

# ILUSTRACIÓN



VII Jornadas da Literatura Infantil

## De los clásicos a hoy

Teresa Durán\*

Doc. 4492

Hay una cierta sinonimia entre la palabra "clásico" y la palabra "histórico". Por tanto, lo más normal sería enfocar el tema desde el punto de vista histórico. Ir citando y mostrando nombres por orden cronológico de aparición en escena, y por países. Tan normal, tan usual, que así empecé yo a redactar la conferencia y a hurgar en el cajoncito de las diapositivas. Aunque tengo muchos libros, tantos que un día de esos me van a echar del piso, tengo pocas diapositivas. Yo iba marcando las ilustraciones que debería diapositar para una conferencia de tipo historicista, y pensando cómo la haría, y de qué serviría y tal y cual... hasta que caí en la cuenta de que me enrollaba como una persiana. Una persiana antigua, no un gradalux actual. Y la dichosa frasecita metida en el seso como una cantinela de reproche.

Me percaté de que el tema de los clásicos es peliagudo. Me doy cada vez más cuenta de que los clásicos no lo son porque sí, ni en pintura, ni en literatura, ni en ilustración... Pero que una no acierta bien en explicar en qué consiste la "clasicidad". ¿Se percataban ellos de ser clásicos? ¿O se percataba el público, que los entronizaba entre los grandes? ¿O llega Madame Historia (a quien tiendo a imaginar como una gordita aburguesada que siempre acude tarde a las citas) y les corona con los laureles de la posteridad? No lo sé. Podría hacer un cuento al respecto, pero no una conferencia con rigor casi científico. Por otro lado, notaba también que una conferencia historicista acerca de los clásicos de la ilustración es poco propicia al debate, porque los asistentes tienden a aceptar su contenido sin re-

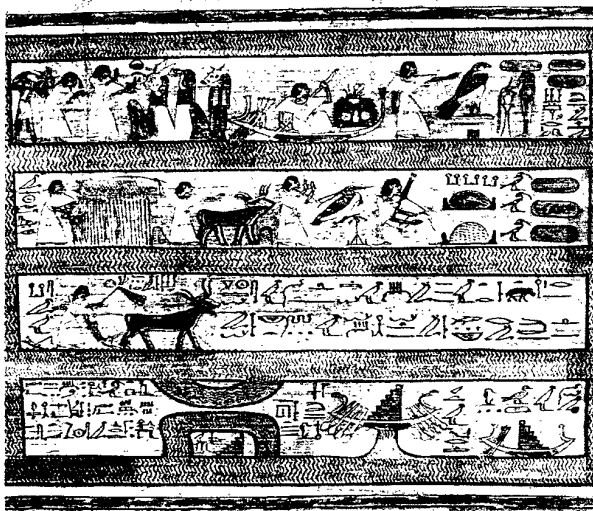
Quando un ajetreado Miguel Vázquez me llamó para indicarme de qué quería que os hablase, me dijo: "nos interesan los clásicos de la ilustración". Después hablamos de otras cosas de orden práctico, nos besamos a distancia y colgó. Pero la frase quedó flotando en el aire. "Nos interesan los clásicos"... Mira tú, que si fuese cierto... ¿Os interesan? ¿Por qué?

chistar, por aquello de que "a lo hecho, pecho". O, lo que es peor, sintiendo brotar en ellos una sensación de estulticia del tipo "¡Qué burro soy! ¡Y yo sin saber que esto existía", lo que da como resultado el creer que cualquier tiempo pasado fue mejor, que ya está todo hecho, y

que el porvenir pinta francamente negro. Como pedagogo me niego a que el resultado de una conferencia mía vaya por estos derroteros, puesto que si la Gioconda, o la Venus de Milo fuesen el "top" inalcanzable de las artes, ¿a santo de qué continuaríamos pintando y esculpiendo?

Por lo tanto, y espero que coherentemente, decidí dar otro enfoque al asunto. Más parcial, más conciso, pero que ojalá resulte más sugestivo y participativo. También debo confesar que para lo que os voy a dar me bastaban las pocas diapositivas que tenía, con lo que ya podéis suponer que habrá omisiones notorias, como la de Castelao, que espera ceñudo en mi estante de libros gallegos a que le mande a casa del fotógrafo.

