética. Como señalamos antes, esta triple función no es excluyente, sino que en un mismo álbum pueden coexistir las tres. A continuación, partiendo de su corpus, analizaremos cada una de ellas en distintas obras. Nos detendremos de manera especial en aquellas en las que el hipotexto artístico desempeña una función marcada.

## 2. El hipotexto artístico con función narrativa

Desde el punto de vista de la practicidad y a medida que el autor ha ido perfeccionando su obra, el uso de las ilustraciones con función narrativa ha adquirido un papel significativo en cuanto a la comprensión del texto, aportando señales e indicios de lo que realmente está sucediendo en sus historias y proporcionando una función de unicidad en sus obras más infantiles. Además, desde el punto de vista más narrativo se puede observar cómo se interrelacionan los diferentes códigos textuales con los visuales, de manera que las imágenes generan un apoyo visual para el lector, tanto de una forma totalmente explícita como con detalles y mensajes escondidos en las ilustraciones que, dependiendo de la *alfabetización visual*, que nos permite interpretar el lenguaje de las imágenes, aporta diferentes sentidos a la trama (Hanán Díaz, 2007, p. 159). En la trayectoria literaria de Anthony Browne es muy frecuente encontrar en sus álbumes hipotextos artísticos cuya función en la trama es la de reforzar o amplificar el sentido de la obra, al tiempo que contribuyen a caracterizar a los personajes, pues revelan partes ocultas de su personalidad o sus miedos. En la siguiente tabla se recoge en qué obras del autor británico aparecen estos hipotextos artísticos con una función narrativa:

TABLA 1

### *Hipotextos con función narrativa en la obra de Anthony Browne*

Obra	Hipotextos
<i>Hansel y Gretel</i> (1981)	<i>La luz del mundo</i> de Holman Hunt
<i>Gorila</i> (1983)	<i>La Gioconda</i> de L. Da Vinci
	<i>La madre del artista</i> de J. Whistler
	<i>El grito</i> de E. Munch
<i>El libro de los cerdos</i> (1986)	<i>El caballero sonriente</i> de F. Hals
	<i>El grito</i> de E. Munch
	<i>El Sr. y la Sra. Andrew</i> de Th. Gainsborough
<i>Willy y Hugo</i> (1991)	<i>El desayuno en la hierba</i> de Manet
<i>Cambios</i> (1997)	<i>El dormitorio en Arlés, La noche estrellada</i> de Van Gogh
	<i>La Madonna del Gran Duca</i> de Rafael
	<i>Elefante Célebes</i>
<i>Willy el mago</i> (1995)	<i>Par de botas</i> de Van Gogh

<p><i>Voces en el parque</i> (2001)</p>	<p><i>El caballero sonriente</i> de F. Hals</p> <p><i>La Gioconda</i> de L. Da Vinci</p> <p><i>Dinamismo de perro con correa</i> de Giacomo Balla</p> <p><i>La búsqueda del absoluto, Lost jockey</i> de Magritte</p>
<p><i>Cosita Linda</i> (2009)</p>	<p><i>La caída de Ícaro</i> de Brueghel</p>
<p><i>Willy el tímido</i> (1995)</p>	<p><i>El plátano</i> de Warhol</p> <p><i>El beso</i> de Klimt</p>
<p><i>Ramón preocupón</i> (2006)</p>	<p><i>El caminante sobre un mar de nubes</i> de Friedrich</p>
<p><i>Willy y la nube</i> (2016)</p>	<p><i>Domingo por la tarde en la grande Jatte</i> de Georges Seurat</p>

Estas referencias pueden pasar desapercibidas en una lectura rápida y superficial dando una visión de los álbumes como obras sencillas sin un mayor trasfondo, supuestos todos que se desvanecen si asumimos el juego que propone Browne al exigirnos la capacidad de establecer relaciones. Tal y como comenta Sánchez Vera (2014), y en relación con el cuadro anterior, el uso de los hipotextos pictóricos puede estar enfocado a la colaboración de construcción de significado a lo largo de la obra, ayudando a recrear el paisaje adecuado para el desarrollo de la obra. En la mayoría de los ejemplos citados arriba, Browne introduce el hipotexto sin modificarlo como un elemento más de la ilustración, pero a veces, con menor frecuencia cuando lo emplea con función narrativa, puede recrear ese hipotexto transformándolo o, de una manera más sutil, creando ilustraciones en las que se puede intuir la influencia o el rastro del estilo del autor como ocurre, por ejemplo, en *Cambios* con la obra de Marx Ernst, *El elefante Célebes*.

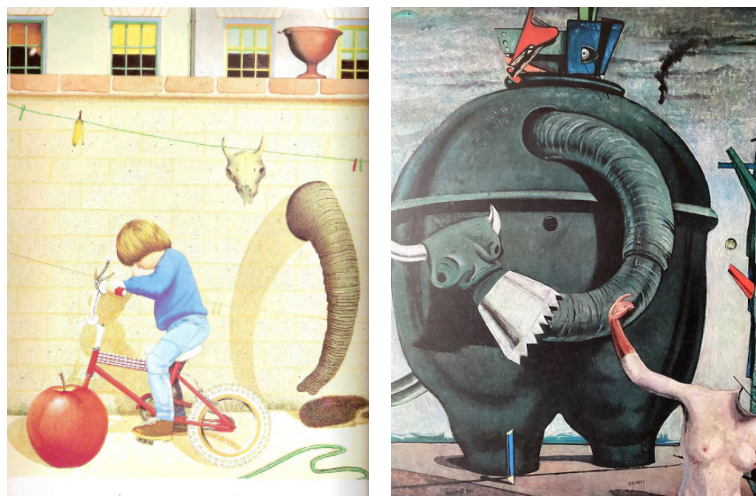


Imagen 1. A la izquierda ilustración de *Cambios* en la que se puede observar cierta influencia de la obra de Marx Ernst, *El elefante Célebes* (derecha) (fotografías propias).

Para ejemplificar cómo opera esta función narrativa hemos seleccionado su obra *¿Qué tal sí?* (2014), con una temática que gira alrededor del temor y las inseguridades infantiles, en el que se encuentran numerosas alusiones a obras ilustradas que cargan con el peso narrativo de la historia, dando forma y haciendo que cobren vida los temores del protagonista. La obra nos narra cómo Joe es invitado a la fiesta de cumpleaños de Tom, pero ha perdido su invitación, por lo que emprende una búsqueda de la casa de su amigo junto a su madre. Durante ese camino, Joe va enfrentando sus temores infantiles de no encajar en esa fiesta. Browne introduce esta temática del miedo<sup>1</sup> y cómo este se proyecta en el protagonista de la mano de la ilustración que, de manera velada, nos va revelando cuáles son los miedos de Joe. Así, al comienzo del álbum, en esa búsqueda de la casa, encontramos una ilustración que recuerda a la obra de Hopper, pues vemos el interior de una vivienda únicamente a través de una ventana que, desde un punto de vista psicológico, alude a la mirada interior de uno mismo, y que a su vez da comienzo al recorrido que lleva el protagonista hacia su batalla interna contra sus miedos.



Imagen 2. Referencias a *Ventanas en la noche* (1928) de Edward Hopper.

El segundo de los miedos que Joe ha de enfrentar es el miedo a lo desconocido, representado mediante imágenes con motivos del espacio como pueden ser: antenas en los personajes, ilustraciones de planetas y la presencia de una obra que recuerda a *La noche estrellada* (1889) de Van Gogh, pero con alteraciones que evocan una temática de cosmos y universo.



Imagen 3. Referencias a *La noche estrellada* (1889) de Van Gogh.

<sup>1</sup> La representación de la angustia y miedo son recursos muy presentes en la obra de Browne, especialmente a través de los elementos visuales, jugando con el miedo atmosférico, tal y como explica Bettelheim (1977), la angustia y el temor no son exclusivos de ningún periodo del desarrollo en particular y se presentan en todas las edades en el inconsciente, por lo que dicho cuento tiene también sentido para niños mayores, a la vez que los estimula.

Seguidamente, se expone el miedo a las multitudes que se representa con una gran imagen de un elefante que observa fijamente al protagonista, esto puede ser interpretado como incomodidad o temor a ser juzgado o advertido por los demás, haciendo que nuestra imagen mengüe. A continuación, el protagonista se encuentra con el miedo a que no le guste la comida, y en sus ilustraciones ya se pueden avistar referencias al ficticio mundo de *Alicia en el país de las Maravillas* (1865), con referencias al conejo y al gato de Cheshire, representados de una forma más discreta, pero que se ven apoyados por las ilustraciones posteriores en las que se representan a cinco monigotes que se asemejan a los gemelos Tweedledum y Tweedledee disfrutando de un festín con toda clase de insectos y alimentos extraños en una larga mesa que, aparentemente, se parece a la del Sombrero Loco. Finalmente se presenta el miedo a los juegos infantiles, representado mediante diferentes escenas del cuadro *Juegos Infantiles* (1560) de Brueghel, caracterizado por el caos, comportamientos poco lúdicos y juegos de carácter arriesgado y, en ocasiones, violento.



Imagen 4. A la izquierda detalle de la obra *Juegos Infantiles* (1560) comparada con las ilustraciones de *¿Qué tal sí?* (2014).

Al final de la obra, una vez que Joe ha encontrado la casa de la fiesta, hay cabida también para los temores adultos. Su madre, que lo había acompañado en ese camino de superación de los miedos, es también víctima de ellos. Así, cuando acude a recogerlo y llama a la puerta, podemos intuir su preocupación por si su hijo habrá estado bien gracias a la ilustración, pues como si de una pareidolia facial se tratara, la veta de la madera nos revela la cara de *El grito* (1893) de Edward Munch<sup>2</sup>, popularmente conocida por la sensación de angustia que evoca, similar a la que siente la madre ante esa incertidumbre<sup>3</sup>.

2 Este cuadro se encuentra presente en otros muchos álbumes de Browne como en *Voces en el parque* (2000), *Willy el tímido* (1995) y *El libro de los cerdos* (1993). Hace un uso especial de este lienzo incorporándolo como apoyo al texto, transmitiéndonos esa sensación de incomodidad que produce la obra original.

3 Browne juega con mucha frecuencia con la ilustración e introduce en ellas detalles ocultos o extraños. Así, por ejemplo, esta técnica de transmisión del estado interno de los personajes adultos a través de detalles y alteraciones del entorno donde se desarrollan las historias puede encontrarse en otras obras del artista como *Voces en el parque* (2000). En esta obra, lo que parecía comenzar como un agradable paseo pasa a ser un encuentro desagradable para una de las protagonistas: la madre. Sus sentimientos de seriedad, prejuicio y enfado se muestran en la ilustración a partir de pequeños detalles como el uso de colores grises y apagados, las formas o las sombras proyectadas por este personaje que recuerdan a animales como serpientes y perros que marcan la distancia entre los dos personajes. Además, si nos fijamos en los árboles del fondo la figura de estos nos recuerda a cerillas que, de alguna forma, parece que nos están haciendo una predicción del final del paseo, que termina con una imagen de un árbol en llamas. Esa ilustración del árbol incendiado es una metáfora con la que Browne nos muestra cómo se ha ido desarrollando el estado de irritabilidad interna del personaje.



Imagen 5. Referencias a *El grito* (1893) de Edvard Munch.

### 3. El hipotexto artístico como homenaje

En otras ocasiones, por el contrario, las referencias hipotextuales al mundo del arte se usan como un homenaje a un género o a un movimiento artístico. Genette (1989) definió la architextualidad como la «relación muda» entre un texto (o grupo de textos) «a» y un texto «b», que, sin referencias explícitas, recrea o rinde homenaje al texto o los textos de «a». Tomando como punto de partida este concepto, Díaz Armas (2006) denominó *architextos* a aquellas obras que tienen como objetivo presentar reflexiones sobre el arte en general y en ellas no hay referencias a un único hipotexto, sino a varios. En el caso de Browne, es evidente en muchas de sus álbumes la influencia que tuvo en él el movimiento surrealista y, por ello, encontramos en su producción artística algunas obras que podríamos considerar un homenaje a este movimiento. El surrealismo le influyó de manera notable desde edades bien tempranas y, en numerosas entrevistas, Browne señala que, además de la vertiente lúdica e inquietante que lleva de por sí este estilo, ayuda a que la ilustración sea más interesante y refleja la forma en la que los niños ven el mundo por primera vez, colocando objetos en contextos inusuales favoreciendo la creación de un mundo onírico (Browne, 2011). Así, en la trayectoria artística de Browne, encontramos algunas obras que pueden ser entendidas como un homenaje al surrealismo y, de manera especial, a un pintor destacado en este movimiento: René Magritte. En este sentido, hay dos obras suyas que son un claro ejemplo de cómo la trayectoria de Browne está notablemente influenciada por el movimiento surrealista. Esas obras son *Through the magic mirror* (1976) y *Willy el soñador* (1997).

La primera demostración de este homenaje se hace evidente en su primera obra publicada: *Through the Magic Mirror* (1976). En ella se nos cuenta la historia de Toby, un niño que se ha aburrido de todo lo que hay a su alrededor, desesperado porque le pase algo divertido. Un día se mira al espejo y encuentra que el reflejo es su cabeza vista desde atrás, decide atravesarlo y se traslada a un espacio totalmente alterado. Browne (2011) explica que el proceso de creación de esta obra comenzó con el trabajo de la ilustración, a la que posteriormente añadió el texto. Además del evidente recuerdo de



Alicia, el título de la obra, con el uso del adjetivo *mágico* nos recuerda también a la obra del pintor belga Magritte *Le Miroir magique* (1929), pero también la ilustración de la cubierta recuerda a otro cuadro del pintor belga, *La reproducción prohibida* (1937) (véase la imagen 6). Así, ya desde estos elementos paratextuales, se puede intuir la direccionalidad artística que va a seguir el álbum en el que va a presentar, recrear y colocar estratégicamente diferentes obras de este pintor como *El espíritu de la aventura* (1962), *El peregrino* (1966) y *El golpe en el corazón* (1952), *Las vacaciones de Hegel* (1958) y *El arte de vivir* (1967). De esta forma, introduce al lector en un universo de metaficción y lo invita a experimentar, cuestionarse lo evidente y analizar la realidad la ficción de las imágenes, entrenándolo para percibir estas intertextualidades.

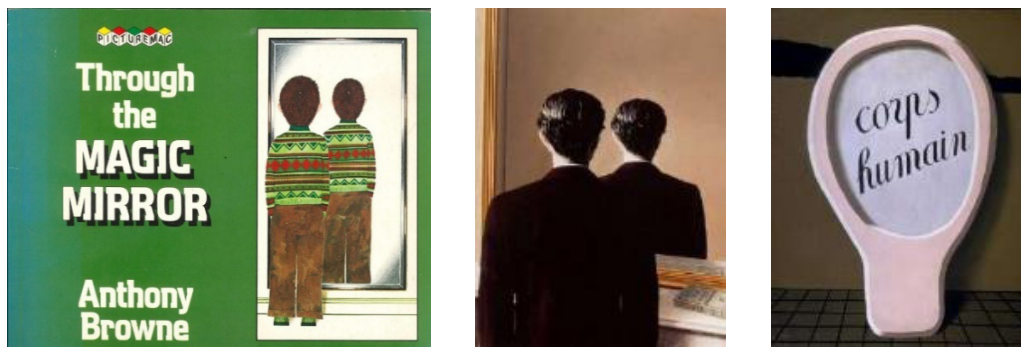


Imagen 6. Comparación de la cubierta de *Through the magic mirror* (1976) con las obras de Magritte *Prohibida la reproducción* (1937) y *Espejo mágico* (1929).

