

DUPLICADOS DEL YO AUTORIAL EN LA LITERATURA INFANTIL: MANIOBRAS AUTOFICCIONALES EN ANTHONY BROWNE Y GILLES BACHELET

**Duplicates of authorial self in children's literature: Maneuvers autoficcionesales in
Anthony Browne and Gilles Bachelet.**

Autor: Roberto Cabrera Valderrama¹

Filiación: Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile.

Email: robertocab@gmail.com

RESUMEN²

El libro álbum es un género que evidencia el estado actual de la Literatura Infantil y Juvenil, es decir, abierta a la experimentación y en búsqueda de ampliar sus posibilidades expresivas. Al interior de sus páginas, se desarrolla una narrativa basada en la utilización de un código doble: imágenes y palabras. En ese marco, algunos autores elaboran textos que desafían, por un lado, las convenciones de la ficción más habitual y por otro, las condiciones atribuidas al destinatario en formación. Se trata de ejemplares que se articulan bajo la premisa de la autoficción, variante metaficcional que moviliza al autor desde el terreno de lo real al escenario de la literariedad. En este artículo, se analizan los títulos "Las pinturas de Willy" y "El juego de las formas", del inglés Anthony Browne y "Mi gatito es el más bestia", del ilustrador francés Gilles Bachelet. El trabajo intenta desentrañar los modos en que la autoficción, asumida por lo general desde la literatura "adulta", es desplegada en el espacio de lo infantil, donde se ve favorecida por la directriz lúdica que recorre a los textos de este ámbito.

Palabras clave: libro álbum, literatura infantil, metacognición, autoficción, doble código.

ABSTRACT

The picture book is a genre that signals the current state of today's children's literature, meaning, one that is open to experimentation and looking to broaden its possibilities of expression. Within its pages, a narrative based on a double code is developed: images and words. In this frame, some authors elaborate texts that challenge, on the one hand, the conventions of current fiction and on the other, the conditions attributed to the developing recipient. They are issues articulated under the premise of autofiction, metafiction's variant that moved the author from the terrain of reality to the terrain of literariness. In this article, the works *Willy's pictures* and *The shape game*, by the English Anthony Browne and *Mon chat le plus bête du monde* by the French illustrator Gilles Bachelet are analyzed. This work tries to decipher the ways in which autofiction, treated mostly in "adult" literature, is spread

in children's scenery where it is favored by the ludic guideline introduced in this realm's texts.

Key Words: Picture book, children's literature, metafiction, autofiction, double code.

El ámbito de la Literatura Infantil y Juvenil (de ahora en más, LIJ) se ha expandido de manera sistemática desde finales de los años noventa, producto, en gran medida, de la aparición de nuevas manifestaciones escriturales que basan su construcción en la mezcla entre palabras e imágenes. Quizás si la más destacada de estas formas sea el libro álbum, un género ideado y diseñado en función de lectores en formación, pero que, dada su naturaleza simbiótica ha terminado por llamar la atención del público adulto, que se ve apelado mediante la inclusión de una serie de mensajes visuales y lingüísticos. El libro álbum (*picturebook* en su denominación de origen) se distingue de formas similares por la utilización de un código doble, formado por el texto verbal y el pictórico. Aunque el nuevo género refiere al reconocible libro ilustrado, se distancia de este al articular unos enunciados anfibios y siameses que presentan una relación de dependencia la que incluso se ve desequilibrada en favor de unas imágenes cargadas de información relevante que socavan la hasta el momento innegable hegemonía de las palabras. Al interior del álbum se registran relaciones diversas entre los códigos, que dan cuenta de su carácter experimental y de la intención autorial y editorial de posicionarlo como un objeto que exceda los incómodos límites que supone la categoría de "infantil-juvenil". Al respecto, digamos que los ejemplos que forman parte de este artículo representan de buena manera esta suerte de política de extensión hacia otros destinatarios.

Una de las variantes más vistosas en el campo del *picture book* es la existencia de numerosos títulos metaficticiales, concebidos a partir de las posibilidades que otorga la lógica de la doble codificación, que tiende a favorecer la construcción de dos narraciones (coordinadas, en pugna, en paralelo) en un mismo texto. Así, la vertiente más convencional corresponde a un relato más bien sencillo, breve y expresivo, comprensible y disfrutable por un público menos experimentado. La segunda fuente, en tanto, suele explicitar la condición de artefacto de la ficción que se está desarrollando y a veces, lleva su discurso deconstruccionista incluso a la condición misma del libro como objeto físico, cultural y de consumo. Se confirma de esa manera, la célebre definición otorgada por Patricia Waugh (Metafiction, 1984):

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text. (2)

En el hábitat del discurso metaficcional, la figura del autor asoma en los textos de la mano del humor y como una suerte de resabio de aquella conocida tradición pictórica del pintarse a sí mismo, parapetado entre las figuras de un cuadro o vestido con las ropas de un personaje. Cabe destacar que este asunto adquiere una relevancia especial si consideramos que parte importante de los autores provienen del área de las artes plásticas y del diseño; de este modo, el gesto de autoinclusión supera la categoría de una práctica creativa para pasar a ser una especie de rito de legitimación y autoafirmación. Ejemplos

Cabrera, Roberto. "DUPLICADOS DEL YO AUTORIAL EN LA LITERATURA INFANTIL: MANIOBRAS AUTOFICCIONALES EN ANTHONY BROWNE Y GILLES BACHELET". Revista Laboratorio N°7. Web.

pertinentes se hallan en la producción del ilustrador inglés Anthony Browne, y del diseñador y caricaturista francés Gilles Bachelet, quienes insertan personajes con claros tintes autobiográficos, contruidos desde la lógica del avatar que nos permiten defender la pertinencia de aplicar un concepto como el de autoficción a textos que se inscriben en el marco amplio de la LIJ.

Corresponde, entonces, revisar brevemente los orígenes y alcances del término, en particular de los principales autores del campo: Los franceses Philippe Lejeune (1938), Serge Doubrovsky (1928) y Vincent Colonna y el español Manuel Alberca, responsable, en buena parte, del traslado y traducción del concepto desde el ámbito/idioma galo al hispano.

