



## Ilustración y minorías

Teresa Duran<sup>1</sup>

España/Cataluña

Aunque el propósito de esta redacción sea hablar lo más objetivamente posible de las relaciones entre la ilustración y las minorías, empezaré mi discurso de manera francamente personal y autobiográfica.

Pues bien: confieso que tengo sesenta y un años y mido metro cincuenta. Hay una enormidad de posibilidades de que estos dos datos objetivos me conviertan en alguien muy minoritario entre los asistentes al congreso ¿no? Pero aún hay más: soy mujer, y serlo, hoy en día, no me ubica, en absoluto, dentro de una minoría, ni en este congreso ni entre la población mundial, aunque sí –y este es un dato nada menospreciable– en una persona que, por su condición sexual, estaría minorizada en muchos países. Es decir, acabamos de hacer una distinción importante entre lo minoritario y lo minorizado. En resumen, soy una persona minoritaria perteneciente a un colectivo sexual mayoritario pero minorizado y, además, con una circunstancia geográfico lingüística también minorizada: soy catalana y no puedo o no debo comunicarme con ustedes en mi propia lengua. Como decía Maria Mercè Marsal, una poetisa de mi tierra:

### DIVISA

A l'atzar agraeixo tres dons: haver nascut dona, de classe baixa  
I nació oprimida.

I el tèrbol atzur de ser tres voltes rebel.

### EMBLEM

*I am grateful to fate for three gifts: to have been born a woman from the working class  
and an oppressed nation.*

*And the turbid atzure of beeing three times rebel.*

Pero yo no soy poeta, ni tan siquiera ilustradora (salvo alguna que otra intrusión en este campo) y, por lo tanto, rara vez me veo en el aprieto de tener que decidir, conscientemente, la inclusión o no de las minorías en mis ilustraciones.

---

<sup>1</sup> Escritora, ilustradora y especialista en ilustración. