

**Recursos Narrativos en el libro-álbum: Análisis de cinco obras del autor
Anthony Browne.**

Mónica María López García

Universidad Jorge Tadeo Lozano

Departamento de Humanidades

Maestría en Semiótica

2020 -10 -21

Bogotá, Colombia

Agradecimientos

Quiero agradecer a mi hijo, Tomás Murillo, por iluminar mi senda a cada segundo y por inspirarme con su sabiduría y brillo, porque su presencia en este mundo es el oxígeno que me permite respirar. A mi padre, Walter López, por darme la fortaleza, por inspirarme con su ejemplo de vida y por su amor incondicional. A mi madre, Irma García, por ser el soporte de vida, por la luz genuina que irradia desde su alma. A mi esposo Ricardo Gordo Muskus, por transmitirme su determinación, por creer en mí y no dejarme desfallecer. A mis hermanos Federico y Santiago, por llevarme desde el amor a ser algo de lo que quiero que ellos sean. A mi director de tesis, Carlos Andrés Pérez, por compartir conmigo el gusto por el tema y la capacidad de asombro y goce frente a la esencia de los libros-álbum; y por supuesto a los cientos de niños que con su lucidez infantil me permitieron encontrar un buen motivo sobre el cual investigar.

Recursos Narrativos en el Libro-Álbum: Análisis de cinco obras del autor Anthony Browne

Introducción	7
Capítulo I. El libro-álbum como género híbrido.....	9
1.1. Antecedentes históricos	9
1.2. Autores centrales en la consolidación de un género.....	13
1.3. El libro-álbum: criterios de diferenciación.....	17
1.4. Caracterización del libro-álbum y sus recursos narrativos.....	20
Capítulo II. Herramientas semióticas para analizar el libro álbum	29
2.1. Relación entre texto e imagen.	29
2.2. Retórica visual en el libro-álbum.....	33
2.2.1. La producción de la figura retórica.	34
2.2.2. La retórica <i>icónica</i>	37
Capítulo III. Análisis obras de Anthony Browne bajo la luz de la teoría semiótica	41
3.1. El libro de los cerdos	42
3.2. Cambios.....	56
3.3. Zoológico	74
3.4. Mi papá.....	87
3.5 Mi mamá.....	99
Conclusiones.....	106
A. Relación de los enunciados icónicos retóricos con el mensaje escrito	109
B. Casos particulares	111
C. Pertinencia de las figuras en relación con la trama.....	113

BIBLIOGRAFÍA

TABLA DE IMÁGENES

Imagen	Obra	Pág.
1	Orbis Sensualium Pictus	11
2	Pedro Melenas	12
3	Dear Diary	17
4	El rey de las flores	17
5	Chiguero y el lápiz	18
6	Alicia en el país de las maravillas	19
7	Olivia y las princesas	21
8	El día que los crayones renunciaron	22
9	Olivia y las princesas	24
10	Donde viven los monstruos	25
11	Willy el soñador	26
12	Camino a casa	27
13	Eloisa y los bichos	30
14	El topo que quería saber quién se hizo eso en su cabeza	31
15	Ahora no, Bernardo	32
16	El libro de los cerdos	42
17	El libro de los cerdos	44
18	El libro de los cerdos	45
19	El libro de los cerdos	47
20	El libro de los cerdos	50
21	El libro de los cerdos	51
22	El libro de los cerdos	52
23	El libro de los cerdos	53
24	Cambios	55
25	Cambios	58
26	Cambios	58
27	Cambios	59
28	Cambios	61
29	Cambios	62
30	Cambios	63
31	Cambios	64
32	Cambios	66

33	Cambios	67
34	Cambios	67
35	Cambios	69
36	Cambios	70
37	Cambios	71
38	Cambios	72
39	Zoológico	75
40	Zoológico	77
41	Zoológico	79
42	Zoológico	80
43	Zoológico	82
44	Zoológico	83
45	Zoológico	85
46	Zoológico	86
47	Mi papá	88
48	Mi papá	91
49	Mi papá	93
50	Mi papá	94
51	Mi papá	95
52	Mi papá	96
53	Mi papá	98
54	Mi papá	99
55	Mi mamá	100
56	Mi mamá	101
57	Mi mamá	102
58	Mi mamá	103
59	Mi mamá	104
60	Mi mamá	105
61	Mi mamá	106
62	Mi mamá	107

Introducción

El presente documento se constituye como trabajo académico para optar por el título de Maestría en Semiótica de la Facultad de Humanidades de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

El trabajo hace una descripción de las diferentes estrategias retóricas visuales icónicas que se encuentran en los los Libros-Álbum de Anthony Browne, siguiendo la propuesta de Groupe μ en el *Tratado del signo visual*, y pretende explorar el alcance de dicha propuesta con respecto a sus posibilidades descriptivas, así como la manera en que la relación entre texto e imagen determina el sentido de las diferentes relaciones retóricas.

Así pues, el objetivo inicial es identificar los casos que se ajustan a la propuesta y señalar la categoría específica a la que pertenecen, y luego revisar cómo operan en relación con el texto escrito para efectos del sentido global. Como objetivos específicos se tienen: a) Realizar un bosquejo histórico para establecer las características principales del libro-álbum como género híbrido, b) determinar si las categorías de figuras retóricas propuestas por Groupe μ son aplicables a los enunciados visuales presentes en las obras seleccionadas de Anthony Browne, c) identificar aquellos casos particulares no ajustables a las categorías de Groupe μ y establecer su funcionamiento.

El método de investigación que se sigue dada la índole del objeto de estudio es hermenéutico descriptivo. En primer lugar, se realiza un bosquejo histórico sobre la evolución del género Libro-Álbum para comprender sus principales características y recursos narrativos. En segundo lugar, se exponen los postulados teóricos sobre la teoría retórica visual para luego bajo la luz de la semiótica determinar la manera en la que operan los enunciados específicos, en las obras del autor y dentro de qué

categoría se encuentran. Finalmente, se aborda la relación de la imagen y el texto escrito, determinando los casos más propositivos e innovadores y señalando los elementos propios de estos para evidenciar por qué no hacen parte de las categorías abordadas y en qué consiste su innovación.

Se concluye que la obra de Anthony Browne es una apuesta por el uso de diversos códigos comunicativos en un trabajo de simbiosis, en el que la libertad creativa le permite al autor un tratamiento *sui generis* del uso de la retórica en la creación de enunciados icónicos.

Se espera que este trabajo de paso a otros que profundicen en aspectos como la relación de la lectura de libros-álbum por parte de niños y la construcción de pensamiento crítico.

“Una piedra arrojada en un estanque provoca ondas concéntricas que se ensanchan sobre su superficie, afectando en su movimiento, con distinta intensidad, con distintos efectos, a la ninfa y a la caña, al barquito de papel y a la balsa del pescador”.

José Rosero

Capítulo I

El libro-álbum como género híbrido

1.1. Antecedentes históricos:

Aunque hoy día se hable con algo de naturalidad acerca de los Libro-álbum en ámbitos como el pedagógico, el editorial y hasta en el medio de las artes plásticas, es importante recordar que hay todo un desarrollo histórico previo que lo ubica como lo que se puede llamar en la actualidad un nuevo "género" de la literatura, aunque no siempre, "infantil". Su principal y más importante característica es el uso de la imagen como código narrativo que juega un papel protagónico, acompañado del código escrito. Esto genera una dinámica narrativa entre ambos mensajes, cada uno cumpliendo funciones particulares respecto del otro, como se irá viendo a lo largo del capítulo. Por lo anterior, en un inicio es necesario al momento de rastrear el desarrollo de esta clase de libros, remitirse, por un lado, al uso y valor de la imagen en el desarrollo histórico de la literatura para niños, y por el otro al rol que desempeñaban los niños como lectores.

La mayoría de las lecturas a las que tenían acceso los niños estaban anteriormente destinadas básicamente a formar su moral y su conducta, lecturas que hoy día parecerían poco llamativas para las primeras edades dada la ausencia de ilustraciones, color e imagen. Todo el sistema pedagógico y de divertimento que hoy se conoce diseñado especialmente para los infantes no existía en siglos pasados y era casi impensable por el hecho de que ellos debían participar plenamente de las labores del hogar.

Dice Ana Garralón respecto a esto que "en la Edad Media los niños eran considerados adultos desde los cinco años y participaban con los mayores en todas las tareas" (2001, p. 14). Particularmente, en los países católicos los niños participaban constantemente de las prácticas religiosas que la iglesia católica impartía, y por eso la relación entre texto e imagen se debe entender atendiendo al uso que la iglesia hizo de la imagen. Esta institución fue una de las primeras en hacer uso del poder de la imagen para transmitir sus doctrinas y enseñanzas. La religión ha estado siempre impregnada de imágenes como un recurso de adoctrinamiento, ya que parecen haber sido muy conscientes de su poder pedagógico. No era suficiente la transmisión de la palabra y la transcripción de los libros sagrados, sino que recurrieron y se apoyaron en la fuerza de la imagen para adoctrinar. Detrás de ellas había una serie de conceptos que buscaban ser difundidos: la noción del bien y del mal, el pecado, la inmortalidad entre otros tantos; su fin último tenía entonces una intención "pedagógica". José Rosero en su artículo *Breve historia del álbum ilustrado* dice:

Si se piensa que tan solo en las primeras décadas del siglo XX la gente salió corriendo despavorida, creyendo que aquel ferrocarril, en la que sería la primera proyección de cine, iba a salirse de pantalla para aplastarlos, es entonces plausible imaginar que un diablo pintado en los grandes vitrales de una iglesia medieval fuera una advertencia real, no aparente, sino real, del castigo que puede sufrir un pecador. (2010, p. 1)

Es con el *Orbis Pictus* de Joan Amos Comenius (1592-1670) que surge el primer libro innovador en cuanto a que hace uso pedagógico de la imagen de forma consciente y además entendiéndola como principio estético y didáctico en los procesos de enseñanza. Esto representó un avance en cuanto a la manera de transmitir conocimiento y además puso en escena la posibilidad y necesidad de crear obras dirigidas específicamente a estas primeras edades.

El *Orbis Pictus* propone la imagen como parte importante dentro del libro con la intención de remitir a realidades concretas. Se entiende de esto que se trató entonces

de un uso *icónico* de la imagen. Lo que se pretendía era remitir directamente al observador a una realidad concreta de su entorno, precisamente la intención inicial era enseñar las cosas del mundo por medio de imágenes. Era una suerte de enciclopedia que buscaba la enseñanza del latín por medio de xilografías que acompañaban al texto escrito.

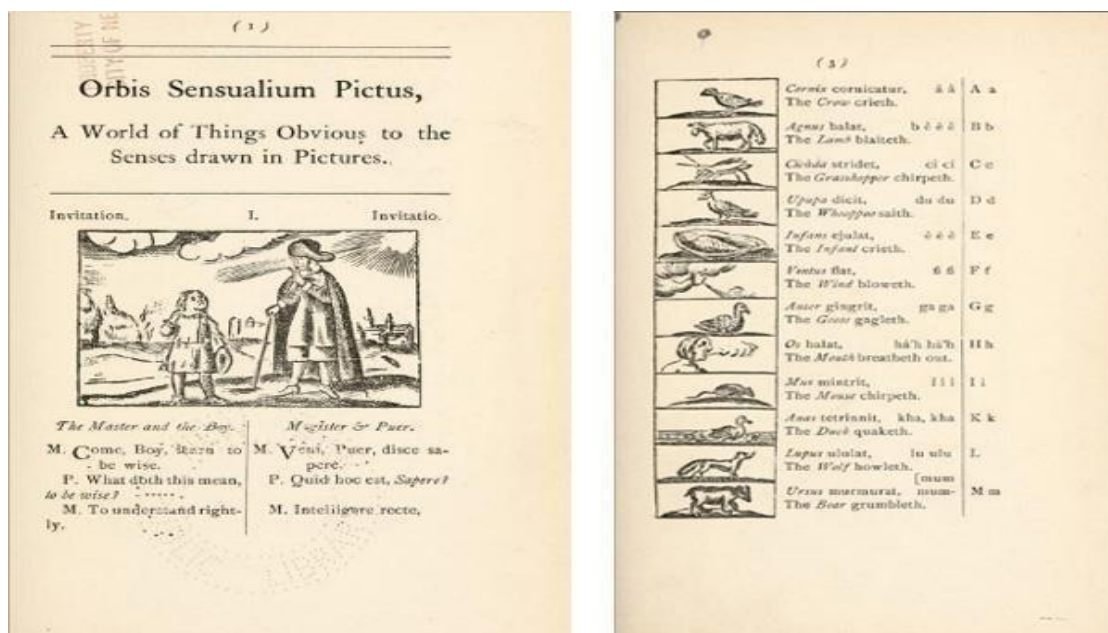


Fig. 1 Orbis Sensualium Pictus.

Garralón dice sobre Comenius:

Leyendo sus teorías, tres siglos más tarde, todavía se advierten principios innovadores basados en la participación activa de los niños y en la inclusión de la belleza y la fantasía en los trabajos escolares, algo que pedagogos como Montessori retomarían posteriormente" (2001, p. 17).

Más adelante comienzan a circular libros con intenciones informativas que van dando paso al uso de la imagen. Sin embargo, estas publicaciones son accesibles para los niños pertenecientes a la nobleza; los demás continúan participando principalmente de la tradición oral junto a los mayores. Solamente hacia 1789 con la llegada de la Revolución Francesa, el conocimiento comienza a abrirse diferentes caminos y a llegar a personas de todos los estratos sociales. En el siglo XIX ya se ha popularizado el uso de la imagen y entran en escena artistas como William Blake y Lewis Carrol con su

magnífica *Alicia en el país de las Maravillas* y con ilustraciones de Tenniel. En esa época ya se puede hablar de un entrelazamiento entre escritura e imagen encaminado a un sentido narrativo cohesionado. Se reconoce la obra titulada *Pedro Melenas* como pionera de este tipo de producciones, en donde la imagen ya representa un papel central en la narrativa de la historia, Dice José Rosero:

En el siglo XIX el uso de imágenes y texto empezaría un acercamiento natural entre el trabajo escritural, la narrativa literaria y el desarrollo de imágenes. En 1845 Carl-Friedrich Loening decide escribir historias que expresen un modelo de conducta específico para su hijo. Este no hubiese sido más que otro intento de un padre por enseñar a su hijo, si a Loening no se le hubiese ocurrido entregarlo a un amigo suyo, reconocido psiquiatra y también escritor, Heinrich Hoffmann, quien avalando el lenguaje de las imágenes como gran principio de enseñanza, completó y culminó la que sería su obra más reconocida, *Pedro Melenas*, libro en el que a través de narraciones crudas y con moralejas divertidas se instruye a los niños sobre el peligro de ser travieso. (2010, p. 2)

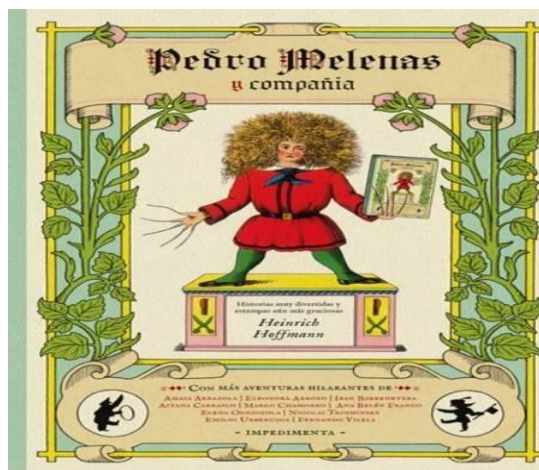


Fig. 2. *Pedro Melenas*.

Con este importante antecedente y con el desarrollo de la litografía empezó a generarse un vínculo cercano entre ilustradores y pintores abriendo el camino para manifestaciones artísticas hasta el momento no exploradas.

Entre 1800 y 1850 se dio un gran desarrollo del libro ilustrado con textos que recopilaban narraciones de la tradición oral como cantos y rimas, pues durante el período romántico la etapa de la infancia representó un lugar de añoranza, idealización y sentimiento a flor de piel. Los hermanos Grimm introdujeron su estilo investigativo al recorrer aldeas y pueblos recogiendo sistemáticamente las historias de la tradición oral y transcribiéndolas muchas veces tal cual las escuchaban de los ancianos, sin

embargo, estos se rehusaron a ilustrar sus primeras publicaciones prefiriendo sólo el escrito. Sería sólo hacia 1825 que Ludwig Grimm ilustraría la publicación de *Kleine Ausgabe* en una edición novedosa. Otros nombres importantes sobresalen en esta época como Aleksandr Afanasiev, Ernst Moritz Arndt o Hans Christian Andersen.

1.2. Autores centrales en la consolidación de un género

En la época moderna empiezan a surgir propuestas innovadoras frente a la manera tradicional de narrar historias. Comienzan a aparecer en escena artistas que se atreven a experimentar y a transmitir sus mensajes por medio no sólo de mensajes escritos, sino que incorporan también el lenguaje visual, haciendo parte de la experiencia no sólo las páginas del libro sino también los paratextos incluyéndolos como elemento importante dentro de la narración. Para entender la consolidación del género Libro-Álbum es importante dar una mirada a los exponentes más representativos.

Maurice Sendak nace en Nueva York (Estados Unidos) el 10 de junio de 1928 y fallece el 8 de mayo de 2012 a los 83 años en Danbury (Connecticut) tras un infarto cerebral. Hijo de inmigrantes judíos y mal estudiante durante su infancia, dedica largos periodos en casa dibujando debido a su frágil salud. Realiza varios trabajos de ilustración por encargo durante la década de los años 50, y es en el año de 1963 que publica el libro *Donde viven los monstruos*, el primero de una trilogía compuesta por *Cocina de noche* (1970) y *Fuera de Allí* (1981). La sociedad recatada de la época ve en *Donde viven los monstruos* posibles escenas de violencia y durante un tiempo dejan de comprar la obra por temor a las secuelas que pueda dejar en los niños. Esto no impide que Sendak adapte el libro para la ópera diseñando él mismo el vestuario y la escenografía. En 1964 recibe la condecoración "Medalla Caldecott", gana el premio "Hans Christian Andersen" a mejor ilustrador en 1970 y en 2003 recibe el reconocimiento Memorial Astrid Lindgren. Pero es con el título *Donde viven los monstruos* con el que Maurice Sendak se hace reconocido en diferentes países, vendiendo alrededor de más de 20

millones de copias hasta hoy día.

En esta historia el personaje vive una aventura de ensueño y la fuerza de la imagen es la que aporta el mayor peso narrativa, mostrando cómo se da la transformación paulatina del lugar y el paso del personaje a un mundo fantástico y su regreso al estado inicial. Todo lo anterior significó la posibilidad de una forma distinta de dirigirse a los niños. La temática de la ensoñación o “trilogía de la ensoñación” como se les conoce popularmente a los tres libros de Sendak, significaron una manera más osada y transgresora de contar historias al público infantil. La ensoñación como evasión de la realidad, el manejo de las emociones y una variedad de temáticas y perspectivas que de allí desprendieron y fueron objeto de interés en diversos campos de estudio. Para el ámbito de la creación, definitivamente representaron la puerta que se abría a una nueva narrativa en cuanto a temas y formas, y la consolidación del autor-ilustrador de libro-álbum. Esta obra ha llegado a analizarse bajo diversas perspectivas como la figura de autoridad, en trabajos académicos como el de Ana Cristina Restrepo titulado *La revolución de la moraleja en los cuentos de hadas*, en el que plantea la investigadora, refiriéndose al protagonista del cuento:

El niño interpreta el hecho de convertirse en rey o reina como la llegada a la edad adulta y madura, puesto que la conquista del reino significa no recibir órdenes, no estar subyugado... pero el niño sabe que llegar a ese estado de superioridad sobre el adulto, bueno o malo, requiere luchar. (2011, p. 123)

El libro-álbum como producción moderna innova no solamente en aspectos como la forma sino también en las temáticas abordadas y en la manera de crear sus personajes y situaciones. En el libro *Donde viven los monstruos* se puede ver ya con plena claridad la forma en la que en los libro-álbum la capacidad narrativa y protagónica de la imagen es determinante, el personaje principal, Max, tras sentirse enojado por un castigo de su madre y encerrarse en su cuarto, vive un "viaje" hacia el país donde viven los monstruos". La narración escrita da información general sobre la situación, pero la imagen está mostrando el tiempo real de la historia, exactamente cómo se va transformando la habitación de Max en un bosque, colores, formas, etc., datos que la información escrita no da, y viceversa, porque también el escrito da

información, por ejemplo, sobre el tiempo que la imagen no aporta por sí sola. La imagen ocupa un espacio mucho más amplio en cuanto al texto, los primeros libros ilustrados daban prioridad al escrito hasta en la disposición espacial de los dos códigos en cada página del libro.

Con nombres como el de Sendak en escena, la industria editorial empieza también a cambiar y a tener una visión más amplia en cuanto a posibilidades de innovación en el campo de la imagen, más color, más protagonismo a lo visual junto al código escrito.

Junto a Sendak es posible identificar tres nombres de autores que siguen representando hasta la fecha una propuesta innovadora y transgresora en la creación de obras en cuanto a forma y contenido: Anthony Browne en el Reino Unido, Sara Fanelli en Italia y Pacovska en República Checa.

A. Browne nace el 11 de septiembre de 1946 en Sheffield al norte de Inglaterra.

Dedicó varios años de juventud al estudio de Diseño Gráfico en Leeds College of Art. Trabajó durante un tiempo como artista gráfico antes de publicar su primera obra como escritor e ilustrador, trabajo titulado *Through the Magic Mirror* y que salió a la luz en 1976; desde entonces ha publicado más de cuarenta libros infantiles. Como reconocimiento a su amplio trabajo como ilustrador en el año 2000 recibe el premio "Hans Christian Andersen", siendo él el primer ilustrador británico en recibirlo. En su trabajo se aprecia una fuerte influencia de otros ámbitos artísticos como la pintura y la escultura aportando además con sus creaciones la posibilidad de abordar y explorar temáticas cuestionadoras en la literatura infantil de manera osada y transgresora. En su obra aborda asuntos como el rol de la mujer en el hogar y el machismo, como veremos a profundidad en el capítulo II del presente trabajo. Anthony B. logra lo anterior creando un estilo narrativo que aúna y pone en funcionamiento dependiente imagen-texto, al mejor estilo del libro-álbum. Dentro de sus libros más reconocidos destacan *El libro de los cerdos* (1986), *Cambios* (1990) y *Mi papá* (2000).

Sara Fanelli nace el 20 de julio de 1969 en Florencia. Durante su Juventud se desplaza a Londres para iniciar estudios en Arte en Camberwell College of Art

pasando luego al Royal College of Art, se gradúa finalmente en 1995. Su trabajo ha sido merecedor de diversos reconocimientos entre los que destacan dos veces el del “Victoria and Albert Museum Illustration Award”; en 2008 gana el premio “D&AD Silver Awards” por su libro *A veces pienso, a veces lo soy*. En 2006 se convierte en la primer mujer ilustradora en recibir el premio “honRID”. En 2014 recibe el premio “Phoenix Picture Book Award” por sus aportes a la literatura infantil. Su trabajo se destaca por la innovación en cuanto a la ilustración, incluyendo así en sus obras técnicas como el collage y la inclusión de diversos materiales. Sobresalen dentro de su obra *The Onion’s Great Escape* (2012), *Wolf* (1997) y *Dear Diary* (2000).

Kveta Pacovska nace en Praga el 28 de julio de 1928. Realiza estudios en Artes Aplicadas, y se desempeña en Berlín durante mucho tiempo como profesora. Dentro de sus anécdotas cuenta que se adentró en la ilustración infantil cuando realizó algunos trabajos para sus hijos. También es muy reconocida su producción artística como escultura y pintora. Ha sido merecedora del premio “Hans Christian Andersen Award for illustration” en el año de 1992. En 1993 recibe el reconocimiento “Silver Brush” y en 1997 el “Gutenberg Prize”. Dentro de sus obras más reconocidas resaltan *El pequeño rey de las flores* (1991), *Caperucita Roja* (2008) y *Hasta el infinito* (2008). Su trabajo como escultora y pintora ha influenciado en gran medida su obra ilustrativa, mostrando una propuesta cargada de colores fuertes y del uso de figuras geométricas. El aporte tanto de Fanelli como de Pacovska es sobre todo en el campo de la originalidad e innovación de ilustraciones, en la mezcla de diferentes técnicas y en la influencia de otros campos artísticos como la escultura y la pintura.

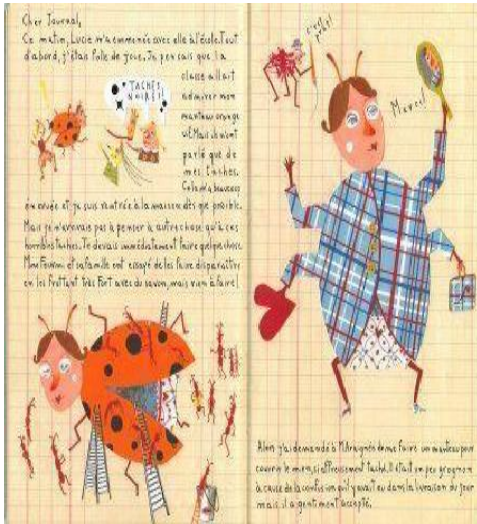


Fig. 3. Sara Fanelli "Dear Diary"

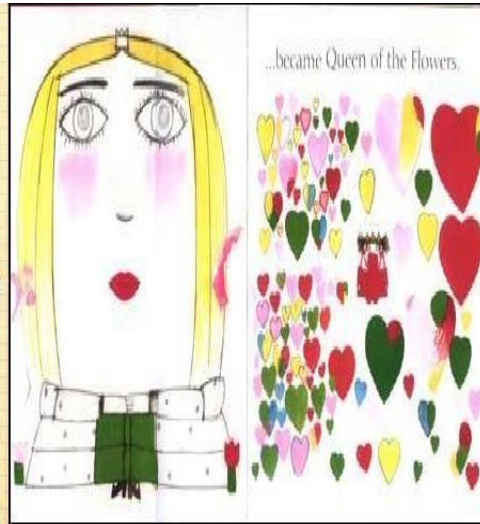


Fig. 4. Kveta Pacovska "El rey de las flores"

Este bosquejo histórico permite entender la concepción y transformación del uso de la imagen dentro de los libros para niños a través de los años y da paso a un intento de conceptualización del género, comenzando por las aclaraciones pertinentes sobre aquello que se considera definitivamente no entra dentro de esta categoría libro-álbum.

1.3. El libro-álbum: criterios de diferenciación.

La principal característica del género libro-álbum es que aúna dos códigos: el escrito y la imagen. Por lo tanto, se dice inicialmente que aquellos libros infantiles que sólo poseen imágenes no entrarían dentro de esta clasificación. Pueden presentarse en grandes formatos, innovar en estilo y en su proceso editorial, sin embargo, siguen siendo libros de imágenes. Como ejemplo de lo anterior está la colección de libros *Chiguiro*, del reconocido autor Ivar Da Coll:

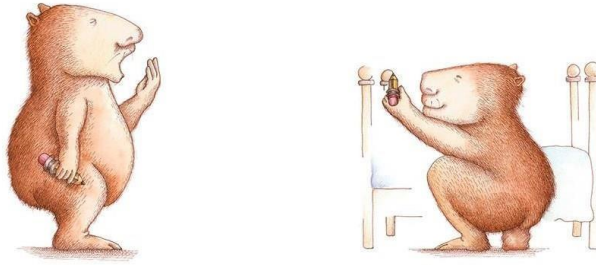


Fig. 5. *Chigüiro y el lápiz.*

Toda la colección de estos libros tiene como personaje principal a *Chigüiro*, y la narración se hace por medio de imágenes en las que se ve al tierno animalito realizar diferentes acciones y vivir diversas aventuras; no hay texto escrito pero este hecho es muy intencional al buscar llegar a un público ubicado en la primera infancia. Esta colección es una de las preferidas por los niños de hasta más o menos los cinco años, pues una de las primeras lecturas de los niños es la lectura de imágenes, ya que además de presentarse muy llamativa y atractiva para la vista este código no hace necesaria la presencia de un adulto que le ayude a decodificar el mensaje, por lo menos no tan necesariamente como el código escrito. María Teresa Orozco en su artículo *El libro-álbum: definición y peculiaridades* Orozco dice al respecto:

Aquellos bellos libros con ilustraciones maravillosas, formatos alternativos en tamaño, forma y materiales no siempre son libros álbum; o al menos no del todo. Pueden ser simplemente libros de imágenes o libros ilustrados, incluso podrían ser álbumes ilustrados. Los **libros de imágenes** no cuentan con ningún texto que acompañe a la imagen. Generalmente introducen a los niños en secuencias lógicas como: despertarse, vestirse, lavarse los dientes, etc. Los cuales, además de introducir el concepto secuencial, introduce al niño en la estructura básica de la narración. Presentan imágenes de frutas, objetos, figuras con un fin educativo. Generalmente son para que un adulto lo "lea" al niño y pueda reconocer las imágenes al asociar conceptos categoriales como colores, formas, tamaños, texturas, incluso números y letras. (2009)

Por otro lado, se encuentran los denominados libros ilustrados. Se trata de una clase de obras que centran la relevancia del mensaje en el código escrito. Se mencionó líneas atrás que el paso de las narraciones escritas a las narraciones acompañadas por imágenes significó un paso importante para la historia de la literatura infantil y que así comenzó a abrirse paso el género que se aborda. Desde luego aún hoy día siguen realizándose publicaciones de esta clase de libros, en donde la importancia de la imagen radica en que ésta acompaña lo que el texto escrito narra, se trata de

información restringida a lo que el mensaje escrito aporta, la intención es hacer más interesante aquello que se va leyendo. El clásico ejemplo es la publicación de *Alicia en el país de las Maravillas* de Lewis Carroll, con ilustraciones de Tenniel.



Fig. 6. *Alicia en el país de las maravillas.*

En este caso vemos que mientras que el texto va narrando los sucesos, la imagen ilustra lo que se está contando, sin añadir información más allá que por ejemplo el aspecto de los personajes:

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 lectores en “consolidación”. Cabe destacar que, desde la postura tradicional de lectura, la imagen va perdiendo presencia conforme avanza la edad lectora. (Orozco, 2009)

En estos dos casos, libro de imágenes y libro ilustrado, la imagen sigue cumpliendo una función al servicio o bien de representar sin más una escena, o bien de mostrar lo que la narración escrita cuenta. El uso y sentido de las ilustraciones tiene una intención clara de semejanza con aquello a lo que aluden. Es decir, si la historia habla sobre una niña sentada a la mesa con otros personajes, pues es eso precisamente lo que la imagen presenta, la niña sentada comiendo. La historia puede tratar sobre creaciones más complejas como mundos imaginarios, personajes fantásticos y demás,

pero esta complejización de los elementos narrativos se da únicamente en el plano del mensaje escrito. La imagen queda, por decirlo así, en un nivel básico que ilustra hasta cierto punto. Esto conduce a una idea fundamental para la definición del género libro-álbum, y es que en este tipo de obras la imagen se complejiza hasta el punto de tener que abordarlas para su análisis desde la perspectiva de la retórica de la imagen. Esto será profundizado más adelante y en el capítulo II será analizado detenidamente en las obras seleccionadas como objeto de estudio para el presente trabajo.

Todo lo anterior permite con más facilidad tratar de establecer aquello que caracteriza al Libro-álbum. Retomando las palabras de María Teresa Orozco, investigadora en el campo de la literatura infantil:

El libro álbum, como apuntábamos al inicio de esta charla, requiere que texto e imagen se complementen y enriquezcan. Requiere la colaboración de ambos lenguajes para crear una lectura conjunta. Un libro donde ambos códigos interactúan de manera intencionada. Una categoría de libros difícil de definir y que excede los límites de un género, una moda, o de edades para convertirse en una forma de arte y una manera diferente de leer y ser leído. Debemos hacer la diferencia entre dos categorías: el libro álbum como concepto en donde es inevitable la presencia de ambos códigos para construir niveles de sentido y el libro álbum como formato en donde a pesar de un diseño editorial muy trabajado, gran formato, pastas duras, tipografía especial y uso de ilustraciones detalladas, el texto queda completo si se suprimieran las ilustraciones. En este último caso no estamos frente a un verdadero libro álbum. Solo es la forma del libro álbum, pero le falta el alma: la interdependencia e interconexión de códigos. (2009)

De acuerdo con lo anterior y partiendo de la premisa de que la principal y más importante característica del género en cuestión es que une de manera orgánica los códigos escrito y visual, se identifican en el siguiente apartado los recursos narrativos del género.

1.4. Caracterización del libro-álbum y sus recursos narrativos.

El funcionamiento entrelazado de texto e imagen va más allá de la relación establecida en el nivel narrativo en el que cada uno aporta información esencial para la construcción de sentido, superando este vínculo en un primer estrato significativo literal que se encuentra en las narraciones más tradicionales. Ahora la relación

imagen-texto escrito permite crear narraciones alternas por medio de lo visual, se complejiza y enriquece la narración de una manera muy significativa. Es importante así detenerse y mencionar algunos de los recursos que esta estructura narrativa del libro-álbum permite usar. Resumiendo y parafraseando a Teresa Colomer y su artículo *El álbum y el texto, relaciones entre la imagen y la historia*, estos recursos pueden ser:

1.) *La utilización conjunta de la imagen y el texto*. Como se ha visto hasta el momento es esta la principal característica del libro-álbum. Sin la presencia de estos dos códigos es imposible clasificar un libro dentro de esta categoría. Como ejemplo de esto se alude a una de las más importantes obras del escritor e ilustrador estadounidense Ian Falconer, publicada en el año 2012: *Olivia y las princesas*. Su protagonista, Olivia, definitivamente no quiere ser una princesa rosa como sus demás compañeras. Ella contempla otras posibilidades, el texto brinda esta información y la imagen la complementa con otros datos no escritos como la vestimenta exacta de cada una de las princesas, elemento trascendente en la narración:



Fig. 7. *Olivia y las princesas*.

El siguiente recurso es 2.) *"Dar la palabra directamente al personaje por medio del uso, por ejemplo, de los bocadillos"*. Este recurso representa una posibilidad muy interesante y llamativa para el lector infantil ya que se trata de poner a hablar

directamente a los personajes. Sucede que aún en edades en las que todavía los niños no decodifican la escritura como 5 o 6 años, identifican que el uso del bocadillo es sinónimo de que el personaje está hablando, en muchas ocasiones solicitan ellos mismos que se les lea lo que están diciendo. Según la intención del autor puede usarse de muchas maneras. En el libro publicado en 2013 *El día que los crayones renunciaron*, de Drew Daywalt e ilustrado por Oliver Jeffers, se narra la historia de cómo los crayones renuncian a sus tareas habituales por la forma en que son utilizados al momento de pintar. Estos personajes sobresalen por tener voz propia, tanto así que cada crayón escriba una carta a su dueño para expresar su inconformidad. He aquí su protesta:

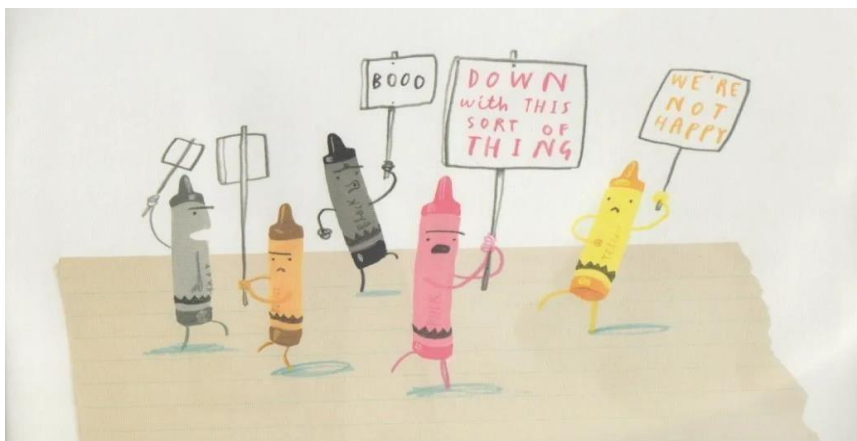


Fig. 8. *El día que los crayones renunciaron*.

Aunque se puede decir que dar la palabra a los personajes no requiere necesariamente de la imagen porque la escritura permite dar la palabra a cualquiera de los participantes de la narración, hasta al mismo narrador o autor, la manera en la que se presenta un personaje en imágenes con la opción –por ejemplo- del bocadillo, hace que el significado de sus palabras cobre un sentido diferente ya que se puede observar al mismo tiempo a quien profiere dichas palabras, y esto conlleva una serie de posibilidades que la imagen añade a la narración escrita. Esto permite, por ejemplo, conocer con mayor precisión la expresión facial y corporal de quien “habla”, saber más detalles de su vestimenta (elemento importante para la caracterización de un

personaje), dar un tono de ironía entre lo que dice y lo que hace, hacer énfasis, entre otras posibilidades. Dice Colomer que este recurso puede ahorrar en la narración escrita el diálogo, mostrando únicamente lo que dicen los personajes por medio del uso de los bocadillos, interesante elemento tomado del lenguaje del cómic.

El siguiente recurso planteado por la investigadora es 3) *Ampliar a través de la imagen el hilo argumental, incluyendo otras historias o perspectivas no presentes en el texto escrito*. Esto permite ampliar las perspectivas de la historia incluyendo situaciones relacionadas con esta, jugar con la intertextualidad e incluir diversas voces. Lo anterior hace que la linealidad de la lectura se quiebre, pues el lector debe hacer pausas en la historia para detenerse a analizar y relacionar las imágenes que va observando.

Colomer ejemplifica lo anterior:

Posibilita también el vulnerar la linealidad del discurso. Los niños y niñas pequeños, tienen grandes dificultades para entender los saltos cronológicos en el interior de una historia. Pero en *¡No queremos dormir!* O en otros cuentos de la serie de J. Stevenson, el bigote del abuelo ha sido mantenida en su imagen de cuando el abuelo era niño, aunque ya no se trate de un bigote encanecido. Ese detalle humorístico ayuda al lector a recordar que se halla en un tiempo anterior al de la historia inicial. Asimismo, el uso de la imagen hace factible introducir complicaciones que afectan a la interpretación de la historia. (1996, p. 28)

Menciona también Colomer en su artículo la posibilidad recursiva que permite la estructura del libro-álbum de proponer 4.) *Divergencias significativas entre lo que nos cuenta el narrador y lo que nos cuenta la imagen*. Este recurso podría equipararse a las posibilidades que brinda el discurso escrito de dar la palabra al autor, narrador o a algún personaje para exponer sus ideas, debatir o aclarar algo sobre lo narrado. La imagen permite sin tener que describir esto con palabras, de manera más directa y compleja, plantear en su narración situaciones contrarias a lo que la palabra escrita cuenta. Lo que hace posible ampliar, por ejemplo, el uso de la ironía, de la parodia o de la dualidad, etc. Se observa esta situación nuevamente en la historia de *Olivia y las princesas*, en el momento en el que la narradora o protagonista principal, está contando una anécdota sobre un día en el que fue a una fiesta de Halloween disfrazada de jabalí a diferencia de todas las demás invitadas y según sus palabras, le

fue muy bien, sin embargo; la imagen parece contradecir con un poco de humor, tal afirmación:



Fig. 9. *Olivia y las princesas.*

Relacionado con el recurso anterior, plantea Teresa Colomer la posibilidad de jugar con la 5.) *Ambigüedad entre la realidad y la ficción de lo que se explica.* Se puede entender como un recurso posible de establecer dentro la historia, contraponer mensajes que complejizan el sentido y demandan un grado mayor de análisis de parte del lector; ya que esto le exige encontrar las relaciones o contraposiciones de lo que lee en el mensaje escrito y lo que lee en el enunciado visual. En el ya mencionado libro *Donde viven los monstruos* del autor Maurice Sendak, la historia permite contemplar cómo poco a poco el cuarto de Max se va transformado en una selva. Hay momentos, como en la imagen que vemos, en donde aún hay elementos del mundo inicial: la casa del personaje, la mesa y la cama, pero ya se han introducido elementos del bosque como los árboles y los niños que leen la historia no saben con exactitud de qué se trata, ¿Max está soñando? ¿Es una fantasía? ¿Es verdad esto que dice el narrador? La historia no resuelve la pregunta, queda simplemente la situación expuesta y es el lector quien decide finalmente si se ha tratado de un sueño o de una realidad, esto hace mucho más interesante la narración.



Fig. 10. *Donde viven los monstruos.*

Estas contraposiciones pueden incrementar en su sentido, por ejemplo, desde cosas muy sencillas como acciones, ideas, valores culturales y conceptos. Los procesos mentales, que el niño debe activar en este tipo de lecturas, como la percepción y la atención se complejizan también. Esto representa una ganancia para el desarrollo de su capacidad de realizar lectura crítica en diferentes contextos.

El siguiente recurso que menciona Colomer es 6.) la "*Inclusión muy abundante de alusiones culturales y literarias*", lo que le permite al autor introducir referencias a otras artes como la pintura, el cine y la fotografía, dado que la presencia del lenguaje visual amplía las posibilidades en comparación a las historias narradas solamente por medio del lenguaje escrito. Esto enriquece el discurso de cada obra, mientras que brinda la posibilidad al niño de acercarse a múltiples manifestaciones culturales y participar de diversas semióticas (arte plástico, cine, fotografía, cómic, convenciones culturales, etc.) El autor Anthony Browne es experto en hacer este tipo de referencias. La mayoría de sus libros poseen varias alusiones muy interesantes a otras artes. En el ejemplo del libro *Willy el soñador*, hay un momento de la historia en el que el protagonista sueña con ser una estrella de cine, el autor no se conforma con hacer mención a alguna película infantil reciente, él escoge varios de los personajes más notables en ámbitos como el cine aludiendo a Charlie Chaplin, King Kong, El mago de Oz, Frankenstein,

Drácula y Tarzán. Personajes que no sólo hacen parte del cine, sino que también representan referentes culturales importantes.



Fig. 11. *Willy el soñador*.

Lo anterior se relaciona directamente con el siguiente recurso propuesto por la teórica: 7) *“Iniciación al juego intertextual”*. Aunque no es necesaria la participación de diferentes semióticas para lograr juegos intertextuales pues desde el lenguaje escrito sólo se puede lograr esto o desde el sólo mensaje visual, el hecho de aunarse en el libro-álbum los dos códigos, hace que el autor tenga a su disposición una mayor gama de posibilidades para enriquecer su discurso, básicamente se trata de la misma ganancia obtenida en los anteriores recursos y es la de ampliar el abanico disponible de códigos para la creación y composición del libro y de la historia, y su entrelazamiento para generar nuevas propuestas discursivas. Esto lleva precisamente al siguiente recurso planteado por Colomer y es la 8.) *“introducción a temas que antes no se abordaban con los niños, lo que produce una mayor tensión social y estética” en estas historias*”. Ejemplo de esto es el libro-álbum *Camino a casa*, de Jairo Buitrago y Rafael Yockteng y publicado en 2008, historia que trata sobre el abandono paterno, depende de la interpretación y contexto si un abandono político, forzado etc, en medio de dicho abandono la protagonista de la historia le pide a su amigo león que la acompañe a hacer todas esas actividades que deberían ser compartidas con el padre, el texto escrito lleva al lector por el camino recorrido con el leoncito, y las pistas de la

ausencia del padre las van ofreciendo las imágenes: un portarretrato sobre la mesa con una fotografía de un miembro que no aparece en escena, el padre.



Fig. 12. *Camino a casa.*

Los autores de libro-álbum se han permitido abordar temas que hasta entonces no habían sido expuestos en libros infantiles. Esto conlleva una manera de asumir la infancia distinta a la que subyace en las primeras obras escritas para este público. Se ha visto anteriormente que las primeras producciones estaban al servicio de una pedagogía de carácter instructivo, un poco limitada a la moral del momento en donde se pretendía instruir al infante en la forma de actuar correcta según los valores de época y cultura específicos. El libro-álbum irrumpe paulatinamente en estos discursos con propuestas más osadas al tratar temáticas más controversiales antes no expuestas a la infancia.

Finalmente, Teresa Colomer plantea 10) el "*Carácter experimental: proveniente del postmodernismo. Juego metaliterario*". Esto reúne todos los recursos anteriores en un escenario en el que los artistas plásticos, escritores, quienes trabajan las dos artes a la vez y también las demás artes como el cine y la fotografía entre otras, tienen la posibilidad de proponer desde sus lenguajes historias innovadoras en su forma, cada código con un mismo estatus de importancia dentro de las jerarquías del libro, ninguno prima sobre otro, se trata de una construcción de sentido desde lo visual y lo

escrito como un tejido minucioso y premeditado. Esta posibilidad de reunir todos estos recursos, pone al lector infantil en un nivel de lectura que supera su mismo momento de desarrollo en cuanto a la adquisición del código escrito, es decir, un niño que todavía no decodifica un texto escrito, frente a un libro álbum tiene la posibilidad de lectura de otros códigos como la imagen, y podrá captar gran parte, sino todo, el sentido de la historia. La investigadora María Teresa Orozco López plantea:

En el libro-álbum se funden las aportaciones semióticas de la nueva cultura visual, dando lugar a una polifonía de significados. El álbum es un tipo de literatura heterodoxa no sólo por lo que dice, sino sobre todo por **cómo lo dice**, y también por quien lo dice y para quien lo dice. Las palabras, las imágenes, el formato, los colores, la tipografía y en general lo que Genette denomina paratextos determinan la lectura del texto. (2009)

El hecho de considerar el libro álbum como producto de la época posmoderna, tiene que ver precisamente con la relación de esta época con características como el deslegitimar los discursos imperantes, asumir la verdad como una cuestión de perspectiva o el romper con lo establecido o con la norma impuesta, el arte se da libertades hasta el momento no exploradas y la simultaneidad de códigos se impone en donde los medios de comunicación empezaron a tener escenarios como el internet.

Capítulo II

Herramientas semióticas para analizar el libro álbum

Se habla mucho del éxito y gran acogida que el libro-álbum ha tenido desde sus comienzos, y esto se debe en gran medida a que los autores son cada vez más arriesgados y propositivos al combinar códigos y hacer que cada parte del libro, desde su portada hasta su contraportada, participen de la narración misma:

Los libros ilustrados más exitosos parecen ser aquellos en que la 'unidad en un nivel más alto' emerge de ilustraciones y textos que son notoriamente fragmentarios -cuya diferencia mutua (o discordancia) es una parte significativa del efecto y significado del conjunto. La tensión también se genera, por otra parte, entre la inercia lineal de la lectura y la contemplación (más lenta) de la mirada frente a la imagen, de forma que el lector duda entre estos dos impulsos al abordar el libro ilustrado (Chiuminatto Orrego, 2011, p.65).

En el trabajo que sigue voy a intentar capturar esa tensión de la que habla Chiuminatto, de la mano de algunas herramientas semióticas que voy a presentar brevemente en el presente capítulo.

2.1. Relación entre texto e imagen.

Con un panorama claro sobre el surgimiento del libro-álbum, sus antecedentes y características, se analizan a continuación un poco más profundamente las relaciones internas que presenta este género híbrido.

En términos semióticos la hibridez anunciada cae dentro de lo que Klinkenberg denomina los discursos pluricódicos, referido a aquellos enunciados o mensajes que hacen uso de varios códigos a la vez. Los textos de interés en esta tesis hacen uso de dos códigos: el escrito y el icónico. Klinkenberg expone así el asunto:

Se ha llamado a veces *semióticas sincréticas* a las manifestaciones semióticas que mezclan elementos provenientes de varias semióticas diferentes. Esta denominación es doblemente criticable. Primero, porque la palabra "semiótica" no es la adecuada: no son las semióticas mismas las que son sincréticas, sino los enunciados observados. Más valdría entonces, hablar de "discurso sincrético". Además, la palabra "sincrético" remite generalmente a una combinación de elementos poco coherente. Preferimos pues, *discurso pluricódico* a la expresión "discurso sincrético". Entenderemos como tal toda familia de enunciados

considerada como sociológicamente homogénea para una cultura dada, pero en la cual la descripción puede aislar varios sub-enunciados provenientes, cada uno, de un código diferente. (2006, p. 220)

En lo que respecta al tema que nos ocupa, afirmamos que los signos verbales y los signos visuales ocupan en el libro álbum un mismo lugar de importancia dentro de la construcción de sentido en la narración del libro. Se precisa aún más este funcionamiento conjunto a partir de tres conceptos clave imperantes en las relaciones que se establecen internamente entre los dos códigos, una vez se han expuesto varios de los recursos que puede utilizar el libro-álbum.

Siguiendo a Roland Barthes se establecen las siguientes nociones: en primer lugar, se encuentra la noción de **ilustración**. Es importante precisar aquí que esta idea se diferencia de la planteada al inicio del presente capítulo cuando aludíamos a la clase de textos que hace uso de las imágenes para ilustrar o mostrar lo que la narración escrita va contando sin ir más allá en información. Barthes utiliza la palabra en un sentido muy diferente, se refiere, en palabras de Magglio CH. (2007) a "*que la imagen dilucida o aclara un texto*", por ejemplo, en la historia del escritor Jairo Buitrago publicada en 2009 y titulada *Eloisa y los bichos*, al inicio de la narración cuenta el mensaje escrito que los personajes llegaron a un lugar cuando Eloisa era aún pequeña, mientras la imagen dilucida o aclara que se trata de un lugar habitado por bichos de toda clase y gigantes en su tamaño comparado con Eloisa y el padre:



Fig. 13. *Eloisa y los bichos*.

La segunda noción planteada por Barthes es la de **Anclaje**. Aclara Magglio que se trata de aquellos momentos en los que "es el texto el que aclara o dilucida la imagen", se trata entonces de establecer dentro de las múltiples posibles interpretaciones de una imagen, una, en estos casos la ausencia del mensaje escrito lo que haría sería precisamente ampliar o dejar abierta los muchos posibles sentidos de un enunciado visual. Como ejemplo está el momento en el que el protagonista de la historia *El topo que quería saber quién se había hecho aquello en su cabeza* del escritor Wemer Holzwarth y publicada en 1989. Una vez ha sido víctima de una deposición justo en su cabeza, el topo llega a donde la vaca a preguntarle si ha sido ella la causante de su gran disgusto, sin embargo, aquí es el texto el que aclara que la vaca le está mostrando cómo hace ella "eso" para comprobarle que una vez comparado con lo que el topo lleva en la cabeza, ella no es la causante de la situación. Sin el escrito se podría pensar que se trata de un topo que busca algo, que se esconde de algo, que se asusta al ver "esto". Podría no ser tan claro que lo que lleva en su cabeza es "eso". De hecho, la situación es tan atípica que la imagen vista sin más no da las pistas suficientes para entender que lo que hay en la cabeza del topo es una deposición, y es justamente a partir de la función de anclaje que el intérprete es capaz de darle un sentido puntual a esa mancha de color y de forma sospechosa que reposa en la cabeza del topo:

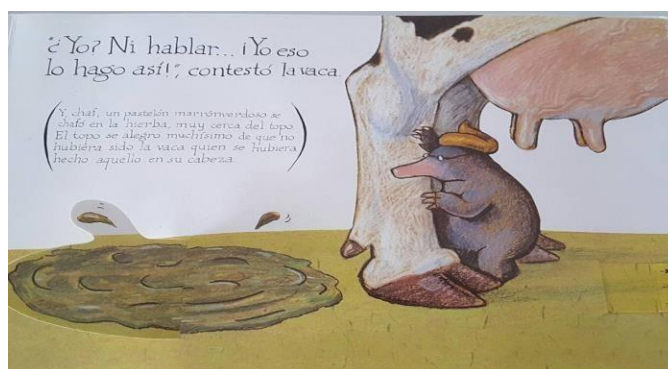


Fig. 14. *El topo que quería saber quién se hizo eso en su cabeza.*

El último concepto es el de **Relevo**. Dice M. Chiuminatto que hay relevo cuando "estos dos elementos se encuentran en un mismo nivel". Se trata entonces de una relación

bilateral en la que cada elemento aporta al sentido global del texto. Esta relación se puede establecer con bastante facilidad en casi todos los libro-álbum, ya que precisamente es una de las principales características del género como se ha establecido desde líneas atrás. Para ejemplificar esta última relación está la historia titulada *Ahora no, Bernardo* de David Mckee y publicada en 1980. En la imagen se ve el momento en el que el monstruo se come al protagonista, Bernardo, y luego entra a su casa. El texto narra lo sucedido y la imagen, que va aportando información adicional específica referente al lugar y aspecto del personaje, reafirma dicho mensaje:

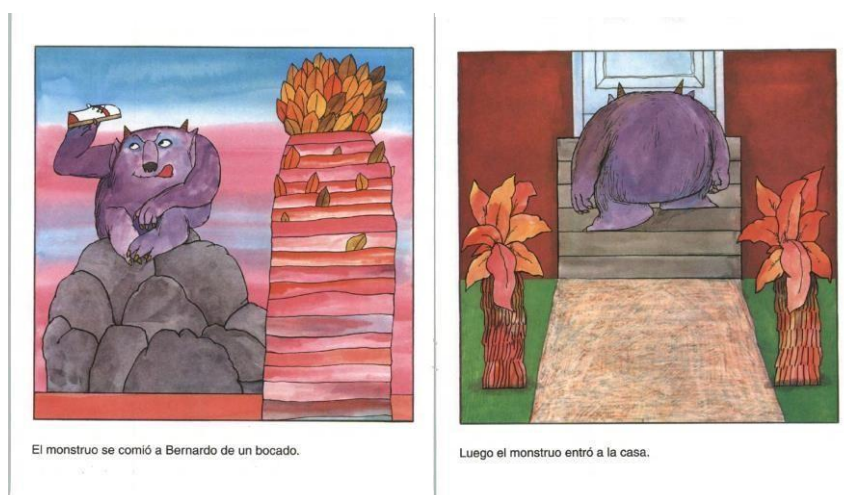


Fig. 15. *Ahora no, Bernardo*.

Se ha mencionado la función que desempeña en muchos casos la imagen de dar mayor información o información más detallada de la que aporta el mensaje escrito. Dada la presencia de estos dos códigos en la narración, se observa que el mensaje escrito en comparación con los textos anteriores al libro-álbum es menor en extensión ya que estos últimos tienen la escritura como su único código, o en tal caso como el más importante, teniendo en cuenta el caso de los libros ilustrados en el primero sentido de ilustrados planteado al inicio del capítulo, mientras que en el libro-álbum la importancia recae en ambos códigos. Este hecho se presenta también porque precisamente el autor o autores de un libro-álbum aprovechan al máximo cada código para la construcción del mensaje global, es decir, si bien el lenguaje visual puede dar información muy detallada respecto a lugares, apariencia de los personajes, colores, formas, vestimenta, expresiones faciales, postura corporal, tamaños, distancias entre

objetos y demás, pues el mensaje escrito puede centrarse con tranquilidad en cumplir otras funciones comunicativas, como por ejemplo la de anclaje que propone Barthes, en donde se trata de aterrizar una posibilidad significativa dentro del flujo de posibles interpretaciones del enunciado visual.

Chiuminatto Orrego plantea en su artículo otros dos conceptos que se relacionan directamente con la idea que se acaba de exponer:

Por otra parte, desde un punto de vista lógico-semántico, las relaciones entre texto e imagen pueden ser de **expansión** o de **proyección**. La **expansión** se puede dar a través de elaboración (elaboration), cuando uno de los elementos da una descripción más detallada del otro; extensión (extensión) cuando uno de los elementos entrega información adicional o complementaria de lo que ya se ha dicho; y **amplificación** o **realce** (derivados del término inglés enhancement, que también se podría traducir como mejora) cuando el texto o la imagen se califican uno a otro en términos circunstanciales de razón, propósito, tiempo. (...) Finalmente, los procesos de proyección considerados por Halliday se refieren a mecanismos de cita o reproducción que se pueden establecer entre la imagen y el texto, o viceversa. Estos mecanismos de cita pueden tratarse de citas textuales o directas de la locución (palabras), como sucede en los globos o bocadillos del cómic, o reproducir fundamentalmente los significados, es decir, las ideas, lo cual también se codifica, por ejemplo, en los diagramas de flujo y otras representaciones gráficas de datos y procesos o utilizando burbujas en los bocadillos del cómic. (2011, p. 63)

2.2 Retórica visual en el Libro-álbum

Para este trabajo se tendrá como eje la teoría de la *retórica icónica*, partiendo de las bases generales de la producción de la figura y siguiendo a J-M Klinkenberg en el *Manual de Semiótica General*, en donde expone de manera clara los momentos de producción de una figura retórica. Esto con la intención de establecer las condiciones en las que se produce ésta y buscando resaltar la participación activa que el lector debe tener para lograr una lectura idónea de la misma. Luego se pasa a la teoría expuesta por el Groupe μ en el *Tratado del signo visual*, en donde se exploran los diferentes tipos de figuras retóricas icónicas según sus condiciones de producción.

2.2.1. La producción de la figura retórica.

Dice el teórico que la producción de la figura retórica es un proceso que se da en cuatro momentos: 1. La identificación de una isotopía en el enunciado; 2. La identificación de una no pertinencia; 3. La reconstrucción de un grado concebido y 4. La superposición del grado percibido y del grado concebido (Klinkenberg, 2006, p. 318).

Para que se haga posible la generación de una figura estos cuatro momentos son vitales, aunque por motivos de conceptualización se presenten por separado, el teórico es muy preciso al señalar que todas las etapas se dan en realidad de manera simultánea. Respecto a la primera dice:

La etapa (1) es la identificación de una isotopía en el enunciado. Es posible enlazar el concepto de isotopía al de pertinencia o economía semiótica. Como se recordó más arriba, todo elemento de un enunciado está inscrito en el contexto creado por los elementos que lo precedieron. Es importante anotar que estos elementos proyectan hacia adelante cierta expectativa, expectativa que puede ser colmada o frustrada por los elementos que van llegando. (Klinkenberg, 2006, p.318).

De esta manera se entiende que es necesario partir de una base contextual en la que se establece un punto de inicio que permitirá ir cumpliendo o no con ciertas expectativas que surgen a partir de ésta, es decir, explica el lingüista que se trata de elementos que generan cierta "expectativa hacia adelante", el lector espera seguir recibiendo información que le confirme dicho contexto, pero como se verá a continuación esta expectativa puede ser o no cumplida en función de la presencia de elementos disonantes, lo que genera la desviación retórica. En tal sentido de base está el hecho de que en todo enunciado visual es posible identificar una *isotopía*.

El segundo momento de producción de la figura es la identificación de un elemento disruptivo, es decir, aquello que irrumpe el orden inicial, el flujo de información esperado y que no cumple las expectativas generadas inicialmente por la *isotopía*: "*La segunda etapa (2) es la identificación de una no pertinencia. Como se trata de una*

ruptura de isotopía, podemos darle el nombre de alotopía. (Klinkenberg, 2006, p. 318)

En este momento el lector hace un reconocimiento del elemento *alotópico* y debe reencausar la lectura para integrar los elementos nuevos, pertenecientes a otros contextos y que en un primer momento parecen no estar relacionados entre sí.

El tercer momento de producción de la figura, siguiendo los postulados en el Manual de Semiótica General, es el momento de la *reconstrucción de un grado concebido*: "*Se trata de una operación de inferencia, destinada a salvaguardar el principio general de cooperación*" (Klinkenberg, 2006, p.319). Este momento está sub-dividido en dos:

La primera sub-etapa (3a) es la identificación del grado percibido de la figura. Efectivamente, en la etapa (2) lo que hemos identificado es una simple incompatibilidad entre un elemento *a* y un elemento *b* del enunciado. Pero nada indica *a priori* que el elemento impertinente en este enunciado sea *a* y no *b*. La isotopía del enunciado nos indicará con precisión cuál elemento hay que considerar como impertinente (...) La segunda sub-etapa (3b) es la producción propiamente dicha del grado concebido. Conviene ahora superponer al grado percibido, impuesto por el enunciado, un contenido compatible con el resto del contexto, ya que éste lo programa. (Klinkenberg, p. 319).