La determinación de esta categoría crítica se remonta a los años setenta, pero da cuenta de prácticas rastreables en varios momentos de la historia literaria. El término en cuestión se le atribuye, habitualmente, al novelista francés Serge Doubrovsky (*Fils*, 1977); el bautizo es una respuesta al texto de Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico* (1975), en el cual el crítico señala los elementos constitutivos de una autobiografía, enfatizando la existencia de un pacto, al que define en comparación a la lógica que regiría los textos ficcionales. En líneas generales, Lejeune cree que, a nivel textual, no hay gran diferencia entre una autobiografía y una novela autobiográfica; la distinción entonces, debe plantearse desde la semanticidad paratextual, es decir, considerar el efecto que debería producir la página del título, con el nombre del autor incluido; este paratexto constituye el inicio del mencionado pacto. Para Lejeune, es fundamental considerar esta página inicial (título + nombre del autor) como parte constitutiva del texto, puesto que de esa forma: "...disponemos de un criterio textual general, la identidad del nombre (autor-narrador-personaje). El pacto autobiográfico es la afirmación en el texto de esta identidad, y nos envía en última instancia al nombre del autor sobre la portada" (64). En su afán de marcar los límites de la autobiografía y de desentrañar su lógica, Lejeune apunta a la existencia de un "contrato" de lectura, que determina el modo en que los lectores de aproximan al texto:

La problemática de la autobiografía que he propuesto aquí no está basada en una relación, establecida desde afuera, entre lo extratextual y el texto, pues tal relación sólo podría versar sobre el parecido y no probaría nada. Tampoco está fundada en un análisis interno del funcionamiento del texto, de la estructura o de los aspectos del texto publicado, sino sobre un análisis, en el aspecto global de la publicación, del contrato implícito o explícito propuesto por el autor al lector, contrato que determina el modo de lectura del texto y que engendra los efectos que, atribuidos al texto, nos parece que lo definen como autobiográfico. (86)

Cabe destacar la importancia que Lejeune otorga al lector y de qué manera su análisis se posiciona desde el punto de vista del receptor y las claves que este puede asumir/discutir para enfrentar el dispositivo creativo del autor; al mismo tiempo, evidencia un claro distanciamiento del modo estructuralista, centrado en el texto. Esta constatación es significativa puesto que abre un campo que será recorrido por otros escritores y académicos, quienes asumen el pie forzado de la participación del lector como agente sancionador de la condición genérica de un determinado texto.

Tras la publicación de *El pacto biográfico*, el novelista Serge Doubrovsky, lector del texto de Lejeune, entabló una curiosa forma de diálogo con el precedente, al incluir, en la contraportada de su novela *Fils*, el término autoficción. "Autobiographie? Non. Fiction,

d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté" (1977).

La intervención de Doubrovsky tiene varios elementos relevantes, por ejemplo, el establecimiento de una comunicación metalingüística con el estudio de Lejeune, al que desafía, abriendo el campo teórico y ampliando así las posibilidades de innovación escritural. Al bautizar su novela como una autoficción, está ejecutando un gesto de ruptura con el canon biográfico: el autor intenta discutir los convencionalismos de la autobiografía, a la que considera engañosa, en tanto texto que siempre es escrito por un individuo que no renuncia a relatar desde la subjetividad, de manera tal que la referencia a hechos reales debe ser mediada por la condición misma del narrador; al mismo tiempo, despliega un terreno que es aprovechado más tarde por los estudiosos de la teoría literaria, acicateados por el evidente desafío de definir un nuevo género. Por cierto, la invitación también es asumida por otros novelistas, quienes aumentan y diversifican el corpus, complejizando la labor clasificatoria de la crítica.

Siguiendo a Lejeune, si en la autobiografía hay un pacto de lectura basado en la confianza del lector hacia el autor (identificado por el nombre, como ya se aclaró) y en la ficción, tal pacto no tiene validez (porque otro contrato es el que rige), cabe preguntarse qué sucede con la autoficción: ¿pacto ficcional solapado?, ¿pacto novelesco intervenido?, ¿o como propone Manuel Alberca, un pacto ambiguo? Volveremos sobre este punto al revisar algunos ejemplos.

La estela teórica es retomada por el propio Lejeune, al publicar, en 1986, un "bis" de *El pacto autobiográfico*. Aunque no contiene grandes aportes respecto del original, en la réplica el autor cuenta con ejemplos que permiten respaldar sus supuestos, escritos una década atrás de la mano de la especulación y la eventualidad. Sin mucho riesgo, se puede afirmar que la teoría de lo autobiográfico es aún terreno fértil para las discusiones, lo que se debe, en gran parte, a la presión constatable en el repertorio del sistema literario, en el que se advierte la abundancia de creaciones literarias (y cinematográficas, tal vez en mayor cantidad y figuración) que se ubican en el límite entre lo biográfico y lo ficcional, instaurando un juego de sospechas entre el autor y el lector, un lector que duda de la pureza de las declaraciones e intenciones del escritor.

En una entrevista concedida al académico español Manuel Alberca, Lejeune opta por aclarar aún más el concepto de pacto autobiográfico:

Es la promesa de decir la verdad sobre sí mismo. Esto se opone al pacto de ficción. Uno se compromete a decir la verdad de sí mismo tal como uno mismo la ve. Su verdad. Esto provoca en el lector actitudes de recepción específicas, que yo diría "conectadas", como en la vida cuando alguno nos cuenta su existencia. Uno se pregunta si la persona dice la verdad o no, se equivoca sobre sí mismo, etc. Uno se pregunta si le gusta. Lo compara con su propia vida, etc. El pacto de ficción nos deja mucho más libres, estamos "desconectados", no tiene sentido preguntarnos si es verdadero o no, nuestra atención no está ya focalizada en el autor, sino sobre el texto y la historia, de la que podemos alimentar más libremente nuestro imaginario. (Alberca, 272)

La preocupación por acotar el concepto corresponde, finalmente, al prurito académico de la definición de un género, en este caso, la novela autoficcional. Por cierto, es notorio que la obtención de una definición de este género no puede provenir de un análisis que intente

Cabrera, Roberto. "DUPLICADOS DEL YO AUTORIAL EN LA LITERATURA INFANTIL: MANIOBRAS AUTOFICCIONALES EN ANTHONY BROWNE Y GILLES BACHELET". Revista Laboratorio N°7. Web.

soslayar el carácter híbrido del producto; de hecho, tal vez la gran característica de las autoficciones sea su naturaleza mezclada, o en palabras de Manuel Alberca: “La indeterminación genérica de la autoficción proviene de su posición liminar entre la autobiografía y la novela autobiográfica.” (Alberca, 6). Es evidente la coincidencia entre esta discusión y la que concierne al álbum, entendido como un producto cuya hibridez aflora en dos ámbitos: el de su construcción interna (dos códigos en juego) y el de su circulación en el sistema de la literatura (presentado bajo etiqueta LIJ, pero consumido también por adultos).

