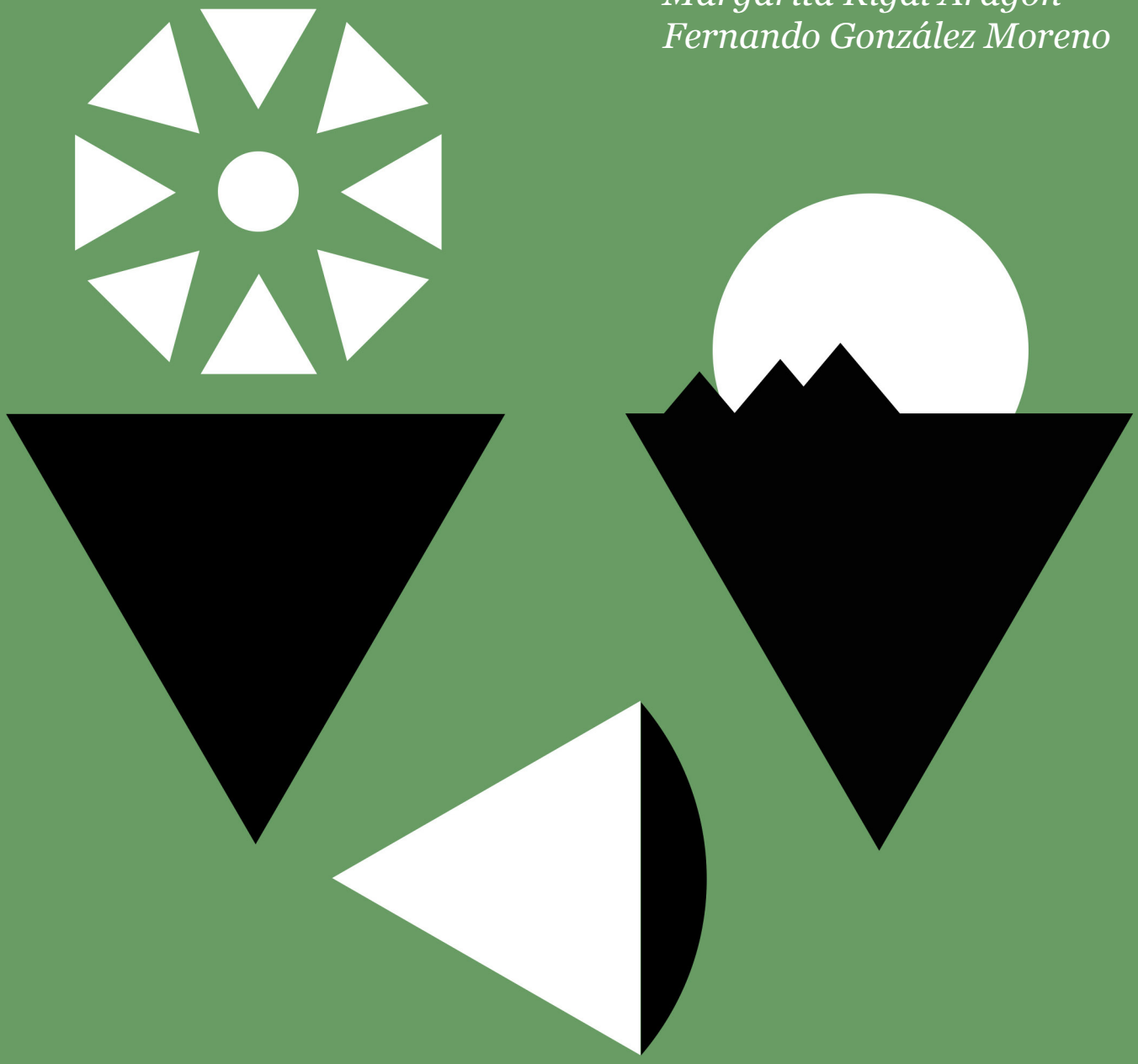
SELGYC
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA

Estudios de Literatura Comparada 3

LITERATURA Y ECOLOGÍA, LITERATURA Y VISUALIDAD, VOCES DE ÁFRICA

EDITORES GENERALES
Margarita Rigal Aragón
Fernando González Moreno



Estudios de Literatura Comparada 3: Literatura y Ecología, Literatura y Visualidad,
Voces de África: *978-84-09-34951-7*
Publicado en Marzo de 2022
© de la edición: SELGyC
© de los textos e ilustraciones: sus respectivos autores

Estudios de Literatura Comparada 3

LITERATURA Y ECOLOGÍA, LITERATURA Y VISUALIDAD, VOCES DE ÁFRICA

EDITORES GENERALES

Margarita Rigal Aragón

Fernando González Moreno

COORDINADORES

José Manuel Correoso Rodenas: "Literatura y Ecología"

Alejandro Jaquero Esparcia: "Literatura y Visualidad"

Aurelio Vargas Díaz-Toledo: "Voces de África"

SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA

Índice

Margarita Rigal Aragón y Fernando González Moreno
Introducción General

1: Literatura y Ecología 9

José Manuel Correoso Rodenas, coordinador
Introducción a la sección 1 11

Pilar Andrade
Trasvases y particularidades de la ecocrítica de ámbito francófono 13

Fatemeh Hosseingholi Noori
La dialéctica del amor y la revelación del secreto tesoro del espíritu en La Celestina *y* La leyenda de Cosroes y Šīrīn 25

Isabel González Gil
Poesía y naturaleza: una lectura ecocrítica de la obra de Aníbal Núñez 45

Paula Granda Menéndez
Racismo medioambiental en Quedan los huesos *de Jesmyn Ward: lo «humano» y lo «natural» en el huracán Katrina* 59

Rut Fartos Ballesteros
Claves ecologistas en la saga Crepúsculo 67

2. Literatura y visualidad 77

Alejandro Jaquero Esparcia, coordinador
Introducción a la sección 2 79

Shi Shi
Las tres dimensiones de iconicidad de «La pintura de los letrados» de China 81

David Taranco
Écfrasis y alteridad: la mujer japonesa bajo la mirada de Blasco Ibáñez 91

Ana Belén Doménech García
Un paseo por la Barcelona de Barrantes o la adaptación de los espacios literarios en «The Murders in the Rue Morgue» 99

Gema Martínez Ruiz
«El corazón delator» a través de sus ilustraciones: representación del cuento en las ediciones españolas 107

Jesús Bartolomé
*La transformación de la écfrasis del escudo de Eneas (*Eneida *VIII 636-731) en* Lavinia*, de Ursula Le Guin* 119

Guillermo Aguirre Martínez
Narración gráfica como escenario prototípico del proyecto arquitectónico 135

Francisco Javier Sánchez-Verdejo Pérez
Dialogue between Literature and Early Silent Cinema: An Approach to J. S. Dawley's Frankenstein 143

Shiang Tian
The Remains of the Day-*Novels into Films* 157

José Manuel Correoso Rodenas
La producción de Michael Nicoll Yahgulanaas: el 'haida manga' como conversación entre texto imagen 165

Carmen García Blanco
El lenguaje narrativo visual en los libros de artista de Warja Lavater: hacia una poética de la abstracción 177

Cristina Fernández Lacueva
El desafío a la hegemonía de la visualidad en Catedral *de Raymond Carver* 187

Mónica Sánchez Tierraseca
El personaje entre la ficción y la acritud de su realidad en la adaptación cinematográfica de «Espuelas» por Tod Browning 197

Zahra Nazemi
Shahrzad*: From Classical Literature to Iranian Television* 211

3. Voces de África 221

Aurelio Vargas Díaz-Toledo, coordinador
Introducción a la sección 3 223

Leonor Merino
En el escalofrío de la Luna, Resiliencia: Maïssa Bey 225

Rafael Fernando Bermúdez Llanos
En esta casa todas las paredes tienen mi boca: teoría general do Esquecimento de J. E. Agualusa 241

María Álvarez de la Cruz
Yo, el otro yo y los demás otros. El «viaje» de un inmigrante congoleño a París en Tais-toi et meurs *de Alain Mabanckou* 253

El lenguaje narrativo visual en los libros de artista de Warja Lavater: hacia una poética de la abstracción.

The Visual Narrative Language in Warja Lavater's Artist Books: towards a Poetics of Abstraction

Carmen García Blanco
Investigadora independiente
carmengarciablanco.editorial@gmail.com

Resumen

Warja Lavater (1913-2007) fue precursora de los libros de artista con la publicación de *William Tell* en el momento en que también salía a la luz el que hoy es considerado como el primer libro de artista: *Twentysix Gasoline Stations* de Edward Ruscha. Este artículo pretende subrayar la relevancia de la obra de la autora suiza como pionera de los libros de artista y como creadora de una original forma visual de narrativa. Con este objetivo, se ofrecerá una panorámica general de su producción, para, a continuación, analizar los procesos simbólicos y de abstracción de los que se vale Lavater para desarrollar su personal forma de narrativa visual y, de esta forma, esbozar una poética de la abstracción de la artista suiza. Como base de estudio se tomará una de sus primeras *imageries: Le petit Chaperon rouge*, adaptación visual realizada por Lavater del clásico infantil.

Palabras clave: Warja Lavater, Narrativa Visual, Poética de la Abstracción, *Imageries*, Libros de Artista

Abstract

Warja Lavater (1913-2007) was the forerunner of artist's books with the publication of *William Tell* at the time when the one is now considered as the first artist's book also came to light: *Twentysix Gasoline Stations* by Edward Ruscha. This article aims to value the work of the Swiss author as a pioneer of artist's books and as a creator of an original visual form of narrative. With this objective in mind, an overview of her production will be offered, to afterwards analyze the symbolic and abstraction processes that Lavater uses to develop her personal form of visual narrative and, in this way, sketch a poetics of the abstraction of the Swiss artist. One of her first *imageries* will be taken as the basis of study: *Le petit Chaperon rouge*, a visual adaptation of the children's classic by Lavater.