Casi veinte años después de esta obra, en medio de una crisis creativa, se reconcilia con su profesión gracias al álbum *Willy el soñador* (1997). Un álbum en el que nos encontramos con una colección de sueños de su personaje más singular, Willy. Como todo lo relacionado con el mundo onírico, el libro presenta una atmósfera inquietante, extraña, misteriosa y carente de linealidad en la que Willy va saltando de página en página por distintos sueños suyos llenos, además, no solo de referencias al mundo del arte, sino también literarias, musicales y populares. Cuenta Browne que con este libro fue con el que más disfrutó, pues «hice exactamente lo que han hecho Magritte y otros miles de pintores en toda la historia del arte: jugar al juego de las formas con figuras existentes» (Browne, 2011, p. 147). La propia concepción del libro como un sueño de Willy, constituye ya el primer homenaje al movimiento surrealista, pues como explica Browne (2011):

Al soñar asumimos la visión del mundo que tenían los surrealistas; los símbolos reconocibles del mundo real se ensamblan de manera en apariencia azarosa, para crear yuxtaposiciones extraordinarias y cadenas de sucesos imposibles que resultan mucho más interesantes que los componentes vistos aisladamente. (p.141)

Así pues, el lector se encuentra con una versión avanzada del juego de las formas en la que esos referentes artísticos pasan por el tamiz del subconsciente de Willy en el que da rienda suelta a su creatividad, sin las limitaciones de lo real, haciendo uso del pensamiento abstracto y, en cierta manera, invitando al lector a participar de esos sueños. El libro se convierte en un homenaje al movimiento surrealista y en su primera edición las referencias a Magritte poblaban sus páginas. Tanto fue así que los herederos del pintor belga lo demandaron y se vio obligado a suprimir muchos de los hipotextos de su obra. En la primera edición de la obra, cuando Willy sueña que es un pintor, las paredes de su estudio estaban llenas de cuadros de Magritte que en sucesivas ediciones tuvieron que ser reemplazados por

referencias de cuadros de Van Gogh (véase imagen 7). Así, nos encontramos con referencias a cuadros del artista holandés como *Los girasoles* (1888), *La silla* (1889), *El dormitorio en Arles* (1888), *Trigal con cuervos* (1890) o *En la puerta de la eternidad* (1890).



Imagen 7. Comparación de la versión original de *Willy el soñador* (2001) como tributo a *Magritte* con la versión adaptada a Van Gogh.

Estas modificaciones repercutieron en el significado que el autor quiso dar a su obra, ya que, tal y como nos cuenta Browne (2011), «me referí a Magritte porque probablemente no haya ningún otro artista cuya obra en su conjunto haya estado tan explícitamente inspirada en los sueños» (p. 146). Pese a que tuvo que suprimir muchas de las referencias, en las ediciones siguientes se mantuvieron algunos de esos hipotextos como *El castillo en los pirineos* (1959) (cuya versión nos encontramos en la cubierta del libro), *Prohibida la reproducción* (1937), *Tentativa de lo imposible* (1928) o *Ceci n'est pas une pipe* (1929).

Además de Magritte, en esta obra encontramos otros homenajes a cuadros y pintores importantes para el autor. Cuando Willy sueña que es un explorador se encuentra en una jungla con Freud, el autor de la obra más célebre sobre la interpretación de los sueños, pero, además, ese espacio que los acoge nos recuerda a un cuadro de Henri Rousseau, cuyo título es *El sueño* (1910). Cuando Willy sueña que es capaz de volar, ese cielo recuerda los cielos de los cuadros de Salvador Dalí, cuya presencia se hace evidente unas páginas más adelante cuando encontramos a nuestro protagonista en un paisaje extraño, muy similar, salvo por la ausencia de relojes, al de *La persistencia de la memoria* (1931) de Dalí. De poder volar a ser incapaz de correr, cuando lo persigue su enemigo Buster Narizotas en un espacio inquietante como el que Giorgio de Chirico pintó en su cuadro *La incertidumbre del poeta* (1913). El homenaje al arte se cierra con una referencia más al mundo de los sueños de la mano de otro pintor surrealista, Marx Klinger, quien en 1881 pintó una serie de grabados titulada *Ein Handschuch* (Un guante), en la que narra cómo un hombre encuentra un guante de una dama y, como nuestro Willy, este guante lo guía por un viaje onírico en el que se mezclan pesadillas y sueños. Así, cuando Willy se encuentra en un mar embravecido intentando salvar a una sirena, las similitudes con el grabado número 4 *El rescate* (1879) de la serie pintada por Klinger son más que evidentes.

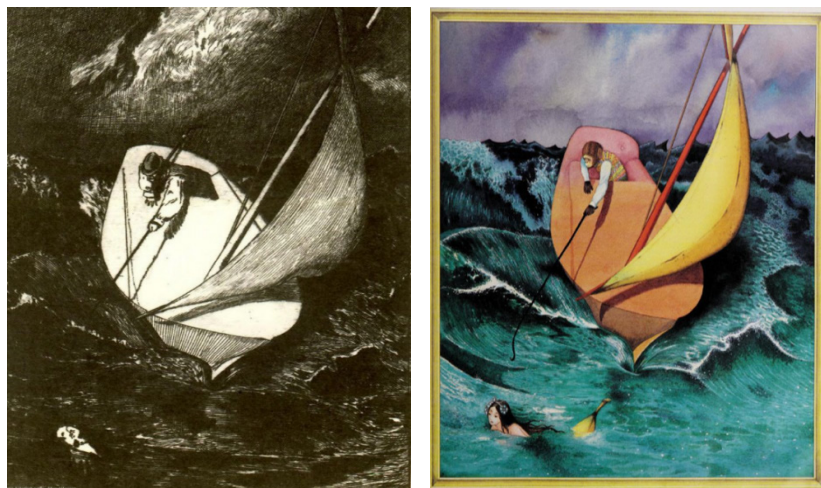


Imagen 8. Contraste entre las imágenes de *Willy el soñador* (2001) con el grabado nº 4, *El rescate* (1879), de la serie *Ein Hanschuch* de Marx Klinger.

