

EL ARTISTA Y EL LIBRO ILUSTRADO

FERNANDO ZÓBEL¹



John Tenniel. Ilustración de Alice in Wonderland de Lewis Carroll. 1865.

Alicia lo dejó bien claro cuando dijo “y de qué sirve un libro si no tiene ilustraciones ni diálogos” para lograr su fin; el hecho es que un buen libro ilustrado con las imágenes adecuadas es un placer para la mente y la vista del lector. Ciertos libros, de hecho, han llegado a ser una unidad inseparable con sus ilustradores. El mismo libro de *Alicia* parece tanto una creación de Tenniel como de Dodgson, el *Quijote* de Doré desafía la versión de Daumier y la *Salomé* de Wilde es casi imposible de concebir sin la referencia a Aubrey Beardsley.

¹ Este texto fue originalmente publicado en 1955 en la revista *Spectrum*, de la Rhode Island School of Design (Vol. V, Number 1. Providence Massachusetts). Es la primera vez, que conozcamos, que es traducido al español. Agradecemos a los herederos de Fernando Zóbel, Georgina y Alejandro Padilla Zóbel la pertinente autorización. Las ilustraciones que acompañan esta edición no son las originales que incluía el artículo.

El libro ilustrado seguramente se remonta al mismo origen de los libros. El instinto de ilustrar, de embellecer, de clarificar y expandir un texto por medio de imágenes ha sido determinante. Mírese cualquier cuento para niños de seis años. Inevitablemente las imágenes hacen su aparición. Incluso los adolescentes, quizá inconscientemente, intentan aligerar la aridez de sus libros escolares de matemáticas garabateando en los márgenes. No es que llame ilustración a esos garabatos, sino que pienso que en ellos puedo detectar un anhelado deseo.

El hombre medieval atesoraba sus textos laboriosamente escritos. El impulso de hacer de algo precioso algo más precioso todavía por el hecho de añadirle imágenes fue un acto natural, siendo esto practicado de manera intensa. El patrón que encargaba su libro de oraciones se cuidaba de especificar cómo debían ser las imágenes que deseaba, de qué tipo y de qué manera debían ser ejecutadas. Un libro con imágenes era una delicia, y como todas las cosas deliciosas, tenía un valor. Carlos V de España, después de apresarse a Francisco I en la batalla de Pavía, aceptó parte de su rescate en forma de manuscritos ilustrados.

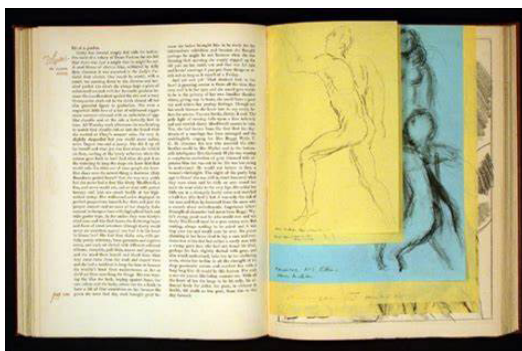
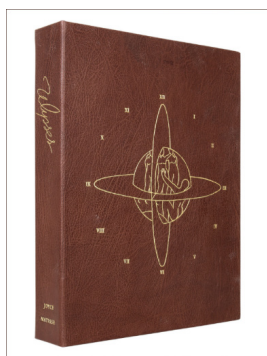
Los mayores artistas de su tiempo prodigaron su labor en los libros. Clout era tan pintor cuando ilustraba un libro como cuando trabajaba en su caballete.

La invención de la imprenta no solo hizo posible que se abarataran los textos, sino también las imágenes. La gran demanda y la producción masiva de libros ilustrados produjeron inevitablemente un cierto declive generalizado en los niveles de calidad. Sin embargo, el pintor no se desentendió de la ilustración. Durante los primeros cincuenta años de la imprenta vemos a Botticelli ilustrando La Divina Comedia de Dante, y posteriormente a Rubens, Holbein, Rembrandt o Poussin centrar su atención sobre los libros. No eran excepciones. Era lo normal.