Keywords: Warja Lavater, Visual Narrative, Poetics of Abstraction, *Imageries*, Artist Books

Introducción

Artista suiza dedicada inicialmente al diseño gráfico, Warja Lavater es conocida principalmente por la publicación de una original colección de cuentos clásicos infantiles —conocidos como *imageries*— editados en forma de *leporello* e imbuidos de un lenguaje narrativo visual y único. A partir de un proceso de abstracción, la autora representa a los personajes mediante formas geométricas, cuya codificación aparece en una leyenda inicial, de forma que son los «lectores» de su personal narrativa quienes crean el texto que ella ha reinterpretado previamente en forma de imágenes.

Esta investigación es un estudio preliminar sobre la obra de Warja Lavater, que se ha llevado a cabo estableciendo inicialmente una panorámica general de su producción, con una breve parada en el papel que la autora suiza tuvo en la historia de los libros de artista, para a continuación tomar como base de análisis *Le petit Chaperon rouge*, una de sus primeras *imageries*.

Esta obra será objeto de un sucinto estudio discursivo comparativo con las primeras versiones del cuento tradicional en el que se basa y de un posterior análisis del proceso de abstracción seguido por la autora en su edición del clásico infantil, que se centrará en su voluntad innovadora y en su intención de narrar más allá de las posibilidades de la simple ilustración que acompaña al texto. A partir de ahí, quedará esbozada una poética de la abstracción en Lavater a través de los recursos narrativos que le ofrece la representación simbólica de personajes y localizaciones.

Por último, se trazará la relación con el marco teórico de la época y se plantearán los siguientes puntos de estudio proyectados: la recepción de su obra gráfica y las posibles aplicaciones de esta en distintos marcos de uso, entre los que destaca el pedagógico.

Panorámica general de la obra de Warja Lavater

Apuntes biográficos:

Warja Lavater nace en Winterthur (Suiza) en 1913 y pasa los primeros años de su infancia entre Rusia y Grecia. Más adelante, de 1931 a 1935, estudia en la Kunstgewerbeschule o Escuela de Artes Aplicadas de Zúrich, donde las ideas de la Bauhaus son dominantes en ese momento. Warja completa su educación con estancias en Estocolmo, Basilea y París (Schelbert 2014, 222).

Entre sus profesores en la escuela de Zúrich se encuentra Ernst Keller, pionero del diseño y considerado por muchos como padre del estilo suizo en diseño gráfico. A la influencia de la Bauhaus deberá añadirse por tanto la de Keller, así como la de una infancia y educación cosmopolitas.

Sus comienzos profesionales se mueven en el ámbito del diseño gráfico. En 1937 funda, junto con Gottfried Honegger —su futuro marido—, un estudio de diseño gráfico aplicado. Entre otros trabajos, de 1944 a 1958 se encarga de la redacción e ilustración de una revista cultural juvenil. En 1958 recibe el encargo de decorar la autopista y el acceso a la exposición SAFFA (Schweizeische Ausstellung für Frauenarbeit) tomando como motivo la mujer suiza a lo largo de la historia. Lavater realiza una representación figurativa de las imágenes femeninas, pero ya entonces considera primordial el papel de lo abstracto y el signo en la obra: «[...] Elles étaient représentées de façon figurative et en couleurs, mais c'était la ligne blanche, abstraite, qui avait le rôle le plus important. En fait, je m'intéressais depuis toujours à une chose précise : raconter par l'image et, plus exactement, par le signe» (Gromer 1991, 41-42).

En 1958 Lavater se traslada junto a Honegger a Estados Unidos, donde residirán hasta 1960. Esta estancia marcará el comienzo de lo que sería su obra en el futuro. Será allí donde comience a usar pictogramas como representaciones gráficas de elementos lingüísticos, influenciada por la cartelería, la publicidad en las calles y las señales de tráfico: «C'était la manière spectaculaire dont fonctionnaient les signaux de toutes sortes aux USA qui m'a vraiment fait réfléchir sur l'importance du CODE [...]. Je me suis dit: «Pourquoi ne pas l'employer en Littérature à la place de la typographie?» (Gromer 1991, 42)

Además, el descubrimiento fortuito de unos pequeños libros para escribir y practicar caligrafía en Chinatown le hicieron reflexionar sobre las posibilidades de experimentar con otros formatos en libros:

> Dans un livre normal, tourner la page coupe l'écoulement du temps ; il y a le passé et le futur. Le livre dépliant est plus linéaire : c'est l'écoulement du temps dans l'horizontal ; il

> peut y avoir aussi le vertical vers le bas et le vertical vers le haut : voir les rouleaux japonais, que l'on peut relier aux « volumen » de la Rome antique (Escarpit 2016).

La conjunción de estos descubrimientos, en un momento en el que se encontraba inmersa en la vida cultural y artística del Nueva York de la época, actuó como germen de lo que sería el nuevo camino de la diseñadora y de su incursión en el mundo de la literatura y el arte de una forma interdisciplinar.

Selección de obras:

La obra de Warja Lavater es variada y con un marcado carácter innovador y experimental. La selección de obras que se comenta a continuación no es exhaustiva, pero sí pretende mostrar una perspectiva general de la variedad de su trabajo, que va desde la obra gráfica hasta la ilustración, pasando por distintas publicaciones editoriales y libros de artista.

En lo referente a la producción gráfica, su obra *más reconocida es el* logo para la corporación bancaria SBC (UBS), que se ha mantenido hasta la actualidad pese a las distintas fusiones por las que ha pasado la entidad financiera. Como ilustradora, es reseñable, entre otros, su trabajo puramente figurativo en la publicación *2300 Years of Medical Costume Drawings*. Pero es en su obra propia en la que la autora destaca con diversas publicaciones que se distinguen por su originalidad de gran parte de los trabajos por encargo realizados previamente y de otras producciones menos personales.

Entre sus primeras publicaciones es pertinente destacar *Folded Stories*, publicada entre 1962 y 1967 por Basilius Presse y que presenta ya entonces un tratamiento personal del espacio por parte de Lavater. Puede verse en estas obras y en *William Tell* —publicada por el MoMA en 1962— la incipiente gestación del que sería su trabajo más conocido: la colección *Imageries,* compuesta por distintos volúmenes de cuentos clásicos infantiles versionados por la autora y publicados a partir de 1965 por Maeght Editeur en París. En la línea de estas obras, y también publicadas por Maeght, se encuentran otras historias ajenas a los clásicos, como *La Fable du Hasard* y *Le Miracle des Roses,* además de unas interesantes versiones de leyendas clásicas japonesas, como *Kaguyahime* y *Tanabata*.

Para finalizar este recorrido, que trata de recoger la variedad y originalidad de la obra de la autora suiza, es necesario hacer mención del volumen *Pictograms,* en el que la editorial suiza Nieves recopiló en 2008 una colección de sesenta de sus pictogramas, dibujados en tinta entre 1976 y 1996 e impresos originalmente de forma individual en formato A2. La estructura de estas obras es similar a la del cómic, pero en ellas Lavater juega con la situación del texto —siempre mínimo— a la hora de narrar.

Sirva, ya por último, como prueba de la singularidad de sus creaciones, el que hayan dado lugar a alguna incursión en lo que podría considerarse arte intermedia, inspirando piezas que toman como base sus obras más conocidas. Se trata de *Les Imageries*, animaciones digitales acompañadas musicalmente producidas por el IRCAM (Centre Pompidou) y que en su adaptación audiovisual de la obra de Lavater han respetado fielmente los principios de codificación y signos de la autora:

> L'adaptation audiovisuelle de l'œuvre de Warja Lavater respecte fidèlement les principes de codes et de signaux inventés par l'auteur. Là non plus, pas de narration écrite ou parlée, pas de représentation réaliste, un langage visuel, universel où chacun, sur la trame de contes connus ou moins connus, s'imaginera sa propre histoire (IRCAM 1994).

Libros de artista

La publicación del primer libro de Warja Lavater, *William Tell*, se produce bajo el auspicio de Alfred Barr y es editado por el MoMA de Nueva York. Se trata de la primera incursión

de Lavater en el terreno de la abstracción narrativa y lo hace con algo que bien podría considerarse libro de artista.

El momento de su publicación, en 1962, coincide con el año en que también salía a la luz el que hoy es considerado como el primer libro de artista: *Twentysix Gasoline Stations* de Edward Ruscha.

Queremos establecer aquí una duda razonable acerca de cuál ha de considerarse como primer libro de artista y las razones que pueden llevar a que sea la publicación de Ruscha y no otra a la que hasta ahora se le atribuye dicho calificativo.

Hay que tener en cuenta que ya se habían realizado incursiones artísticas interviniendo o experimentando con el formato libro previamente y se seguirían haciendo después. En el mundo del arte, Dieter Roth experimentaba conceptualmente con libros en esa época e incluso previamente, ya a finales de los 50 (MoMA 2013).

Por otra parte, en el terreno de los libros infantiles, Leo Lionni había publicado poco antes, en 1959, *Little Blue and Little Yellow*, una obra en la que los personajes y localizaciones se reducían a manchas de colores, pero que seguían siendo ilustraciones que acompañaban a un breve texto encargado de narrar el cuento.

William Tell, la primera publicación de Lavater, así como su obra posterior, se mueve en un terreno fronterizo entre arte, diseño y literatura. Según Carol Ribi: «Lavaters Kunst liegt ja an der Grenze zwischen Literatur und bildender Kunst»[1] (Soland 2021). Y aunque versiona relatos tradicionales y cuentos infantiles la autora no los consideraba pensados para la infancia (Gromer 1991, 40).

Según esta exposición simplificada de la situación, ¿cuáles pueden ser los motivos por los que libro de Ruscha fue considerado como el primer libro de artista y no las creaciones de Roth o Lavater? Quizá la razón principal resida en la intencionalidad.

Ruscha forma parte de un movimiento que trata de buscar otro tipo de relaciones en el mundo del arte entre el público y el artista. Elige el formato libro para su objetivo porque es fácilmente reproducible a bajo coste y le permite «saltarse» el sistema: no necesita museos o galerías para acceder al público y que este acceda a su vez al arte de una forma simple y económica.

Los libros de artista han evolucionado con el tiempo en sentido contrario a esa primera intencionalidad, convirtiéndose a menudo en objetos inasequibles y que entran sin problema en el sistema del arte comercial o museístico.

En cualquier caso, Warja Lavater puede considerarse precursora de los libros de artista, no solo por la edición de *William Tell*, sino por las *imageries* que verían la luz a continuación, editadas por Adrien Maeght en París, y que constituirían uno de sus proyectos más conocidos.

Estudio discursivo y análisis del proceso de abstracción

Le petit Chaperon rouge es un libro de formato muy pequeño —solo 11,3 x 16 cm— pero que extendido tiene una longitud de 4,26 m.

Como en las siguientes *imageries* que publicaría en años posteriores, Lavater toma como base los cuentos tradicionales y, a través de un proceso de abstracción, representa personajes y localizaciones mediante formas geométricas, cuya codificación aparece descifrada en una leyenda inicial, de forma que es el «lector» el que decodifica las imágenes y crea su propia historia a medida que recorre el libro. Puede observarse que, en la leyenda, además de los personajes, se precisa también la codificación de las localizaciones [fig. 1].

En lo que respecta al formato plegado del libro, la decisión de usar esa disposición en *leporello* o acordeón es fundamental para la autora a la hora de establecer el marco espacio-temporal de la historia a relatar. Es precisamente esa posibilidad de contar la historia en un marco espacial continuo una de las cosas que llamó la atención de Warja Lavater al encontrar este tipo

1 «El arte de Lavater se encuentra en la frontera entre la literatura y las artes visuales.» [La traducción es nuestra]

Fig. 1. Leyenda inicial. *Le petit Chaperon rouge*, Warja Lavater. París: Adrien Maeght Editeur. Libro acordeón: copia impresa en papel sobre litografía original. 11,3 x 16 cm. Colección particular.

de libros en Chinatown durante su estancia en Nueva York. Así, el relato de la historia se dispone de forma continua a lo largo de los algo más de cuatro metros que conforman la longitud del libro. Cada escena está representada normalmente en dos cuadros[2], salvo la inicial, que ocupa tres, y la final, cuatro; en conjunto, el cuento se desarrolla en diecisiete escenas [fig. 2].

En cuanto al hipotexto, aunque el relato original es de Perrault, Lavater se basa en la versión no extendida de los hermanos Grimm que, a diferencia del original francés, presenta final feliz. Tenemos por tanto la fábula original como hipotexto y el hecho de que se trate de un cuento conocido en el entorno cultural occidental facilita la comprensión de su adaptación sin palabras.

En cualquier caso, Lavater no se limita a ilustrar la historia, como había hecho previamente en su carrera, sino que pasa en este caso a la autoría: «reescribe» el cuento según un nuevo lenguaje visual con el que pretende transmitir no solo acciones sino también sensaciones y actitudes. Lo hace, por ejemplo, a través del uso de colores cálidos o fríos, a través de recursos como el *zoom* a la hora de acercarse a personajes y localizaciones en determinados momentos álgidos de la trama (Meunier 2013). Es el caso de los encuentros del lobo con Caperucita, su abuela, o el cazador, en los que la autora acerca la imagen y juega con los tamaños de los personajes: el lobo, que hasta el momento de estos encuentros no se había mostrado aún amenazante ni peligroso, presentaba el mismo tamaño que Caperucita, pero pasa en estos episodios a incrementar su tamaño de forma sustancial, haciendo visible y transmitiendo así el grado de amenaza que supone para los personajes con los que se encuentra.

Por otra parte, en el proceso de abstracción respecto a los personajes, la autora realiza una caracterización de los mismos en función de la descripción que se hace de ellos en cada cuento. En el caso de Caperucita, se trata de una interpolación muy simple, ya que se la caracteriza con un círculo rojo. Para Blancanieves, la representación se hace a partir de la descripción física del personaje: será un círculo rojo, blanco y negro. En otros casos, como el de Pulgarcito, se va un paso más allá de lo físico para apelar a virtudes interiores: el personaje es similar a sus hermanos, pero en su caso, el círculo con el que se le caracteriza queda rodeado por un halo verde fluorescente que representa su inteligencia (Meunier 2013).

Esencialmente, lo que hace Warja Lavater es crear un lenguaje universal que puede ser decodificado por cualquiera, independientemente de su lengua materna o edad, de forma que trasciende las fronteras de lo lingüístico, así como otro tipo de límites geográficos o culturales (Beckett 2003). En su proceso de abstracción, lleva a cabo una lúcida búsqueda dentro del concepto de narración o escritura que se puede dividir en distintos niveles.

A nivel estructural, Lavater elige una serie de episodios del relato que utiliza como base para contar la historia. De esta forma, realiza una primera conceptualización del relato: el

Fig. 2. Panorámica general de la trama. *Le petit Chaperon rouge*, Warja Lavater. París: Adrien Maeght Editeur. Libro acordeón: copia impresa en papel sobre litografía original. 11,3 x 16 cm. Colección particular.

2 Se evita denotarlas como «páginas» ya que no lo son realmente, se elige el término «cuadro» para evidenciar esta diferencia. El primer cuadro consta de tres «hojas» y los siguientes serán cuadros dobles, salvo el final, que consta de cuatro hojas.

paso inicial de cara a presentar los aspectos clave de la trama y llevar a cabo la narración sin palabras.