No había fotografías en los inicios de la ilustración, con lo que el dibujo, la pintura, la cerámica griega o íbera —ya veis que reculo tanto como convenga— cumplían una doble función, la ornamental y la documental. ¿Pero cuando hablamos de estas artes basadas en el dibujo, hablamos propiamente de ilustración? No. O al menos, no en el sentido que ha adquirido hoy éste término, y que, a veces, cuesta tanto de acotar y definir. Sin embargo, sí hay, en aquellas obras, elementos que perduran hoy en la ilustración. Por ejemplo, las dos funciones citadas: la ornamenta-



“Labranza en el Otro Mundo”, sacada del *Libro de los Muertos* egipcio.

ción (una dimensión estética) y la documental (una dimensión cognitiva). Ésta última no siempre ligada a la fidelidad representativa. Os lo mostraré en ejemplos milenarios sacados de las pinturas egipcias: *El libro de los muertos y el grado de convencionalismo*; *La tumba de Sennedjem y la estilización*; *La cacería de patos y el realismo*; *La barca de la muerte y la función documental*; *La fiesta y la rotura de códigos*.

A pesar de estar refiriéndome a una de las pocas culturas capaces de mantener durante más de cincuenta siglos la misma estética (¡qué martirio para los ilustradores de hoy, tan acuciados por el estigma de la originalidad!) lo que importa no es que ellos lo hiciesen así, sino que ellos lo “pensasen” así. Es decir, detrás de cualquier ilustración hay —o tiene que haber— siempre una “idea”, es decir una convicción, casi filosófica, de la función de la representatividad. En esa idea radica, entre otros conceptos que ya iré desarrollando, la característica de lo clásico. O, dicho al revés, es difícil llegar a clásico sin conceptualizar.

A partir de ahí, la forma que se dé al concepto ya puede ir variando a tenor de las técnicas, los recursos, la habilidad, etc... Veamos: es cosa bien sabida que eso a lo que hoy llamamos ilustración de libros para niños nació cuando nacieron estos libros, ¿vale?. Pero el ilustrador, como oficio, existía antes de que existiesen estos libros. Albert Dürer, sin ir más lejos (lo sé, lo sé, que desde Egipto os he hecho dar un salto de milenios...) fue un magnífico ilustrador que se valió de la técnica del gravado para sus obras. ¡Y no me digais que no considerais a Dürer un clásico, porque ahora mismo os pongo de patitas en la calle! Bueno, pues, ¿cómo ilustra Dürer? ¿Que caminos guiaban su mano? Pues por los mismos tres vericuetos que hoy. A saber:

- Tomando apuntes del natural.
- Aplicándose a inventar visualmente lo que dice textualmente un relato.
- Recreando lo ya dibujado por otros.

Saltemos otra vez en el tiempo. Y en las antípodas del último personaje. ¿Son estas las vías actuales por las que se mueve la ilustración aplicada en este caso a las hadas?

- Tomando apuntes de Jean Pierre Buà y Purificación García.
- Aplicándose en dar factura visual a lo que dice literalmente un determinado texto polaco.
- Recreando lo ya dibujado por otros, de modo diferente.

Tendríamos pues, una metodología de trabajo idéntica, capaz de conducir a resultados estilístico-formales distintos y modernizados en mayor o menor grado, por tres autores rigurosamente contemporáneos. Lo que también resulta interesante para entender lo que puede llegar a incluir el término clásico y desencasillararlo de una posible sinonimia como obsoleto.

Si el método de trabajo no cambia con los siglos, ¿qué es lo que cambia? Respuesta: el uso que se haga del método. Y aquí entiendo por método, no sólo el proceso, sino también la técnica. Con una técnica de dibujo idéntica a la de los gravados de Dürer, podemos realizar obras tan postmodernas como ésta, que consiste en responder a la pregunta ¿Por qué los animales no se visten?: *el puerco espín, la gallina, el lirón, el elefante...*

¿Qué es, pues, lo que separa en el arte de la ilustración a un clásico de un posmoderno? Básicamente el enfoque de la obra. Enfocar un relato visual es lo que creo que define a la ilustración, para diferenciarla de la pintura, la acuarela, u otras artes plásticas. Y ¿qué entiendo por enfocar? Ya he dicho mil veces en mi tierra, pero quizás no en Santiago, que, a mi entender, el oficio de ilustrador es de lo más parecido al de “metteur en escène”, cinematográfico o teatral. Tiene una obra (del mismo modo que Marsillach tiene un Shakespeare o un Arrabal) y él es quien decide cuales son los rostros que encarnarán esta obra (casting), en qué decorados va a desarrollarse la acción, cuantos y cuáles son los focos que la iluminarán, qué atrezzo y vestuario requiere la obra, qué escenas o secuencias se acentuarán para darle un significado u otro, en qué colocación significativa van a moverse (y en qué dirección) los personajes, etc.

**“El oficio  
de ilustrador es  
de lo más parecido  
al de ‘metteur  
en escène”**



Ilustración de Jesús Gabán para *El herrero y los demonios*. Editorial La Galera.

Ejemplifiquémoslo. Un cuento popular catalán fue ilustrado a principios de siglo por uno de nuestros grandes clásicos, Joan Junceda. 80 años después, le pasé el cuento a Jesús Gabán, pero sin las ilustraciones. Y expresamente omití decirle que el cuento hubiese sido ilustrado alguna vez. Me sorprendió horrores ver cómo a tantas décadas de distancia, ambos ilustradores habían escogido exactamente las mismas secuencias para ilustrar. Una de ellas narra como el demonio quedó enganchado por el culo a un peral y los niños del pueblo lo zurraron a pedradas: *Junceda y el demonio en el peral*, *Gabán y el demonio en el peral*.

Otra escena posterior nos narra cómo metieron al demonio en un saco y los herreros del pueblo le atizaron con el yunque y el martillo: *Junceda y la herrería*, *Gabán y la herrería*.

En uno y otro cambia el enfoque ¿de parte de quien se ha puesto el ilustrador? ¿Por qué? Los tiempos pasan que es una barbaridad. Retomando el hilo de lo que os dije en un principio, podríamos reflexionar sobre la "idea" conceptual del ilustrador, que no es tan libre como para no estar influenciada, sometida por los tiempos.

Incluso heredada. De modo inconsciente, subliminal, pero heredada, a veces, de otras ramas y técnicas del arte. Quizás no seáis muy duchos en historia del arte, pero habéis sin duda alguna visto cien veces un cuadro de la anunciación. Del tipo de Fray Angélico o Botticelli.

Pensad hasta qué punto, el "metteur en scène" ubica siempre al ángel en la izquierda y a la virgen en la derecha. Nada indica que esto pasase realmente así. Se trata, sin duda alguna, de uno de los ejemplos más tenaces de "redundancia de motivos". Esta colocación viene ni más ni menos que de los ancestrales motivos de los tapices persas, tan de moda en el gótico y el renacimiento, en los que una tradición ancestral manda poner el motivo (geométrico) del fecundante a la izquierda, y de la fecundada a la derecha.

Pues bien, no sólo es de lo más usual mantener dicho posicionamiento en la cama matrimonial. (Toulouse Lautrec) sino que la ilustración, sin saber de dónde viene el uso, continua a menudo ubicando así a los personajes de una pareja, ya sea en Japón, en Italia o en Mongolia. (*Enamorats japonesos*; *Letizia Galli*; *Conte mongol*).

***"Siempre  
que se ve  
o lee un clásico  
se tiene ante sí  
al portavoz  
de un modo  
de pensar"***



Ilustración de Marcelo Spotti para *La señorita pavo real*. Cuentos de la China milenaria. Editorial Anaya.



Ilustración de Francesc Infante para *El cel té un problema*. Editorial Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Se aproximará por lo tanto al concepto historicista de clásico un uso respetuoso de los códigos de la tradición simbólica, que también pueden hallarse, por ejemplo, en el uso del color (el rojo, el azul, etc): *La boîte de la Caperucita francesa*, *Los payasos de Pakovska*, *La nocturnidad de Lemoine*, *el París francés*.

Pero la ilustración es capaz, también, de crear códigos de ubicación por su cuenta y riesgo, y así, uno de los motivos recurrentes que he hallado más a menudo, aunque no lo tengo muy diapositivado, es la de la yacente Bella Durmiente, cuento clásico donde los haya, que desde Walter Crane hasta el anuncio televisivo de Trident, pasando por Arthur Rackham o por Walt Disney, ubica siempre el cabezal del lecho a la izquierda y duerme con los pies a la derecha, más o menos en esta postura: *Errol le Cain*, *Walter Crane*.

He esbozado, pues, un hecho. La sensibilidad del ilustrador como heredero y transmisor de una tradición. Heredero i transmisor de unos códigos, a veces muy sutiles.

Porque la ilustración es un producto cultural. Pero hay más: como tal, como tantos otros productos culturales, se halla sometida a los vectores de opinión de su época. Si no fuese así, es poco probable que nos gustaran tanto los clásicos. Siempre que se ve o lee un clásico se tiene ante sí, quizás involuntariamente, al portavoz

de una época, de un modo de pensar. *El Beatus de Liébana*, *El arca de Noé de Junceda mil años después*.

Mil años son muchos años. Pero cien parecen no ser tantos como para canviar una imagen cultural de tanta propapia dentro de la literatura más clásica que existe —la de los cuentos— como la de la imágen del rey. Varios autores en los últimos cien años aproximadamente, es decir, desde que la ilustración es, strictu sensu, ilustración, obra plástica que circula sobre el soporte libro, han variado la figura de la realeza: Grandville, Méndez Bringas, Arthur Rackham, Walter Crane, Ivan Bilibin, Jean de Brhunof, Walt Disney, Otto, Roberto Innocenti, Francesc Infante, Montse Ginesta, Seymour Schwatz.

Espero que esta secuencia os haya mostrado como una ideología más o menos imperante influye en el quehacer del ilustrador, que es el encargado de transmitirla en imágenes. La ilustración ya no es sólo la de la figura del rey sino, por añadidura, la que aquella sociedad tiende a tener acerca de aquel. La calidad de portavoz de una época puede convertir la obra de un ilustrador en un clásico.

Pero por este camino sociológico podemos adentrarnos algo más. Podemos ver como un ilustrador no sólo refleja una pensamiento sociológico, sino, cada vez más, un valor pedagógico. Esta faceta es reciente, históricamente hablando. En los inicios de esto que hoy se entiende y colea por ilustración, es decir: como obra gráfica sobre soporte libro “destinada a los niños y niñas” no había más que un público muy abstractamente genérico, que quizá se concretaba en la persona del editor, pero no del lector. El factor nuevo, históricamente, es el de la intromisión del papel de un tipo específico de destinatario para la obra. Un destinatario estudiado hasta la saciedad por pedagogos y psicólogos, siempre tendiendo a velar por su bien.

**“Un ilustrador  
no sólo refleja  
un pensamiento  
sociológico,  
sino, cada vez más,  
un valor  
pedagógico”**

Ciertamente la figura del ogro que se traga a los crios no es la más adecuada para velar por la tranquilidad espiritual y psicológica de las criaturitas. Al contrario de un rey, el ogro es un personaje de ficción. Por ende, el ilustrador tendría las manos libres para dibujarlo a su antojo y conveniencia. Literariamente es un personaje popular que conlleva la noción de alteridad (lo otro) tan interesante desde el punto de vista de la cognición (imaginar lo otro, lo imposible pero verosímil, es una proeza del pensamiento abstracto sumamente estimulante). Veamos cómo se ha ido formalizando en la ilustración este concepto de alteridad formidable: *La Bella y la Bestia* de Schroeder, La bestia

de Delessert; El ogro del gato con botas alemán; El ogro demonio japonés; El ogro de Rackham; El ogro de Junceda; El ogro de F. de Borja Moll; El ogro de Ungerer; Los ogros de Schwatz; El ogro de André François; El gigante de Joma.