Este momento se da cuando el lector ha integrado de manera satisfactoria los elementos de ambos (o más) contextos, de tal manera que el elemento *alotópico* es integrado al conjunto gracias a algún punto de encuentro, sentido que finalmente da el lector mismo. El reconocimiento del elemento que hace posible la *alotopía* se da cuando dicha expectativa se rompe y el flujo de la información debe detenerse para reacomodarse y re direccionar el sentido integrando el elemento disruptivo.

El cuarto momento es el denominado *la superposición del grado percibido y del grado concebido*: "*Esta superposición, capital en una figura retórica, opera gracias al establecimiento de un vínculo dialéctico entre grado concebido y grado percibido*" (Klinkenberg, 2006, p.319). Esto lo logra por la posibilidad de integrar información disponible en su enciclopedia personal, donde tiene la disponibilidad de información sobre múltiples tipos de entidades y objetos. El *grado concebido* será entonces el elemento ausente y el *grado percibido* el elemento presente que ha sido objeto de alguna manipulación retórica. Luego de la lectura de estos dos grados viene la

reevaluación conceptual, determinada por el grado de exigencia que el mismo contexto le imponga.

En suma, se trata de un proceso que, como bien aclara el semiólogo, para efectos de su análisis debe dividirse en momentos, pero que en términos pragmáticos se da de manera simultánea. Es importante resaltar aquí que para lograr culminar las 4 etapas el lector debe poner en juego su enciclopedia personal, pues es él quien otorga los significados, relaciones y sentidos implícitos a lo que observa. Se trata de las herramientas con las que el lector entra en juego: es su baraja disponible para optar por tal o cual significado de una entidad, de tal forma que esta logre ajustarse de manera satisfactoria a ese nuevo sentido generado por la convergencia de elementos de varios contextos. Como el teórico dice, la alotopía constituye un atentado contra el código enciclopédico común que funda la comunicación, mientras que su reevaluación es la reorganización que permite mantener intacto el contrato de cooperación entre los interlocutores (Klinkenberg, 2006, p. 321).

Para la interpretación de cada figura y para acceder al mensaje global de cada uno de los cuentos, el lector debe alcanzar el nivel de los "sentidos implícitos". Se trata de aquellos significados que son generados por el uso de los recursos narrativos, los cuales iremos viendo durante el análisis, mensajes que desde luego no son explícitos y que requieren de una participación activa del lector. Propone entonces Klinkenberg:

El sentido implícito se calcula a partir de los significados normalmente asociados a los significantes del mensaje. En efecto, los sentidos implícitos no son autónomos: son vínculos pragmáticos establecidos entre varias significaciones, de la que al menos una se considera explícita o expresa, y las otras significaciones son las significaciones implícitas (Klinkenberg, 2006, p. 300).

De esta manera entra en juego el concepto denominado *cooperación*, momento en el que el lector debe ajustar de manera eficaz la información que va recibiendo de tal manera que sea pertinente según el contexto y las posibles relaciones a establecer

entre las unidades que conforman el mensaje, es explicada por Klinkenberg de la siguiente manera:

Para esto podemos redefinir el principio de cooperación no como una norma que rige las relaciones entre participantes, sino como una tendencia a la pertinencia, observable en el mismo momento en cada uno de estos participantes. Se trata allí de un principio que hemos encontrado más de una vez, y que hemos descrito con otro nombre: el de economía semiótica. En efecto, se entiende por tendencia a la pertinencia el hecho de que todos los participantes buscan optimizar la eficacia según la manera como tratan la información en el curso del intercambio. Ciertamente, esta intención puede ser consciente o no, y puede conducir a muy diversas estrategias.” (Klinkenberg, 2006, p. 297)

2.2.2. La retórica *icónica*

La teoría que vamos a seguir con respecto a la retórica visual es la que plantea Groupe μ en su *Tratado del Signo Visual*. Para el grupo belga la retórica es la ciencia de los enunciados visuales alotópicos o desviantes: en el caso del signo icónico visual la norma sobre la que opera el desvío viene dada por la relación que el grupo plantea entre el significante icónico y el referente, que se constituye a partir de dos ejes: el tipo, que es el modelo formal al que se debe ajustar el significante y que guía el reconocimiento de objetos, define un primer eje que establece una relación de *cotipia* entre significante y referente. La *cotipia* permite dar cuenta de la semejanza entre significante y referente. El segundo eje lo definen las transformaciones, que dan cuenta de la diferencia -de la alteridad- entre significante y referente (en este trabajo no se va a tocar el tema de las transformaciones).

En el caso del tipo y la *cotipia*, que es el que resulta central para el presente trabajo, se tiene un desvío retórico cuando una entidad icónica significativa viola la conformidad con el tipo porque presenta una entidad alotópica que no se ajusta a las reglas de coordinación planteadas por el enunciado visual.

Con respecto al desvío, Groupe μ plantea que las operaciones más fundamentales son de dos tipos: las que suprimen unidades y las que las añaden. Las operaciones

retóricas de base son la adjunción y la supresión. Pero aún es posible concebir, junto a la adjunción y la supresión, una operación mixta, que resultaría de la aplicación concomitante de una adjunción y una supresión en un punto dado del sintagma: es la *supresión-adjunción* o *sustitución* (Klinkenberg, 2006, 331). Según se constituyen las relaciones entre unidades al interior de la figura, se tratará pues de alguna de estas operaciones de base siempre, y podrán ser clasificadas según su tipología.

Ahora se explicará la clasificación de las figuras retóricas icónicas específicas a las que corresponden los enunciados visuales de los libros seleccionados del autor Anthony Browne, en qué consiste cada una para luego en el siguiente apartado analizar cada caso particular.

Esta clasificación se toma del *Tratado del Signo Visual* de Groupe μ , ya que permite comprender la manera en la que opera cada figura según su configuración interna.

La primera es la denominada *Tropo*: "*La desviación se presenta aquí bajo la forma de un conflicto entre los conjuntos de manifestaciones externas y los de determinaciones internas a propósito de un segmento del enunciado* (Klinkenberg, p. 247). Denominan el *tropo* como "*In absentia* conjunto" porque se tratará de una o más unidades de la entidad que ha sido suprimida y sustituida por alguna otra de diferente índole. Así, en los tropos se identificaría la unidad ausente a partir de los elementos presentes que *no* hacen parte de la entidad icónica en cuestión. Por ejemplo, sería un tropo icónico una imagen que presente el cuerpo de un ser humano pero que en lugar de cabeza tenga un televisor. En este caso el elemento ausente (la cabeza humana) se identificaría a partir de lo que en la imagen no es el televisor, esto es, el cuerpo humano. El televisor sería entonces el grado percibido y la cabeza humana sería el elemento concebido.

La siguiente figura es la *Interpenetración*: "*Agrupamos aquí todas las "gafeteras", es decir, los casos en los que la imagen presenta una entidad indecisa, cuyo significante posee rasgos de dos (o varios) tipos distintos, los significantes son, no superpuestos,*

sino conjuntos (Groupe μ , 2006, p. 247). Por esto último la denominan como "*In praesentia* conjunto, puesto que no se trata de suprimir unidades para poner otras en su lugar sino de la presencia de múltiples rasgos de distintas entidades. En este tipo de figuras encontramos atributos de dos o más entidades de diferente naturaleza, pero que comparten algunos rasgos que les permiten presentarse de manera conjunta.

Ahora está la denominada *Emparejamiento*: "*Cabe en este grupo toda imagen visual icónica en la que dos entidades disyuntas pueden ser percibidas como teniendo entre ellas una relación de similitud*" (Groupe μ , p. 248). Por esto la denominan como "*In praesentia* disyunto, dado que se trata de entidades que aparecen en el mismo enunciado compartiendo rasgos análogos pero cada una en un lugar diferente del enunciado.

Por último, el *Tropo proyectado*: "*En estas figuras, los tipos identificados en una primera lectura dan un sentido satisfactorio al enunciado, pero tenemos tendencia a reinterpretar este sentido a la luz de las isotopías proyectadas*" (Groupe μ , 2003, p. 248). En este caso el contexto juega un papel importante pues el sentido retórico no lo da la entidad en sí, sino elementos contextuales que generan la *alotopía*, por esta razón la denominan "*In absentia* disyunto".

En lo que sigue del trabajo voy a hacer una descripción de algunas posibilidades retóricas que se pueden identificar en los libros álbum de Anthony Browne teniendo en cuenta los elementos de retórica icónica y la manera como se relacionan texto e imagen en los procesos de significación que demandan dichos textos. Para efectos del análisis de cada obra, se contextualizará en un primer momento sobre la anécdota de cada una para así entender la situación de las imágenes que iremos observando. Se tomarán solamente aquellos enunciados visuales que presenten desviaciones, siendo nuestro objetivo principal entender los grados de mediación retórica, la forma en la que

logra el autor que cada una de estas figuras opere y el papel que juega el texto escrito en estas mediaciones.

Como se verá a continuación, las obras de Anthony B. son un claro ejemplo de la capacidad creativa y recursiva de un autor al lograr este nivel pluricódigo haciendo uso de diferentes recursos para lograr una apertura semántica significativa en sus narraciones. Se puede decir que esta es la mayor conquista del libro-álbum como género infantil. Esta reunión de códigos que permite una lectura no estrictamente lineal y que no pone como condición previa el manejo del código escrito permite que, con cierto grado de autonomía, el lector interesado pueda acercarse sin necesariamente demandar la ayuda de un adulto para comprender el mensaje.

Al observar la evolución del género se puede ver que el uso de la retórica icónica es un recurso semiótico que representa una de las apuestas más importantes y recientes en la creación de esta clase de textos, ya que permite generar sentidos de forma muy original y creativa proponiendo a sus seguidores otra manera de leer en la que se rompe con la tradicional forma lineal determinada por la primacía del mensaje escrito en las producciones de hace unas décadas.

Capítulo III

Análisis obras de Anthony Browne bajo la luz de la teoría Semiótica

En este apartado se analizarán diferentes obras de Anthony Browne siguiendo las ideas expuestas en el capítulo anterior. La selección de las obras responde a varios criterios: a.) Identificar los recursos retóricos narrativos usados por Anthony Browne y en qué consisten, así como la manera en la que operan dentro de las obras junto al texto escrito. b.) la pertinencia de las obras en cuanto que son un buen ejemplo del estilo del autor, en donde se evidencia el uso de dos sistemas semióticos diferentes, signo escrito y signo icónico. c.) Por último, se menciona el hecho de que estas obras seleccionadas condensan, como principal recurso narrativo, un grupo de figuras retóricas elaboradas en organicidad con el mensaje escrito, siendo este hecho de central interés para el presente trabajo.

Una última razón responde al hecho de que este grupo de libros aparece como el favorito del público lector infantil en el ámbito escolar y bibliotecario en donde personalmente me he desenvuelto durante mis años de experiencia profesional. Durante muchas sesiones de "*La hora del cuento*" en esta diversidad de bibliotecas en las que he trabajado por más de diez años con grupos de niños de diferentes edades y condiciones escolares, sus peticiones lectoras la mayoría de veces se remiten a libros-álbum, y dentro de las obras del autor los libros más solicitados son los títulos seleccionados, lo mismo sucede con el libro escogido por ellos para llevar a casa, siempre dentro de los más pedidos se encuentran estas mismas obras.

Es necesario aclarar que no todos los enunciados visuales de cada libro representan un enunciado retórico, motivo por el cual se abordarán solamente aquellos que presenten desviaciones y generación de relaciones retóricas.

3.1. El libro de los cerdos

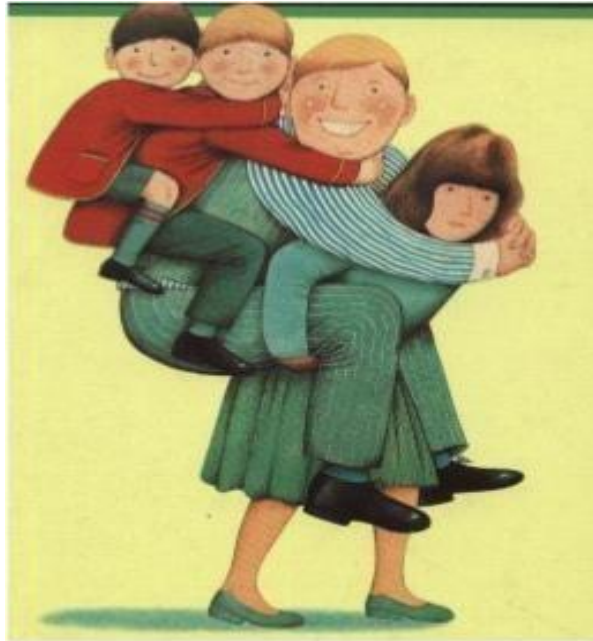


Fig. 16. *El libro de los cerdos*.

El *Libro de los cerdos* relata la historia de una familia conformada por los padres y dos hijos pequeños. Parecen gozar de privilegios y vivir en una casa hermosa, sin embargo, el comportamiento autoritario del padre frente a la madre es replicado por los hijos, todos ellos tratan a la mujer exigiéndole que los atienda de manera permanente y sin recibir ningún tipo de ayuda de parte de ellos. Esta situación lleva a la madre a irse de la casa al sentirse cansada del maltrato recibido por parte de su familia. Al quedar los hijos y el padre solos el cuidado del hogar queda desamparado pues ellos no saben cómo velar ni por ellos mismos, así que su descuido y suciedad hacen que terminen transformándose físicamente en cerdos. La madre regresa para darles una nueva oportunidad la cual es aprovechada de buena manera por los antes holgazanes, y ahora el nuevo orden familiar les hace compartir todas las labores del hogar con la madre. Al regresar ella y darse cuenta estos de su comportamiento erróneo y corregirlo, vuelven a su estado natural como humanos.

La imagen que abre *El libro de los cerdos* lo hace alterando una idea relacionada con la fuerza del hombre vs fuerza la de la mujer, casi siempre se asocia la fuerza física al

primero y también a él se le identificaba hasta hace un tiempo como la base o sostén de la familia. Sin embargo, esta jerarquía de valores es replanteada cuando el autor propone por medio de este enunciado que en la historia es la madre quien carga con el peso de cada uno de los miembros de su familia. La expresión de todos y en especial del rostro de la madre llama la atención, pues los tres varones están sonriendo alegremente mientras que la madre refleja alguna incomodidad o malestar ante la situación. Es importante analizar estos aspectos porque están conectados directamente con esa libertad que se da Browne de dar una mirada crítica a ciertas realidades, y como iremos viendo a lo largo del análisis del libro lo logra originalmente gracias a su estilo y apoyado principalmente en la retórica icónica. En muchas de sus obras, y en todas las que nosotros hemos elegido para el presente trabajo, hay un sentido transgresor o crítico detrás de la anécdota superficial.

Ahora bien, este contexto que se deduce será el de la historia, se determina por cierta información que de entrada brinda la imagen de la portada. Al abrir el libro el primer mensaje escrito ratifica esta inferencia cuando menciona a los personajes de la historia: el padre (El Señor de la Cerda) sus dos hijos y su esposa. El orden en los que se enumeran los personajes en el texto escrito también es de importancia porque transmite un sentido de jerarquía, de importancia, primero está el padre, luego los hijos, luego algunos de los bienes materiales que poseen como el auto y el carro y de últimas se menciona a la esposa, quien además está dentro de la casa mientras vemos a los tres varones sonrientes en un primer plano. En esta imagen el texto brinda información sobre la manera en la que el padre se dirige a la madre, solicitando en un tono de mando ser atendido prontamente por la esposa, el narrador da gran importancia a las actividades laborales del Señor de la Cerda.



Fig. 17. *El libro de los cerdos.*

A continuación, se observa a los hijos tratar a la madre de la misma manera que el padre, dándole órdenes a gritos todo el tiempo. Se trata de una figura por medio de la cual el mensaje busca ser asegurado por medio de una *redundancia*, concepto que ya explicamos líneas atrás. Se advierte a los hijos vociferando a la madre que se apure con el desayuno, mientras que en la mitad de la imagen vemos el periódico que el padre lee lleno de rostros en el mismo gesto de grito que los personajes, el mensaje escrito está cumpliendo la función de *anclar* el sentido y dirigirlo hacia la situación en la que gritan a la madre a la vez que amplía la información haciendo saber al lector por qué están en gesto de grito y a quién se dirigen. Se trata entonces de la reproducción de una idea o elemento visual, en este caso el grito, para recalcarla o hacer que sobresalga del resto de entidades. Por último, hay que mencionar nuevamente la disposición de ambos mensajes en la página en donde siempre está el enunciado visual ocupando un mayor espacio, hecho que le da cierta primacía.

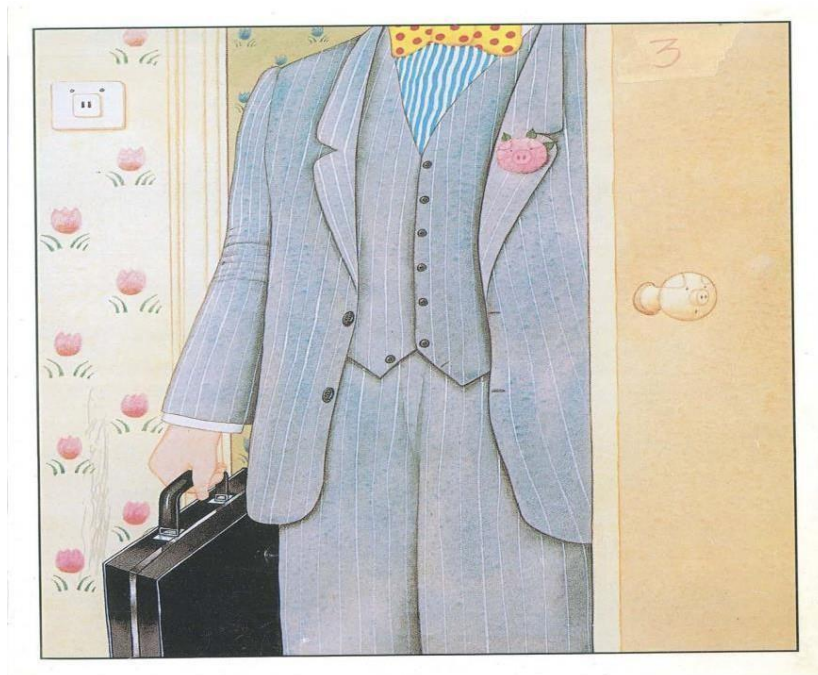


Fig. 18. *El libro de los cerdos.*

Al adentrarse en la historia comienzan a complejizarse las figuras. Estas imágenes están mostrando o están exteriorizando, a medida que va avanzando el cuento, las características internas de los personajes hombres: aluden a sus costumbres, a su manera de ser y comportarse. De manera gradual y acorde con su comportamiento, Anthony B. logra aunar su conducta con su apariencia física. Es decir, esta última es reveladora de ciertas actitudes y maneras de los hijos y del padre.

Como se ha visto hasta ahora, las imágenes son presentadas una a una siguiendo una clara intencionalidad del autor; con esto se hace referencia a que cada cambio es progresivo según el autor va mostrando y exponiendo cierto proceder de los personajes. Esto permite reafirmar la idea de que no se trata de ninguna manera de ilustraciones que acompañan el texto escrito a la vieja usanza, como sucedía con los primeros libros ilustrados para niños, sino que cada imagen en su complejidad está cargada de detalles, significaciones y acciones que no se encuentran en las palabras escritas, mientras que estas últimas van anclando los sentidos implícitos. El autor utiliza por ejemplo el acercamiento de una imagen haciendo uso de la perspectiva, como se observa ahora en esta escena en la que se empiezan a observar detalles que

van dando aviso sobre lo que viene más adelante en la historia: vemos un primer plano del cuerpo del padre, se omite su rostro, y se pone en evidencia el prendedor que cuelga de su solapa, con forma de cerdo. Se trata de una suerte de pistas que van introduciendo al lector en la complejidad del cuento y alertan sobre los acontecimientos venideros. El enunciado general presenta una *isotopía* fácilmente identificable, se ve a un hombre ingresando a una casa después de su jornada laboral, información que deducimos dada la presencia del maletín en su mano, sin embargo se empieza a notar una irrupción del orden esperado cuando vemos que la manilla de la puerta es una cara de cerdo, y en lugar de un pañuelo lo que cuelga de la solapa de su traje es otra cara de cerdo, se presenta nuevamente una cara de cerdo en el lugar del enchufe en la parte de arriba de la pared izquierda. Estos elementos generan la *isotopía*, pues cada rostro de cerdo está *fusionado* con la superficie sobre la cual se encuentra, de una manera eficaz logra introducir otro campo significativo que relaciona aspectos del comportamiento del personaje con el cerdo y con algunas de las características que se atribuyen a este animal, como puede ser la falta de higiene. Se trata de una *redundancia* producida por varias entidades del enunciado y relacionadas con el sentido global.

Aquí el texto escrito informa de la ausencia de la madre y del desconocimiento del esposo del paradero de esta. La narración escrita parece cumplir un papel de direccionamiento de la historia. El texto escrito no da por sí sólo toda esta información, si no que brinda información de *anclaje* para poder direccionar el sentido global.

Entretanto se ve cómo en el cuadro colgado sobre la chimenea el autor suprime las unidades que conforman la entidad dejando solamente la silueta de la mujer para asegurarse de que quede sugerido que alguien falta, que se ha sustraído intencionalmente y dejado así al hombre sólo de pie junto al perro. Pero en la imagen aparece también un sobre que contiene una carta, y en la siguiente página conocemos su contenido: "*son unos cerdos*".



Fig. 19. *El libro de los cerdos.*

Aquí se puede decir que está el primer momento clave de la narración: la mano que sostiene el sobre es una pata de cerdo. Se trata de la presencia de una extremidad de animal usando un traje de hombre. Siguiendo la *isotopía* el lector esperaría encontrar que de dicha manga saliera una mano humana, sin embargo, en lugar de esta encuentra una de cerdo. La identificación de la *isotopía* es lo que permite detectar el elemento inesperado que produce la irrupción. El traje que se ve lleva el personaje es el mismo que ha mostrado en cada escena, lo que confirma de quién se trata, y aun así si se viera este enunciado separado del resto, el traje sigue indicándonos que es una vestimenta de humano, del que se espera además sostenga la nota con el mensaje escrito. Dicho mensaje ayuda a reafirmar lo que el lector intuye, que los personajes han sufrido una completa transformación convirtiéndose en cerdos. Se trata entonces de un *tropo*, en donde se ha sustraído la mano del hombre y se ha sustituido por la pezuña de un cerdo. La pared está llena de imágenes del mencionado

animal, lo que en una intención de *redundancia* refuerza aún más la relevancia y contundencia de dicho cambio en los personajes. El mensaje escrito indica que la madre se ha ido, hecho determinante en la historia, pero la imagen da la información tal vez más relevante e importante, tras su partida el esposo se ha convertido en cerdo.

El lector completa el sentido del mensaje una vez ha obtenido información de las dos lecturas del mensaje visual y el escrito. En cada página se evidencia la manera como la reestructuración del mensaje se cumple mientras que es necesario que el observador participe de una "reconstrucción" del sentido integrando ambos elementos, el presente que sería el *percibido* (pata de cerdo) y el ausente *concebido* (mano humana) para así poder integrar algunos atributos del animal con los del humano, para luego si poder hacer una reevaluación conceptual; esto hace que sea una situación de participación dialéctica constante entre los grados concebido y percibido. Pero también es necesario resaltar que esta dialéctica se establece no sólo entre los grados internos de la figura retórica sino también entre el lector y ésta, pues al ser irrumpido el orden en el enunciado, el campo semántico inicial debe reorganizarse mediante la participación (introducción o sustracción o ambos) de elementos que en un inicio pertenecen a otro campo, se hace completamente necesaria la reacomodación de la *enciclopedia* del lector, el cual debe participar activamente para dar un nuevo sentido a lo observado.

El lector, aunque no de manera consciente, debe identificar los dos campos semánticos: el padre llegando a su casa, leyendo una nota y luego transformándose completamente en cerdo, para luego de esto entender la nueva carga semántica de la figura global que le indica el porqué de esta transformación, haciéndolo pensar en el comportamiento del padre, de los hijos y de la madre que ha decidido marcharse de casa; todo esto de manera simultánea. La relación retórica está dada de manifiesto, no hay grados de mediación en la generación del enunciado, el *grado percibido* indica de entrada que algo sucede en la imagen y obliga al lector a la reorganización casi de

manera inmediata. En esto contribuye también el hecho de que el tamaño de la figura ocupa gran parte de la página y lo acompañan las otras figuras de cerdo en su función de *redundancia*. El texto escrito está complementado con información que el enunciado visual no da por sí solo; sin este no sabríamos que la madre se ha ido, lo que significa que cumple una función de ampliación del contexto dado, como ha sucedido con imágenes anteriores. Cuando leemos el mensaje escrito en el sobre que dice “son unos cerdos”, vemos que esta nota de alguna manera contribuye a que dicha imagen sea interpretada precisamente como una transformación. Como si las palabras escritas fueran las generadoras de dicho cambio en los personajes. Podría tratarse de una situación contraria, en la que fuera un cerdo humanizado, pero el escrito orienta la interpretación hacia la idea de humano-cerdo y atribuye un significado o interpretación a dicha transformación en la que la entidad ausente, la mano humana, se ha llevado consigo los rasgos humanos de racionalidad y empatía y ha puesto en escena atributos de un cerdo.

Es importante mencionar que consideramos desde luego que el grado de complejidad de una figura retórica puede variar indefinidamente, pues las cargas semánticas y simbólicas de los elementos que se propongan en cada figura podrán variar de cualquier manera dependiendo de la exigencia requerida por ejemplo del trabajo *enciclopédico* del lector para poder leer cada uno de estos elementos dentro del conjunto e identificar sus relaciones.

Se entiende del análisis adelantado hasta el momento que el sentido de cada imagen aunado además al sentido del texto escrito que la acompaña, requiere de la participación activa del lector y que ésta será aún más eficaz si interviene éste del diálogo con una *enciclopedia* vasta que le permita y le facilite generar e identificar contenidos más ampliamente. Por esto se considera que el concepto de “*enciclopedia*” es fundamental en relación con la interpretación de enunciados retóricos sea cual sea su contenido.

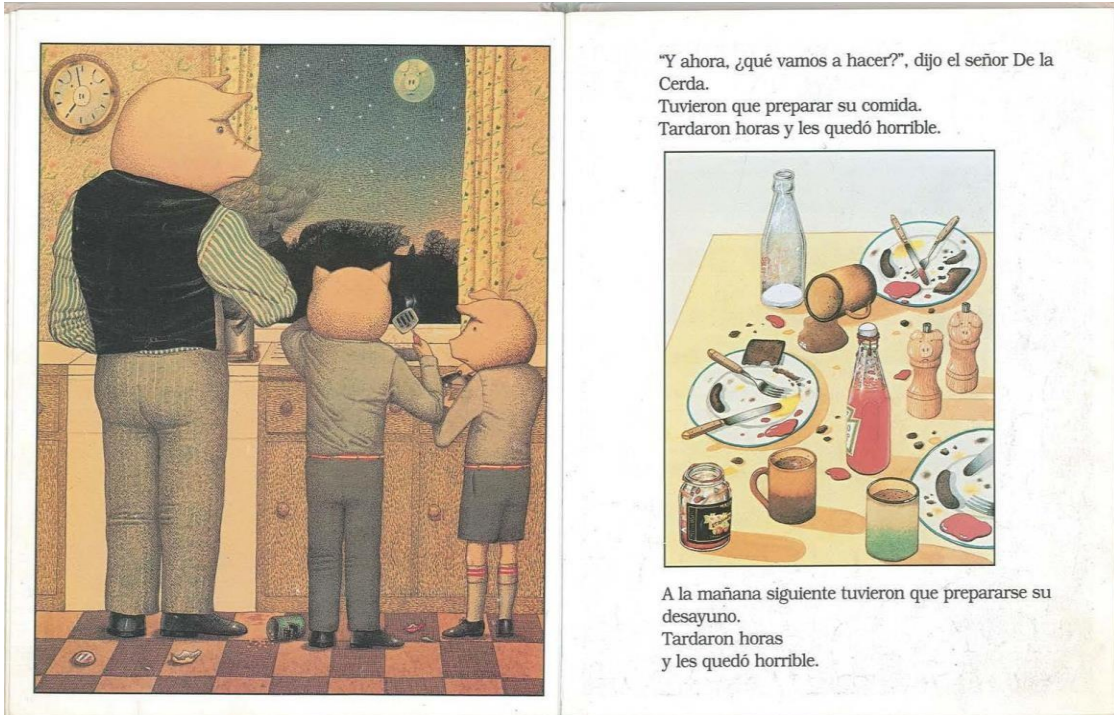


Fig. 20 *El libro de los cerdos.*

Una vez se ha revelado la transformación del padre, se presenta en la siguiente hoja la misma transformación ahora en los hijos, pero ya se nota mucho mayor la prominencia del giro retórico, al observar que los personajes han sufrido una transformación más profunda al llevar en lugar de su cabeza humana, la de un cerdo. Están los tres cerdos-humanos en la cocina de la casa tratando de preparar los alimentos para la cena. En este *tropo icónico* encontramos rasgos de dos tipos diferentes, tipo hombre y tipo cerdo. Se ven tres figuras de cuerpo humano en una situación de actividad naturalmente humana como lo es cocinar, todo indica una clara *isotopía*, los personajes están de pie, llevan ropa y zapatos, pero, se han suprimido de estas figuras sus cabezas humanas y en su lugar se han puesto claramente tres cabezas de cerdo. En este segundo momento se percibe que se han introducido más elementos del mundo animal: se trata ahora de hombres-cerdos.