Ya en los años noventa, el tema se reactivó a partir de los trabajos de Vincent Colonna, publicados finalmente en *Autoficción y otras megalomanías literarias* (2004), en donde el autor no solo postula una definición integradora del concepto, sino que además, intenta cierta caracterización y clasificación a partir de los ejemplos con los que no contaron los críticos precedentes y que los llevaron a limitar el análisis al cerco de la (auto) biografía. Así, Colonna da cuenta del enriquecimiento del repertorio autoficcional en la literatura, principalmente, en la novela europea:

Autoficción es una obra literaria en la que el autor se inventa una personalidad y una existencia, conservando su identidad personal, bajo su verdadero nombre. Al ficcionalizar la identidad y la experiencia vivida o imaginada, el autor se adhiere de manera descomprometida a un personaje de ficción que responde a su mismo nombre. (34)

Más adelante, el crítico especula sobre las formas que adquiere la autoficción en distintos textos y más puntualmente, las opciones que los autores desarrollan para articular el concepto de identidad nominal. Según Colonna, habría principalmente dos formas de “ratificación de la identidad nominal”: una explícita (en la que el personaje-protagonista se llama igual que el autor) o recibe un nombre que remite más o menos directamente al autor. La otra sería implícita y apuntaría a la existencia de un rasgo en el protagonista que permita al lector identificar algunas huellas del autor; esta segunda opción adopta una lógica más bien metonímica y necesita de un lector competente que pueda captar la referencia.

No resulta particularmente complejo pensar estos términos en relación con la actualidad de la novelística hispanoamericana y, en concreto, en autores como Roberto Bolaño y Enrique Vila-Matas, por ejemplo. Ambos narradores suelen jugar con la identidad nominal, de tal forma que aparecen como personajes de relatos en los que el tema central tiende a ubicarse en el marco de lo meta, es decir, la literatura como preocupación y elemento que define la identidad y actividades de un determinado sujeto. La conciencia de ser escritor y el peso de la tradición; el constante afán intertextual, la exacerbación de la referencia (culto y popular, literaria y *massmediática*) y la incesante invitación al lector para que éste se haga parte del diálogo. Todos elementos son representativos de las manifestaciones estéticas posmodernas y, si bien, lo habitual es que estas se muestren en el sistema de la literatura adulta, el libro álbum cuestiona esta hegemonía, al presentar un espacio de indefinición y duda, pero también de innovación y confianza en la existencia de distintos perfiles lectores, incluido aquí el de los lectores infantiles.

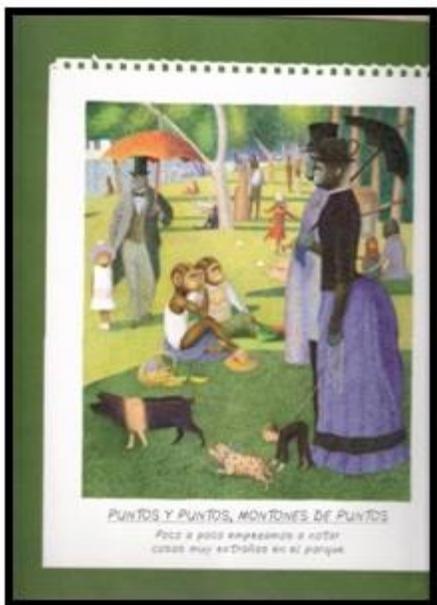
Lo anterior nos lleva a revisar qué sucede en el ámbito de la LIJ, donde el juego de identidades solapadas cuenta con una marcada tradición, aun cuando la ambigüedad biográfica/ficcional sea menos tratada o se limite, muchas veces, a la creación, por parte del autor, de un alter ego infantil (Paz – *Papelucho*, Saint Exúpery – *El Principito*, por

ejemplo). Claramente, esto se relaciona con el reconocimiento que los lectores conceden a ciertas obras emblemáticas, representativas de momentos generacionales o hitos en la construcción de la competencia literaria. Resalta entonces, en el ámbito de la LIJ, la sistemática acción innovadora del libro álbum, un género que se distingue por su marcada vocación experimental a partir de herramientas de literatura (adulto) de vanguardia y de una lógica interdisciplinaria que le es inherente.

Anthony Browne: yo soy otro

La obra de este autor británico³ es considerada por numerosos críticos como la que da forma al género y varios de sus títulos han resultado catalizadores del trabajo de otros ilustradores-escritores. La impresionante acumulación de premios y distinciones internacionales (entre ellas, el prestigioso premio Hans Christian Andersen del año 2000 al mejor ilustrador), confirma la condición canónica de Browne. En su amplia y compleja bibliografía el problema del yo aparece mejor desarrollado en dos de sus libros: *Las pinturas de Willy* (2000) y *El juego de las formas* (2004). En el primero, Browne introduce a Willy, un mono de comportamientos y actitudes muy cercanas a lo humano y que corresponde a una suerte de extensión de su reconocido alter ego animal, el gorila.

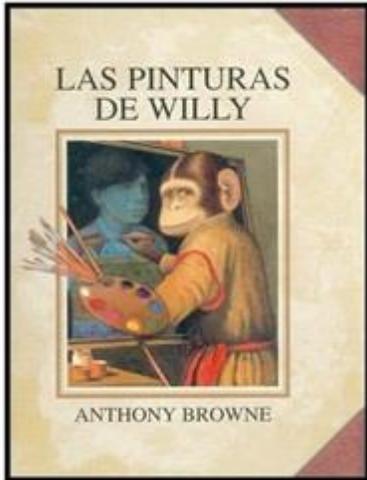
Si bien Willy es el protagonista de cuatro de los libros del autor, es en *Las pinturas de Willy*, donde se advierten elementos pertinentes al tema que nos ocupa. El texto narra o más bien, muestra (la narratividad de este libro y de otros álbumes es tema de discusión) al personaje revisando algunas pinturas representativas de la historia del arte occidental. El protagonista decide intervenir los cuadros, integrando su perspectiva simiesca, la que se traduce, por lo general, en la transformación de las figuras antropomórficas originales a unas nuevas y animalescas; es decir, el hipotexto (canónico y emblemático) da paso a un hipertexto de rasgos posmodernos, en el que la ironía y el humor siempre están presentes.



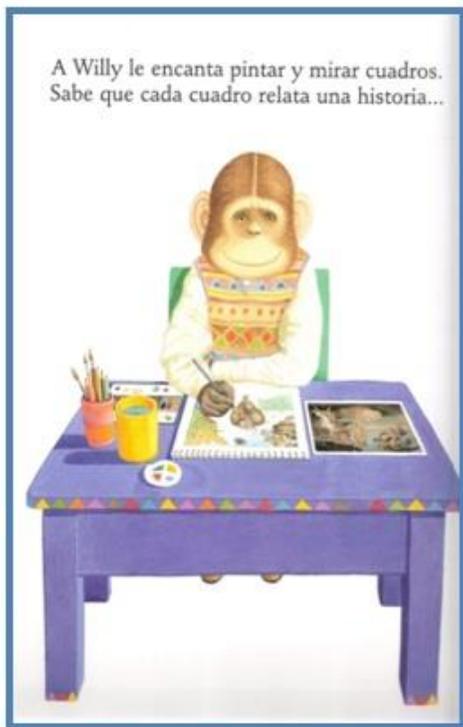
La nueva creación exhibe además, muestras de hibridez genérica, puesto que las pinturas de Willy están hechas en hojas de un block anillado, que han sido arrancadas para la edición del libro que el lector finalmente recibe. Bajo cada nuevo cuadro, se muestra un título

Cabrera, Roberto. "DUPLICADOS DEL YO AUTORIAL EN LA LITERATURA INFANTIL: MANIOBRAS AUTOFICCIONALES EN ANTHONY BROWNE Y GILLES BACHELET". Revista Laboratorio N°7. Web.