De hecho, Browne juega en este libro con esos hipotextos artísticos transformándolos, dando lugar a auténticos hipertextos, gracias fundamentalmente a que introduce en todos ellos un elemento que le permite transformarlos y, además, ser un hilo conductor en todo el libro: los plátanos. La última imagen del libro con un Willy sentado en su sillón, que guiña al ojo al lector y que parece no tener entidad suficiente, pues se transparentan las líneas del sillón, constituye el último homenaje al surrealismo y al mundo de los sueños, pues esa última imagen lanza una pregunta al lector: ¿es Willy también un sueño y lo que acabamos de leer un sueño nuestro?

En definitiva, tanto *Through the Mirror Magic* como *Willy el soñador* constituyen un homenaje al mundo del arte y, en concreto, al movimiento surrealista, pues en ellas encontramos numerosas referencias en la ilustración a distintos cuadros y pintores de este movimiento.

#### 4. El hipotexto artístico como un elemento didáctico formativo

*Willy el soñador* fue el germen de otra obra muy parecida que podríamos considerar también como una obra homenaje, pero que hemos situado en el apartado de aquellas obras en las que el hipotexto artístico funciona como un elemento formativo: *Las pinturas de Willy* (2000). Tanto en esta obra como en *El juego de las formas* (2004), que también analizaremos en este apartado, aparecen una serie de elementos paratextuales que ayudan al lector infantil o adulto en la identificación de los hipotextos y, por tanto, en cierta manera, educan también su mirada artística.

Con respecto al punto de vista educativo y a la introducción temprana al mundo artístico, en los inicios de su carrera, Browne ha recibido críticas en cuanto al nivel de referencias hipotextuales de carácter artístico presentes en sus obras por parte de críticos literarios al considerar que ello las invalidaba para estar dirigidas a un público infantil. A pesar de ello, Browne no modificó su estilo e insiste y ejemplifica en álbumes como *Las pinturas de Willy*. En esta obra encontramos a Willy de nuevo, esta vez como protagonista de reconocidas obras de la historia del arte, lo que nos da la posibilidad de disfrutar de las grandes obras pictóricas a partir del juego de las formas y de la propia interpretación. Así, el libro

se estructura como si se fuese una colección de arte del propio Willy que se dedica a hacer sus propias versiones de cuadros famosos y a acompañarlos de un breve título con una explicación sugerente. En todas esas versiones, el hecho de que Willy sea el protagonista o aparezca en todos los cuadros versionados confiere al libro cierta comicidad, pues vemos a nuestro chimpancé, acompañado por personajes como Millie o Buster Narizotas, en situaciones de lo más variopinto<sup>4</sup>, al tiempo que su presencia dota al libro de un ritmo narrativo y cohesionador. En algunas ocasiones, aunque tome como base compositiva un cuadro famoso, Willy aparece recreando otro o bien nos encontramos en un mismo cuadro, como si se tratase de un *collage*, referencias a otras obras pictóricas. Así, en medio de *El matrimonio Arnolfini* (1434) aparece Willy recreando *El grito* (1893). En otras versiones de Willy, nos encontramos como elementos ocultos en segundo plano referencias a otros hipotextos artísticos sugiriendo una lectura en distintas capas y, de nuevo, jugando al juego de las formas con el lector<sup>5</sup>.

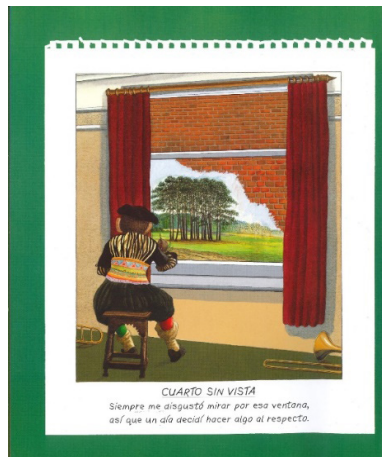


Imagen 9. Ilustración de *Las pinturas de Willy* en la que se puede ver la fusión de varios cuadros: *El pintor en su estudio* de Vermeer, *La condición humana* de Magritte y *Mediodía* de Frederich.

Un juego que está presente ya desde la cubierta en la que nos encontramos con un Willy en el papel de Zeuxis de Heraclea, pintor griego del siglo V a.C. que, según la leyenda, murió de risa al tener que retratar a una mujer entrada en años<sup>6</sup>. En este caso Willy mira al lector sin reírse y la mujer no es otra que el propio Anthony Browne, vestido con el característico chaleco del chimpancé. Se da, entonces, un juego de metaficción que en la última página del libro se complica, pues vemos saliendo de plano una figura humana como queriendo salir del libro, mientras que sobre la mesa del pintor queda una careta con el rostro de Willy y el ya mencionado chaleco sobre el respaldo de una silla. La pregunta que

4 A lo largo del álbum, vemos a un Willy, protagonista de distintas obras como Venus en *El nacimiento de Venus* (1485), como uno de los encargados de construir *La torre de Babel* (1563), como uno de los que disfrutan un *Domingo por la tarde en la grande Jatte* (1886), como un espigador más en *Las espigadoras* (1857), como un transeúnte de un *Domingo temprano por la mañana* (1930), como *El pelele* (1792), huyendo despavorido de *El baño turco* (1862), como Dios en *La creación de Adán* (1512), como un muñeco en manos de la *Gioconda* (1506), como un pescador más en *Los pescadores de arenque* (1885), como *El pintor en su estudio* (1666), como Apolo en *Dafne y Apolo* (1480), como Cedalión a hombros de Orion en *Paisaje con Orión* (1658), como Frida en *Autorretrato con monos* (1943) o como San Jorge en *San Jorge y el dragón* (1506).