La figura retórica opera por medio de lo que Klinkenberg denomina como una *sustracción-adicción* y ocupa gran parte de la página mientras la acompañan otros elementos que hacen eco a la transformación de los personajes, el reloj tiene en el centro un hocico, lo mismo que a la luna se le ha añadido también un hocico y orejas. El escrito refuerza la idea del cambio motivado por su falta de habilidad para las labores del hogar y su incapacidad para realizarlas de manera pertinente al decir que “tuvieron” que preparar su comida ellos solos y que el resultado no fue muy positivo. El uso de la *supresión-adjunción* como una de las operaciones de base y ya entendida como figura en el *tropo icónico* tiene una intención, finalidad o efecto directo en el sentido del mensaje. La lectura de la figura muy probablemente se relacionará para el lector, con el comportamiento del animal citado y el de los personajes de la historia. Al observar además las repeticiones de la figura de cabeza y silueta de cerdo en diferentes partes del enunciado, en la luna afuera de la ventana, en el reloj de la cocina y en las figuras del horizonte entendemos su función de *redundancia*.

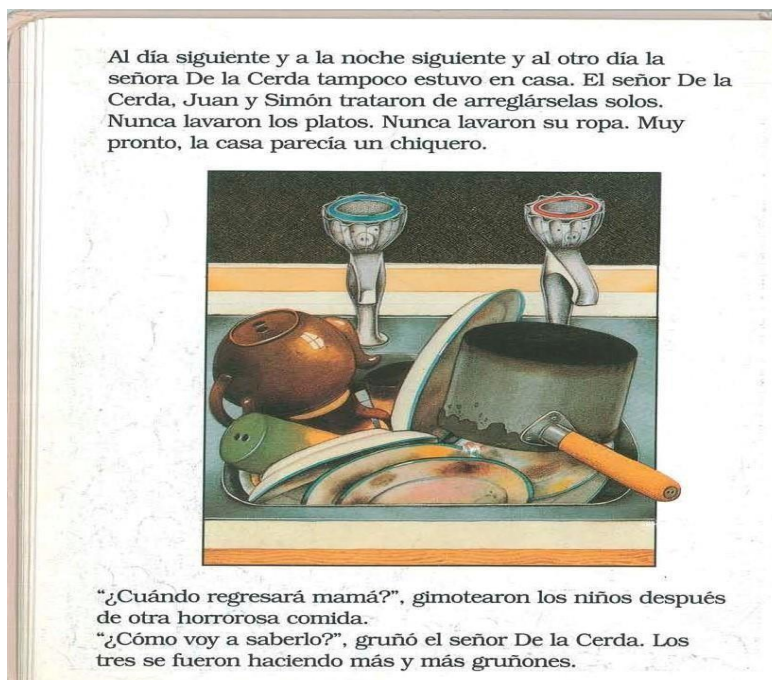


Fig. 21. *El libro de los cerdos.*

Lo mismo sucede en la siguiente imagen donde está el lavaplatos lleno de loza sucia y fusiones de la imagen de la trompa de un cerdo en las manijas del agua y en algunas ollas, así como en las llaves del agua. Se trata nuevamente de una isotopía clara: un fregadero en el que hay una gran acumulación de platos sucios; un escenario de actividad humana; luego la identificación de la *alotopía*: trompas de cerdo en varios platos y manijas, lo que genera en el lector una necesidad de reajuste que le obliga a generar un nuevo sentido a partir de las relaciones emergentes que se establecen entre la *isotopía* dominante y la *alotopía*, este reajuste está ligado al sentido global. En este punto de la narración ya se puede identificar que la carga retórica se encuentra en los enunciados visuales. Los mensajes escritos no presentan mayor uso retórico, mientras que en las imágenes hemos podido determinar la presencia de figuras que determinan por completo el sentido del texto. Sin estas, la historia perdería sus momentos más importantes de tensión como por ejemplo en el que descubrimos que los tres, padre e hijos, se han transformado en cerdos. Cabe recordar que las imágenes del libro que se han omitido no llevan carga retórica, cumplen en estos casos una función meramente ilustrativa frente a lo que el texto va indicando. Pero la fuerza retórica de las demás es, en definitiva, determinante para el sentido.

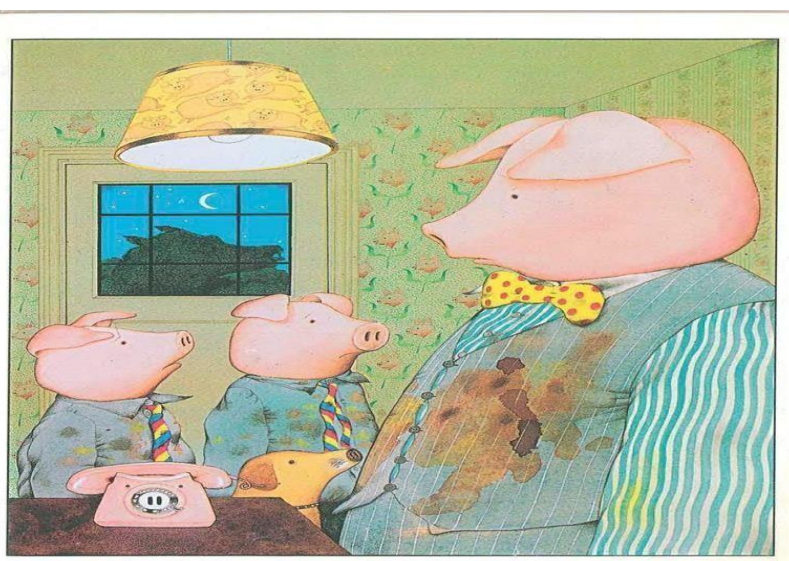


Fig. 22. *El libro de los cerdos.*

En la siguiente página se tiene la misma figura anterior: *tropo icónico*. En esta escena llaman la atención los detalles de sus trajes, los cuales presentan manchas de suciedad y parecen estar en mal estado. En diferentes partes del enunciado se detallan imágenes de cabezas de cerdo en la pared, en el teléfono o el mismo perro con trompa.

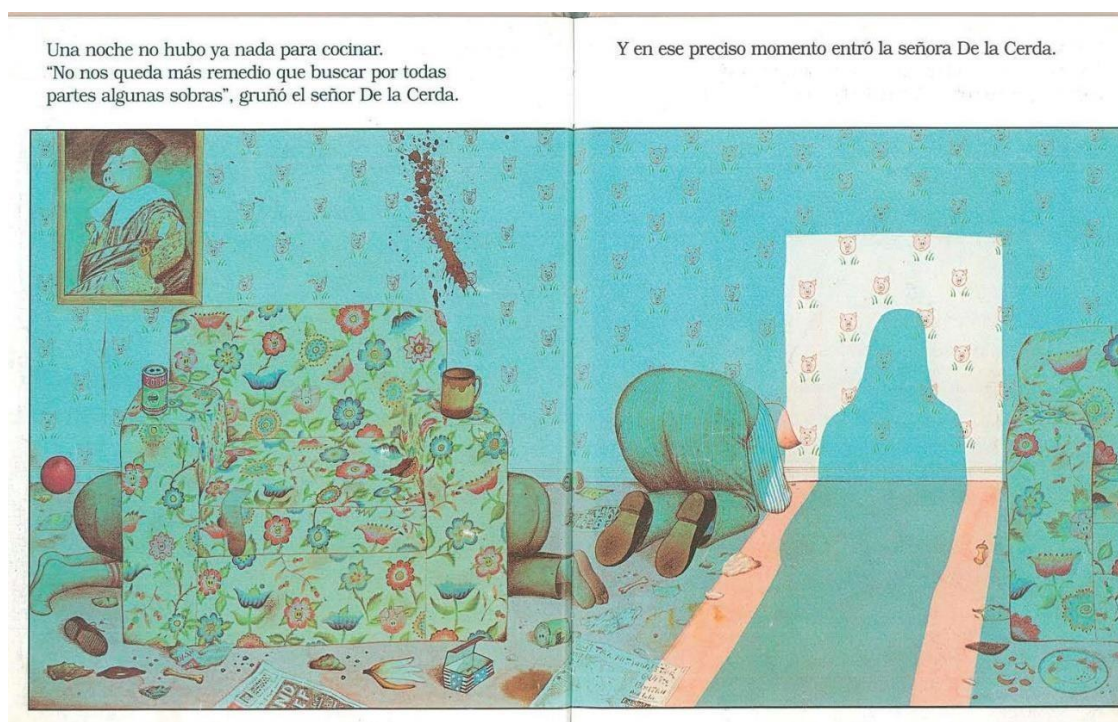


Fig. 23. *El libro de los cerdos*.

En los dos siguientes enunciados visuales la transformación de los personajes se intensifica aún más cuando se descubre que no sólo ha permeado su aspecto físico, sino que también lo ha hecho en sus comportamientos; los tres están en posición gacha en gesto de estar buscando algo en el suelo. En el grado *percibido* encontramos una escena en la que los personajes humanos, pero con cabeza de cerdo se encuentran realizando una acción que no es tan común o natural en una persona, y es que prima la figura de humanos, la *isotopía* permanece, una casa de familia en la que habitan personas, cada elemento está indicando una contextualización de la escena: los sofás, el cuadro y la pared decorada ubican al lector en una sala. Esta es irrumpida por un elemento disímil, en este caso por las cabezas, pero también por la postura de los personajes que se asemeja a la postura

de un animal cuando come o busca sobras en el suelo, esta idea se ve reforzada por las imágenes de restos de comida y desperdicios regados por todo lado, huesos y cáscaras. Se tiene, entonces, un proceso de transformación que en el plano conceptual va del campo de lo humano al campo de los cerdos, y que en términos retóricos se presenta casi como un tránsito del tropo icónico a la interpenetración icónica en el caso de los personajes centrales, pues el personaje del cuadro de la pared de la misma manera que el padre y los hijos, lleva una cabeza de cerdo y el autor no pierde oportunidad para recalcar la presencia de dicho animal y una vez se observa un *tropo icónico*.

Un elemento importante en la imagen es la sombra de la mujer proyectada en la pared y el suelo. El mensaje escrito ha ratificado ya que han tenido que buscar sobras por todas partes dada su poca habilidad para cocinar y mantener la organización del hogar: *“Una noche no hubo ya nada para cocinar. “No nos queda más remedio que buscar por todas partes algunas sobras”, gruñó el señor De la Cerda. Y en ese preciso momento entró la señora De la Cerda”*. (Browne, Pág19). El mensaje escrito confirma que quien ha entrado es la Señora de la Cerda. Pero llama la atención que, para quienes tengan presente la imagen con la que se alude a la Virgen María popularmente, es evidente la relación entre esta y el contorno que proyecta la sombra de la madre, figura que identificamos como un *tropo proyectado*. Aquí juega la carga simbólica y semántica que subyace a dicha imagen. El autor logra este efecto dibujando solamente el contorno y suprimiendo los elementos internos de la figura, como lo son cabeza, brazos, etc.

Luego del momento intenso en el que se presenta la transformación física de los personajes, el autor genera un retorno en el que deja ver nuevamente a los personajes en su estado inicial como humanos, pero este viaje interno se ha manifestado a través del aspecto físico de estos. Ha sido la exteriorización del cambio interno que se ha producido en cada uno de ellos. Al final su estado de conciencia no es el mismo que

tenían al comienzo de la historia, algo se ha modificado en su forma de actuar y de pensar y así lo revela su apariencia física. El autor, de manera sugerente, ingeniosa y estética, ha recurrido al uso de la retórica visual para narrar al público infantil y a todo aquel que se acerque a *El libro de los cerdos*, una historia que cuenta una situación de desequilibrio en una familia en la que tres de sus integrantes sufren cambios paulatinos externos e internos al ser abandonados por la madre, hasta llegar a un nivel de equilibrio en las dinámicas familiares. Es interesante ver cómo esta última aparece en todas las imágenes sin alteraciones físicas de ningún tipo, algo que cobra sentido al entender el mensaje global de la historia, ya que ella no presenta comportamientos que afecten a ninguno de los miembros del grupo familiar como sí sucede con el padre y los hijos. En el único momento en el que ella es objeto de comparación se le compara con la Virgen María. El mensaje escrito direcciona la interpretación del enunciado al corroborar lo que se ve, que los personajes están comiendo de las sobras del suelo.

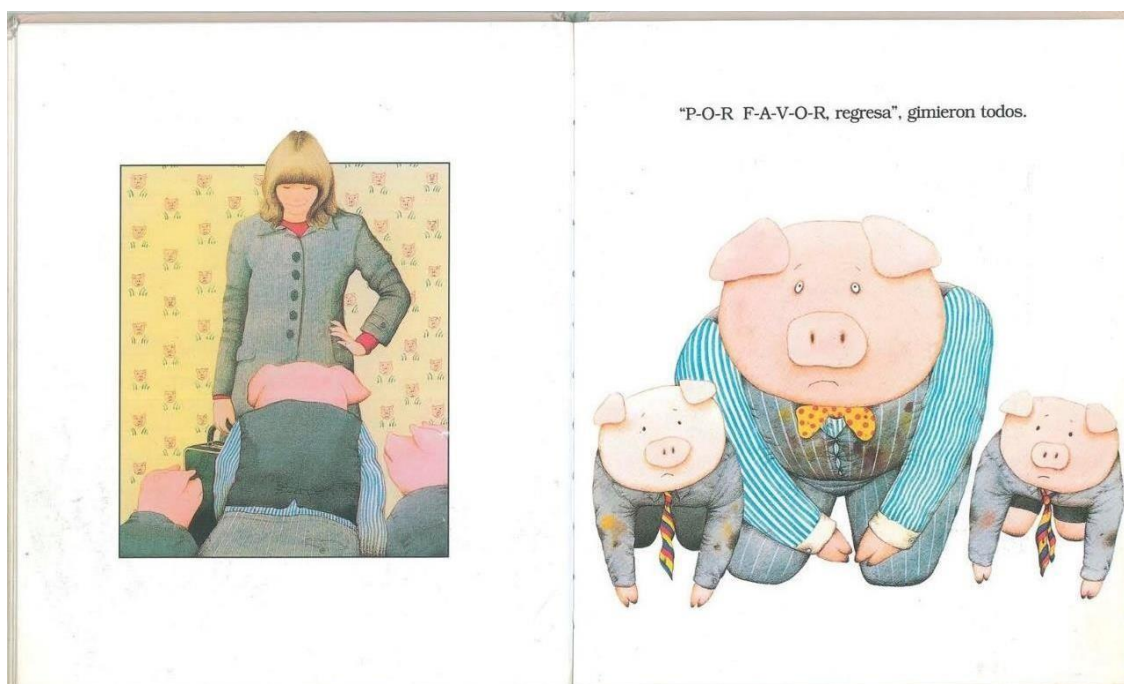


Fig. 24. *El libro de los cerdos*.

Estas imágenes permiten observar hasta dónde llega la transformación de los personajes, el grado de mediación retórica inició con la simple sustitución de una

mano, y mientras avanzamos en el libro la transformación se hizo más intensa hasta que los personajes se transformaron por completo en cerdos y adoptaron la pose misma del animal. Se ve ahora a los tres personajes arrastrándose y suplicando a la madre que regrese.

Las últimas imágenes muestran a todos los miembros de la familia ayudando a realizar las labores domésticas, pero lo importante aquí es que ya los hijos y el padre han regresado a su forma original. Se puede concluir que el sentido del texto y su carga interpretativa recae en el uso de la retórica icónica y el tratamiento que le da a esta el autor de la obra. Los enunciados visuales junto a los mensajes escritos logran completar el significado global de la historia, se interpreta que una de las razones por las que el autor decidió aunar estos dos sistemas de signos es porque los entrelazó de tal manera que ambos aportan, aunque en diferente medida, a la construcción del significado de la narración.

Respecto a los enunciados retóricos en particular y al tratamiento que se da a estos, se trata de figuras creadas a partir de una idea de progresividad, en donde la relación entre las partes de las entidades visuales se hace mayor en cada enunciado a medida que se avanza en el libro y a medida que se complejiza la trama. Se trata de secuencias progresivas en las que se inicia con detalles como el brazo con traje del que desprende la pezuña, para terminar con estos personajes no sólo transformados completamente en cerdos, cuerpo y cabeza, sino que se lleva la transformación hasta el límite de sus actitudes cuando los vemos hincados buscando comida entre la basura del piso.

3.2. Cambios

Cambios es un libro que relata la historia de un niño que un día empieza a notar muchas cosas extrañas sucediendo a su alrededor. El nombre del protagonista es José Kaf, lo que se puede entender como una referencia a la obra literaria de Franz

Kafka titulada *La metamorfosis*; ambas obras remiten a la idea del paso de un estado a otro.

Esta referencia propuesta por el autor podrá ser captada por aquellos lectores que conozcan algo de la cita, quienes puedan hacer relaciones y vincular el contexto dado en un principio con los elementos que se van añadiendo para así reconocer estos “guiños” que de manera constante hace el autor.

El texto inicia cuando José comienza a notar que muchos objetos en su casa han cambiado de forma y apariencia luego de que su padre le avisara que iba a recoger a su madre y que pronto algo va a cambiar. A medida que avanzamos en las páginas vamos observando que estos cambios se van haciendo más y más evidentes, hasta que finalmente llegan los padres a casa y traen en brazos a la recién nacida hermanita de José. En este momento se comprende que los cambios externos que se han venido presentando durante el relato se referían a la transformación en las dinámicas familiares que implica la llegada de un nuevo miembro y el impacto que esto puede generar en un niño.

Siguiendo el estilo del anterior texto abordado, se mantiene la dupla entre la narración visual y la narración escrita. Hay una clara intención de parte del autor en involucrar a sus lectores en un diálogo que implique un análisis minucioso en el que Browne invita sobre todo a la observación de los detalles, porque es por medio de estos que se manifiestan los sentidos de cada situación y el significado global. Por tanto, se ve que no es gratuita la presencia de ninguna figura, pues cada una de estas va hilando significativamente cada acontecimiento.

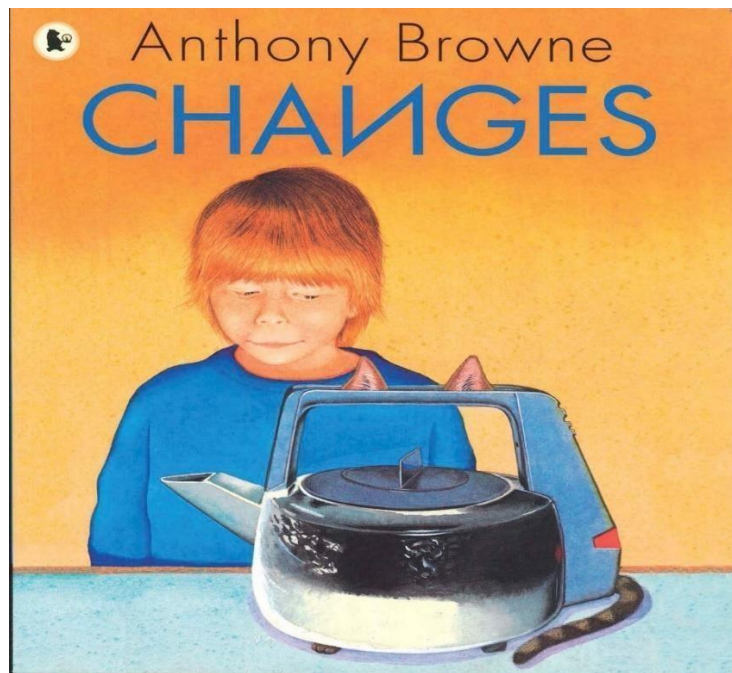


Fig. 25. *Cambios*.

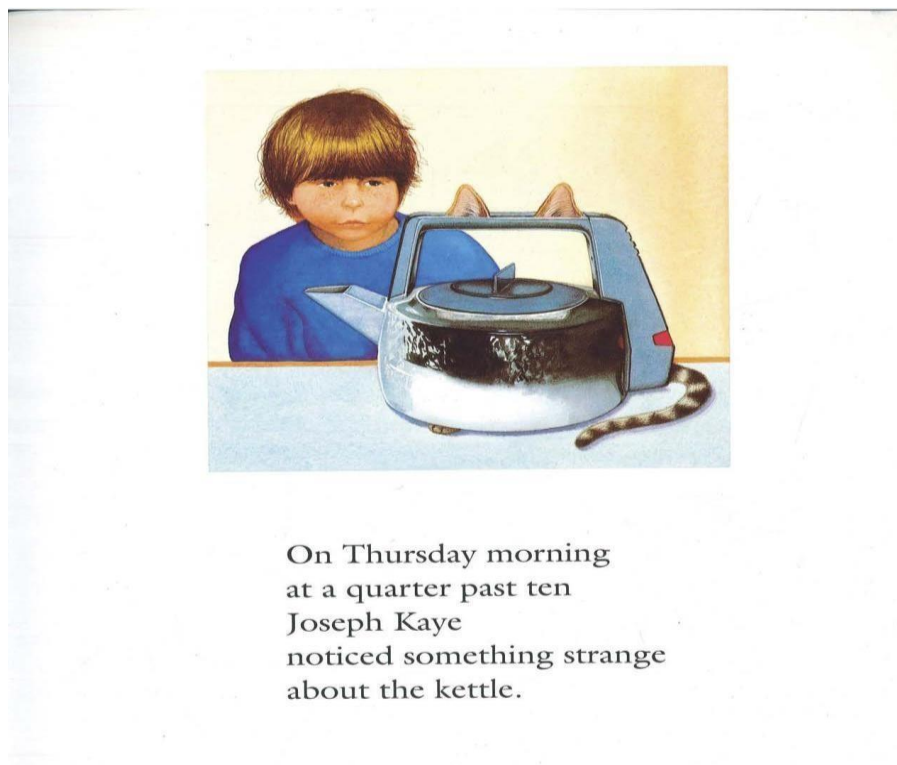


Fig. 26. *Cambios*.

El título hace una apertura semántica inicial, que sugiere que algo pasará de un estado a otro: *Cambios*. Desde la portada se introduce en una narración en donde la imagen juega un papel fundamental al mostrar en un primer plano la famosa “gafetera” que se encuentra dentro de la figura denominada *interpenetración*: una fusión entre las partes de un gato y las de una tetera.

El personaje que se ve en un segundo plano, y de quien se puede asumir será el protagonista del cuento, tiene su mirada fija sobre la tetera y la observa de manera particular. Este hecho es crucial y fundamental para la construcción del sentido, pues se establece con esto que la perspectiva de la narración está planteada desde la mirada de un niño. Esto acentúa la rareza que puede significar el encontrarse con una “gafetera” en la mesa de la cocina. Por la disposición espacial de las dos figuras se entiende que se le da preponderancia a la gafetera, esto hace que el lector la encuentre como el primer elemento de lectura. Aquí el grado *percibido* permite identificar que el elemento *alotópico* es la cafetera con rasgos de gato, porque la mayoría de elementos conservan y mantienen una *isotopía*, es decir, el niño presenta una imagen dentro de lo esperado para el tipo niño (su, rostro, el torso, la postura), la superficie en la que se encuentra la tetera también aparece normal, pero es la figura tetera en la que se da la *alotopía* al ser una fusión entre las partes de un gato (orejas, cola, patas) y el cuerpo de una tetera. La normalidad de este contexto está siendo interrumpida. Los elementos que configuran la figura son sutiles, se han añadido las orejas y la cola y el resto de tetera no ha tenido mayor alteración.

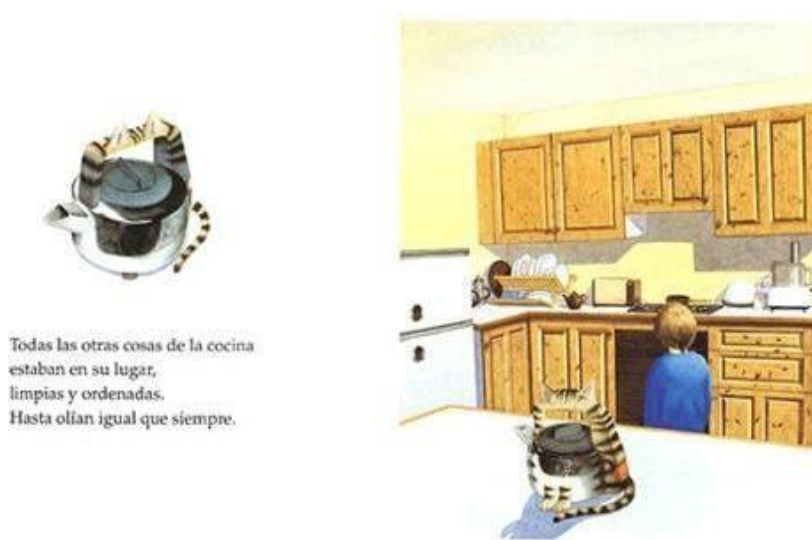


Fig. 27. *Cambios.*

Los dos enunciados visuales de las siguientes páginas ratifican que se está irrumpiendo la normalidad de una casa. En medio de una cocina aparentemente

normal (muebles, platos, electrodomésticos) nuevamente aparece la “gafetera”; el mensaje escrito se presenta igual que en los anteriores libros, como una especie de *ancla* que va indicando la ruta del sentido, pero la imagen aporta información independiente que no está contenida en las palabras. El texto indica que José nota que algo extraño está sucediendo con la tetera. Esta es la forma del autor de introducir al lector en otros cambios más profundos al interior mismo de la vida del personaje; lo que se va haciendo evidente a medida que se avanza en la lectura.

La nueva forma que él nota en la tetera no está descrita por las palabras, sino que se presenta directamente en la entidad que nuevamente ocupa un primer plano. En esta oportunidad los elementos que median el giro retórico se acentúan un poco más, cuando el color inicial del objeto se ha modificado y ahora lo percibimos pardo, asemejándose aún más al de un gato y luego se ve que ahora tiene patas.

El escrito parece acentuar la presencia de la figura retórica al resaltarla diciendo que las demás cosas siguen igual que antes. Hace una comparación entre el estado de la cafetera y la normalidad del resto del lugar, pero también sigue cumpliendo una función contenedora frente a la apertura de sentidos que suponen las imágenes, ya que como se ha visto en los libros de Anthony Browne son éstas las que presentan la mayor carga de *desviación* o la carga retórica. Sin embargo, es importante recordar que estas interpretaciones potenciales no son infinitas. Si bien el autor logra con gran habilidad este grado de alteración del código en sus enunciados visuales, considera necesaria la presencia de un mensaje escrito, el cual aporta a la interpretación en la medida en la que traza un sentido direccionado limitando un poco más dicha apertura interpretativa. De esta manera se comprende en ocasiones la literalidad de los enunciados escritos, cuando las imágenes parecen lo suficientemente elaboradas para no necesitar de ningún otro apoyo retórico que amplíe sus posibilidades interpretativas.



The house was quiet,
very quiet,
and Joseph's room
was just as he had left it.
And then
he saw the slipper.

Fig. 28. *Cambios*.

Durante la narración se encuentran momentos de pausas retóricas, es decir, no todas las imágenes presentan *alotopías*. Están las que mantienen la *isotopía*, como ésta del cuarto del personaje en la que el sentido de normalidad está reforzado por el texto escrito indicando que "(...) *el cuarto de José estaba tal como lo había dejado*" (Browne, *Cambios*, p. 4). Estos momentos de "quietud" frente al uso de la retórica en otros enunciados, ayudan a crear un ambiente en el que el lector debe mantenerse a la expectativa pues el efecto de "lo inesperado" está latente página tras página. Esto demarca además el ritmo de lectura, creando momentos de mayor tensión necesarios para mantener la atención y el interés del lector.

La página que sigue inmediatamente muestra una *interpenetración* entre una pantufla y un ave. En la entidad visual prima la pantufla, pues está casi toda dibujada, sólo que sobresale en ella un ala negra extendida y un pico bien definido en la parte delantera. El texto no describe la imagen en sí, pero recalca la atención del lector en ésta cuando refiriéndose al niño dice el narrador: "*en ése momento vio la pantufla*". La *isotopía* "casa" es clara cuando en la imagen anterior se ha visto un cuarto sin alteraciones de ningún tipo, y ahora la pantufla encima de un mueble y el rostro de sorpresa del niño marcan aún más la *alotopía* o elemento irruptor que representa la pantufla-pájaro.

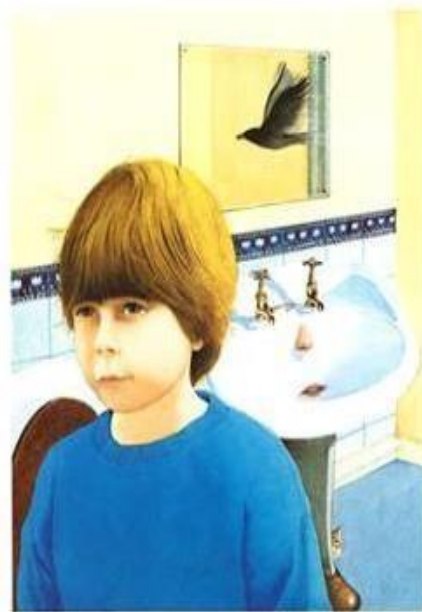
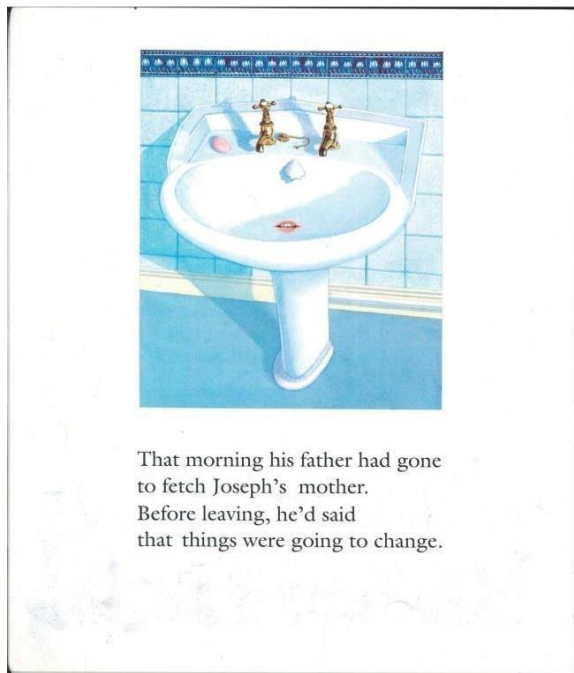


Fig. 29. *Cambios.*

Los objetos alrededor de José continúan cambiando: ahora se ve una *interpenetración* entre el lavamanos y un rostro humano, las partes y disposición de una cara se corresponden con la que vemos en el lavabo: ojos-grifo, boca-sifón; en la página siguiente se ha agregado una imagen de nariz también y además se ha *suprimido* la base y en su lugar se ha puesto una pierna al parecer de hombre por el traje y por la forma, tamaño y zapato que lleva dicha pierna. Detrás se ubica un gato. Este puede aludir al gato evocado en las figuras anteriores de la "gafetera". Se sabe de la existencia del padre en la historia gracias al escrito, en el momento en el que el narrador dice: "*Esa mañana su papá había ido a recoger a su mamá. Antes de irse le había dicho a José que las cosas iban a cambiar*" (Cambios, Browne, p. 6). Esto permite al lector hacer la conexión entre esta pierna masculina y el padre. La ilustración evoca su presencia y corporeidad.