El libro es para el artista un inusual y excitante desafío. Un verdadero experimento de comunicación está en juego. Una ilustración, en los mejores casos, no es solo una descripción de lo que ya se dice en el texto. Es la respuesta de una mente inteligente frente al impacto de otra. Cuando esto se logra, el lector-espectador está ante el raro placer de una armonía intelectual; casi una triangulación del pensamiento. Para el artista el texto es un trampolín. ¿Por qué un gran texto ha de ser menos adecuado para el estímulo artístico que un paisaje o un desnudo? En la actualidad existe cierto miedo a la "pintura literaria". Este miedo, afortunadamente, no ha detenido a Matisse a la hora de ilustrar el *Ulises* de Joyce, a Segonzac de hacerlo con las *Geórgicas* de Virgilio o a Picasso de embellecer selecciones de Buffon.



Sandro Botticelli. Ilustración para el Canto XXIV de La Divina Commedia de Dante Alighieri. c. 1480.



Henri Matisse. Portada e interior de la edición del Ulysses de James Joyce con ilustraciones. 1935.

Los cuadros son literarios —es decir no-pintura— cuando intentan hacer lo que se haría mejor con palabras. Sin embargo, Picasso dice sobre los avestruces lo que Buffon es incapaz de decir. ¿Y por qué un

pintor no debería decir cosas sobre un avestruz si tiene algo que decir sobre el tema? Picasso y Buffon, con sus mentes en sintonía, expresan cosas diferentes sobre ese animal.



Pablo Picasso. Avestruz para la edición de L'Histoire Naturelle del Conde de Buffon. 1943.

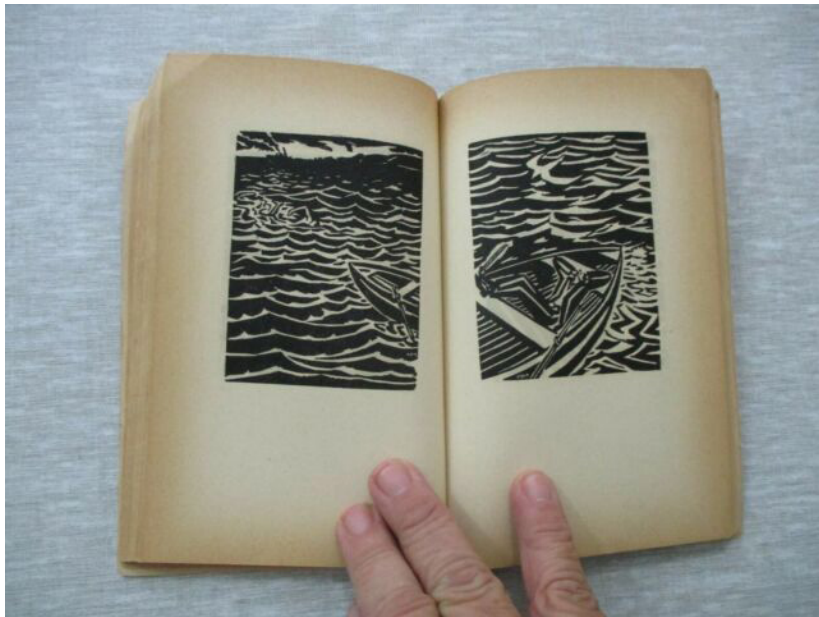
Hay un tipo de ilustración que es puramente informativa, por ejemplo, los diagramas en los libros de medicina. Esta forma de ilustración es útil y apropiada. Pero es por su propia naturaleza, esclava del texto. Como tal tiene poco atractivo para el artista creativo. De hecho, el artista creativo huye de manera clara de estas como de una plaga. Quizás el desprecio que algunos artistas sienten hacia la ilustración provenga de una confusión entre este tipo de trabajo informativo y la ilustración imaginativa. Pero incluso dentro de las drásticas limitaciones de este tipo de trabajos, hay espacio para la mente creativa. ¿Qué haríamos con las xilografías anatómicas de Vesalio? Admitiré que el ejemplo es una magnífica excepción.