(también nuevo) y una observación del artista; algunas de esas notas son de carácter explicativo y otras más bien narrativas. Cada página del libro constituye en sí misma, un texto, de modo que la eventual progresión narrativa asoma de forma contradictoria. Volviendo a los elementos autoficcionales, la portada del libro ya entrega información altamente significativa.



En esta, el mono Willy, vestido a la usanza de los pintores renacentistas europeos, retrata (a la vez que lanza una mirada que busca la complicidad del lector) a Anthony Browne, el autor "real" del texto. El gesto de traspaso consistente en el retrato del artista por parte de su propia creación, remite por supuesto a prácticas metaficcionales amplias, que pueden provocar en el lector reminiscencias de textos literarios considerados canónicos, como *Niebla* de Unamuno o algunas piezas teatrales del absurdo, como los *Seis personajes en busca de un autor*, de Pirandello. Al igual que en aquellos títulos, en *Las pinturas de Willy*, el autor ve cuestionada su autoridad y autonomía, involucrando de esta forma, a un lector cuyas expectativas han sido removidas. En la caracterización del ilustrador, se destaca el uso de un colorido chaleco, que coincide con el que luce el propio mono en las páginas siguientes. Es evidente entonces, que el personaje está asumiendo una parte importante de la personalidad y rasgos del autor, incluido aquel que lo distingue como tal, esto es, la profesión/oficio de pintor.



En la imagen, se aprecia a Willy, vestido de la misma forma que su versión pintada de Anthony Browne. Además, en su mesa de trabajo se advierten algunas de las pinturas que el mono reelaborará desde su perspectiva. De hecho, esto último constituye una suerte de prolepsis narrativa y evidencia la condición, metaficcional, de texto en construcción.

El texto citado acá: “A Willy le encanta pintar y mirar cuadros. Sabe que cada cuadro relata una historia...” es significativo en tanto corresponde a una primera página, que plantea una situación y expectativas en el lector.

La marca biográfica-profesional se enfatiza con el homenaje que Browne inserta en una de las guardas del libro: “Este libro está dedicado a todos los grandes artistas que me han inspirado para pintar. Busca sus pinturas al final del libro”. Es relevante el énfasis que el autor pone en los elementos paratextuales: la dedicatoria, por ejemplo, se ubica bajo la ficha técnica-editorial del libro y es fácilmente advertible gracias al uso de una tipografía distinta a la del texto precedente. Es más, tal tipografía es la misma que atribuye a las anotaciones personales del mono; así, la autoría de la dedicatoria también se tiñe del juego autoficcional. En cuanto a las páginas finales, consisten en la revelación de las fuentes a partir de las cuales Willy-Browne ejecuta sus cuadros. Este gesto hacia el receptor habla, por un lado, de la necesidad de alimentar y facilitar el diálogo con un lector inicial que tal vez no cuenta con el bagaje cultural suficiente para captar las referencias lanzadas en el texto. Por otra parte, puede ser entendido como el establecimiento de un novedoso pacto de lectura, uno que se plantea a partir de la concepción posmoderna de la intertextualidad y de una idea abierta de la metaficción, pensada desde y hacia el lector; en resumen, una literatura que transparenta sus mecanismos y que va a la búsqueda de un nuevo trato con un (nuevo) público. No resulta descabellado sostener que Browne trabaja a partir de la conciencia metapoética, es decir, desde la asunción de estar creando (con las cartas sobre la mesa) un objeto de arte cuya temática ineludible es la creación en sí misma. En la selección de cuadros que Willy re ejecuta, este criterio es notorio; al menos cinco de las obras plantean esta problemática, tan significativa en la historia del arte occidental: *Autorretrato con monos*, de Frida Kahlo, *El pintor en su estudio*, de Vermeer, *El matrimonio Arnolfini*, de Van Eyck, *Autorretrato como Zeuxis*, de Gelder y el *Desayuno en la hierba*, de Manet.

Una prueba notoria de que la presencia activa del juego autoficcional es parte del programa narrativo del libro, es la escena previa a la explicitación de las fuentes originales. En tal

Cabrera, Roberto. “DUPLICADOS DEL YO AUTORIAL EN LA LITERATURA INFANTIL: MANIOBRAS AUTOFICCIONALES EN ANTHONY BROWNE Y GILLES BACHELET”. Revista Laboratorio N°7. Web.

escena, se observa la mesa de trabajo de Willy, con un objeto sobre la misma; la posición de ese objeto atrae los ojos del lector, quien se encuentra con una máscara de mono, que ha sido dejada allí por una figura masculina que, justo en ese instante, está por salir de la habitación-página en la que se ha escenificado buena parte del libro.



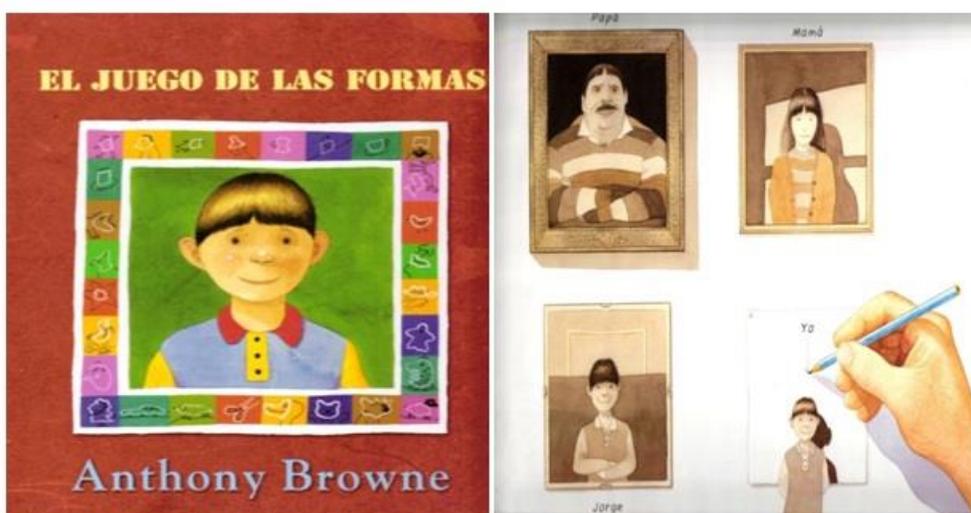
La lámina previa contiene los elementos que construyen el gesto autoficcional por excelencia, aquel que desafía al pacto autobiográfico, pero también al ficcional. La figura de apariencia humana (digamos, Browne) huye de la escena, pero entrega al lector una pista crucial para entender los sentidos del texto. Resalta el hecho de que se use una doble página, lo que, en la lógica del álbum, se traduce en una directa interpelación al lector, de manera que este pueda captar los indicios y aporte a la generación de sentidos del texto. La máscara de mono y su posterior abandono junto al chaleco ya referido, evidencian que el autor es consciente del juego liminar biografía/ficción. Si bien el uso de la máscara por parte de un escritor no es una práctica novedosa en sí misma; la variación radica en el abandono (¿accidental?) del objeto y la consecuente instalación de la pregunta autorial. Siguiendo a Colonna, diríamos que la identidad nominal en *Las pinturas de Willy* se acerca más a la implícita, dado que no existe realmente la coincidencia entre nombres (autor/narrador/protagonista). No obstante, la escena citada permite instalar la sospecha de que es posible hablar de una conformación autorial Browne-Willy, aunque claro, para ello se requiera un movimiento extratextual importante, es decir, comprobar que el rostro dibujado por el mono sea o remita con certeza a la cara de autor del libro. En ese sentido, cabe destacar la marcada condición posmoderna tras la lógica de la creación de un álbum, en términos de que la visualidad – como soporte figurativo y motor narrativo – constituye además una herramienta de diálogo e intercambio informativo entre autor y lector.