Por otra parte, en el espejo se ve el reflejo de un pájaro, y aunque no se trata específicamente de una figura retórica llama la atención el hecho de que él se encuentre en un baño y que dentro de éste haya un pájaro volando, cosa poco usual, así que de alguna manera esta imagen irrumpe también y genera una *alotopía*, pues los demás elementos indican claramente que el personaje se encuentra en dicho

lugar: las baldosas de la pared y la tasa del baño. Esto recalca el *cambio* que está ocurriendo en la historia, aunque no sepamos con certeza hasta dónde llegará dicho cambio.

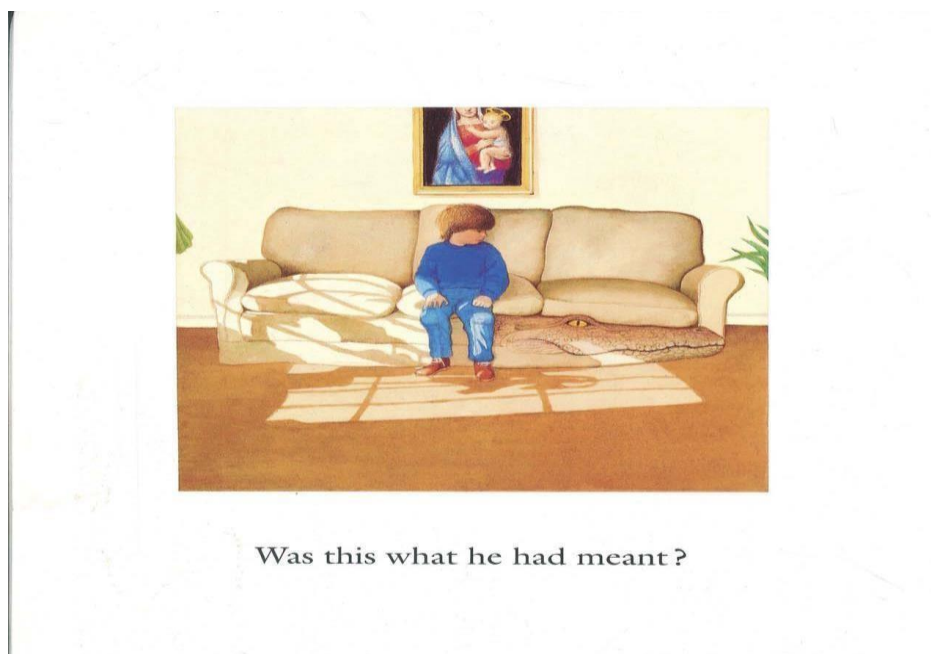


Fig. 30. *Cambios.*

El enunciado siguiente presenta nuevamente una *interpenetración* en la medida en la que se ha omitido un tramo de la base del sofá en el que se encuentra sentado José, y en su lugar se ha puesto la cabeza de un cocodrilo. El lugar en el que se encuentra el personaje es una sala y es posible identificarla como tal ya que los elementos presentes indican que es así: un amplio sofá, una mata a un lado, el tapete y el cuadro. Todo esto junto remite a la idea de sala, pero al detenerse un momento en la imagen del cuadro de la Virgen María que, aunque no presente ninguna operación retórica, remite a la idea de la maternidad y representa una referencia cultural importante. Este tipo de relaciones intertextuales son comunes en la mayoría de libros de Anthony Browne, quien procura ir dejando “pistas” que están adelantando algo de lo que viene poco más adelante en la trama, de manera que esta especie de guiños al lector se convierten en elemento fundamental en el avance de la lectura poniendo en juego la participación activa del lector, quien debe “tratar la información” buscando

encajarla y relacionarla con los demás elementos del enunciado. En este caso sería una relación establecida no sólo entre los elementos del mismo enunciado sino con todos los enunciados anteriores del libro, uno tras otro en una cadena significativa. Sin embargo, es importante mencionar que esto es válido para cada obra y cada enunciado.

El mensaje escrito está reafirmando el sentido referido a los *cambios* que el padre anticipó páginas atrás y que se anunció desde la apertura semántica del mismo título, lo que dentro de la narración genera una expectativa frente a dichas transformaciones y direcciona la atención del lector a estos cambios externos que se evidencian en cada parte de la casa de José.

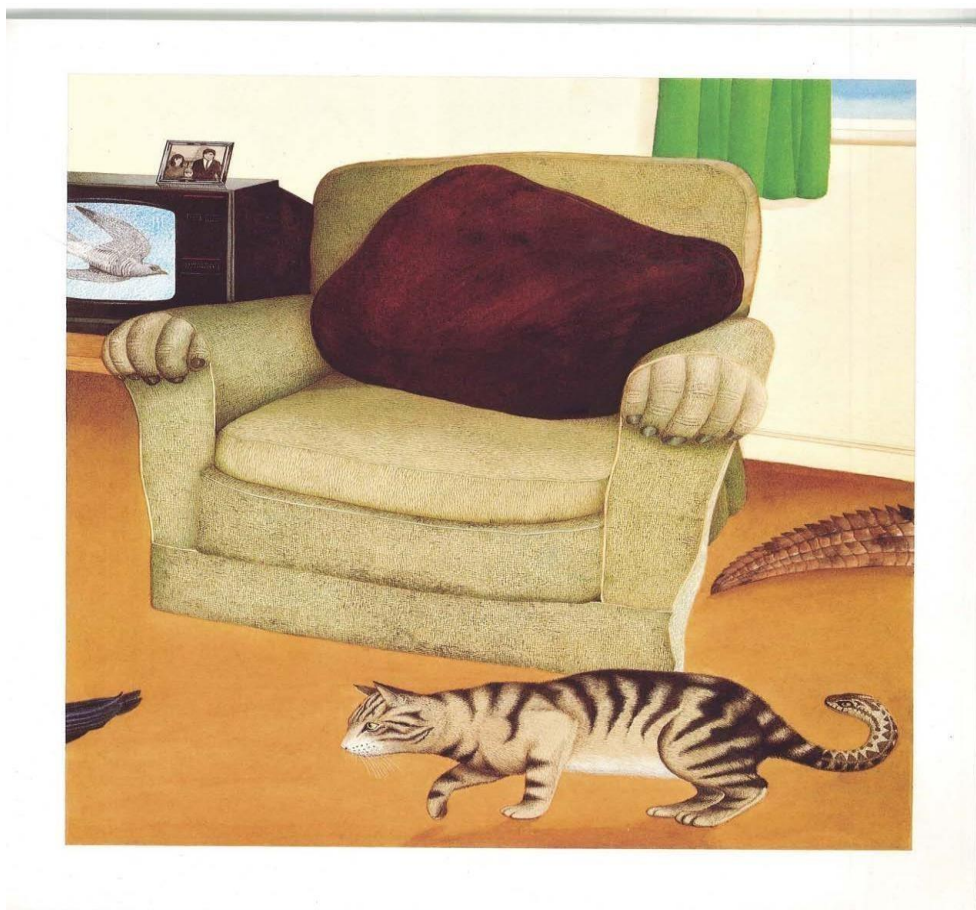


Fig. 31. *Cambios*.

En la siguiente página se mantiene el ambiente de la sala de la casa, este efecto se logra por toda una serie de elementos que configuran una *istopía* identificable: una silla

y un televisor, y encima de éste la fotografía de una familia, la cual puede indicar al lector que se trata de la familia del personaje principal, José, pues anteriormente ya se han hecho las menciones específicas a su padre y a su madre aun cuando todavía no hemos visto a ninguno de estos aparecer en escena.

Encontramos en el primer plano la imagen de un gato que nuevamente alude al gato fusionado con la tetera del principio del libro. En esta ocasión vemos que el gato lleva los mismos colores que se ven en las orejas y cola de la “gafetera”. La imagen más grande de este enunciado es el sillón que encontramos en la mitad. Se trata de una interpenetración entre los brazos del sofá y los dedos de un animal, el tamaño y forma de éstos últimos parecen corresponderse más a los de un animal ya que los de un humano podrían ser un poco más pequeños. La mediación retórica se hace por medio de las extremidades del animal, dejando sin modificaciones el resto del sillón. El otro elemento *alotópico* es la cola del cocodrilo que es disonante en medio de la sala. La pantalla del televisor sugiere estar encendida al mostrar la imagen de un pájaro, el cual relacionamos con el que vimos en el espejo del baño, ya que se trata en los dos momentos de aves en vuelo. A medida que avanzamos la prominencia de las figuras se acrecienta, pero una vez empezamos a ir más allá de este nivel de lectura vamos adentrándonos en las posibles transformaciones internas del personaje y entendemos la correlación.

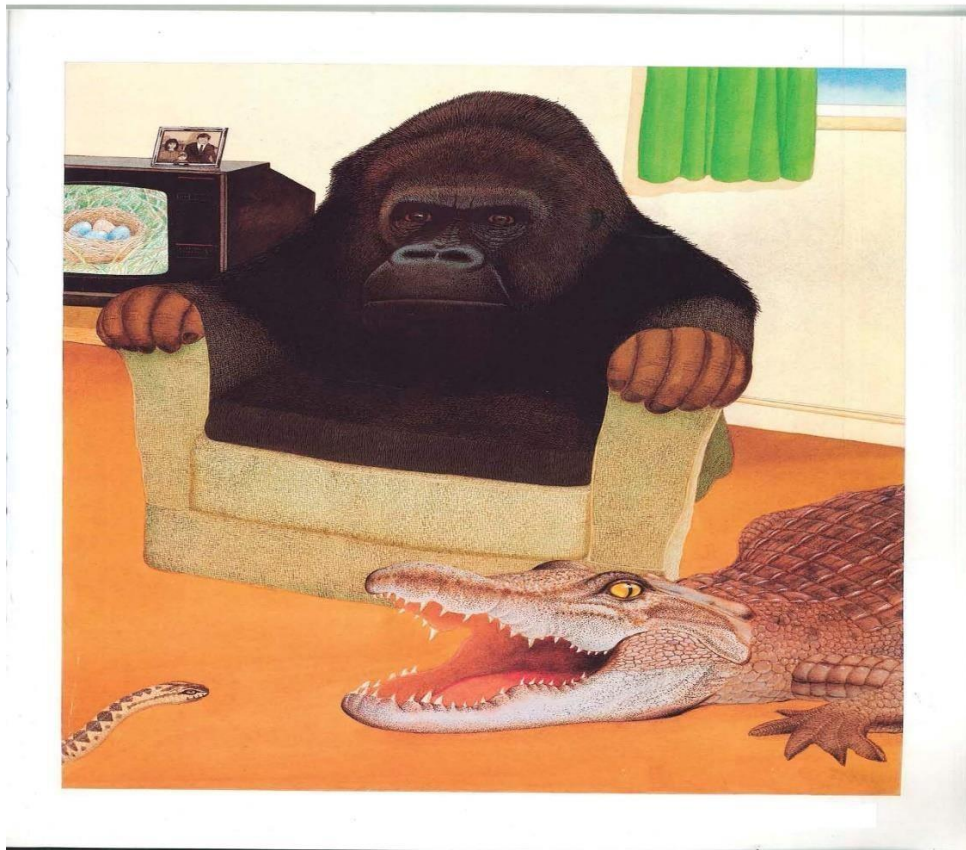


Fig. 32. *Cambios.*

Ahora en el centro de la escena se observa a un gorila-sofá, pero se sabe que esta *interpenetración* ha comenzado a manifestarse una página atrás, cuando el sofá tenía en los brazos los dedos de animal. Aquí aumenta el grado retórico y los elementos que intervienen en la generación de la figura son ascendentes, pues ahora la transformación del sofá es mayor ya que todo el espaldar es el tronco y cabeza de un gorila con sus brazos y manos completos. Los otros elementos disonantes también aumentan en tamaño como el cocodrilo y la serpiente, y la pantalla del televisor muestra un nido conteniendo cuatro huevos en medio de un pastel en el lugar en el que vimos el pájaro que, se infiere, ha puesto esos huevos.

Este tema del mundo animal corresponde a la constante disruptiva en toda la historia, dado precisamente ese efecto discontinuo que representa dentro del contexto de la casa en cada escena.

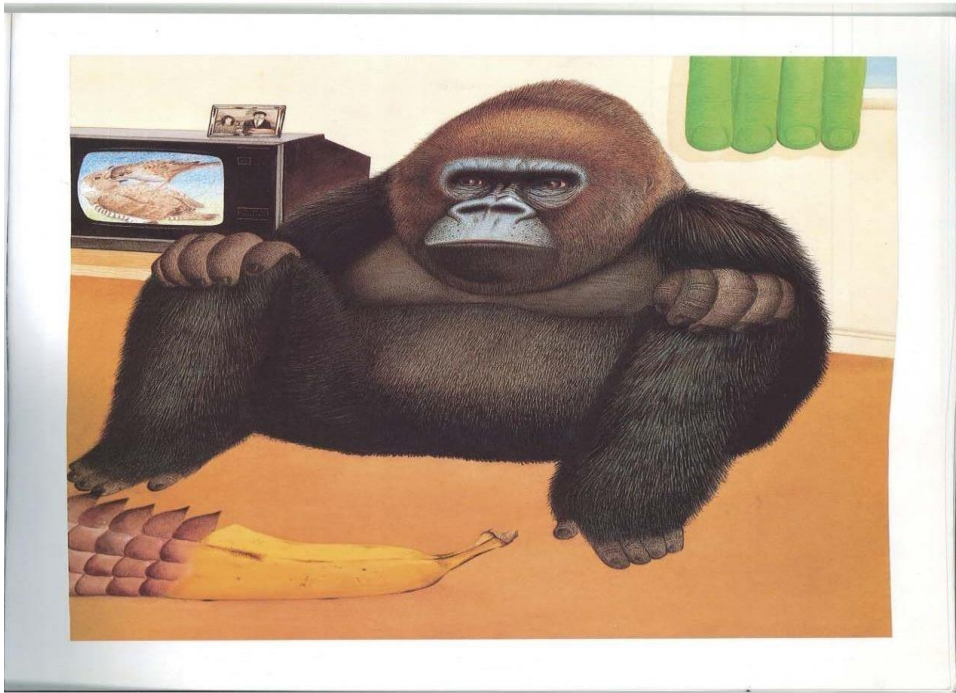


Fig. 33. *Cambios.*

En la siguiente página se observa ya al gorila sentado en la mitad del lugar, en donde momentos antes estaba el sillón sólo con los dedos, cabeza y tronco del animal. Si se lee siguiendo la secuencia se puede interpretar que el sofá ha terminado la transformación que inició con la aparición de los dedos.

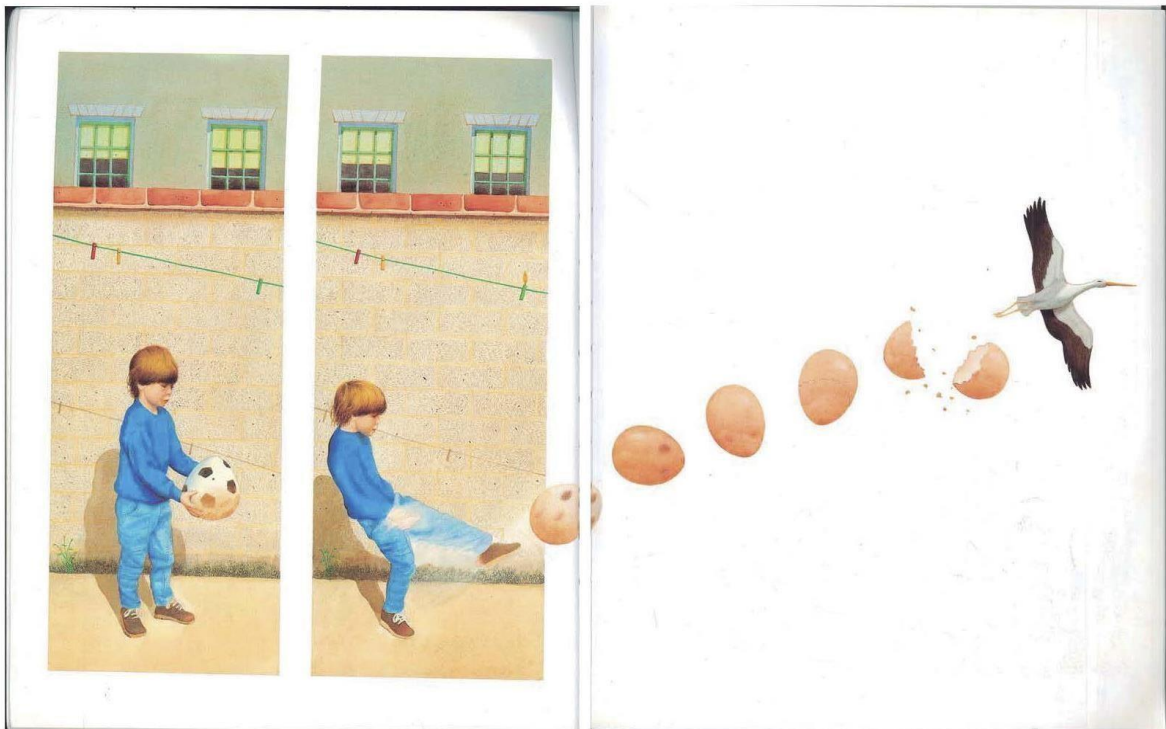


Fig. 34. *Cambios.*

La siguiente figura ocupa dos páginas a diferencia de todas las anteriores. De entrada, este hecho hace mayor hincapié en esta imagen pues el espacio más amplio que se le adjudica hace que el lector le dé un lugar diferente a las demás en el ritmo de lectura. El simple hecho de recorrer ambas páginas para leer el enunciado puede generar mayor interés y expectativa y puede ser entendido como la proximidad de la revelación del cambio mayor anunciado desde el título de la obra. El niño está jugando con un balón de fútbol el cual lanza con una patada, pero éste se convierte en un huevo que de a pocos se comienza a romper para luego dejar salir una cigüeña. Este elemento completa la *isotopía* paralela que se ha venido generando durante toda la narración y es la que hace referencia a la maternidad. Ya señalé la alusión a la virgen y el nido de aves con los huevitos y las fotografías familiares, elementos todos que contribuyen a afianzar la idea de la gestación. En este último caso, el de la figura de la cigüeña, la idea se retoma mediante el uso de diferentes grados de mediación retórica. Se trata de una transición entre la entidad visual inicial que es el balón y algunos grados intermedios que serían el huevo abriendo, hasta la salida del ave. Se trata de una serie de *interpenetraciones*, pero dicha figura no tiene su valor por sí misma, sino que está conformada por una serie de entidades que se van transformando en un sentido narrativo y es en el tránsito de una entidad a otra en donde encontramos dicha *interpenetración*. Un balón que en lugar de seguir por el aire su curso esperado al ser arrojado por el niño, se convierte en un embrión del que nace una cigüeña.

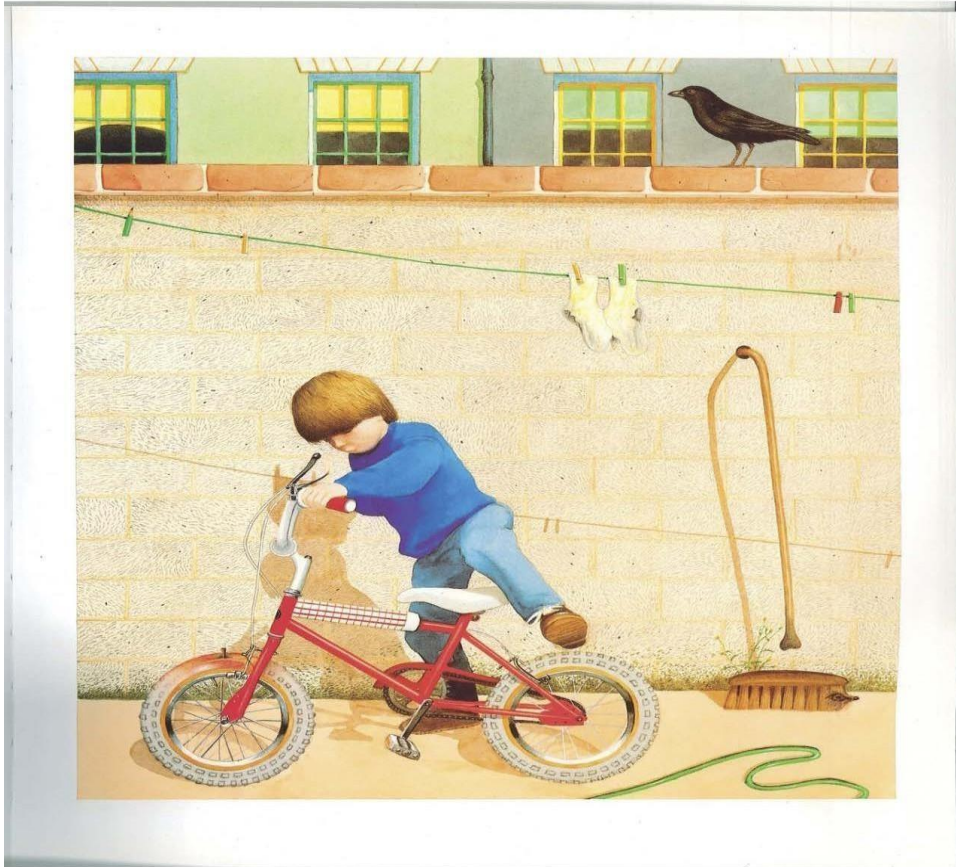


Fig.35. *Cambios*.

Luego está José montando la bicicleta. En este caso se manifiesta una *interpenetración* entre la llanta delantera y una manzana roja al ver cómo en la parte de arriba del neumático sobresale el tallo de ésta. A mano derecha otra *interpenetración* entre un cepillo y un puercoespín: el cepillo mantiene su forma, pero en un extremo de este hay una cabeza de animal. De la pared cuelga lo que parece ser un hueso y en la cuerda están extendidas un par de medias blancas. Sobre el muro está posado un pájaro negro. Las ventanas muestran un fondo cuadrado negro, pero la primera de ellas muestra un círculo negro. Se trata del inicio de una transformación mayor de las entidades en juego pero que culmina únicamente al momento del cambio de página.

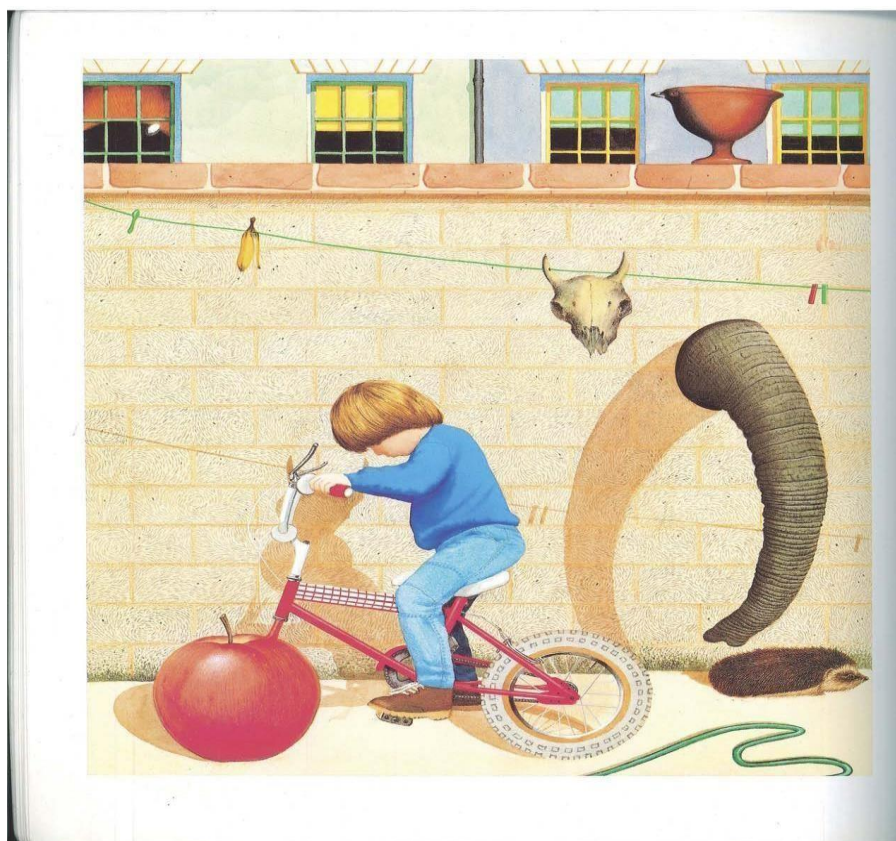


Fig. 36. *Cambios.*

Al dar vuelta a la página se ve a José, quien se sienta plenamente en el sillín y ahora la llanta delantera ha dejado de serlo para convertirse por completo en una manzana roja. Este efecto de transformación del objeto se logra entonces por la secuencia de imágenes página tras página, que muestran un antes y un después. Estos dos objetos conservan propiedades en cuanto a su forma y tamaño. En el escenario de fondo que es el patio se van agregando elementos que generan la *alotopía*: la manzana que se acaba de explicar y la trompa de elefante que cuelga de la pared junto al cráneo de animal y que inicia como un hueso colgando en el mismo lugar de la trompa, los calcetines colgados que se convierten en calavera, la vasija con pico que se convierte en pájaro y el cepillo que se transforma en puercoespín. De esta manera es la secuencia de las imágenes la que logra transmitir al lector la sensación de la transformación paulatina de las entidades, pues hay una correspondencia entre estos en aspectos como su forma, color y tamaño; lo que visualmente permite relacionar de forma casi inmediata al pasar la página, uno a uno dichos elementos.

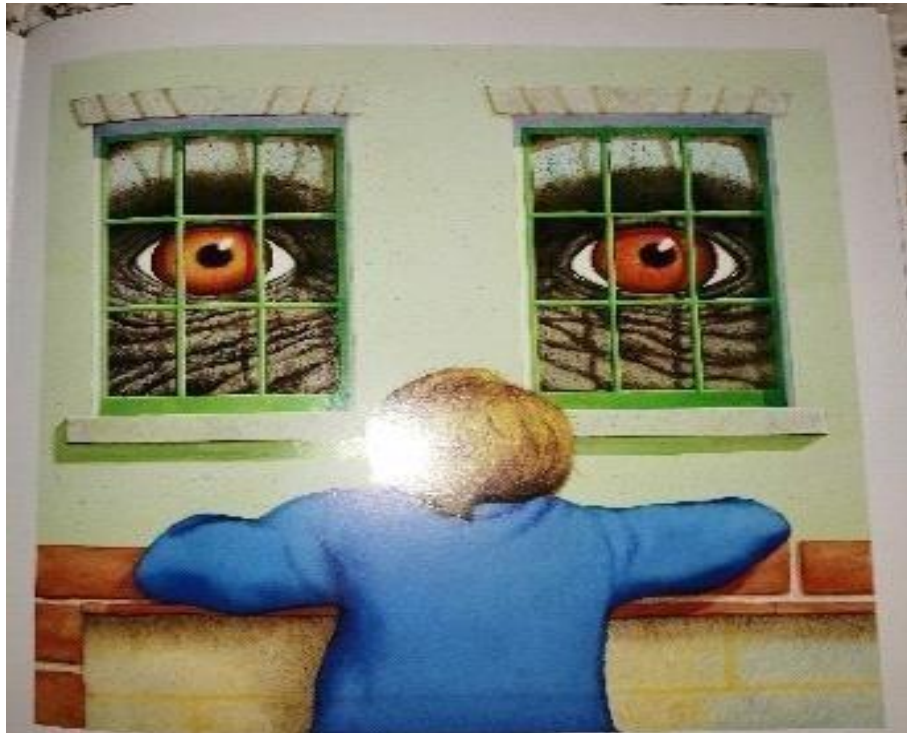


Fig. 37. *Cambios.*

José se asoma sobre el muro de su patio y en la ventana de enfrente encuentra un rostro gigante de gorila que lo mira desde allí y que se ha comenzado a insinuar desde páginas atrás cuando se veía en una de las ventanas un círculo similar al ojo que vemos ahora. La disposición de las ventanas hace corresponder la parte de arriba de éstas con el lugar donde se ubican las cejas y pestañas del animal. El círculo de la página anterior en la ventana izquierda ahora se corresponde con el ojo del animal. La cabeza gigante de gorila que se deja ver a través de las ventanas de enfrente irrumpe el orden del lugar, se puede atribuir su extrañeza a que, primero, se trata de un animal de dimensiones descomunales, y segundo, no es una situación factible que esté dentro de una casa observando por una pequeña ventana.

La siguiente imagen presenta a José observando desde la puerta por una ranura. La información puntual la brinda el mensaje escrito, que indica que el niño decidió regresar a su cuarto, cerrar la puerta y apagar la luz. Para este efecto de penumbra en la composición de la imagen se hace uso del contraste entre el blanco y el negro para indicar las zonas claras y oscuras. En medio de dichas sombras el siguiente enunciado deja ver la llegada de dos personajes, las dos siluetas hacen entender que se trata de

un hombre y una mujer. En la siguiente imagen viene el contraste más importante, frente a estas imágenes de claroscuros, se muestra la entrada a la historia de un quinto personaje: un bebé, que según explica el texto escrito, es la hermanita de José.