Andrea Vesalio. Frontispicio de Humani Corporis Fabrica libri septem. 1543.

Pero nuestro interés está con la ilustración de tipo imaginativo. ¿Qué se requiere para ella? Que el artista sea inteligente. Es decir, lo suficientemente inteligente como para leer el texto y comprenderlo; más aún, para ser impulsado por el texto y que este le incite a algo propio que decir. El pensamiento puede ser rico y las palabras pueden solo expresarlo parcialmente. Los autores son conscientes en muchas ocasiones de esto, pero son pocos los que están dispuestos a hacer algo al respecto. Blake pudo y lo hizo, así como [Georges] Rouault y [Jean] Cocteau. El poeta chino, más rigurosamente disciplinado que sus pares occidentales, tradicionalmente han dibujado lo que no podían escribir y viceversa, fundiendo caligrafía y pintura de una manera totalmente armónica, lo cual solo pueden provocarnos asombro

y envidia. En general, el artista occidental suele apoyarse en el texto de una segunda persona cuando trabaja con la ilustración. El reverso, por supuesto, también sucede, pero esto es raro. Para mí esto no significa que el pintor tenga menos competencia en este cometido que el escritor. Simplemente indica que los escritores son más inclinados a pensar en términos de libros, como una forma de comunicación, que los pintores. Los pintores occidentales, en general, están estrechamente atados a sus caballetes. Muros y páginas no disfrutaron del mismo prestigio profesional que una vez tuvieron. Pero... estamos en la era de los libros. Picasso ha sido acusado de pintar fundamentalmente para la reproducción. Malraux, por ejemplo, proclamó que el valor de Picasso reside, no tanto en una o algunas de sus obras (esto es en la "obra maestra"), sino en su producción completa tal como ha sido editada en las publicaciones de Christian Zervos. No sé si eso es cierto. Pero se ha dicho y es suficiente por el momento. Por otra parte, los editores han descubierto un amplio público que está tan deseoso (si no más) de ver imágenes en los libros, como de leer. Así, en un primer nivel tendríamos los cómics y las revistas ilustradas,

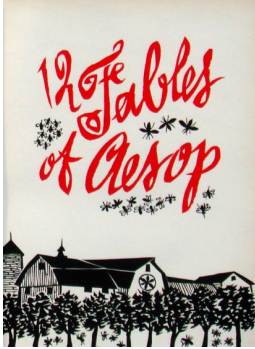


Frans Masereel. Interior del libro Mon Livre d'heures. 1919.

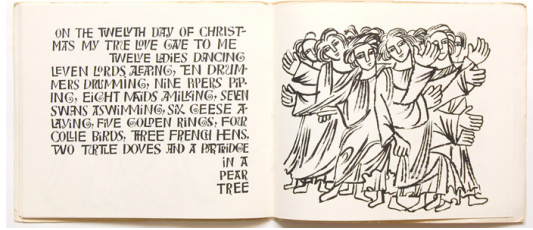
pero en el siguiente tendremos el fenómeno de la venta de libros de reproducciones que se ha producido tras la guerra. Seguramente, estos no son “libros ilustrados” en el sentido en el que nos estamos refiriendo a ellos. Los cómics podrían ser lo más cercano a esta categoría excepto por el hecho de que muestran pocos rastros de pensamiento dignos de ser comunicados. Lo que es claro es que hay un público tan deseoso de ver como de leer. El pintor, inevitablemente, está lentamente respondiendo a este estímulo, no solo permitiendo que sus obras sean reproducidas o comentadas por medio de las palabras de otros, sino dibujando o pintando con un libro en mente. Los volúmenes de xilografías de [Frans] Masereel son casos que están en el foco de esta cuestión, santificados por el paso del tiempo, aparentemente solitarios. ¿Pero qué diremos de las publicaciones de los cuadernos de [Georges] Braque o la *Comedia Humana de Picasso*? ¿Pueden ser concebidas de otra manera que no sea como libros? *Aparentemente no, y experimentos en esta dirección parecen estar, todavía discretamente, en marcha. El campo está bien abierto.*