Cuatro años después de *Las pinturas...*, Browne publica *El juego de las formas*, un texto igualmente híbrido y ambiguo, pero que contiene un importante dato paratextual, que permite al lector enfrentarse al libro concibiéndolo como un registro más cercano a lo biográfico:

Cabrera, Roberto. "DUPLICADOS DEL YO AUTORIAL EN LA LITERATURA INFANTIL: MANIOBRAS AUTOFICIONALES EN ANTHONY BROWNE Y GILLES BACHELET". Revista Laboratorio N°7. Web.

De junio de 2001 hasta marzo de 2002, trabajé como escritor e ilustrador residente en la Tate Britain, en Londres. Esto era parte de un proyecto de tres años llamado Caminos Visuales (...) Trabajé con un millar de niños de escuelas de las zonas marginales, enseñándoles a leer y a escribir, utilizando los recursos de la galería (...) Lo recuerdo como una época que cambió mi vida para siempre (...) Quiero agradecer (...) a los niños de estas escuelas, quienes jugaron el juego de las formas maravillosamente (como todos los niños). (Browne 2004, s/n)

Browne remarca el elemento autobiográfico, al presentar a los personajes de la historia exhibidos en fotos individuales producidas por la mano del autor, quien pone especial esmero en definir a un protagonista con que se identifica claramente. Es más, la portada del libro contiene un retrato del niño-Browne, retrato que vuelve a aparecer al interior del ejemplar acompañado de la inscripción “Yo”.



El planteamiento identitario presente en este libro, correspondería a la variante explícita, aun cuando el nombre del niño nunca aparece mencionado; evidentemente, esto no es un impedimento, dado el texto inicial del propio Browne y el énfasis puesto en el pronombre personal “Yo”, además de la aparición de la mano del narrador-dibujante en pleno proceso creativo. No deja de ser interesante el uso de distintos marcos en los retratos familiares: desde el marco sólido, metálico y altamente decorado (se advierte una corona real en la parte superior y un sombrero de bufón en la inferior) que realza la figura del padre, pasando por uno más bien rústico, más pequeño y parco que envuelve a una madre silenciosa y disminuida, hasta un improvisado marco de vidrios, unidos por sujetas papeles, que sirve para destacar la actitud segura del hermano mayor. Finalmente, se observa cómo el retrato del protagonista carece de marco y se ejecuta en una hoja suelta, apenas fijada a la pared por alfileres. Además, el “yo” del libro, no calza en el marco que la propia hoja supone: es mucho más pequeño y desenfocado. Por último, otro detalle no menor; la sombra que proyecta el protagonista se asemeja a la silueta de un mono, como la de Willy, a quien ya nos hemos referido.

La trama del libro se basa en la primera visita de la familia a un museo, idea promovida por la madre. Aunque la actitud inicial de los hombres de la familia es más bien reticente, el proceso de adaptación al nuevo espacio es exitoso y genera ciertas dinámicas

comunicativas que benefician la convivencia del grupo. En *El juego de las formas*, el límite entre lo metaficcional y lo autoficcional es difuso, por cuanto el texto dedica buena parte de sus páginas a explicitar las maneras de aproximarse a las obras de arte, aquí, por ejemplo, se incluye un acercamiento más bien polifónico a una pintura, en un gesto que puede interpretarse como “solidario” y formativo, de parte de Browne:

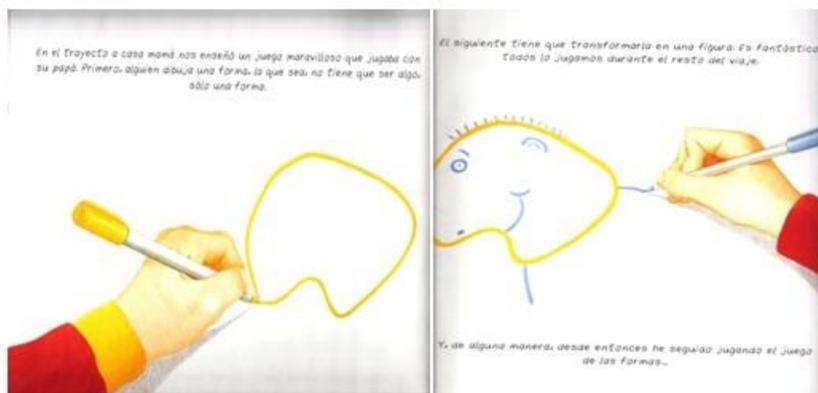


Además de lo ya dicho, el libro se encarga de explicitar al lector que está leyendo un trabajo en construcción, lo que se manifiesta, por ejemplo, en la siguiente figura, que corresponde a un block y unos lápices que la familia compra en el mismo museo:



La forma y colores del block o cuadernillo son idénticos a los que el autor ha escogido para dar forma al libro mismo, de manera de lograr una identidad total entre el objeto-soporte y

la creación-mensaje. Del mismo modo, la voz narrativa, centrada en el punto de vista del niño (artista en formación) intenta hacerse una con la condición actual del autor; ahí reside la voluntad autoficcional. El desenlace de la historia es más bien la explicación de una vocación o del actual estado de las cosas:



“En el trayecto a casa, mamá nos enseñó un juego maravilloso que jugaba con su papá. Primero, alguien dibuja una forma, la que sea, no tiene que ser algo, sólo una forma. El siguiente tiene que transformarla en una figura. Es fantástico, todos lo jugamos durante el resto del viaje. Y, de alguna manera, desde entonces he seguido jugando el juego de las formas...”