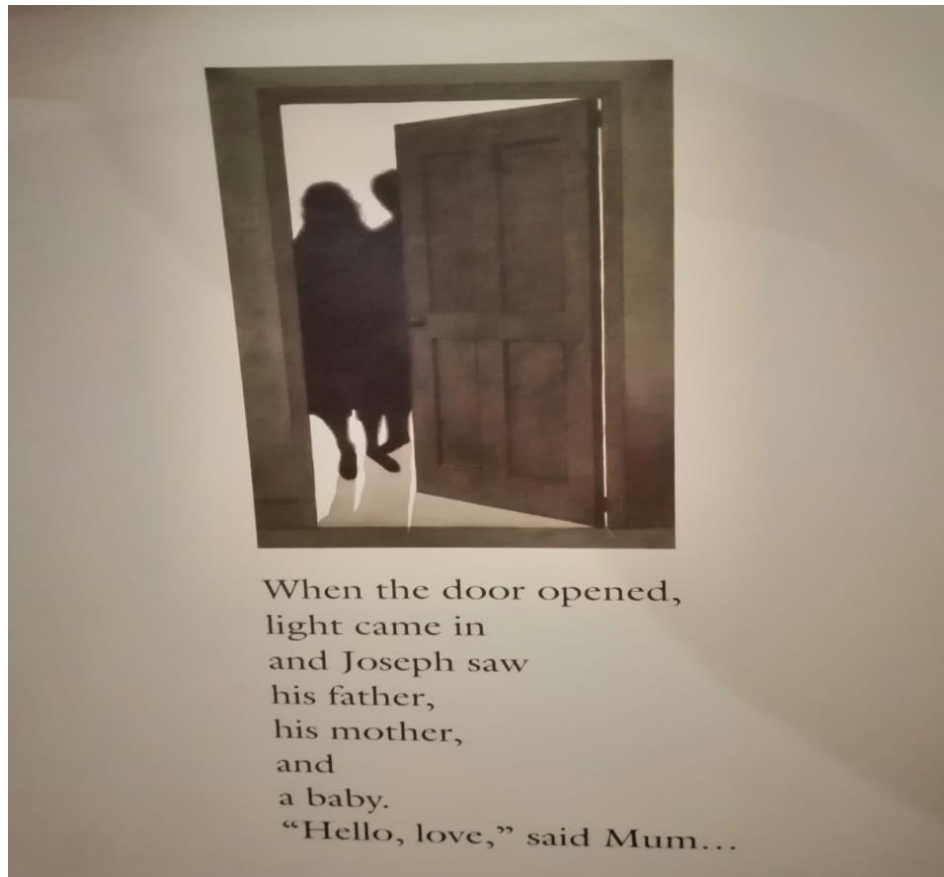


Fig. 38. *Cambios.*

En esta escena parece importante mencionar el uso del color, pues al poner estas dos imágenes una oscura y otra muy clara e iluminada, entendemos que hay una carga semántica presente allí y de relevancia para el sentido de la historia. Podríamos decir que junto a este nuevo personaje llega un halo de claridad, relacionada esta con sentimientos positivos. En segundo lugar, está la relación que se establece entre el mensaje escrito y las imágenes, este va dando un sentido concreto en la aparición de cada elemento, así va indicando que quienes han llegado son el padre y la madre de José, y que la bebé es su nueva hermanita.

Finalmente, la imagen con la que cierra la historia (sin grado de complejidad retórica), muestra a toda la familia ya reunida y rodeando a la nueva integrante del grupo. En

este punto todos los enunciados icónicos de la historia y el texto escrito, todo junto, permiten al lector hacer una serie de inferencias que develan la relación entre los cambios que José estuvo observando a su alrededor y los cambios internos de las dinámicas familiares que terminan revelándose con la llegada al mundo de la nueva hermanita.

En *Cambios* se resalta el hecho de que las figuras se presentan desde un sentido de temporalidad. Es decir, cada paso de página indica un avance de tiempo que acentúa cada transformación retórica. Lo vemos claramente, por ejemplo, en la transformación de la manzana. De esta misma manera sucede la mayoría de veces, el giro retórico inicia sutilmente para ir, página tras página, aumentando e intensificando su complejidad. El enunciado más elaborado y que responde a lo anterior, es el del balón-ave, se trata de una *interpenetración* que va sucediendo ante los ojos mismos del lector, y para acentuar la temporalidad de la transformación del balón-huevo-ave el autor utiliza las dos páginas contiguas ganando espacio y extendiendo la sensación de cambio en el tiempo.

Otro aspecto que debemos rescatar referente a los recursos del autor, es el hecho de que en ocasiones los elementos *alotópicos* pueden a primera vista parecer no estar relacionados de ninguna manera con el sentido del texto, como sería el caso de la pantufla-pájaro, del lavamanos-rostro, del sofá-cocodrilo, del sofá-gorila, del cocodrilo-banano, de la manguera-trompa de elefante, de los calcetines-calavera y del cepillo erizo. Sin embargo, al completar el sentido global de la lectura, cada una de estas figuras encaja cuando el lector comprende que los cambios externos experimentados eran sólo una preparación del personaje y también del lector para introducir el cambio mayor.

3.3. Zoológico

El libro *Zoológico* ubica desde el título un marco específico. Una vez el lector se ha ubicado mentalmente en este lugar, es de esperar que éste inicie evocando objetos, animales y espacios que se relacionan previamente a esta palabra. El autor abre la narración con una imagen de los miembros de su familia, sus padres, él y su hermano. Desde sus primeras páginas el texto brinda información que se complementa con la imagen. Encontramos datos que son dados por el mensaje visual y otros por el mensaje escrito: mientras que la imagen enseña a los miembros de la familia del narrador, el texto indica cuándo y a dónde fueron de paseo. Esto muestra desde un inicio que entre los dos códigos se establece una relación de cooperación, pero que dependiendo de la intención del autor el texto escrito va cumpliendo funciones según sea su interés y estando al servicio del sentido global del cuento. Se ve así que no es posible determinar una única función en cuanto a la relación de ambos códigos al interior del libro, se irá abordando cada caso particular.

El cuento describe la manera en la que cada miembro de una familia se comporta durante una visita al zoológico y hace una crítica desde la mirada de la madre a la forma en la que se encuentran los animales encerrados y maltratados. Como mostraré más adelante, quienes deberían estar tras las rejas son los humanos. Por medio de las figuras retóricas los seres humanos aparecen con algunos rasgos de otros animales.

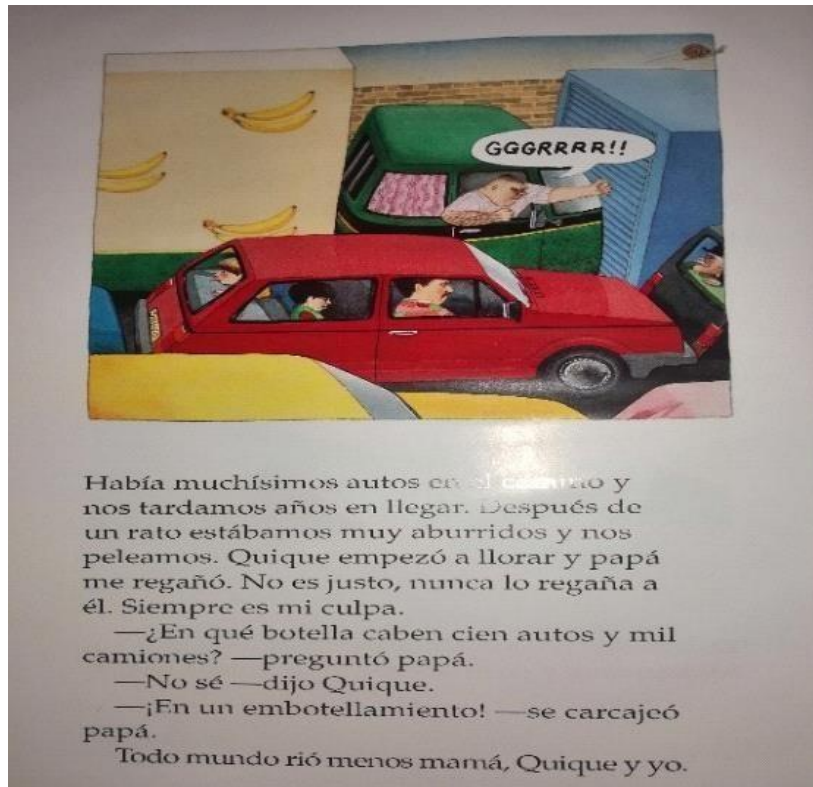


Fig. 39. Zoológico.

El primer enunciado visual retórico es una escena en una calle en la que hay un alto tráfico de autos. En este primer momento, se tienen como elementos isotópicos la carretera congestionada, los carros, las personas adentro de los automóviles, una pared de ladrillo a la vista, los conductores y los pasajeros de los autos en actitud de espera y el piso de cemento (color que alude a este material). En la parte derecha baja de la imagen se muestra lo que parece ser una cola de cerdo que se desprende directamente del capó de un carro que además es de color rosado, elemento que genera una *redundancia* en la alusión al animal cerdo.

En la parte derecha de arriba, un caracol aparece con unas líneas que indican que está en movimiento, pero éste va casi que volando por sobre los autos. Otro elemento que aparece como discontinuo frente a la isotopía predominante de la calle. Este tipo de entidades parecieran de entrada no tener nada que ver con el contexto dominante, sin embargo, cuando realizamos la lectura completa del enunciado junto al mensaje escrito logramos integrar los significados de dichos elementos y deducir lo que aportan al sentido, por ejemplo, en este caso, se trata de un trancón y del largo tiempo que

tardó la familia en llegar a su destino. El caracol se caracteriza por ser un animal muy lento en su desplazamiento; se podría entender como una *redundancia* a lo que ya nos está mostrando la imagen y el escrito. Se ve también a un conductor en actitud de pelea y al que acompaña un bocadillo con una onomatopeya de gruñido “¡¡GGRRR!!”, la cual se relaciona muy comúnmente a los humanos con un sonido de molestia que indica “ataque” o actitud de pelea. Se advierte también a uno de los conductores de un auto como un personaje que parece ser demasiado velludo, casi que asemejándose a un animal cubierto de grueso pelaje. La pared está decorada con bananas, elemento que será reiterativo en las creaciones del autor y que puede ser interpretado como alusión al mono, su animal favorito. Estos elementos descritos representan una alteración de la normalidad en la escena del trancón.

La desviación inicia sutilmente cuando se observa el carro con cola de cerdo que se encuentra en una esquina, casi que apenas sugerido, pero la *alotopía* es reforzada por el conductor y su gruñido, así como por las bananas y el caracol. El mensaje escrito permite conocer un poco de los rasgos de la personalidad de los personajes: el padre cuenta un chiste para todos, pero el narrador, que es el hermano mayor, lo ridiculiza un poco al decir que nadie sonrió por la broma más que el mismo padre. En este caso el escrito está brindando información que amplía el contexto y la situación que se observa, al permitir por ejemplo conocer faces del temperamento del padre. Esta sería la función de *relevo*, en la que ambos códigos están aportando al sentido global.

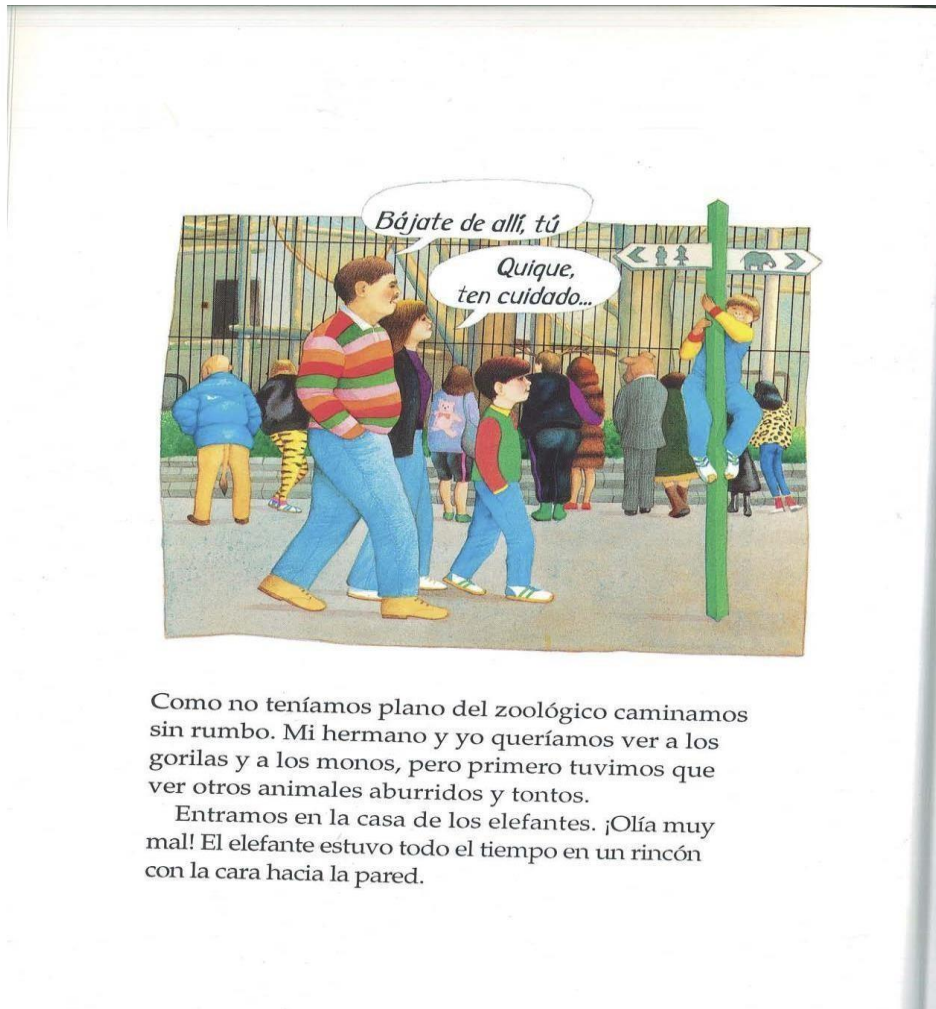


Cuando por fin llegamos, ¡claro!, papá tuvo que discutir con el señor de los boletos. Intentó convencerlo de que Quique tenía cuatro años y que sólo debía pagar medio boleto. (La verdad es que tiene cinco y medio.) —¡Es un robo en despoblado! —dijo papá enojado.
A veces, de veras no se mide.

Fig. 40. Zoológico.

A continuación, se encuentra un grupo de personas haciendo fila para comprar los boletos de entrada al zoológico. La *isotopía* en la situación presentada se reconoce por la disposición de cada unidad del enunciado: la taquilla, la hilera de personas, el vendedor en la ventanilla, elementos todos que van generando esa "expectativa hacia adelante" a la que se refiere Kinklenberg. Se trata de la entrada al zoológico. Esta armonía se ve interrumpida cuando empezamos a detectar que cada personaje está relacionado con un elemento de animal. La última niña de la fila tiene patas de cocodrilo en lugar de pies, hay un hombre con pico de pájaro en lugar de nariz y otro personaje lleva cuernos en su cabeza y quien atiende la taquilla es un hombre con cara de oso. Browne va introduciendo diferentes rasgos de animales, a veces introduciendo tropos (las piernas de cocodrilo) o interpenetraciones (los cachos del hombre en la fila).

El artista presenta de manera sutil estas variantes, pero son las que producen finalmente el sentido retórico. El texto escrito presenta una situación en la que nuevamente el padre está en una posición no muy adecuada al mentir al taquillero para intentar pagar menos por el boleto de entrada de su hijo menor. Este sentido se entiende cuando el narrador protagonista dice “*Cuando por fin llegamos, ¡Claro!, papá tuvo que discutir con el señor de los boletos.*” Sobresale el tono irónico del mensaje, información que no podríamos deducir de la sola imagen. Se observa aquí al texto actuando en una función de ampliación de la información que ayuda al lector a estabilizar la situación y el contexto. En este caso el escrito no se refiere ni da luces sobre lo que está sucediendo en los niveles de producción de la figura. No hace alusión al grado percibido ni al concebido. Cada figura del libro se relaciona directamente con el sentido global que, recordemos, está encaminado a un cuestionamiento sobre el zoológico como lugar de maltrato animal.



Como no teníamos plano del zoológico caminamos sin rumbo. Mi hermano y yo queríamos ver a los gorilas y a los monos, pero primero tuvimos que ver otros animales aburridos y tontos.

Entramos en la casa de los elefantes. ¡Oía muy mal! El elefante estuvo todo el tiempo en un rincón con la cara hacia la pared.

Fig. 41. Zoológico.

En el siguiente enunciado visual sigue el mismo contexto predominante. Pero continuando con el estilo de Anthony Browne, se invita a los lectores a agudizar la mirada para identificar los detalles. Dos de los personajes que observan los animales tras las rejas llevan algunos rasgos de animal. Como en las figuras anteriores se trata de personas que identificamos como tal por su postura, por su cuerpo y por su vestimenta; en la primera figura se trata de un hombre de quien desprende una cola que podría ser de león, y otro que aun llevando traje de oficina tiene una cabeza peluda que bien podría ser de perro o de oso y un hocico. Se trata nuevamente de *interpenetraciones* y *tropos*, teniendo como criterio de desvío a la totalidad de la entidad humana. En el lugar donde se espera ver una cabeza humana se ha puesto la

cabeza de otra especie, pero prevalece la figura humana. Los elementos como la postura erguida del personaje, con dos piernas, tronco y brazos conformes al tipo humano, más el traje que lleva, indican con claridad que se trata de una persona, sin embargo, irrumpe un elemento discontinuo, la cabeza de otra especie. Aquí el giro retórico es notorio como en el anterior enunciado, es decir, no hay grados de mediación ni niveles en los que se dé paulatinamente, sino que se manifiesta en un sólo nivel.

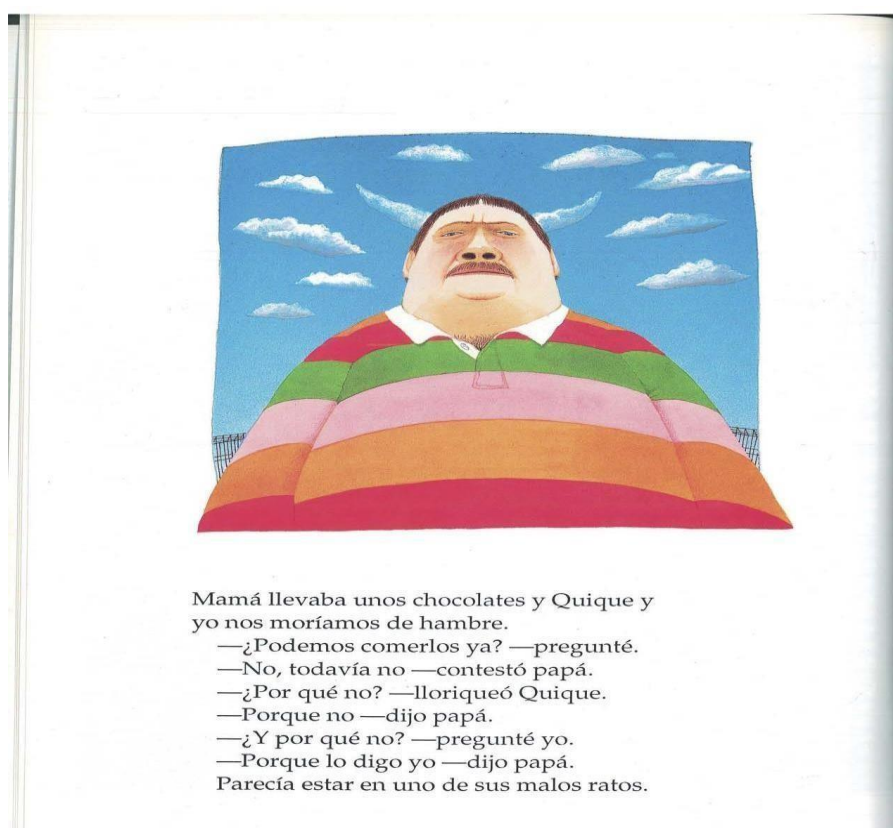


Fig. 42. Zoológico.

El siguiente enunciado presenta al padre en un primer plano con el cielo azul de fondo, pero con un detalle que de entrada llama la atención: a cada lado de su cabeza sobresalen lo que parecen ser dos cachos, pero los están formando las mismas nubes del fondo. Se observa que esta figura se genera gracias a que en un primer momento el autor manipula la forma de las nubes para que se asemejen a unos cachos, y es la ubicación del personaje entre estas dos nubes lo que da la sensación al lector de que

se desprenden de su cabeza, aunque realmente no sea así. La perspectiva desde donde muestra al padre acentúa la presencia de los cachos, se trata de una superimposición de entidades visuales lo que hace que se proyecte de manera automática un hombre con cachos. La carga simbólica que se le da en algunas culturas como la nuestra a esta prolongación ósea presente en algunas especies animales, puede ser interpretada como bravura o fuerza desmedida. El texto escrito de manera implícita está reforzando el *grado concebido* al decir que el padre parece estar “en uno de sus malos ratos”. Esto puede ser interpretado como una intención de *redundancia* sobre el sentido implícito de la figura retórica, al ratificar la idea que se obtiene en el *grado concebido* luego de haber integrado la carga simbólica de los cachos a la personalidad del personaje. Sin embargo, lo más importante a resaltar en este enunciado, es que se trata de un recurso novedoso, de un caso particular en el que no es sencillo ubicar la maniobra retórica dentro de alguna de las tipologías de figuras icónicas propuestas al inicio, pues su funcionamiento interno no se acomoda por completo a ninguna de estas descripciones. Aquí se trata de jugar con los planos y con la perspectiva.

Es importante resaltar el hecho de que el espacio que ocupan todos los enunciados visuales, como se irá comprobando a lo largo del capítulo, en comparación al espacio del texto escrito es mucho mayor, esto da mayor preponderancia y peso narrativo a la imagen. Sin embargo, el texto cumple varias funciones y están orientadas a colaborar con el sentido global de la narración.



Enseguida vimos a los mandriles, que me parecieron un poco más divertidos. Dos de ellos se pelearon.
—Me recuerdan a alguien —dijo mamá—, no sé a quién.

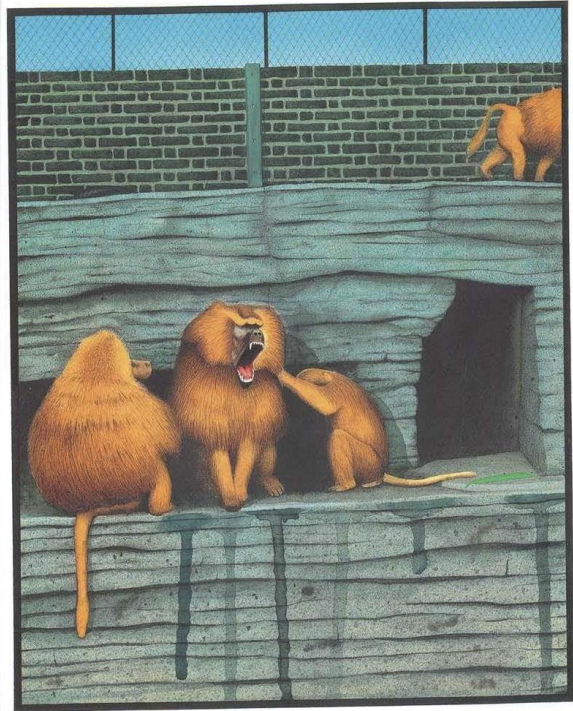
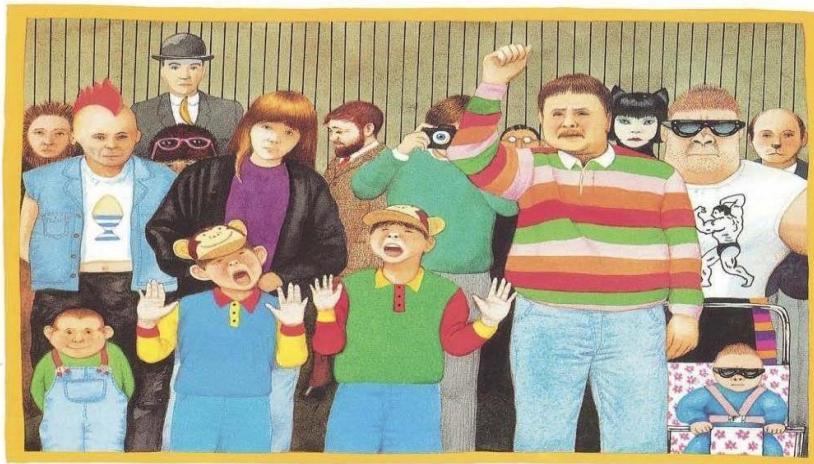


Fig. 43. Zoológico.

Respecto a la siguiente escena donde está la madre en primer plano mientras los dos niños pelean en la parte de atrás, es importante mencionar la perspectiva, es decir, la historia hasta el momento ha sido presentada desde la mirada del humano que visita el zoológico, pero esta escena se presenta desde una mirada que viene del interior de una de las celdas de los animales, se nota porque ahora quienes parecen estar tras las rejas son tres de los personajes. El hecho de que en esta imagen aparezca la madre en lugar del padre también conlleva un sentido, pues las veces que aparece el padre es para que el narrador se refiera a sus comentarios graciosos o desafortunados. Pero esta perspectiva de la escena y la expresión del rostro de la madre aportan al sentido global en su intención de hacer una crítica sobre el encierro que representan los zoológicos. Aquí se hace una comparación entre los mandriles de la jaula en la imagen contigua y el comportamiento de los niños. Esta comparación indirecta se reafirma por medio del texto escrito, por lo que, siguiendo los criterios de

definición de Groupe μ , tendríamos un tropo proyectado. El texto cumple una función de *anclaje* que además de determinar el sentido de la imagen sirve para constituir la lectura retórica en la medida en la que contribuye a centrar la atención en el hecho de que los niños están peleando de la misma manera que lo hacen los mandriles. Aquí lo que se transforma no es la entidad en sí, sino que más bien es la disposición de todas las entidades en el enunciado lo que permite en conjunto identificar una especie de alteración en su configuración.

El siguiente enunciado muestra varias *interpenetraciones*, los personajes que



El orangután estuvo echado en un rincón y no se movió. Le gritamos y le hicimos ruido, golpeando el vidrio, pero nos ignoró. ¡Pobre!

Fig. 44. *Zoológico*.

observan al gorila dentro de la jaula poseen características físicas de animales. De izquierda a derecha se ve un hombre llevando una melena que apunta hacia arriba y

se junta con su barba, el observador puede evidenciar una similitud entre esta melena y la de un león, similitud que afianza la parte de la nariz en la que resalta una especie de línea que junta nariz y boca, asemejándose a un hocico. Seguido está un hombre con aspecto punk, pero su cresta, dado el contexto, la asemejamos con la de una gallina, abajo un niño-mono, su cuello parece inexistente, lo que hace sobresalir su cara y sus rasgos, su pelo corto y sus pequeños ojos remiten a dicho animal. Más allá se encuentra la mujer con rasgos de gato, color de piel demasiado blanca y orejas negras y puntiagudas. El hombre de al lado con hocico de perro, con la misma línea que une su nariz y su boca. Un bebé y un hombre con nariz demasiado grande y con orificios prominentes, recordándonos la de un cerdo. Los dos hermanos llevan gorras de mono. La figura se logra porque aún conservan el cuerpo de niños y de hombre; los rasgos faciales se asemejan más a los de los animales mencionados, estos efectos se hacen posibles al suprimir rasgos del humano y sustituirlos por algunos animalescos. Aquí el grado de mediación retórica entre las entidades visuales es sutil, es decir, el lector debe aguzar la vista para detectar los desvíos en la figura, pues como se trata *interpenetraciones* puede que no sobresalgan a primera vista. Se trata de detalles presentes en las entidades en diferentes partes del enunciado, pero que no sobresalen en tamaño motivo por el cual podrían pasarse por alto si no hace una pequeña pausa que le permita detectarlos.

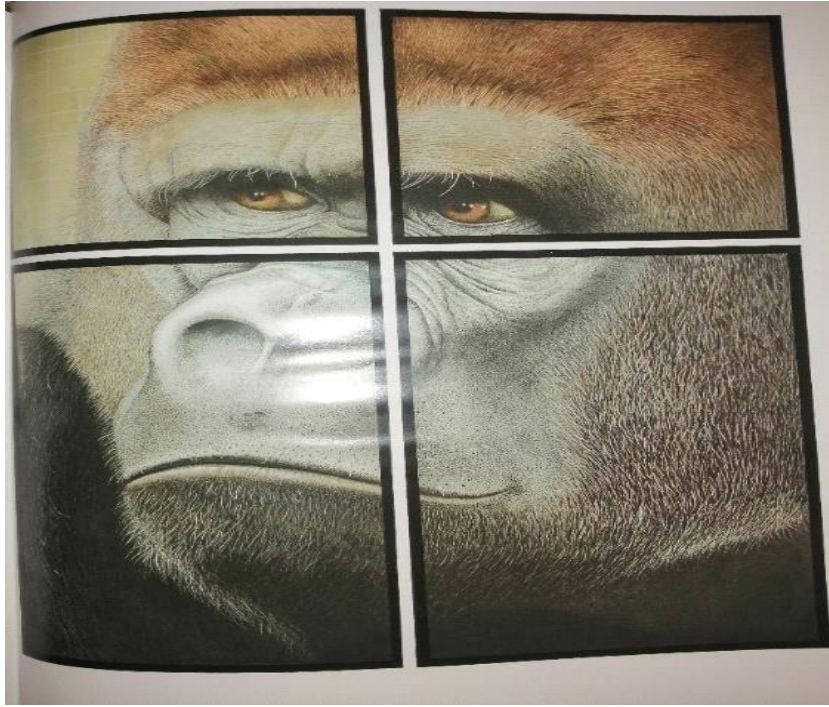
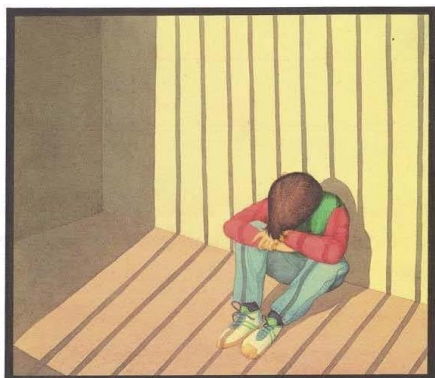


Fig. 45. Zoológico.