5 Entre esos hipotextos ocultos en otros, destacamos *El desayuno en la hierba* (1863), *París en un día lluvioso* (1877), *Autorretrato como Zeuxis* (1685), *Perro semihundido* (1823), *Mediodía* (1821), *Un día alegre* o *La danza de Albián* (1794), *Los alegres comediantes* (1906), *Naturaleza muerta, doces girasoles en un jarrón* (1888).

6 En concreto, el cuadro que Browne recrea en la cubierta es de *Autorretrato con caballete pintando a una anciana* (1556-1557) de Arent de Gelder basado en esta anécdota.

se formula entonces el lector es si todo lo que acaba de ver son las pinturas de Willy o las pinturas de Anthony Browne. O acaso, ¿Willy no es un alter ego del propio autor? Además, el libro viene acompañado de un paratexto final en forma de pliego en el que aparecen todos los cuadros recreados por Willy, con información complementaria, y un breve comentario suyo. Este apéndice informativo posee una doble función: por un lado, formar a lectores curiosos, pero poco competentes en el mundo del arte y, por otro, es un refuerzo positivo para aquellos que sí han sabido identificar todos o parte de esos hipotextos artísticos. El libro que en su dedicatoria deja claro que quiere ser un homenaje<sup>7</sup> al mundo del arte se convierte también en una excelente guía para aquellos que quieran acercarse a este universo pictórico.



Imagen 10. Imagen en la que se muestra cómo se incorporan los paratextos a la obra.

De naturaleza similar, a medio camino entre un libro homenaje y formativo, por los paratextos que lo acompañan, tenemos la siguiente obra en la que nos centraremos *El juego de las formas* (2004), en el que rescata a la familia, que ya había aparecido en su álbum titulado *Zoológico* (2010), para que la acompañemos de la mano del hijo menor, Quique, en su visita al Tate Britain Museum<sup>8</sup>. En ese viaje, como cada miembro de la familia, se nos invitará a reflexionar sobre cómo la percepción e inmersión en el arte puede modificar nuestra condición y afectarnos positivamente. El libro empieza con un juego similar al de *Las pinturas de Willy*, pues de nuevo estamos en el estudio de un artista, en este caso, Quique, el hijo menor de la familia, que evoca el día en que acudió con su familia al museo. De nuevo, como antes con Willy, el lector se pregunta si este personaje no es un trasunto del autor en ese juego metaficcional que tanto gusta a Anthony Browne y que también se da en este álbum<sup>9</sup>. En ese viaje al museo que, a excepción de la madre, la familia emprende resignadamente, pues consideran que el aburrimiento está garantizado, el color va a ser fundamental no solo como refuerzo de la expresividad, sino también para subrayar cómo cada miembro de la familia se va dejando atrapar por el arte y lo que, en principio, parecía algo tedioso, se convierte en una experiencia que los cambia. Al comienzo del álbum, predominan los tonos sepías que pudieran ser porque se trata de un recuerdo de Quique. Sin embargo, pronto advertiremos que también sirven para subrayar la falta de entusiasmo de la familia con esta actividad. La única presencia de color en las primeras páginas la encontramos en

- 7 El libro está dedicado a todos los grandes artistas que lo han inspirado para pintar. Llama mucho la atención que entre ellos no figure de manera explícita en el apéndice informativo René Magritte, pero el lector sí puede encontrar una sutil, pero evidente, referencia a *La condición humana* (1935) del pintor belga. Tal vez por los problemas del álbum anterior con los herederos del artista belga, prefirió omitirlo en el apéndice final.
- 8 Durante los meses de junio de 2001 a marzo de 2002, Anthony Browne trabajó como ilustrador y escritor en la galería del Tate Britain en el marco de un proyecto llamado Caminos Visuales, cuyo objetivo principal era alfabetizar a los niños en un contexto lúdico. Este álbum es el resultado de esa experiencia.
- 9 De hecho, en la portada del álbum nos encontramos con una recreación de *La belle Société* (1965-66) de Magritte, cuadro nos encontramos con una silueta doble de un caballero con bombín, considerado un *alter ego* del pintor belga. En este caso, la figura que se recorta es la de un Quique adulto al que se podría considerar un alter ego del escritor británico.

el azul del río y en el azul del interior del museo que son una señal de que todo puede cambiar y así es, pues a medida que la familia interactúa y aprecia el arte, el color se irá apoderando de las páginas. La primera será la madre (suya fue la idea de la visita) de la que enseguida vemos cómo va ganando color. En primer término, su jersey rojo y los calcetines y cuando contempla junto a su familia el cuadro de August Egg, *Pasado y presente, núm. 1* (1963) vemos cómo todo su atuendo recupera su color. Así irá ocurriendo luego con el resto de la familia cuando se van encontrando con un cuadro que aprecian y, en cierta manera, los interpela.