El juego de las formas es un texto donde los elementos biográficos son más explícitos que en el ejemplo inicial, sin embargo, proponemos que se trata de una narración autoficcional, por cuanto la información contenida en ella no es comprobable (desde la lógica del mundo real, por así decirlo), pero además, porque se condice con el interés creativo de las autoficciones, tal como lo concibe Manuel Alberca:

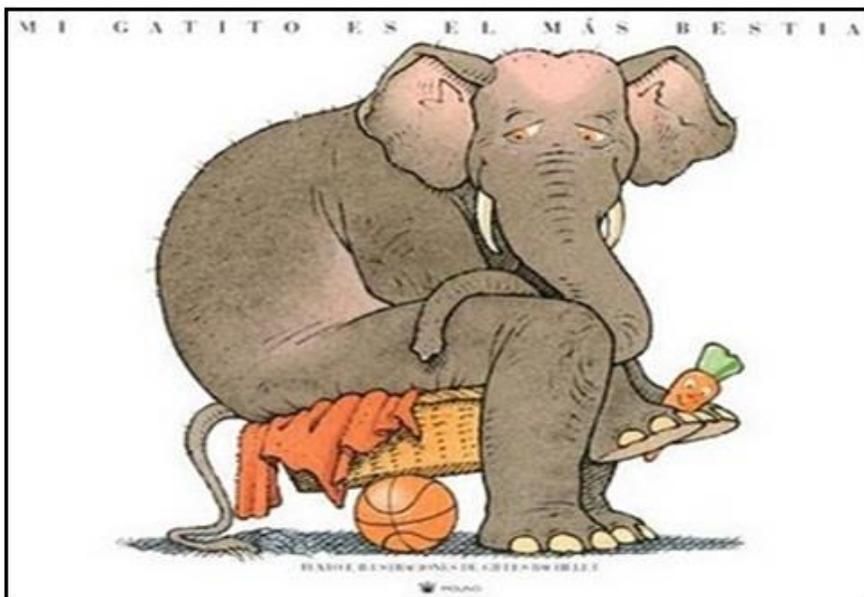
Esta identidad ambigua, calculada o espontánea, irónica o autocomplaciente, según los casos, constituye una de las fuentes de la fecundidad del género, pues, a pesar de que autor y personaje son la misma persona, el texto no postula casi nunca una exégesis autobiográfica explícita, toda vez que lo real se presenta como una simulación novelesca sin camuflaje apenas o con algunos elementos ficticios. (Alberca, 2005:120)

Efectivamente, lo que se advierte en el texto de Browne no es una exégesis biográfica, sino una suerte de invitación al trabajo artístico, a crear, a aprender de la tradición, a valorarla y establecer con ella vínculos productivos.

Gilles Bachelet: el yo cuestionado en un mundo magrittiano

Bachelet (Saint-Quentin, 1952) es un ilustrador y dibujante francés, cuya carrera ha estado centrada en el trabajo en revistas de diversa índole. Iniciado el siglo XXI, incursionó en el ámbito de la LIJ, primero ilustrando textos de otros autores y luego, desarrollando narraciones propias. Ha publicado *Champignon Bonaparte* (2005), *Mi gatito es el más bestia* (2005) y *Cuando mi gato era pequeño* (2007). El interés para este artículo está fijado en el segundo de los títulos mencionados, puesto que aparecen ahí algunas marcas autoficcionales tan evidentes como novedosas; esto nos obligará a volver sobre algunos conceptos teóricos y eventualmente, a ampliar el marco.

La trama de este álbum es mínima desde un punto de vista tradicional, sin embargo, resalta un conflicto perceptivo-conceptual que constantemente alude al rol del lector. La portada del libro evidencia la contradicción producida al denominar al personaje central de la historia:



Es relevante constatar el modo en que, desde la portada/título, las expectativas del lector empiezan a ser burladas y desafiadas, utilizando, por lo demás, las potencialidades de la doble codificación, rasgo distintivo del libro álbum. Así, la narración, y la estructura misma del relato, descansan sobre este aparente malentendido. En la portada/paratexto, la referencia a Magritte es tan notoria como significativa, por cuanto tiende a determinar la lectura del álbum, al menos en el caso del lector adulto, conocedor (en mayor grado que el infantil) de la obra aludida. Conviene entonces, considerar algunos elementos del debate provocado por el pintor belga a través del cuadro *La traición de las imágenes* (1928-9):



Tal vez lo que marque la vigencia de esta emblemática pintura, sea la insoluble contradicción que plantean las palabras respecto de las imágenes, contradicción

doblemente codificada, si sopesamos el hecho de que las palabras están pintadas, es decir, son parte del cuadro en sí mismo, más allá de las varias y distintas versiones del cuadro, en las que Magritte experimentó con el marco, el atril y el enunciado en cuestión, a veces “dentro” del cuadro y otras, como una suerte de paratexto, pseudo externo al mismo. El propio pintor manifestó las posibilidades relacionales de ambas herramientas: “En un cuadro, las palabras poseen la misma sustancia que las imágenes. Vemos de otro modo las palabras y las imágenes en un cuadro”. (Ardohain, 2005). Lo cierto es que incluso en el título está marcada la ambigüedad: ¿cuáles son esas traicioneras imágenes?, ¿a quién traicionan? La tradicional y tranquilizadora equivalencia entre las imágenes y lo que estas representan, se quiebra a partir de este cuadro y se instala (quizás para siempre, como corresponde al espíritu del arte de vanguardia) una lógica de sospechas entre autor y lector-espectador. Claramente, el libro álbum de Gilles Bachelet se inscribe en esta lógica de desafío y engaños, de encantamiento sostenido de un lector desconcertado.

En *La traición de las imágenes*, el dibujo del objeto pipa es fácilmente reconocible, pero la inscripción al pie del cuadro, plantea la contradicción que ya mencionábamos. Al respecto, la semióloga Nicole Everaert sostiene que “...la inscripción, en lugar de confirmar la identidad del objeto, quita al objeto representado su identidad. Así, la pipa, que ya no es una pipa, no es otra cosa, sino un objeto sin nombre, nuevo, misterioso”. (Sobre Magritte, 96) La cita apunta a un hecho característico del arte de vanguardia, el deseo de refundar las bases y la lógica misma de la comunicación artística. En el debate sobre la obra magrittiana un punto de detención obligada es el ensayo de Michel Foucault “Esto no es una pipa” (1973). En este escrito, el autor aborda las preguntas que conciernen a un lector/espectador que acusa recibo del golpe de Magritte. En un primer momento, Foucault recurre a una semejanza del cuadro con la lógica que articula la construcción de los caligramas; en este género, el texto es construido por/desde las imágenes, en una relación de simbiosis. En el caligrama, la distancia entre lo escrito y la figura que se quiere representar, intenta ser la mínima posible y es a partir de esto que Foucault sostiene, a modo de resumen, que el caligrama resulta tautológico, pero no en el sentido habitual del término, puesto que no se utilizan las palabras para decir dos veces la misma cosa, sino que las imágenes toman un turno comunicacional directo. Así, el caligrama plantea el desarme de ciertas oposiciones basales de la lectura/apreciación, al menos desde el punto de vista occidental: “mostrar y nombrar, figurar y decir, reproducir y articular; imitar y significar; mirar y leer” (34).