Las dos siguientes imágenes permiten observar a la familia frente a la jaula de los gorilas y el texto escrito va corroborando la información. La imagen del gorila al lado utiliza una división en recuadros, lo que permite transmitir y jugar con la idea de jaula al asemejar las líneas a los barrotes divisorios de una celda. Muestra a la madre más sensible frente a la experiencia del zoológico cuando ella responde que cree que “*el zoológico no es realmente para animales, sino para personas*”. El escrito orienta sobre el sentido de la imagen, de nuevo en la función de *anclaje* que tomamos de Barthes. Su rostro refleja una expresión de tristeza mientras observa la jaula del gorila, lo mismo que la expresión del animal.

Esa noche tuve un sueño muy extraño.



¿Ustedes creen que los animales sueñan?



Fig. 46. Zoológico.

Las dos últimas imágenes tienen en común la alusión a la jaula como elemento importante para el cierre de la narración. En la imagen del niño se ve el reflejo de las rejas sobre él, efecto que se logra por el manejo de la luz en la composición, esto sugiere que ahora quien está encerrado es el niño. Se trata de un *tropo proyectado* pues es la situación contextual la que permite interpretar que se trata de que quien está ahora tras los barrotes de las jaulas es el protagonista. El escrito encamina la interpretación posible de la imagen cuando dice el narrador-personaje que la noche después de la visita al zoológico tuvo un sueño. Esto ubica al lector en una situación onírica, pero no da mayores pistas sobre lo que se puede ver en el *grado percibido* del enunciado, sí propone un nuevo sentido para el cierre de la historia cuando dice “¿Ustedes creen que los animales sueñan?”, pues deja abierta la reflexión sobre el sentir o pensar de los animales y da fuerza y mayor pertinencia a los momentos en los que hemos podido interpretar, a partir de las figuras retóricas, la crítica hacia el

zoológico como un lugar de privación de la libertad y de mal trato. La imagen siguiente muestra un árbol dentro de una jaula en una escena poco convencional, se trata de un *tropo* en el que se ha suprimido al animal que se esperaría ver tras las barandas y se ha puesto en su lugar al niño. Aquí se unen elementos de isotopías diferentes, la jaula y el árbol, este último como parte de la naturaleza puede implicar un sentido de libertad, de exterior, mientras que la jaula es todo lo contrario, encierro, artificio del hombre, privación de la libertad. El árbol enjaulado representa la entidad que genera la *alotopía* del enunciado, el giro retórico se da en el momento en el que se unen estos dos elementos los cuales no pertenecen a una misma *isotopía*, pero este enunciado da grandes pistas para lograr dar mayor forma al sentido global de la historia al integrar ambas isotopías en un nivel que hace cuestionar al lector sobre lo que sucede en este lugar. El grado de prominencia retórica es más evidente en comparación con los rasgos sutiles de animales en los humanos, pues el uso de la luz en el enunciado permite detectar rápidamente la presencia de esta entidad y es evidente que el árbol se encuentra dentro de la jaula. Los lectores se ven instados a llevar a cabo una reacomodación de lo que se observa para entender el nuevo sentido propuesto que se desprende de esta figura, se puede deducir que se trata de una crítica a la voracidad del hombre por atrapar para su utilidad o beneficio todo cuanto lo rodea, imponiendo sus normas y anteponiendo sus intereses para privar de la libertad hasta a la naturaleza misma. De esta manera la historia cierra proponiendo un sentido nuevo o un punto de vista particular respecto al zoológico, deja en un lugar no muy valorado el comportamiento del padre, contrario a la imagen de la madre quien invita a reflexionar sobre la manera en la que se sienten los animales dentro de este lugar. Esta interpretación del texto a la que se ha llegado se da entre otras razones, porque el autor comparte con nosotros elementos y conceptos de la tradición cultural occidental, sería otro el caso si se tratara de un autor de origen oriental, lo que implicaría de parte nuestra un estudio diferente de los valores y simbología de dicha cultura, ya que esta dista mucho en su estructura de la nuestra. El análisis permite acercarse a una posible

interpretación de los elementos narrativos y de sus relaciones bajo la premisa de compartir con el creador la mayoría de conceptos, concepciones y cargas simbólicas culturales. Basándose en lo anterior se puede establecer que esta exégesis se hizo posible por el diálogo entre la narración del libro y la carga *enciclopédica* del lector, la comunicación fue posible porque el autor y el lector comparten aspectos culturales que permitieron la producción de ciertos significados y esto es válido para el análisis de cada obra abordada.

Se concluye respecto a las figuras analizadas en *Zoológico*, que se trata en su mayoría de grados de prominencia sutiles, por ejemplo, en los humanos con rasgos de animal. Están presentes otras figuras más propositivas por su particularidad, como la del padre con cachos en donde es el juego entre planos lo que genera el grado retórico. Cada entidad de los enunciados está conectada directamente con el sentido global de la narración, contribuyendo a la interpretación de los acontecimientos del cuento mientras el texto apoya esta configuración desde sus funciones de *anclaje* o relevo.

3.4. Mi papá



Fig. 47. *Mi papá*.

En el texto “Mi papá” las figuras se encuentran al servicio de la configuración del carácter y personalidad del personaje. Se trata de la manifestación externa de características de la personalidad del protagonista. En esta oportunidad se puede deducir por lo que relata el narrador, que es un niño, hablando sobre cómo es su padre y sobre las cosas que comparte con él. Para que sus cualidades sean el centro de atención de la historia el autor recurre al uso de la retórica para hacer manifiestas visualmente dichas cualidades internas. Se trata de alguna manera de llevarlas al límite al ponerlas en situaciones extremas en la medida en la que el giro retórico se logra por medio del encuentro de elementos de diferentes campos semánticos y de la relación que a partir de esta unión se genera.

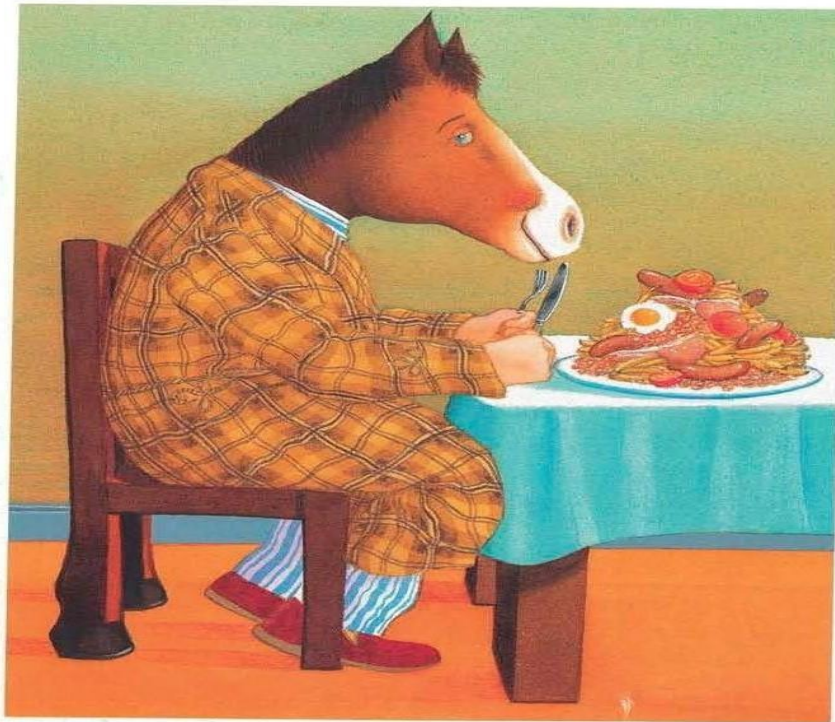
En la segunda página se ve el primer enunciado visual retórico. Se trata de una escena en la que se busca resaltar la valentía del padre, y para lograrlo el autor recurre a una estrategia de introducción de un elemento que no haría parte de la *isotopía* propuesta inicialmente. Esta *isotopía* responde a una casa habitada por un hombre, el flujo de información y de entidades visuales es alterada cuando se ha puesto en escena a un lobo que camina como un humano y que se viste como tal. Esta irrupción es manifiesta, el elemento se presenta de forma inmediata dado su tamaño y ubicación en la página. El texto ayuda a la reorganización de la información al decir que el padre “no tiene miedo de nada, ni siquiera del gran lobo feroz”. El escrito en su función de *anclaje* direcciona la atención del lector a una cualidad específica del padre, exteriorizada y expuesta por medio del uso del elemento lobo feroz-humanizado y siendo expulsado fuera de casa por el padre. Nuevamente Browne juega con los guiños al lector, y tras unos arbustos ubica a quienes parecen ser Caperucita Roja y los tres cerditos, en un gesto de estar observando a escondidas lo que le ocurre al lobo.

A medida que se adentra en la historia los enunciados se revelan más complejos en su nivel retórico. Estos enunciados son momentos importantes de la narración porque se trata de núcleos de información que propenden y permiten la expansión de la

información y el grado de intensidad del mensaje. Con esto se busca llamar la atención sobre el hecho de que este recurso retórico como recurso narrativo permite al lector una experiencia de lectura en el que el mensaje genera en él una mayor impresionabilidad dada la experiencia de percepción y asimilación de enunciados visuales elaborados y poco predecibles, y permite un enriquecimiento de significados al proponer una relación de sentidos entre dos o más campos semánticos.

Es por esto que cada vez que el lector llega a los lugares de la narración donde hay uso de la retórica, las posibles interpretaciones que se van a generar, primero, van a ser más abarcadoras y segundo, mucho más novedosas en cuanto al sentido propuesto. Es diferente decir que mi papá come mucho, a decir que come como un caballo y más aún decirlo quitando la cabeza de este y poniendo la del mencionado animal, como se verá sucede en la siguiente figura.

Desde luego no sólo en lo retórico existen sentidos implícitos, pero se plantea aquí que en estos casos sufren un efecto expansivo de gran fuerza. En este orden de ideas se puede decir que están muy cargadas de significaciones, sobre todo en comparación con las ilustraciones donde no hay uso de retórica.



Mi papá puede comer como un caballo,

Fig. 48. *Mi papá.*

Continúa la fusión entre el padre y un caballo. La intención de Browne es indicar que su apetito puede llegar a ser tan voraz como el de dicho animal y esto lo corroboramos a través del mensaje escrito. Se trata de un *tropo icónico*. Más específicamente entre el cuerpo de un hombre y la cabeza de un caballo. Se ha suprimido un rasgo del tipo ser humano hombre y en su lugar se ve el de un animal. El texto escrito que acompaña la figura es una comparación: “Mi papá puede comer como un caballo”. Sin embargo, esta comparación parece quedarse corta ante la imagen, pues la fusión que se ve tiene una fuerza mayor y detalles que no son descritos en el texto escrito. El padre no sólo puede comer como un caballo, sino que en realidad se convierte en uno. Es posible tener la certeza de que se trata del mismo padre porque al acostumbrado modo de Anthony B. las pistas siguen jugando un papel importante, en este caso la tela del pijama y de la bata del personaje son los mismos desde el inicio, elemento constante en todas las transformaciones retóricas de las que él es objeto. Al principio de la narración desde las primeras páginas se ha podido observar al protagonista de la

historia con su pijama azul a rayas, su bata a cuadros café y sus pantuflas rojas, que son los indicios que revelan al ver al hombre-caballo, que se trata del mismo padre.

El enunciado visual proporciona detalles como lo que come y en qué cantidad: un gran plato con huevos, salchichas, papas fritas y tomates, información omitida por el mensaje escrito. La silla en la que se encuentra sentado el padre-caballo tiene las patas traseras de la forma de las patas de un caballo, detalle que hace redundante el mensaje de hombre-caballo. Esta comparación se hace posible una vez el lector ha puesto en juego no sólo su conocimiento sobre el animal, sino también los sentidos asociados a éste, que pueden ser culturalmente diversos. En la habladería popular se relaciona comúnmente un apetito voraz con el tamaño del animal y su forma de comer. Es muy importante evidenciar que la lectura de esta imagen con este sentido que exponemos, está supeditada a la lectura total del cuento; es decir, si se abstrae la imagen del contexto del libro el sentido de ésta cambiaría por completo, podría pensarse por ejemplo en un caballo humanizado, y no al contrario, un hombre-animalizado como sucede de hecho en el cuento. Refiriéndose a la relación entre el texto y la imagen, el sentido del primero se encuentra ligado al sentido de la segunda, el lenguaje escrito ejerce una especie de contención que direcciona el significado de la imagen y de la historia en general.

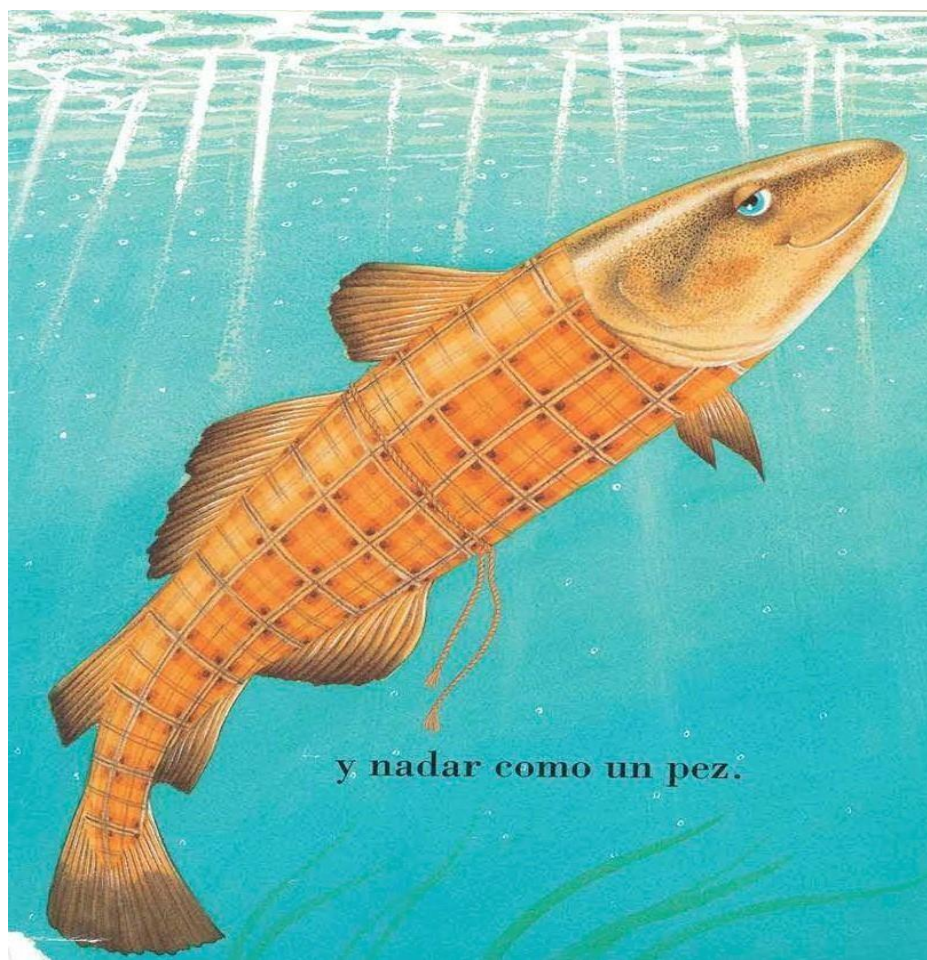


Fig. 49. *Mi papá.*

La siguiente figura presente en la página nueve, se da entre el padre y un pez. Nuevamente el indicio que devela la fusión (es una interpenetración) entre éste y el animal es el pijama y la cuerda que envuelve su cintura, la figura se hace posible al haber leído y observado la historia desde su principio, es decir, en contexto. El hilo narrativo va mostrando momentos de transformaciones y va aumentando los grados de mediación hasta convertir por completo al padre, en la figura anterior sólo se ha hecho una permuta de su cabeza y ahora se ha cambiado su aspecto por completo. En el grado percibido se puede evidenciar que hay un elemento no pertinente para la *isotopía* que sería el color del cuerpo del pez, pues evidentemente no existen peces a cuadros, pero en el grado *concebido* está la figura del padre presente gracias a esa corresponsabilidad entre ambos colores, cuerpo pez y pijama. El texto aporta dando pistas sobre la figura porque recalca que quien puede nadar como un pez es el mismo padre. El autor parece haber elegido a este animal y a su habilidad para nadar, con la

intención de mostrar al lector la versatilidad del padre el cual puede ser capaz de adaptarse ante cualquier nueva situación.

Es fuerte como un gorila,

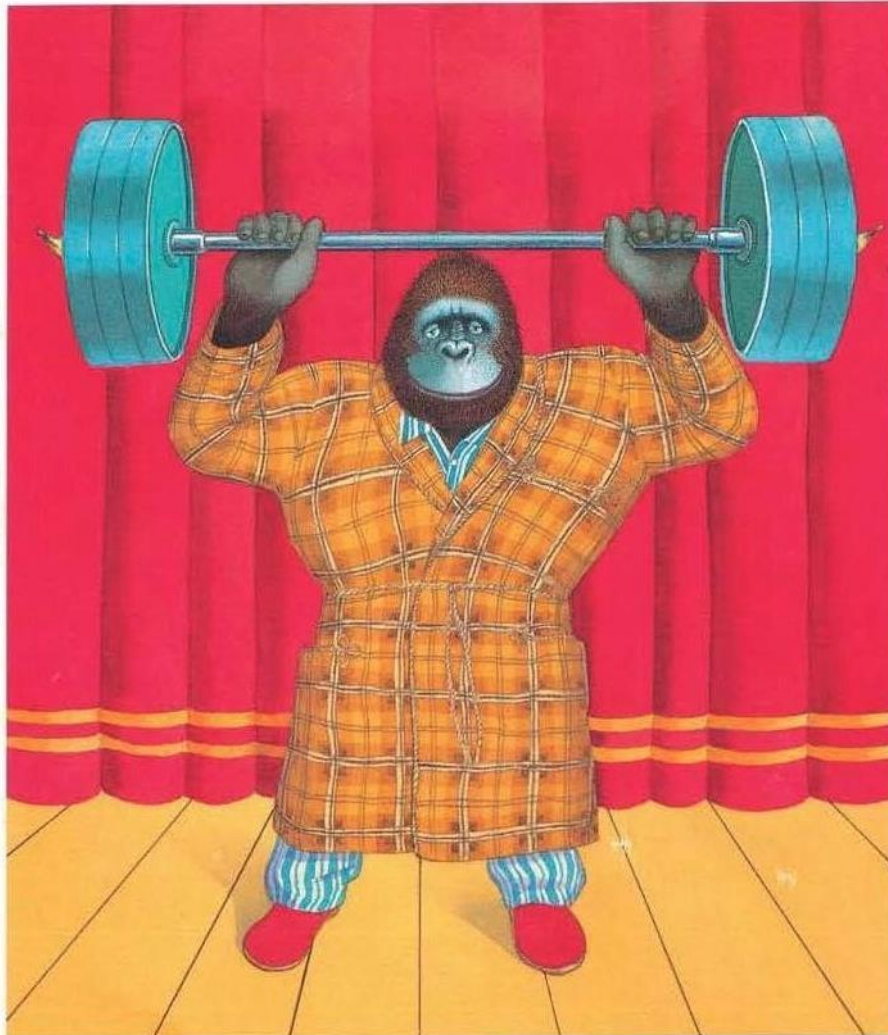


Fig. 50. *Mi papá.*

Ahora el padre se fusiona con las partes de un gorila en una interpenetración: además de la cabeza aparecen las manos del gorila. El texto está indicándonos que puede ser tan fuerte como este animal: “Es fuerte como un gorila”. Se trata de relacionar o transpolar una característica del animal al padre, y la manera de señalar esta característica es por medio de la fusión entre estos dos. Sin el pijama sería más ambigua la interpretación de la escena pues se podría asumir que se trata

simplemente de un gorila y no del padre que ahora tiene cabeza y manos de gorila. Las marcas visuales hacen énfasis en la *alotopía*, éste es el caso de las bananas que se encuentran a lado y lado de la pesa que alza el padre-gorila. El texto escrito permite abstraer con precisión la característica que el autor quiere resaltar en la imagen, pues se podría leer si se tratara de la imagen sola que hay un gorila al que le gusta el ejercicio, que se distrae alzando pesas etc. Pero el escrito indica una ruta interpretativa destacando la fuerza del animal adjudicada al padre la cual le permite sostener una pesa de gran tamaño. El símil en el escrito es breve y una vez más está ejerciendo su función de *anclaje*.

y feliz como un hipopótamo.

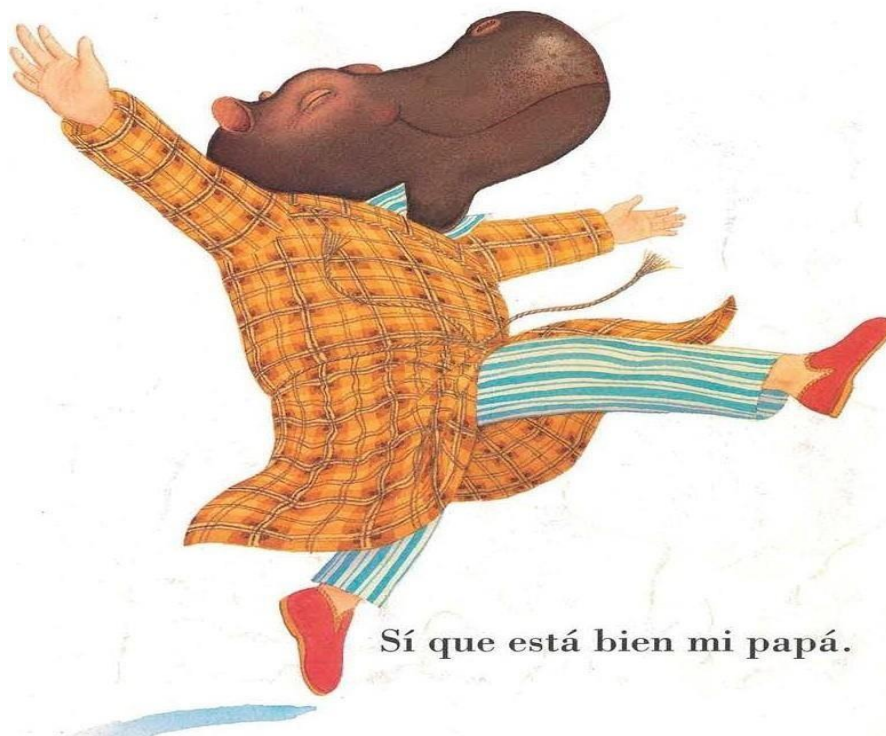


Fig. 51. *Mi papá.*

A continuación, se identifica un *tropo icónico* entre el padre y un hipopótamo. Se encuentra que la relación entre la característica que selecciona de ser feliz y el animal no es tan evidente como en los casos anteriores. Pero a nivel escritural vemos que en inglés el texto dice: "Happy as a hipopotamus", y aquí que la posible relación está al servicio de la sonoridad y de la forma de las palabras. También es posible ver que se

trata de mantener la secuencia de comparaciones con animales, el hipopótamo se caracteriza por ser un animal salvaje, pero que pasa la mayor parte de su tiempo sumergido en el agua descansando, hace lo que quiere en medio de su condición de ser salvaje. La postura que muestra el padre-hipopótamo es evidentemente de felicidad, su hocico lleva una enorme sonrisa y su cuerpo está en un gesto de libertad, casi como si bailara. El texto nuevamente da una pista sobre qué es lo que debe observar el lector, centra su atención en algo en particular al decir: “y feliz como un hipopótamo”, de alguna manera fija la atención del lector en los signos que confirman dicha frase, como lo acabamos de nombrar en aspectos como la expresión de la cara del padre-hipopótamo y la disposición de su cuerpo. Es importante reflexionar en este punto sobre qué lee primero el lector al entrar al libro y al ir pasando página a página, si la imagen o el texto. Dado el tamaño de la imagen y la ubicación en la página, podríamos afirmar que lo que primero se lee es el enunciado visual. Lo que le da preponderancia y lo que hace actuar al texto escrito en un segundo nivel, acentuando su función de contención o direccionamiento respecto a la figura retórica visual.



Fig. 52. *Mi papá.*

Ahora aparece el padre en un primer plano, desde una perspectiva que lo ubica como teniendo un mayor tamaño respecto a la casa de atrás. Este uso de la perspectiva también está al servicio del sentido implícito, pues fácilmente se puede inferir que se trata de otra estrategia narrativa que busca resaltar la grandeza del personaje en diferentes contextos. En la siguiente página fusiona al padre con un oso de peluche para denotar la ternura que lo caracteriza, nuevamente la pista que permite descifrar esta fusión es su vestimenta. En la imagen anterior lo ha comparado con una casa y aunque no hay una fusión como tal, el dibujo de la vivienda lleva en la parte de arriba a la altura del techo en las chimeneas la figura de dos osos, siendo estas alusiones al contenido que trata inmediatamente después.

El hecho de que las imágenes de la casa y el peluche estén una junto a la otra en el libro, permite llevar con mayor efectividad al lector esta secuencialidad de elementos hilados los cuales contribuyen a la interpretación del significado global del texto. Reafirman la posición del protagonista del cuento como un hombre con características benévolas; todo contribuye a la interpretación y todos los elementos están dirigidos a un mismo sentido.

Es sabio como un búho,

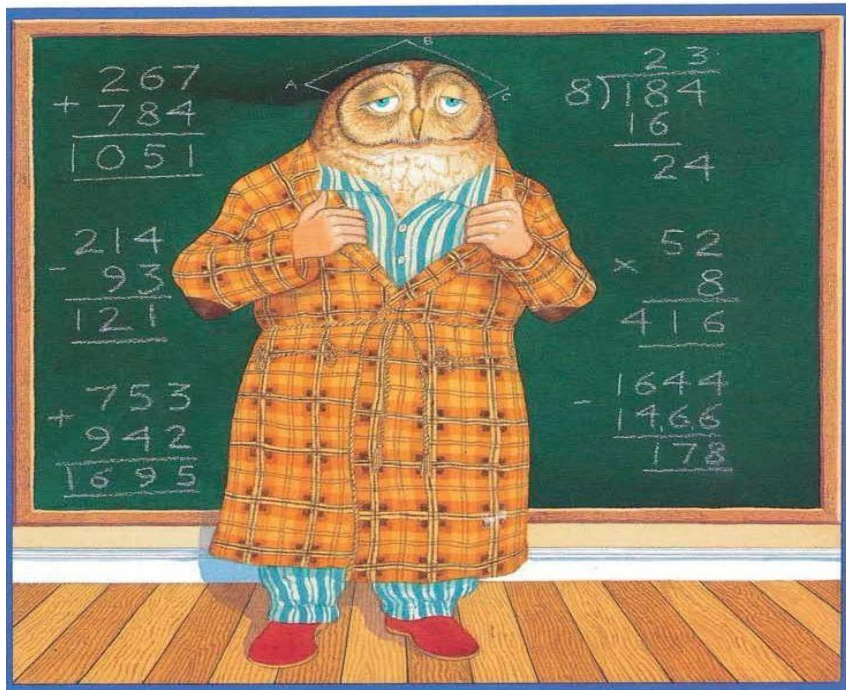


Fig. 53. *Mi papá.*

Como en las fusiones anteriores, la razón de escoger tal o cual animal corresponde a una intención y finalidad clara, el autor toma cualidades con las que se asocia comúnmente a ciertos animales para traspasarlas al personaje del padre. Lo que mantiene en juego la enciclopedia del lector quien debe hacer permanentemente asociaciones entre entidades e inferencias. Ahora toma la sabiduría, característica que comúnmente se asocia al búho y hace uso de éste generando otra fusión entre el padre y el ave rapaz. Ésta idea una vez más está reforzada por el texto que hace uso de un símil y compara al padre diciendo: “Es sabio como un búho”. Los elementos que acompañan la imagen del padre-búho refuerzan la idea, hacen alusión a fórmulas matemáticas, ejercicios que requieren de habilidad y conocimiento para ser resueltos. El personaje parece encontrarse en un salón de clases y sobre su cabeza se nota que la figura de un triángulo insinúa la forma de un sombrero de graduación, otro elemento que se une al sentido y guía la interpretación de la imagen como referencia a la sabiduría. La maniobra retórica es una vez más un *tropo icónico*.



Fig. 54. *Mi papá.*

La última figura muestra un *emparejamiento icónico*, se da entre la forma del cepillo de una escoba y el cabello del padre gracias a su similitud. En esta clase de enunciados la ubicación de las entidades juega un papel determinante pues su proximidad permite afianzar los rasgos de semejanza y lograr ese emparejamiento que trabaja como redundancia entre ambas unidades. El texto indica: “y chiflado como un cepillo. Sí que está bien mi papá”. Así mismo como en los casos anteriores el escrito sugiere un camino de interpretación. Se trata de un juego, de una comparación algo disparatada, así como el mismo cotejo está indicando: lo “chiflado del padre”. Cuando los lectores llegan a ésta imagen se divierten, se ríen de ésta, les parece algo gracioso y el autor logra lo que parece haber sido su intención inicial, divertir al público infantil. La imagen del padre con su pijama confirma nuevamente que se ha tratado todo el tiempo del mismo personaje que se funde en determinados momentos con algunos animales y objetos, la historia inicia con él llevando ese atuendo, permanece y finaliza con el mismo atuendo.