El grueso de los experimentos con libros realizados por artistas en este momento parece venir de Francia. Puede ser difícil nombrar cualquier gran maestro de la escuela de París que no haya hecho algo en relación con la ilustración. El acercamiento americano, bastante curiosamente, parece haber sido más tímido. Quizás el artista americano se ha visto desanimado o incluso aterrado por la rápida y casi monstruosa eflorescencia de publicaciones visuales del más ínfimo nivel. Aunque esta enorme exuberancia tiene algo de sano en ella, y para mí que está solo esperando a ser usada adecuadamente. De hecho, algunos artistas americanos ya han empezado a experimentar. En general su aproximación ha sido la tradicional de armonizar texto e ilustración; pero incluso así es inusual y excitante, y las producciones son un tributo a la gran inteligencia de sus creadores: [Alexander] Calder en su *Three Young Rats, el Partridge in a Pear Tree* de [Ben] Shahn, el Lorca y las *Fábulas de Esopo* de [Antonio] Frasconi; incluso deberíamos mencionar el *City Scroll* de Saul Steinberg, todos estos artistas y otros, muestran un tipo de conocimiento del campo de la expresión artística que, a pesar de sus incontables siglos de existencia, aun parece estar en su primera infancia.

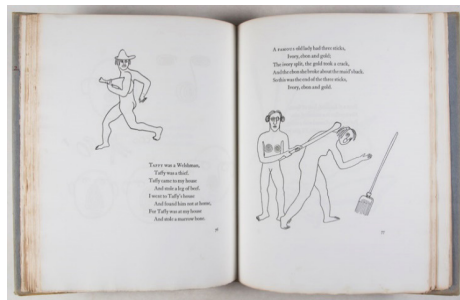
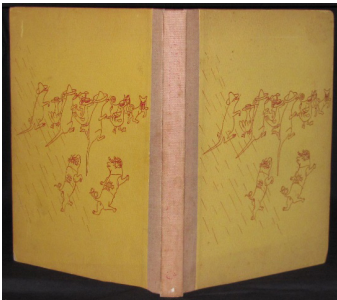
Los comentarios visuales del pintor sobre la obra del escritor son desafortunadamente raros y no suelen alcanzar gran brillantez. Demasiado frecuentemente el pintor ha permitido ser solo una mera nota al pie del texto; menos frecuente pero igualmente desconcertante ha sido cuando ha permitido, por ignorancia u orgullo, ser completamente irrelevante. Los problemas de este tipo de ilustraciones



Antonio Frasconi. 12 Fables of Aesop. Portadilla e ilustración interior. 1954.



Ben Shann. Portada e interior de A Partridge in a Pear Tree. 1948.



Alexander Calder. Portada e interior del libro Three Young Rats. 1944.

no son simples. Para su solución demandan dificultosas virtudes de simpatía, sensibilidad, culturalización al más alto nivel y disposición a la escucha del pensamiento del otro. Es significativo que los impresionistas, con su insistencia en la visión de la naturaleza “como ella se me aparece”, no produjera grandes ilustradores. Pero también es significativo que los post-impresionistas marcaran el nacimiento del libro ilustrado moderno. Percibimos en Van Gogh la promesa de libros que nunca se hicieron.

En añadidura a todo esto, un nuevo tipo de libro parece estar en proceso de creación. Un libro ilustrado concebido como un libro, que sea todo ilustración. [Cuando la humanidad estaba] en la era iletrada el artista conectó con su público desde los muros de las iglesias usadas por la comunidad. El artista en esta era de libros tiende a sentir lastima de sí mismo en su aislamiento. Su público parece ir sobre ruedas, corriendo de un lugar hasta el siguiente, generosos en sus miradas pero incapaces de atención. Pero todavía nuestro público que aun mira a los murales, a pesar de todas las distracciones, continúan usando los libros por placer. La conclusión parece inevitable.