En cuanto al nivel temporal, es el propio formato en *leporello* del libro el que proporciona una imagen física de la línea de tiempo, que se desarrolla de izquierda a derecha, pero que bien podría presentarse también de arriba a abajo, como de hecho se hace en otras lenguas como el chino o el japonés —recordemos que es de pequeños libros en blanco para practicar la caligrafía china de donde surge en parte la idea del formato que Lavater aplica a estos cuentos (Escarpit 2016)—. Es esa continuidad espacio-temporal, junto a la libertad que proporciona, la que llamó la atención de Lavater:

> [...] le «leporello» est un livre qu'on peut transformer en sculpture, debout par terre, ou accrocher, déplié, au mur. [...] L'accordéon donne la possibilité de jouer, de sauter là ou là, de rassembler plusieurs pages de façon à lire une suite, de construire son propre livre, plus petit ou plus grand (Gromer 1991, 42-43).

Por último, un estudio a nivel espacial enfocado en la forma de presentar y utilizar las localizaciones en las que se desarrolla el relato saca a relucir un tratamiento cinematográfico caracterizado por la representación del recorrido de los personajes en el espacio, la vista de los distintos planos y el uso del *zoom*. Son reseñables también en este sentido las virtudes cinematográficas que la misma Lavater atribuía al medio escogido —el libro en formato acordeón— para sus *imageries*: «J'y ai vu le médium idéal pour suivre une histoire comme on regarderait un film, à cause de ce déroulement fluide qui vous fait passer en douceur d'une image à l'autre» (Gromer 1991, 43).

Existe también una significativa faceta cartográfica en la representación espacial, que queda patente en la forma en que se presenta la leyenda inicial —similar a la de los mapas— y en lo relativo al orden de los escenarios en los que se desarrolla la trama: el uso del plano cenital y la distribución del espacio a lo largo del papel presentan una disposición que hace referencia a elementos que recuerdan a la cartografía. En este sentido, remitimos al artículo de Meunier (2013), que hace un análisis detallado del tema.

Por último, ha de tenerse en cuenta algo tan fundamental como el aspecto literario de la obra estudiada. Y es que, pese a su carácter innovador, tanto en formato como en el hecho de sustituir el texto por un lenguaje visual, no deja de tratarse de un libro, un libro-experimento que juega con el espacio del papel, con las posibilidades de múltiples lecturas no solo de la historia generada por el lector en cuanto hipertexto, sino también con las formas de desplegar el libro y su orden de lectura.

Por tanto, al concluir el análisis del proceso de abstracción seguido en esta obra —que puede extrapolarse al resto de *imageries*—, hay que destacar que tras su aparente simplicidad se revela una compleja conceptualización de la concepción del relato por parte de la autora. Warja Lavater se mueve en la frontera entre el diseño gráfico, la pintura, la literatura y el objeto de arte y todos esos aspectos influyen y están presentes en el resultado de su trabajo. Hay siempre, además, una voluntad innovadora y experimental en su obra. Estamos ante una autora que aplica de forma interdisciplinar sus conocimientos sobre diseño gráfico, teoría del color y espacialidad al discurso narrativo, con una clara intención de lograr una escritura basada en la imagen. Ella misma se consideraba no tanto artista como *Bildstellerin* o «escritora de imágenes»: «She called herself a "Bildstellerin" instead of "Schriftstellerin", a "picture writer" [...]» (Schelbert 2014, 222).

En lo referente a esta naturaleza experimental y transgresora, se extractan aquí, como colofón a este análisis, algunas citas correspondientes a una pseudoentrevista que la artista suiza se realiza a sí misma y que ponen de manifiesto su capacidad de replantearse el proceso narrativo e incluso de cuestionar el carácter denotativo del lenguaje (Burchet 1970, 144-145):

– Letters in a book are read from left to right, from top to bottom.
– Ought not one to read also from the bottom to the top, or roundabout?