En las tres últimas escenas no existe complejidad retórica, se muestra al padre en su habilidad para el fútbol, su buen sentido del humor y finaliza mencionando lo mucho que se quieren mutuamente padre e hijo.

3.5 Mi mamá

Por último, se aborda la historia titulada *Mi mamá*, la cual siguiendo el mismo tono de *Mi papá*, habla sobre las cualidades que caracterizan a la madre del narrador infantil. En las tres primeras imágenes se introduce en la presentación de la madre exaltando de ella varias cualidades, la imagen muestra a la mujer realizando algunas actividades y el texto logra centrar aún más la atención del lector sobre estas al nombrarlas: es muy linda, es buena cocinera y excelente malabarista.

Es una gran pintora,

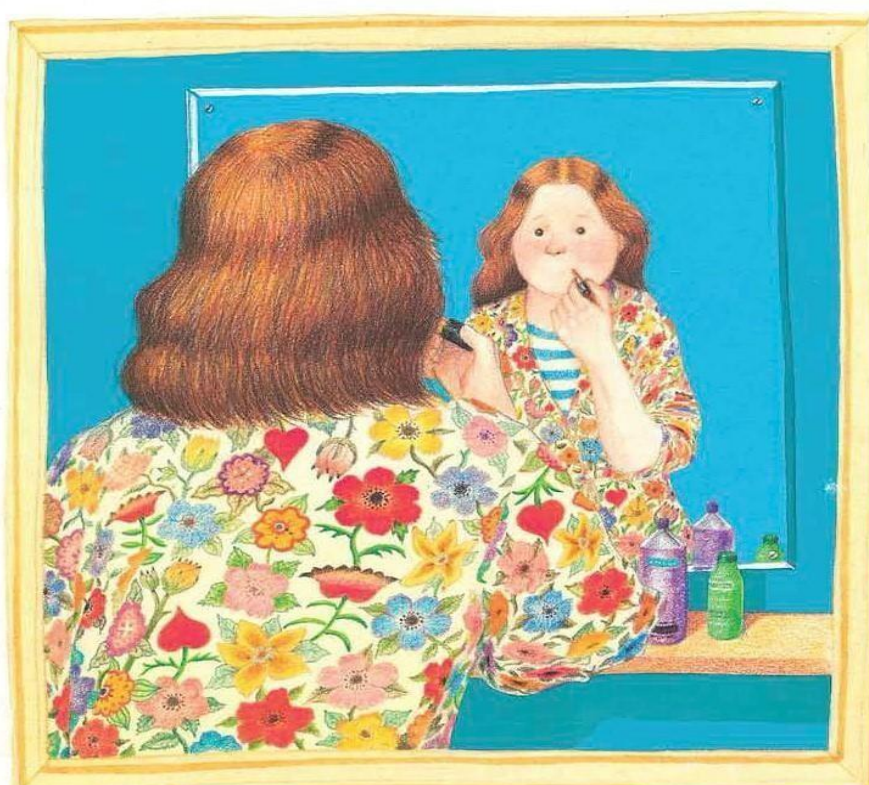


Fig. 55. *Mi mamá*.

La primera figura retórica visual que crea Browne, en la página cuatro de la historia, es lo que el Groupe μ presenta dentro de la retórica del tipo como una *supresión de*

subordinación.

Se han suprimido elementos internos de la figura y se presenta el contorno de esta, en este caso se ha eliminado en el grado *percibido* la boca de la mujer, quien se encuentra en un gesto de estar a punto de pintarla nuevamente con el pinta labios que sostiene con la mano.



Fig. 56. *Mi mamá.*

Las dos siguientes páginas señalan más cualidades de la madre, lo logra haciendo sobresalir algunos elementos del enunciado como por ejemplo los brazos que se ven un poco desproporcionados en comparación de la cabeza y cuerpo de la mujer que carga las bolsas para señalar su fortaleza física; en la escena de las flores hasta su cabello ha sido cubierto por estas, haciendo un efecto de *redundancia* sobre su aptitud para la jardinería. Se trata de sacar a la luz de una manera muy gráfica los aspectos más positivos del personaje, llevando hasta el extremo las acciones que realiza, tanto que termina fundiéndose con los objetos que se involucran en dichas actividades, el jardín está creciendo hasta en su propia cabeza y cuerpo mientras sus manos son verdes como las hojas de una flor. El texto está señalando dicha acción, y la imagen lleva hasta el límite de esta, demarca de forma contundente hasta qué punto la madre es una buena jardinera. Ambos, tanto el texto como la imagen, van hacia la misma

dirección, pero se podría decir que la exageración es la que finalmente establece la intensidad de la frase y de la cualidad atribuida. El texto no se detiene en detalles ni en descripciones.

La riqueza de estos libro-álbum parece radicar entonces en ese trato especial que se le brinda a la imagen, la lectura ya no se lleva a cabo de una forma lineal en la que el escrito va demarcando el rumbo y sentido, si no que el lector debe hacer un recorrido de toda la página y los enunciados icónicos.



Fig. 57. *Mi mamá.*

Ahora se ve la imagen de la madre vestida de hada, y se observa el empleo de los mismos recursos que en el texto de "Mi papá": la madre lleva durante toda la historia la misma tela de la ropa, gracias a ésta identificamos con claridad que se trata de la misma mujer página tras página. En esta imagen la frase escrita dice: "*Y es un hada buena; cuando estoy triste puede hacerme feliz.*" Aquí se identifica que el texto brinda un dato que la imagen no, la mujer puede hacer feliz al narrador-hijo en sus momentos de tristeza. La imagen muestra que no sólo se trata de una exageración al decir que es un hada buena, sino que ella sí llega a convertirse físicamente en un hada. Lleva

puesta una camiseta con la tela de la ropa que ha llevado desde el inicio de la historia y las mismas zapatillas, así se sigue el hilo significativo de la enunciación identificando de qué personaje se trata. Las alas, la falda, la barita y la estrella en la cabeza permiten leer que ahora está convertida en un hada, siendo estos elementos identificativos de estos seres.

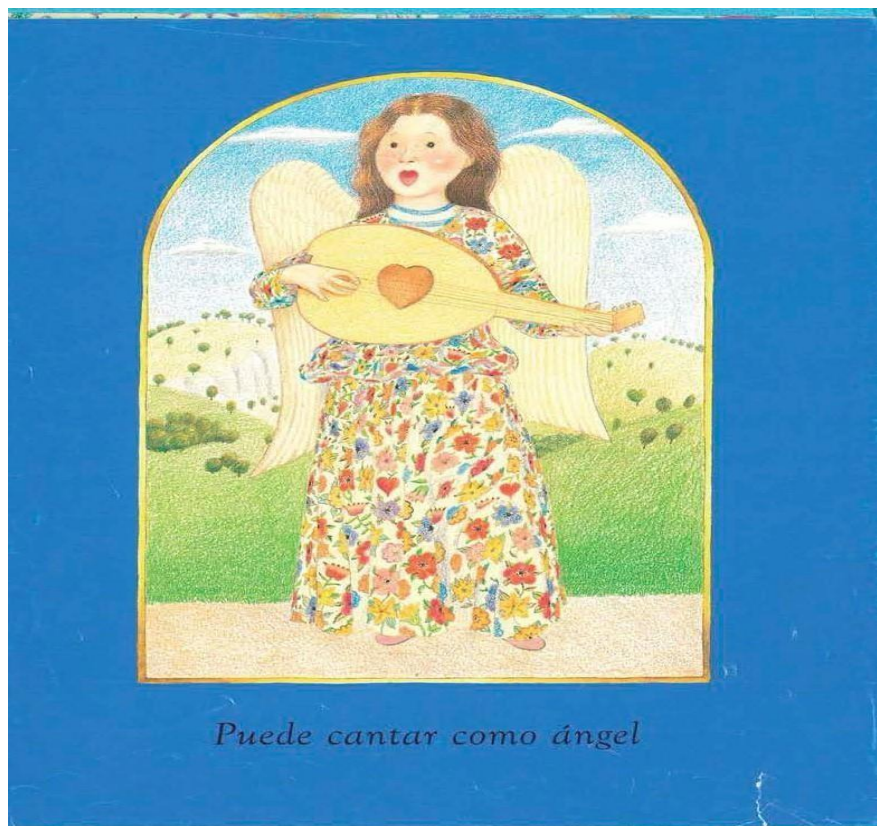


Fig. 58. *Mi mamá.*

Nuevamente el autor está abstrayendo cualidades identificativas atribuidas culturalmente a algunos seres, comúnmente se tiene la creencia de que los ángeles poseen una voz divina y son capaces de cantar espléndidamente, y el autor hace la unión entre la madre y éste. La imagen aparte de mostrar a la mujer con alas muestra el lugar en el que se encuentra, un hermoso jardín edénico con su traje de siempre, interpretando un instrumento de cuerda y en un gesto que indica que está cantando, y el texto enfatiza precisamente en ésta habilidad que tiene para el canto, no en la habilidad para interpretar el instrumento, ni en lo hermoso del paisaje, ni en sus hermosas y grandes alas de ángel, todas significaciones que podrían ser también

válidas, pero centra la atención del lector concretamente en esa cualidad; guía la mirada del lector para que se entienda la imagen de tal forma y para que su lectura esté guiada hacia un sentido.

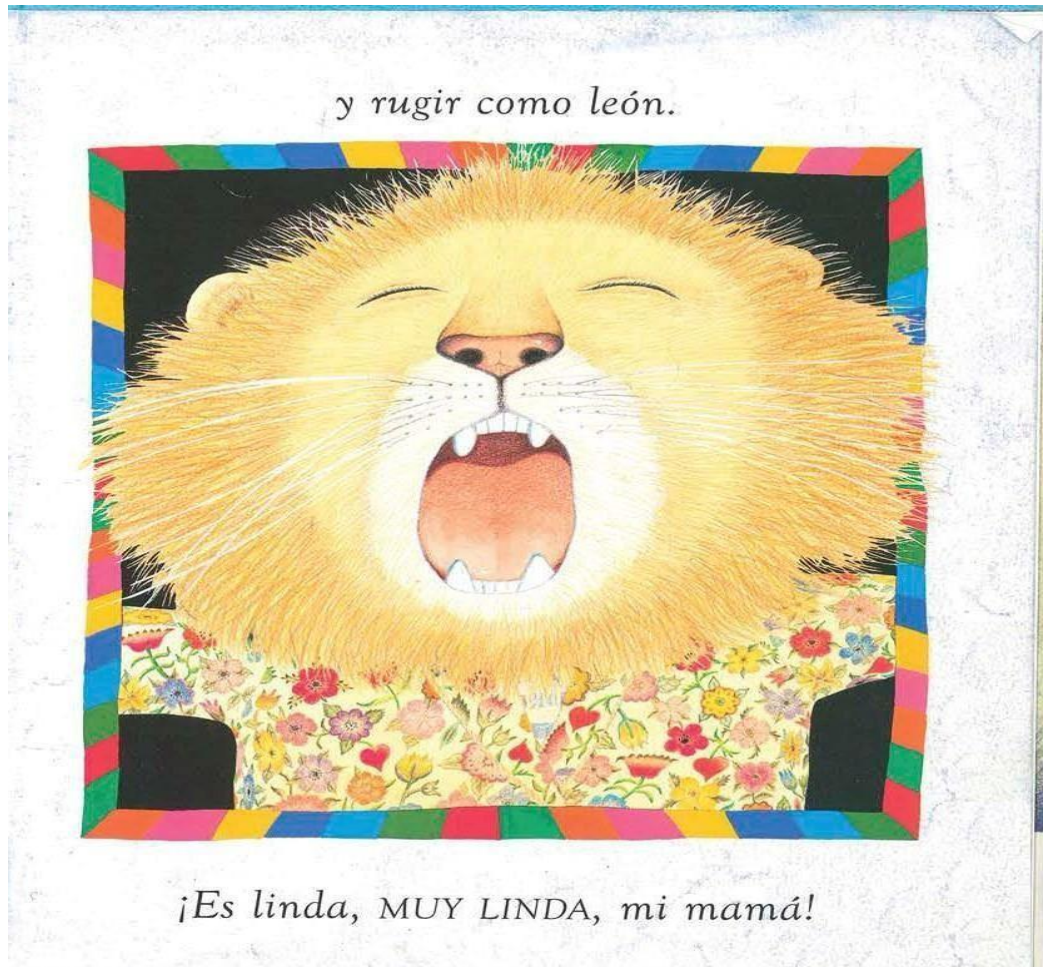


Fig. 59. *Mi mamá.*

Ahora se observa un *tropo icónico* generado entre el cuerpo de la madre y la cabeza de un león. El texto, por medio de una comparación está indicando que la madre puede rugir como un león. El uso del recurso a modo de pista de la tela del vestido es lo que permite identificar a la madre-león, y el texto que ratifica este hecho al mencionar a la madre, a quien pertenece la cabeza permutada. La figura ocupa gran parte del espacio de la página, y esto hace aún más prominente y manifiesto el grado de mediación retórica para el lector al presentarse directamente en un primer nivel de lectura.



Fig. 60. *Mi mamá.*

Se observa que lo mismo sucede con las dos siguientes imágenes, una *interpenetración* entre la madre y una mariposa, y una fusión entre ésta y un sofá. De la mariposa toma la característica de su belleza, y del sofá la cualidad de acogedor. El texto que acompaña a cada imagen está evidenciando un aspecto en particular que guía la interpretación del lector respecto a la imagen que observa. En cuanto al sofá el sentido dado es posible por la presencia de la misma tela y de las pantuflas que indican que ella está ahí.



Fig. 61. *Mi mamá.*

En las dos siguientes fusiones hay un aspecto importante a resaltar, y es que la fusión en sí puede leerse y entenderse únicamente viendo cada imagen como la del gatito o el rinoceronte, en relación con todo el libro. Es decir, a simple vista se ve a un gatito y a un rinoceronte con un moño amarrado en el cuello y en el cuerno respectivamente, pero éstos por sí solos estarían hablando llanamente de que cada animal lleva puesto un adorno. Sin embargo, al estar en el contexto del libro y al haber visto todas las anteriores imágenes y los textos que las acompañan, se hace posible hacer de ellas una lectura desde la perspectiva de la fusión entre los dos personajes. El texto evidencia que se trata de la madre y hace la comparación entre la cualidad de cada animal suavidad y dureza, con características que así mismo posee la madre.



Podría ser estrella de cine

Fig.62. *Mi mamá.*

La siguiente fusión se trata de la madre y de un personaje emblemático del cine, Marilyn Monroe. El texto hace una referencia clara a este campo artístico cuando dice que “*Podría ser una estrella de cine*”, sin embargo, la referencia exacta se da cuando el lector tiene conocimiento de la fotografía que ha dado la vuelta al mundo en la que la verdadera Marilyn Monroe tiene exactamente la misma pose, vestuario y gesto. En la poética de Browne tiene una gran importancia el recurso que consiste en hacer referencia de forma permanente a personajes famosos de diferentes campos artísticos, a obras de arte, literarias etc. Es común encontrar en sus libros mención a cuadros famosos, actores de cine, bailarines, cantantes. Llama la atención la forma particular en la que los incorpora en sus narraciones, sin mencionar con exactitud de quienes se trata; agregándoles siempre algún rasgo particular desde su estilo. En ésta oportunidad ha realizado la alusión en aras de comparar el talento de la famosa actriz con el de la madre.

En estos dos últimos casos, en los libros *Mi papá* y *Mi mamá*, a diferencia de lo que sucedía en *Cambios* o en *Zoológico*, la mayoría de los enunciados visuales retóricos están todo el tiempo al servicio de la *redundancia* de las características internas de los protagonistas y se relacionan directamente con esta idea, lo que permite leerlos de esta manera sin que necesariamente se deban encajar con la globalidad de la historia. Mientras que en el cuento del zoológico muchas de las entidades retóricas que componen los enunciados icónicos deben ser interpretados a la luz del sentido global de la obra.

El análisis anterior ha permitido identificar las estrategias narrativas del autor, las figuras presentes y en qué consiste su proceso de generación. Luego de observar cada libro se han podido identificar los lugares comunes de toda su poética, lo que permite en el siguiente y último capítulo disponerse a analizar y establecer cada uno de estos recursos.

La retórica aparece así como una parte creativa del sistema semiótico: la que permite hacerlo evolucionar por la producción de nuevas relaciones entre unidades y, de allí en adelante, por la producción de unidades nuevas.
Klinkenberg.

Conclusiones

Luego del recorrido por el panorama histórico de la conformación del género Libro-álbum y del análisis bajo la luz de la teoría retórica visual de las obras seleccionadas del autor Anthony Browne, como uno de los más importantes exponentes del género, se dedicará el presente y último capítulo a establecer la manera en la que se relacionan las figuras con el mensaje escrito y a identificar aquellos casos particulares que representan maniobras más originales y propositivas por parte del autor para poder hacer un contraste entre los estilos y la manera en la que operan los usos retóricos en las obras analizadas.

A. Relación de los enunciados icónicos retóricos con el mensaje escrito

Se ha analizado hasta el momento la relación de los enunciados visuales y el mensaje escrito desde la perspectiva de los conceptos de *Anclaje* y *Relevo*. Estas funciones han sido explicadas en cada uno de los enunciados retóricos analizados, así que se retomarán estos conceptos únicamente para analizar desde una perspectiva más abarcadora la manera en la que aportan en la construcción del sentido global de la obra.

Se retoma la idea de que un enunciado visual está siempre sujeto a múltiples interpretaciones, teniendo en cuenta además que quien finalmente completa estos sentidos es el lector-observador. Esto aplica para todo enunciado visual, aún más para aquellos que han sido objeto de manipulación retórica, pues como bien se ha explicado desde el Capítulo II en esta clase de mensajes cooperan entidades de diversos contextos que deben integrarse para generar un nuevo sentido. Es en este

momento en el que la función del mensaje escrito opera como una suerte de ancla que contiene el sentido impidiendo un desborde de interpretaciones, ese sentido en el caso de las obras de A. Browne, está al servicio del sentido global de la obra. En algunos casos se pudo observar que la función del escrito aporta información extra a la que la sola imagen presenta, en este tipo de situaciones se trata de aportar datos importantes para la anécdota y que el código visual no alcanza a cubrir, ejemplo de estos casos son las situaciones en las que se informa al lector sobre el lugar en el que se desarrolla la historia o sobre características alusivas a la personalidad de los personajes como sucede en el caso de *Zoológico y el padre* y las escenas en las que el narrador se refiere a los comentarios de este.

Otro caso es cuando el mensaje escrito da pistas que contribuyen a la interpretación de la figura retórica, es decir, cuando da información que permite entender el sentido de dicha figura como puede ser el caso de la transformación de los personajes en *El libro de los cerdos* en donde el escrito está contando que estos nunca lavaron la loza, ni su ropa y que terminaron buscando sobras en el piso. La *ampliación del contexto* es otra de las funciones que identificamos, en casos como en el de *Cambios* cuando el escrito informa que el padre de José le avisa que irá por su madre y que las cosas están prontas a cambiar y cuando revela al final que se trata del nacimiento de su nueva hermanita. Este hecho es información que no está brindando el enunciado por sí solo, y es relevante porque aclara que se trata de una familia conformada por los dos padres y el hijo.

Puede suceder también en otros momentos que el escrito trabaja como redundancia cuando acentúa un sentido de un enunciado, como es el caso de las comparaciones en *Mi mamá y Mi papá*, cuando vemos a este último comer descomunadamente mientras ostenta una cabeza de caballo o cuando vemos a la madre y los pasteles que ha preparado y el texto que acompaña indica que ella es “una fantástica cocinera”. Aquí el enunciado visual en sí mismo propone este sentido, pero es reafirmado por el escrito.

Junto a todas estas funciones se concluye que hay una que las envuelve a todas en diferente intensidad, se trata de la propuesta por José Rosero en su artículo *Las cinco relaciones dilógicas entre el texto y la imagen dentro del álbum ilustrado* y que denomina como *Simbiosis*:

La tercera categoría se da en un punto donde la sustracción de la imagen o el texto implica el derrumbe de la narración. La imagen juega el papel de ser también la narración, así el texto escrito complementa lo que la imagen no presenta o viceversa, y la relación se convierte en un contrapunteo de lenguajes (...) La simbiosis permite entonces la manipulación con los equilibrios de lenguaje. Cada uno se trata con su potencia particular para convertir el libro en un objeto de total apreciación que afecta tanto el pensamiento visual como el código discursivo, y le da al lector la última ficha para interpretar la obra. (2010, p.6)

Se concluye así así que la relación texto-imagen en las obras de Browne funciona de manera orgánica en un entramado en el que un código es el soporte del otro y viceversa.

B. Casos particulares

Respecto al tratamiento retórico que se le hace a las figuras, es necesario destacar que aun cuando se hizo la clasificación de estas dentro de las categorías básicas que son tropo, tropo proyectado, interpenetración y emparejamiento y siendo las más recurrentes las de interpenetración y tropo, se han encontrado algunas figuras que se pueden reunir en un grupo denominado como “casos particulares”, y que se consideran como los más originales o propositivos en cuanto a maniobra retórica y recurso narrativo. Dentro de estas se ubica en primer lugar a la figura del balón-huevo-cigüeña en el libro *Cambios*. Lo más importante en esta figura es su condición de temporalidad. La retoricidad de esta se hace reconocible en la medida en la que este cambio en el tiempo y su secuencialidad permiten reconocer una *interpenetración* en ese proceso de transformación. Se trata de un enunciado icónico en el que la articulación de sus entidades está reforzando una *isotopía* específica del libro reconocida como *la maternidad*. La relación que se establece entre las dos unidades del balón y el huevo es por pura semejanza de forma, la intención de esta

interpenetración que se hace posible precisamente por su similitud esta a su vez supeditada al elemento más importante de la figura, para el sentido global, que es la cigüeña. Cada entidad está dispuesta de tal manera en la que cumple de alguna forma su papel de permitir la salida del ave del huevo que se rompe, desempeñando ésta su papel de *redundancia* frente a la *isotopía* mencionada (maternidad).

El siguiente enunciado visual que se ubica dentro de esta clase de figuras es el padre con cachos en el libro *zoológico*. En este caso lo que hace el autor es jugar con la proyección de los planos, superponiéndolos de tal manera que las entidades que lo conforman se conciben como una haciendo parte de la otra. En realidad, cada una de estas no ha sido objeto de mayor maniobra retórica, no es posible hablar exactamente ni de una *adjunción* ni de una *supresión*, tal vez el elemento de mediación es la forma que se la ha dado a las nubes tomando apariencia de cachos, pero también es cierto que si se le ve de esta manera es precisamente por la ubicación de la figura del padre en el medio de estas y específicamente en ese lugar del enunciado. De esta manera Browne juega con la ubicación de las entidades en el espacio del enunciado icónico; aquí el giro retórico se da precisamente mediante esa maniobra de perspectiva más que por alguna operación de *adjunción* o *sustracción*. No se trata exactamente de ninguna clase de intercambio, pero la desviación es evidente para el observador desde un primer momento de lectura al lograr ese efecto de unificación entre las entidades de las nubes-cachos y la figura del padre.

Esta clase de propuestas en el manejo retórico de los enunciados, se relaciona directamente con el estilo del autor, ese espacio en el que se mueve con libertad y hace elecciones según criterio, la significación de estas y la intensidad del mensaje dependerá particularmente de dichas elecciones, pero estas no son gratuitas, están siempre relacionadas con motivos ideológicos o con la intención de contribuir al sentido global de la obra. Para entender mejor esta idea se retoman las palabras de Klinkenberg:

Pero el estilo, producido por la posibilidad de optar por determinada transformación en lugar de otra, no tiene por único efecto hacer reconocible un enunciado al relacionarlo con su enunciador, singular o colectivo. También permite poner en evidencia las elecciones utilitarias o ideológicas de dicho enunciador singular o colectivo. (2006, p. 367)

Es así como en este tipo de figuras es en donde se puede reconocer con más claridad la propuesta estilística de Browne. Por un lado, su peso narrativo y significativo es relevante pues es precisamente en este ámbito retórico en el que se produce una expansión de sentidos al reunir entidades de diversos campos semánticos. Por otro lado, la manera en la que las entidades del enunciado se relacionan entre sí representa una propuesta de nuevas configuraciones retóricas en donde es necesario analizarlas desde su particularidad, ante la imposibilidad de clasificarlas en las categorías trabajadas desde Groupe μ .

C. Pertinencia de las figuras en relación con la trama

Luego de tratar los casos particulares se hará mención a la pertinencia de las figuras y las entidades de los enunciados en relación con la trama. Al pasar por las diferentes obras se encuentra que se pueden entender como cumpliendo tres funciones: 1. no tener relación inicialmente con la trama, pero luego al avanzar en la historia cobrar pleno sentido y pertinencia; 2. representar directamente los sucesos de la narración o 3. estar relacionados indirectamente cumpliendo la función de, por ejemplo, reforzar una *isotopía*.

En *El libro de los cerdos*, se ubican figuras cumpliendo las dos primeras funciones que se acaban de mencionar, en las páginas iniciales se evidencian cerdos fusionados en varios lugares como en el picaporte de una puerta o como prendedor en la solapa del traje del padre, aunque el título ya hizo una apertura semántica todavía no es claro realmente el sentido de estas figuras, éste se irá manifestando con más claridad más adelante al mostrarse por completo la metamorfosis de los tres personajes. Luego la trama central se revela como la transformación de los personajes, así mismo como lo relata la secuencia progresiva de los enunciados visuales de hombres-cerdos.

Zoológico puede ser otro caso similar a *El libro los cerdos*, en la medida en la que las *interpenetraciones*, aunque relacionadas con el título, no son absolutamente claras sino en el momento en el que vamos comprendiendo la crítica al maltrato animal en dicho lugar y la propuesta de que quien debería estar tras las rejas serían los mismos humanos para entender el sufrimiento que viven estas criaturas en sus reducidos espacios de confinamiento.

En el tercer caso está la obra *Cambios*, en donde algunas entidades no tienen relación alguna con el hecho de que José vaya a tener una hermanita, como el caso del sillón-gorila, la misma "gafetera", el cocodrilo que se transforma en banano, la pantufla-ave, la bicicleta-manzana o el cepillo-cuerpo espín; sin embargo, su función es hacer redundancia en la *isotopía* del cambio como hilo argumentativo. También se ubica dentro de este grupo a los libros *Mi mamá* y *Mi papá*, pues las entidades que conforman muchas de sus figuras retóricas como por ejemplo el hipopótamo-padre o el rinoceronte-madre no manifiestan una relación directa con el sentido global que pretende exaltar las cualidades de ambos, el móvil de estas elecciones por parte del autor parece responder a otras categorías como la sonoridad de las palabras en el caso del hipopótamo, recordemos que el texto allí hace alusión a la felicidad diciendo "*Happy as a hipopotamus*"; o a la posibilidad de extrapolar algunas características de los animales escogidos para las fusiones como en el caso de la dureza del rinoceronte, la suavidad del gato o el apetito del caballo.

Es importante mencionar que estas entidades en cualquiera de los tres casos, durante la lectura de la obra por parte del público infantil, en la mayoría de los casos son identificadas por los niños. Ya sea que estén directamente relacionadas o que sean figuras un poco más al servicio de otros aspectos como redundancia argumentativa, ellos las ubican en los enunciados con mucha facilidad, y si se trata de niño que con frecuencia abordan obras del autor, no sólo las identifican, sino que las buscan en el espacio de la página. Algunas desde luego son para ellos más fáciles de interpretar

que otras, como por ejemplo aquellas que están directamente relacionadas con el enunciado específico en el que se ubican.

Finalmente se cierra diciendo que el abanico de posibilidades es múltiple, si bien para el género híbrido del libro-álbum la base de su narrativa es la organicidad entre texto e imagen, esta puede tejerse de diferentes maneras según la forma en la que se articulen las entidades en juego. En esta dinámica la creatividad y el hecho de involucrar diferentes códigos abre un espectro muy amplio de significaciones que exigen por parte del lector un ejercicio agudo de observación y de interpretación.

BIBLIOGRAFÍA

- Browne, A. (1986) *El libro de los cerdos. A la orilla del viento*.
- Browne, A. (1990) *Cambios*. Walker Books.
- Browne, A. (1993) *Zoológico. A la orilla del viento*.
- Browne, A. (2002) *Mi papá*. Fondo de Cultura Económica.
- Browne, A. (2005) *Mi mamá*. Fondo de Cultura Económica.
- Chiuminatto Orrego, Magglio. (2011) **Relaciones texto-imagen en el libro álbum**. *Universum* [online]vol.26. https://scielo.conicyt.cl/pdf/universum/v26n1/art_04.pdf
- Colomer, T. (1996) *El álbum y el texto. Relaciones entre la imagen y la historia*.
<http://delengualiteraturas.blogspot.com/2013/04/el-album-y-el-texto-por-teresa-colomer.html>.
- Garralón, Ana. (2001) *Historia portátil de la literatura infantil*. Anaya.
- Groupe [u](#). (1993) *Tratado del siglo visual*. Cátedra.
- Klinkenberg, J.M. (2006) *Manual de Semiótica General*. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Orozco, M. T. (2009) *El libro-álbum: definición y peculiaridades*. Dialnet.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3299531>
- Restrepo, A.C. (2011) *Where the wild things are, de Maurice Sendak: la revolución en la moraleja del cuento de hadas*. (Tesis Maestría. Universidad EAFIT. Colombia).
https://repository.eafit.edu.co/xmlui/bitstream/handle/10784/12267/AnaCristina_RestrepoJimenez_2011.pdf;jsessionid=A14FA8887F32E4971B56282EC3C6516E?sequence=2
- Rosero, José. (2010) *Las cinco relaciones dilógicas entre el texto y la imagen dentro del álbum ilustrado*.
- Rosero, José. (2010) *Breve historia del libro álbum ilustrado*.
http://joserosero.com/lab/pdf/libro_album.pdf
<http://www.anniemate.com/ilustradorescolombianos/documentos/doc/>