Así en la historia de la ilustración se ha infiltrado —¡Y con qué fuerza!— un nuevo elemento distorsionante, el del destinatario, la figura del lector como vector de peso. Este enfoque es nuevo. Apenas tiene treinta años. El estudio del modelo lector se inicia con Jauss, Todorov, Ise, etc. A partir de los años 70, a consecuencia de los hallazgos de la semiótica. Todos ellos investigan sobre una figura nueva, la del lector. Y una función nueva, la de la lectura, a la que definen como una actividad dialéctica que pone en

**“Los clásicos  
de la ilustración  
se están  
produciendo hoy”**

constituye pues una dialéctica entre la protención (espera de lo que ocurrirá) y la retención (reconstrucción de lo acontecido) en una espiral sin fin, en la que los niños se muestran mucho más competentes de lo que los didactistas quieren hacernos creer.

Algunos ilustradores, como ya hemos visto en el caso de los ogros, juegan muy bien con las dos cartas de esta dialéctica, que nunca puede darse en una sola imagen ya sea pintura o acuarela (ni en una sola palabra), puesto que la ilustración, el libro ilustrado, el álbum, basan su comunicación en la secuenciación.

Un par de diapositivas llenas del reflejo de anticipación sacadas del cuento de Hansel y Gretel son Cristina Losantos y la casita de chocolate; Cristina Losantos y la comilona en casa de la bruja.

Barthes y Eco, aunque escriben sus estudios siempre referidos a la literatura, me ayudan a mi mucho cuando arrastro sus hallazgos hacia el campo de la imagen.

Porque cuando hablamos de los clásicos de la ilustración, ¿de qué estamos hablando? ¿De lo que es clásico o de los ilustradores que el tiempo ha dejado detrás nuestro? Y aún peor ¿Puede hablarse de clasicismo en un arte que se inicia con el Romanticismo, fenómeno cultural que, como todos saben, es el movimiento que inicia la ruptura con el clasicismo? Si llamamos ilustración no al Siglo de las Luces, sino al arte derivado del dibujo, cuya función es la comunicación visual de un texto escrito para niños, ¿pue-

den sus apenas 150 años de trayectoria tener un período clásico? Quizá sea mejor designar como iniciadores históricos de este nuevo arte a las figuras de Gustave Doré, Hoffmann, Grandville, Wilhelm Busch, Charles Robinson, Ivan Bilibin, Walter Crane, Arthur Rackham, Kate Greenaway, Tenniel, Méndez Bringas, Apelles Mestres, Joan Junceda, Bartalozzi, Castella, etc, todos ellos profesionales de una

**Barthes:  
“Lo que importa hoy  
es la significación  
de los hechos”**

prensa ilustrada, en pleno apogeo en las décadas que enlazan los siglos XIX y XX, a los que no les importó trabajar también para una incipiente literatura infantil. Trabajaron de un modo tan intuitivo como brillante, en escenas sueltas, que no en secuencias. Exactamente igual a como se trabajaba en la prensa ya fuese de sucesos o satírica. Sus ilustraciones son como cromos, como cuadros, sin ninguna hilación narrativa, colocadas acá y acullá dentro de un texto. Por esto creo que no son, no pudieron ser, strictu sensu, ilustradores, sino magníficos dibujantes, grabadores, o viñetistas. Ellos son los precedentes históricos de algo que no alcanzará su madurez hasta hoy. Los clásicos de la ilustración se están produciendo hoy. Pues no es hasta hoy que existen las condiciones óptimas para el desarrollo y difusión de este arte. A saber: unos editores especializados,



Ilustración de Gustave Doré para Barba Azul. Cuentos de Antaño. Editorial Anaya.

unos libros de producción continuada, unas técnicas reprográficas sin casi limitaciones operativas y, sobre todo, un mercado específico con unos lectores que tienen o deberían tener garantizada la continuidad del producto que saborean. Un producto que ya no es un libro de aventuras con dibujos intercalados, sino un libro en el que los dibujos narran: el álbum.