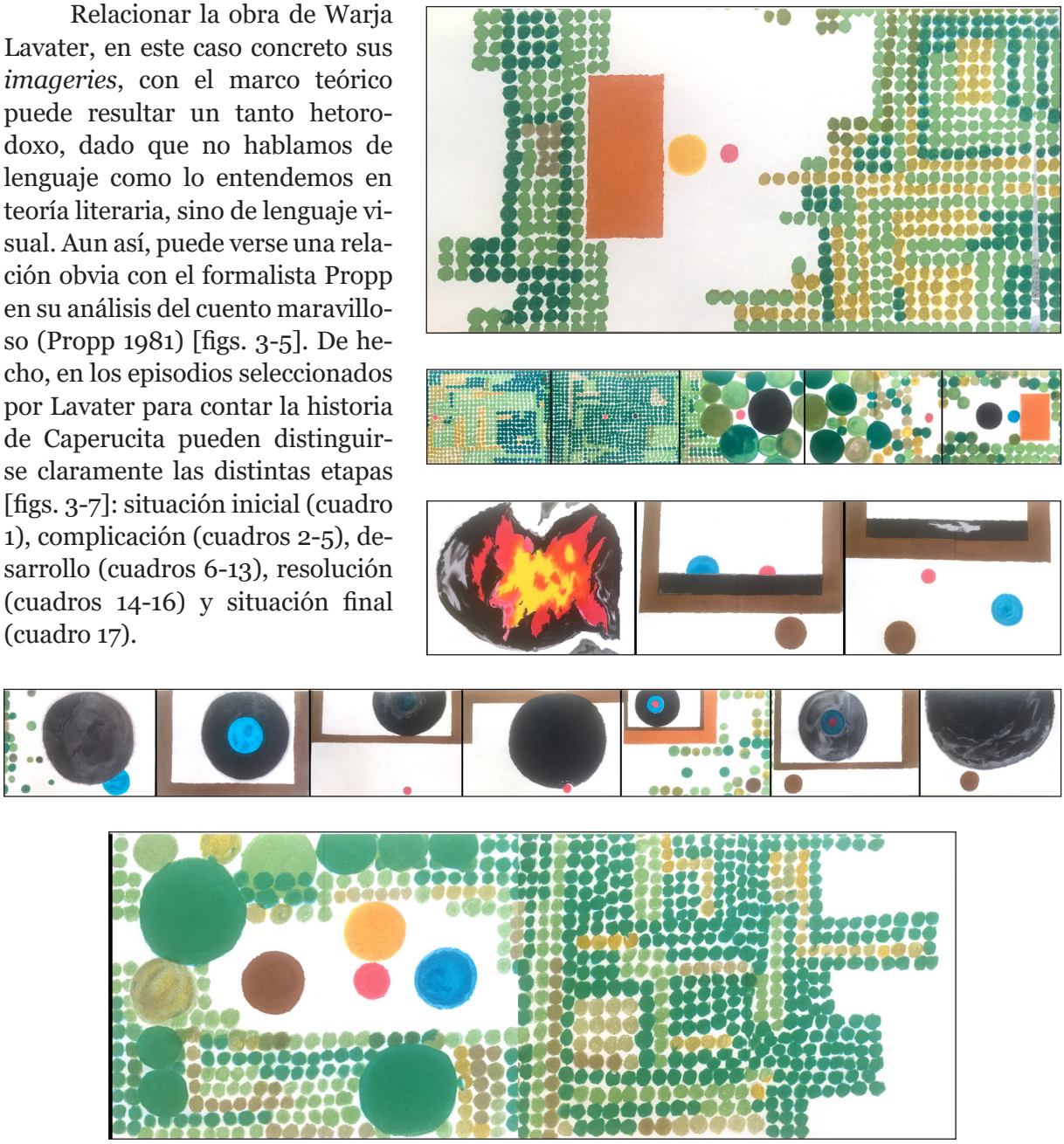
– Also the turning of the pages are done automatically (sic).
– Couldn't one change it?

– This object has a function, the line length for instance, counts for the weariness of the eye.
– Why not cheer the eyes up instead of making them tired?

– A picture is interpretative; letters on the contrary mean security.
– Is there security? or does security exist? (sic)

Relación con marco teórico

Relacionar la obra de Warja Lavater, en este caso concreto sus *imageries*, con el marco teórico puede resultar un tanto hetorodoxo, dado que no hablamos de lenguaje como lo entendemos en teoría literaria, sino de lenguaje visual. Aun así, puede verse una relación obvia con el formalista Propp en su análisis del cuento maravilloso (Propp 1981) [figs. 3-5]. De hecho, en los episodios seleccionados por Lavater para contar la historia de Caperucita pueden distinguirse claramente las distintas etapas [figs. 3-7]: situación inicial (cuadro 1), complicación (cuadros 2-5), desarrollo (cuadros 6-13), resolución (cuadros 14-16) y situación final (cuadro 17).



Figs. 3-7. Cuadros que componen *Le petit Chaperon rouge* ampliados y divididos estructuralmente. *Le petit Chaperon rouge*, Warja Lavater. París: Adrien Maeght Editeur. Libro acordeón: copia impresa en papel sobre litografía original. 11,3 x 16 cm. Colección particular.

Otro posible vínculo con los formalistas es la distinción entre fábula —lo que ocurre—, que remite al ya comentado nivel estructural en el que la autora selecciona los episodios del relato que va a utilizar como base, y trama —o forma en la que se combinan los hechos—, que lleva a la original forma en que Lavater desarrolla el relato.

Por supuesto, hay que hacer mención a la evidente relación con la estética de la recepción en lo referente a la incorporación de la voz del lector para interpretar el relato. Un «lector» que en el caso de las obras de Lavater no solo es referente del texto, sino que está abiertamente llamado a construir, a partir de sus saberes o habilidades, la narración.

Es ineludible también la mención a Umberto Eco y su «obra abierta», que extiende el objeto de estudio a la obra de arte y establece un paralelismo entre el receptor de arte y el lector. En el caso de las obras de Lavater, hemos visto que se encuentran justo en esa frontera entre lo artístico y lo literario, por lo que esta mención resulta obligada. Como lo es también hacer una última referencia al «lector modelo» de Eco como sujeto implicado en la creación de sentido de la obra, algo que hemos evidenciado como fundamental en la concepción narrativa que desarrolla Warja Lavater.