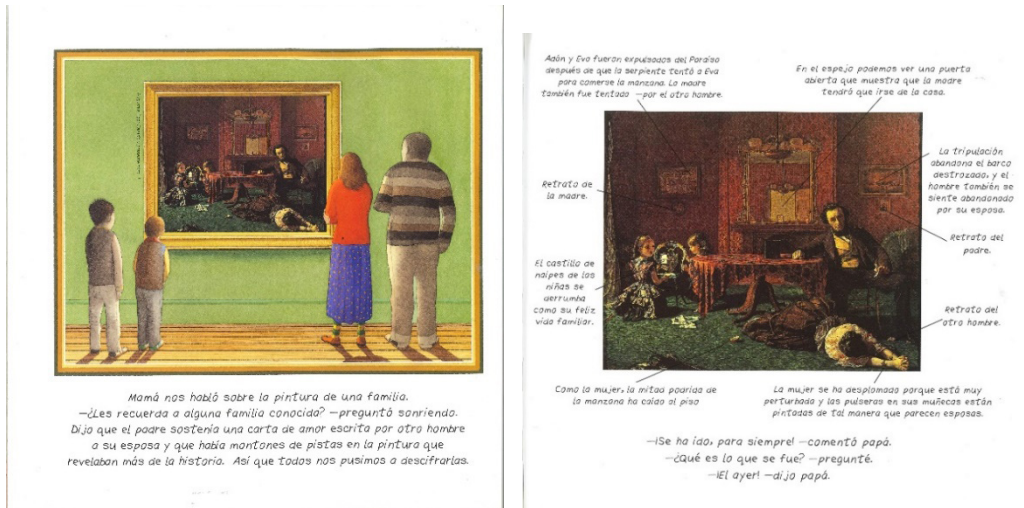


Imagen 11: Imagen de *El juego de las formas*. A la derecha se incorpora en versión ampliada el cuadro que ve la familia con comentarios paratextuales que facilitan su comprensión.

Cabe preguntarse, pues, si estos hipotextos tienen, además, una función narrativa. Es decir, si existe una relación entre los personajes y los cuadros, por qué le llaman la atención esos y no otros. Por ejemplo, cuando la madre se para ante el cuadro de August Egg, pregunta sonriendo a su familia: «¿Les recuerda a alguna familia conocida?». En ese cuadro se representa una escena familiar nada idílica de la época victoriana: un padre acaba de descubrir la infidelidad de su esposa y en la escena se representan las consecuencias inmediatas de esto para la madre. El hecho de que la madre fije su mirada en este cuadro y anime a su familia a interpretarlo revela en ella una sensibilidad, pues la escena es complicada, llena de detalles y los temas que se abordan en el cuadro son complejos: el adulterio, la traición, el fin del amor. Frente a la madre, tenemos al padre, el más reticente con la visita al museo, es al final el más entusiasmado con varios cuadros que se caracterizan por su carácter violento e irreverente como Sir John Everett Millais, *La infancia de Raleigh* (1870); George Stubbs, *Caballo devorado por un león* (1762); Peter Blake, *Autorretrato con distintivos* (1961), *El encuentro* o *Que tenga un buen día, Mr. Hockney* (1983); y de Carel Weight, *Alegro Strepitoso* (1932). Es decir, se podría considerar que existe una relación entre los personajes y los cuadros que observan, en cómo van recuperando el color y en cómo reelaboran cada uno de ellos las representaciones pictóricas<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Por su parte, Quique, el protagonista, recupera su color al contemplar *Las damas de Cholmondeley*; (1600-1610) y su hermano Jorge, cuando mira el cuadro de John Singleton Copley, *La muerte del mayor Peirson* (1781).

En todo caso, en el libro, casi todos los hipotextos empleados están identificados como si se tratase de un museo<sup>11</sup> y, por ello, consideramos que este álbum tiene un carácter formativo y es, además, el resultado de una experiencia didáctica con escolares de primaria en la que se examinó cómo era su reacción a distintas obras de arte. El lector escruta también cómo es la reacción de esa familia a esas obras de arte y, en cierta manera, Browne también plantea un juego metaficcional al lector, pues muchas veces enmarca la ilustración con unos bordes que se asemejan a los del marco de un cuadro (vid. Imagen 11), de manera que es como si el lector estuviese mirando el cuadro de una familia que observa otro cuadro.

## Conclusiones

El entramado discursivo que se da con la transtextualidad afecta, en el caso de la obra de Anthony Browne, fundamentalmente a la ilustración y a otros elementos paratextuales. Sánchez Vera (2014) examinó con detalle todas las posibilidades de uso que un hipotexto pictórico puede tener en una obra atendiendo a tres parámetros: al peso del hipotexto en la obra, al peso del hipotexto en la ilustración y al grado de fidelidad con el original. Pues bien, atendiendo a estos parámetros, en la obra de Browne, los hipotextos artísticos pueden ser, como analizamos en *Willy el soñador*, *Las pinturas de Willy* o *El juego de las formas*, auténticos protagonistas de la trama. En otras ocasiones, sobre todo cuando se emplean con una función narrativa, poseen un carácter binario, pues se combinan con el texto para amplificar las posibilidades expresivas del álbum, permiten, entonces, caracterizar a los personajes, revelar elementos desconocidos de su personalidad o de la trama, etc. A lo largo de todo este artículo hemos empleado el término hipotexto para referirnos a la intertextualidad con obras de arte. No obstante, en la mayoría de los casos, *stricto sensu*, no se trata de hipotextos, pues Browne toma como base cuadros y los recrea a partir de elementos propios de su universo creativo (Willy y otros personajes, plátanos, primates, etc.). Es decir, más que de hipotextos se debiera emplear el término de hipertextos pictóricos, pues juega al juego de las formas con esos referentes pictóricos recreándolos y transformándolos. Solo en contadas ocasiones introduce los hipotextos artísticos como un elemento más de la ilustración y, en estos casos, siempre se trata de un hipotexto fiel al original y, por tanto, con una función narrativa en la trama.