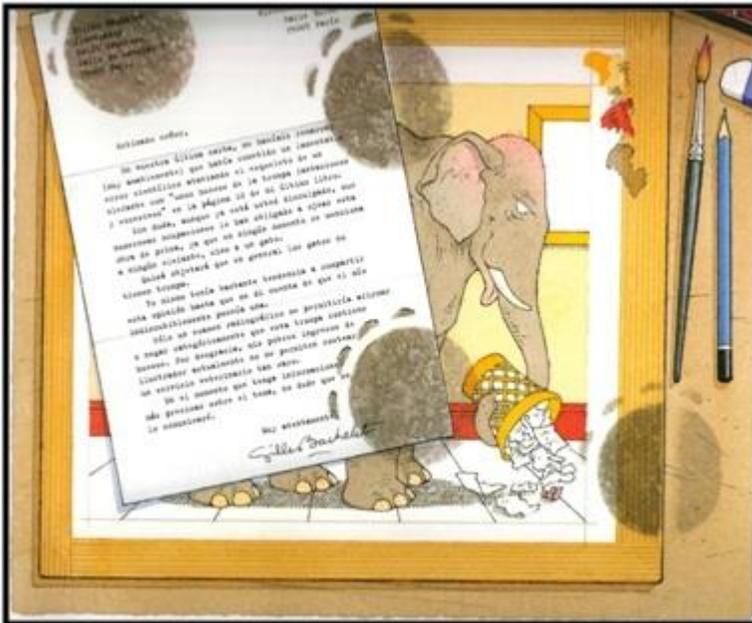
Foucault interrumpe el símil caligrama/ Magritte al advertir que en el cuadro de marras la dinámica del caligrama (marcada por el juego entre el “no decir todavía” y el “no representar”) no se aplica, puesto que:

El «no decir todavía» de la forma se ha cambiado, no exactamente en una afirmación, sino en una doble posición: por un lado, arriba, la forma bien lisa, bien visible, bien muda, y cuya evidencia hace decir al texto, de un modo altanero, irónico, lo que quiere, no importa qué; y por otra parte, abajo, el texto, extendido según su ley intrínseca, afirma su propia autonomía con respecto a lo que nombra. (39)

Si llevamos estas afirmaciones a *Mi gatito es el más bestia*, vemos que esa es, precisamente, la lógica de Bachelet, en especial en la portada del libro, aunque invirtiendo el orden espacial del asunto, es decir, el título, luego la imagen y finalmente, el nombre del autor. Es una forma más bien tradicional de articular el paratexto-portada, pero aun así, el

efecto en el lector debiera ser desconcertante. Con todo, la autonomía que se adjudica al título será, en el caso de Bachelet, una constante tozuda, persistente, propia de un álbum en el que la relación entre imagen y texto es rupturista.

El texto de Bachelet instala la duda en el lector, es decir, este ve un elefante en la portada y lo corrobora durante toda la narración, sin embargo, el narrador/ autor cuestiona esa percepción, reafirmando en cada página la designación de “gato” en lugar de elefante. El autor del texto asume la responsabilidad de su declaración en los dos ámbitos: primero y más evidente, en la narración entendida de una manera habitual; segundo, se re-crea, se auto-ilustra y se evidencia al aparecer al interior de la diégesis misma y con una marca que acaba por revelarla como una historia autoficcional. En una carta al director del museo de historia natural, Bachelet pone su firma:



Estimado señor:

En vuestra última carta, me hacíais remarcar (muy amablemente) que había cometido un lamentable error científico ataviando el esqueleto de un elefante con “unos huesos de la trompa fantásticos y excesivos” en la página 10 de mi último libro. Sin duda, aunque ya está usted disculpado, sus numerosas ocupaciones le han obligado a ojear esta obra de prisa, ya que en ningún momento se menciona a ningún elefante, sino a un gato.

Quizá objetará que en general, los gatos no tienen trompa. Yo mismo tenía bastante tendencia a compartir esta opinión hasta que me di cuenta de que el mío poseía indiscutiblemente una.

Sólo un examen radiográfico me permitiría afirmar o negar categóricamente que esta trompa contiene huesos. Por desgracia, mis pobres ingresos de ilustrador actualmente no me permiten costear un servicio veterinario tan caro. En el momento que tenga informaciones más precisas sobre el tema, no dude que se lo comunicaré.

Muy atentamente,

Cabrera, Roberto. “DUPLICADOS DEL YO AUTORIAL EN LA LITERATURA INFANTIL: MANIOBRAS AUTOFICCIONALES EN ANTHONY BROWNE Y GILLES BACHELET”. Revista Laboratorio N°7. Web.

Gilles Bachelet

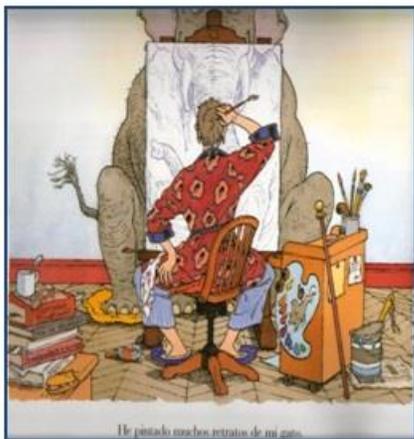
La cita anterior acaba por consagrar a este álbum como un texto decididamente autoficcional. A diferencia de lo visto en el ejemplo de Browne, el grado de adscripción de Bachelet a la estética del autor autoficcionalizado, es muy superior y eso se refleja en el hecho de incluir su propia firma y en la versión caricaturizada de sí mismo:



Si bien esto que estamos destacando pudiera ser percibido como un elemento anecdótico, en la lógica de la autoficción resulta un hecho fundamental, tal como sostiene Manuel Alberca, para quien la inclusión de la propia firma distingue a un cierto estadio de las obras autofccionales. La aparición de la nominalidad explícita del autor (cuyo nombre está paratextualizado en la portada del libro) convertido en personaje de la trama, marca una profundización del conflicto autoficcional, porque en esta variante se desafía una convención de lectura básica (la del distanciamiento entre autor, narrador y personajes). Contrario a lo que pudiera pensarse esta fórmula conduciría, según Alberca, a un mayor grado de escepticismo del lector; se instala así la sospecha de que un elemento nuclear de la narratología está siendo burlado o violentado y por lo mismo, la lectura queda condicionada; la atención del lector sigue el desvío programado, la trama queda relegada a un segundo plano, el énfasis (la lectura en sí misma) se queda en la creación misma. Ejercicio de metalenguaje, práctica autárquica, Pigmalión vanguardista, en fin, la narración autoficcional vive por, para y en sí misma.