En palabras del teórico italiano: «Toda obra de arte [...] está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles» (Eco 1965, 44; citado en Gallardo 2011). No obstante, esta multiplicidad de interpretaciones, si bien es amplia, está limitada en el caso de la obra literaria por el propio texto, mientras que en la obra de Lavater, la liberación de lo textual provocada por su uso del lenguaje visual amplía las posibles lecturas de forma que puedan incluso escapar al propio hipotexto en el que se apoyan.

Por último, una referencia final al «lector activo» que buscaba Cortázar cuando publicó Rayuela —y que siguió persiguiendo a lo largo de su obra—; un lector cómplice frente al tradicional lector pasivo que tanto Cortázar como Lavater buscaban y que estaba llamado a ser partícipe del proceso creador de la obra narrativa.

Es interesante hacer mención, a nivel cronológico, de la cercanía temporal que existe entre las referencias citadas anteriormente: Warja Lavater publica *William Tell* en 1962 y *Le petit Chaperon Rouge* entre 1963 y 1965, Umberto Eco publica su *Obra abierta* en 1962 y Cortázar *Rayuela* en 1963. Se trata de una época en la que poco a poco el estructuralismo daba paso al posestructuralismo y la semiótica (Moreno Torres 2009, 27) en el campo de la teoría literaria y los libros de artista comenzaban a surgir como un intento de acercar el arte a un público más amplio. La confluencia en el tiempo de estas teorías, obras y sistemas de pensamiento, así como la aparición prácticamente simultánea de múltiples intentos de ruptura e innovación en arte y literatura, otorgan a Warja Lavater y su obra un papel notable en la vanguardia creadora de la época.

Conclusiones

Warja Lavater desarrolló una amplia carrera en la que la experimentación y el carácter innovador tuvieron siempre un lugar central. Fue pionera en la edición de libros de artista y con sus *imageries* creó una nueva forma de narrativa a través de su personal lenguaje visual. Pese al interés de sus creaciones, la figura de Warja Lavater es poco conocida fuera del ámbito francófono. Este trabajo pretende dar visibilidad a su obra y poner en valor el trabajo de una autora cuya originalidad la hacen merecedora de un mayor interés a nivel académico e internacional.

Quedan pendientes otros puntos de estudio proyectados, como desarrollar el análisis de otras de sus obras, estudiar la recepción de su producción gráfica, así como investigar las posibles aplicaciones de sus creaciones en distintos marcos de uso, entre los que destaca la didáctica.

Bibliografía

Beckett, Sandra L. 2003. «When Modern Little Red Riding Hoods Cross Borders… or Don't…». *Meta*, vol. 48, n.º 1-2: 15–30. Acceso el 29 de junio de 2021. https://doi.org/10.7202/006955ar

Burchet, Debra (trad.). 1970. «Profile: Warja Lavater, bookmaker extraordinaire», *Umbrella*, vol. 2, n.º 6: 144-145. Acceso el 29 de junio de 2021. https://journals.iupui.edu/index.php/umbrella/article/view/575/564

Eco, Umberto. 1965. Obra abierta. Barcelona: Seix Barral.

Escarpit, Denise. 1988. «Nous avons rencontré Warja Lavater». *Nous Voulons lire!*, n.º 76: Acceso el 29 de junio de 2021. https://www.nvl-larevue.fr/avons-rencontre-warja-lavater-article-publie-voulons-lire-n76-octobre-1988/

Gallardo, Elena. 2011. «Otras corrientes centradas en el lector». Hypotheses – Sobre Poética. Acceso el 29 de junio de 2021. https://peripoietikes.hypotheses.org/tag/obra-abierta

Gromer, Bernadette. 1991. «Tête a tête. Entretien avec Warja Lavater». *La Revue des Livres pour Enfants*, n.º 137-138, Hiver: 40-48.

IRCAM (Centre Pompidou). 1994. «Imageries, musique de contes d'enfants pour sons de synthèse». Acceso el 29 de junio de 2021. https://medias.ircam.fr/x21fd60

Meunier, Christophe. 2013. «Les imageries de Warja Lavater : une mise en espace des contes…». Hypotheses - Les Territoires de l'Album. Acceso el 29 de junio de 2021. https://lta.hypotheses.org/396

MoMA. 2013. Wait, later will be nothing; editions by Dieter Roth Exhibition. Acceso el 29 de junio de 2021. https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/dieter_roth/category_works/concrete/index.html

Moreno Torres, Mónica y Edwin Carvajal Córdoba. 2009. «El Estructuralismo en literatura: aportes y límites a las nuevas teorías estéticas y a la investigación en Didáctica de la Literatura». *Enunciación*, vol. 14, n.º 2: 21-32

Propp, Vladimir. 1981. *Morfología del cuento: seguida de Las transformaciones de los cuentos maravillosos*. Caracas: Fundamentos.

Soland, Nicole. 2021. «Es gibt viel aufzuholen in der Rezeption von Frauen in der Kunst». *P.S. Zeitung*. Acceso el 29 de junio de 2021. https://www.pszeitung.ch/es-gibt-viel-aufzuholen-in-der-rezeption-von-frauen-in-der-kunst/

Schelbert, Leo. 2014. *Historical Dictionary of Switzerland*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.