Porque considero al álbum como un producto nuevo en la historia de la comunicación de masas, debo definirlo como un cruce de caminos, una especie de casita de papel, donde se cruzan: a) la profesionalidad de los adultos con la ingenuidad de los niños; b) lo oral con lo visual; c) las coordenadas espaciales de latitud y longitud con la coordenada temporal de las secuencias.

Que me mete de lleno en el estudio de la Postmodernidad. Dice Barthes, y yo estoy de acuerdo con él, que lo que importa hoy ya no es conocer los hechos y

cómo se producen (tarea de las cartesianas teorías empíricas) sino la significación de los hechos. Por lo tanto, lo que importa cuando hablamos de ilustración clásica (la de Doré, la del propio Andersen, la de...) no es tanto el saber qué hicieron y cómo lo hicieron, sino la significación de lo que

hicieron. En ello radica el pensamiento Postmoderno, cuando, convencidos de que ya se ha hecho todo, ya se ha dicho todo, ya se ha dibujado todo, necesitamos fabular de nuevo. Hay una frase, de Umberto Eco, que ilustra muy bien nuestra situación actual:

*"... la actitud postmoderna es como la del que ama a una mujer muy culta y sabe que no puede decirle "te amo desesperadamente", porque sabe que ella sabe (y ella sabe que el sabe) que esas frases ya las ha escrito Corín Tellado. Podrá decir: "Como diría Corín Tellado, te amo desesperadamente". En ese momento, habiendo evitado la falsa inocencia, habiendo dicho claramente que ya no se puede hablar de manera inocente, habrá logrado sin embargo decirle a la mujer lo que quería decirle: que la ama, pero que la ama en una época en que la inocencia se ha perdido. Si la mujer entra en el juego, habrá recibido de todos modos una declaración de amor. Ninguno de los interlocutores se sentirá inocente, ambos habrán aceptado el desafío del pasado, de lo ya dicho que es imposible eliminar, ambos jugarán a conciencia y con placer el juego de la ironía... Pero ambos habrán logrado una vez más hablar de amor".*

La ilustración es una historia de amor que tiene hondas raíces históricas, pero que se encuentra en una fase emergente. Del pasado, de sus figuras históricas, debemos llenar nuestra memoria, pues, como dice José Antonio Marina, *"la memoria no es un lastre que debemos largar para ir más ligeros sino el combustible que nos permite volar. Es un peso que no hunde, sino que eleva"*. Elevemos pues hoy un canto a todo cuanto de clásico se produce hoy. Recordemos la frase de Miguel Vázquez Freire "nos interesan los clásicos". Y repasemos lo que, a mi entender, constituiría la "clasicidad" de una ilustración, del tiempo que fuere.

**a) Toda ilustración puede aspirar a clásica cuando en ella se cruzan una dimensión estética y una dimensión cognitiva.**

**b) Toda ilustración puede aspirar a clásica cuando resulta de una honda conceptualización o idea de las posibilidades de la representatividad entendida como comunicación.**

**c) Toda ilustración puede aspirar a clásica cuando su metodología de trabajo se saca de una observación de la realidad aparente o subliminal, de la traducción visual de una lectura pormenorizada, o de la recreación personal del legado del pasado.**

**d) Toda ilustración puede aspirar a clásica cuando su autor ejerce todas y cada una de las competencias del "metteur en scène" de una obra bajo su batuta o enfoque personal.**

**e) Toda ilustración puede aspirar a clásica cuando opera positivamente con los códigos simbólicos o cuando los crea eficazmente.**

**f) Toda ilustración puede aspirar a clásica cuando su autor opera como leal portavoz visual del sentir de su época y sociedad.**

**g) Toda ilustración puede aspirar a clásica cuando su autor interactúa en reciprocidad con las competencias de su "lector".**

**h) Toda ilustración puede aspirar a clásica cuando en ella se explotan con la máxima rentabilidad las calidades y recursos técnicos de su poca.**

Y no tengo nada más que añadir, si no es el desearnos a todos una feliz clasicidad para el día de hoy.

\* Este artículo corresponde a la conferencia realizada por Teresa Durán en las VII Jornadas de Literatura Infantil organizadas por Gáliz y Biblioteca Nova 33 en Santiago de Compostela en 20 de Febrero de 1998.