A diferencia de lo que sucede en la literatura de raíz (y vocación) autobiográfica, enfocada en representar la vida del autor, en la de autoficción se propone la invención de un personaje diferente a la persona; por supuesto que a partir de la utilización de datos biográficos comprobables, de manera de producir una sensación de confusión difícil de resolver, pero con pistas suficientes que puedan dar pie a la especulación. En relación con esta dinámica, Alberca cita al siquiatra infantil Donald Winnicott, quien argumenta que la base del emblemático juego de las escondidas descansa – más que en el acto mismo de ocultarse – en la eventualidad de ser descubierto; dicho de otro modo: “escondarse constituye un placer, pero no ser descubierto es una catástrofe” (80). Es pertinente en sí misma la observación del siquiatra, pero lo es más si la llevamos al ámbito del álbum, concebido como género literario con destinatario infantil. El marco que plantea el juego del escondite es similar, entonces, al que se observa en el relato de Bachelet, aunque, claro está, el cierre es distinto. Si bien hacia el final del texto parece bastante claro que el autor ha ficcionalizado su yo, este asunto pierde protagonismo ante la preeminencia del conflicto

central, esto es, el absurdo de concebir a un gato con apariencia de elefante y la mantención de esta tesis durante toda la trama. En este punto, conviene utilizar una figura propuesta por Alberca, denominada “fingimiento lúdico” (80); por medio de esta, el crítico español intenta resumir el funcionamiento de las narraciones autoficticias. El juego escritural se basa en el acto de creación de un personaje clon de sí mismo, un avatar que pretende ser el autor, transfigurado en actante, transustanciado a la inversa del rito cristiano, es decir, pasa de entidad corpórea y social (nombre del autor, con todo lo que eso acarrea) a sujeto narratológico. Sumado a lo anterior, digamos que la figura del fingimiento resulta muy apropiada para el álbum de Gilles Bachelet, puesto que el conflicto gira sobre el juego de pretender que el narrador no advierte el absurdo de su historia y de su percepción. En un primer nivel, el Bachelet-avatar plantea un duro desafío a la realidad de los sentidos, al remarcar que su mascota es un gato, y no un elefante, como el que los ojos del lector decodifican sin problemas. La desazón de este lector traspasa las habituales posiciones de los roles (emisor/receptor) y encuentra correlato al interior del texto: la carta al director del museo funciona como un manifiesto del autor al lector y es a partir del mismo que podemos hablar del fingimiento lúdico. El ilustrador francés nos da herramientas que permiten apoyar la idea de que el avatar es consciente del absurdo que sostiene y que, por lo mismo, traspasa la condición del extravío sensorial para enarbolarse como una postura estética. En la ilustración que a continuación se ofrece, es posible constatar los vínculos intertextuales que ligan al autor con el legado de la vanguardia por una parte, y con un icono de la LIJ europea:



En el ángulo inferior izquierdo, se apilan cuatro libros, en cuyos lomos se lee: Norman Rockwell, Jean de Brunhoff, Benjamin Rabier y Magritte. Sobre ellos y bajo una descuidada taza, un bosquejo, un garabato: hombre frente a una pintura, ensayando una posición similar a la del avatar de Bachelet.

Junto al nombre de Magritte, destaca el de Brunhoff, reconocible en el corpus de la literatura infantil francesa, gracias a su obra *Babar, el elefante*. El personaje en cuestión es un paquidermo que pertenece a la realeza y que se comporta de manera en extremo caballerosa y compasiva y que, tal vez por lo mismo, es parte del canon infantil europeo. La sola mención, por parte de Bachelet, abre el terreno al análisis intertextual desde lo posmoderno (¿homenaje o parodia?, ¿estrategia de legitimación o discusión del canon?), un marco igualmente útil para entender las alusiones a Rockwell (célebre ilustrador estadounidense de la revista *MadMen* y de numerosos anuncios de Coca-Cola), quien también experimentó la autoficción pictórica y por supuesto, a Benjamin Rabier, ilustrador francés recordado por la creación de un icono de los productos lácteos, *la vaca que ríe*.

Digamos, finalmente, que el álbum de Gilles Bachelet y también los de Browne enarbolan un discurso estético en donde la imagen (pictórica, literaria, publicitaria, culta y también popular) muestra su real valía en la construcción de significados y que, a la inversa de la postura ideológica de los ismos pictóricos europeos, invita al lector – destinatario múltiple – a acudir y contribuir al texto-recepción desde sus posibilidades, desde sus aportes, desde el diálogo entre quienes han crecido con referentes comunes y aquellos que empiezan el proceso.

Bibliografía

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. Impreso.
- _____. "Entrevista a Philippe Lejeune". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, julio-agosto de 2004. Impreso.
- Ardohain, Carlos. "Magritte, el pintor paradójico". Letralia. Web. 14 mar. 2011. <http://www.letralia.com/225/articulo03.htm>
- Bachelet, Gilles. *Mi gatito es el más bestia*. Madrid: Océano, 2005. Impreso.
- Browne, Anthony. *El juego de las formas*. México: FCE, 2004. Impreso.
- _____. *Las pinturas de Willy*. México: FCE, 2000.
- Colonna, Vincent. *Autoficción y otras megalomanías literarias*. París: Tristram, 2004. Impreso.
- Dobrovsky, Serg. *Fils*. París: Galillé, 2001. Impreso.
- Everaert, Nicole. "Ver y leer a Magritte". En *Sobre Magritte* (coordinadora, Bárbara Fernández Taviel de Andrade). U. Castilla – La Mancha: Cuenca, 2000.
- Foucault, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama, 1981. Impreso.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994. Impreso.
- Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge. New York: 1984. Impreso.

Fecha recepción: 15/10/2012
Fecha de aceptación: 22/11/2012

1 Roberto Cabrera Valderrama. Licenciado en Letras y Magister en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile, candidato a Doctor en Literatura por la misma universidad. Su tesis doctoral aborda la existencia e instalación del libro álbum en el sistema literario, novedoso género surgido al interior del ámbito de la Literatura Infantil. Imparte docencia en la Facultad de Letras de la Universidad Católica y en la de Educación de la Universidad Diego Portales, además de capacitar en Literatura Infantil a funcionarios de la red de Biblioteca Viva

2 Este artículo es parte de la tesis doctoral "El (muy) nuevo traje del emperador: el libro álbum en la Literatura Infantil y Juvenil actual", ya calificada y en espera de defensa.

3 Anthony Browne nació en Sheffield, Inglaterra, en 1946. Es Diseñador Gráfico por el Leeds College of Arts. Su vasta obra comienza a finales de los setenta y al llegar a la década de los noventa sus textos son ampliamente reconocidos, traducidos a varias lenguas y premiados con las más altas distinciones del campo de la literatura para niños y jóvenes. En sus relatos abundan las referencias intertextuales que apuntan, por un lado, al amplio corpus de la LIJ de raíz folclórica y por otro, a los hitos de la pintura occidental.