En definitiva, al igual que ocurre con la pintura de Magritte, la ilustración de Anthony Browne nunca es un elemento pasivo o secundario. Al contrario, en el álbum opera siempre de manera desconcertante, gracias a las pistas, detalles ocultos y, fundamentalmente, la intertextualidad con la que la nutre. De esta manera, al lector se le exige una mirada despierta para que junto a su entendimiento sea capaz de resolver el enigma que plantea. El lector<sup>12</sup> es invitado a interrogar esas imágenes cuyo sentido se le escapa a primera vista y para ello ha de valerse de una competencia intertextual que, a su vez, enriquece su competencia literaria y amplía su intertexto lector. El acto de recepción de las relaciones intertextuales produce en él una sensación de competencia que hace de la lectura una actividad estimulante y motivadora que va creando una unión más fuerte entre texto y lector. Además, provoca un proceso de retroalimentación en el que, al entrenar la percepción, amplitud y eficacia del intertexto lector, se permite la creación de esquemas mentales con contenido artístico, que consolidarán una base desde la que partir en la captación de conexiones en lecturas futuras.

11 Además de los ya mencionados, también aparecen reproducidas otras obras como John Martin, *El gran día de su ira* (1831) y otra que no viene acompañada de paratexto identificativo, Quiller Orchardson, *Napoleon on board the Bellerophon* (1884), en la que Browne propone al lector un juego de buscar las diferencias entre dos versiones de este cuadro.

12 Nos referimos a lector en general, porque la obra de Browne supone un reto tanto para el lector infantil como adulto y exige a este último, especialmente si actúa como mediador, una formación competente para poder transmitir al público infantil toda la potencialidad artística de estos álbumes.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bettelheim, B. (1977). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Crítica.
- Browne, A. (1976). *Through the magic mirror*. Greenwillow.
- Browne, A. (1995). *Willy el tímido*. Fondo de Cultura Económica.
- Browne, A. (2001). *Willy el soñador*. Fondo de Cultura Económica.
- Browne, A. (2004). *El juego de las formas*. Fondo de Cultura Económica.
- Browne, A. (2010). *Zoológico*. Fondo de Cultura Económica.
- Browne, A. (2011). *Jugar el juego de las formas*. Fondo de Cultura Económica.
- Browne, A. (2014). *¿Qué tal si...?* Fondo de Cultura Económica.
- Browne, A. (2021). *Las pinturas de Willy*. Fondo de Cultura Económica.
- Colomer, T. (2002). *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Díaz Armas, J. (2003). Aspectos de la transtextualidad en la Literatura Infantil. En Mendoza Fillola, A. (coord.), *Intertextos: Aspectos sobre la recepción del discurso artístico* (pp. 61-98). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Díaz Armas, J. (2006). Transtextualidad e ilustración en la literatura infantil. En F. Leopoldina Viana, E. Coquet y M. Martins (Coords.), *Leitura, Literatura Infantil e Ilustração* (pp. 189- 222). Almedina.
- Durán, T. (1999). *Pero ¿qué es un álbum? Literatura para cambiar el siglo. Una revisión crítica de la literatura infantil y juvenil*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Educar Portal (13 de abril de 2010). Entrevista Anthony Browne (parte I) [Vídeo].
- Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=JMG1bi0pmCo>.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Hanán Díaz, F. (2007). *Leer y mirar el libro álbum: ¿un género en construcción?* Norma.
- Hoster, B. y Lobato, M. (2011). Acercamiento al imaginario de Browne: los referentes culturales en la ilustración. *Educación Artística de Investigación (2)*, 113-117. <https://ojs.uv.es/index.php/eari/article/view/2512/2061>.
- Hoster Cabo, B y Lobato Suero, M. (2012). Modus operandi en el entramado intertextual de los álbumes ilustrados de Anthony Browne. *Escuela abierta: revista de Investigación Educativa* (15), 51-88. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4078720.pdf>.
- Mendoza Fillola, A. (2004). *La educación literaria: Bases para la formación de la competencia lecto-literaria*. Aljibe.
- Obiols, N. (2004). *Mirando cuentos. Lo visible y lo invisible en las ilustraciones de la literatura infantil*. Laertes.
- Sánchez Vera, L. (2014). Intertextualidad pictórica o como grandes obras de la pintura se convierten en ilustraciones de las obras de literatura infantil. *Revista científica de Educación y Comunicación*. (8)43-58. <https://revistas.uca.es/index.php/hachetepe/article/view/6274/6384>.
- Taberner Sala, R. (2005). *Nuevas y viejas formas de contar. El discurso normativo infantil en los umbrales del siglo XXI*. Prensas Universitarias de Zaragoza.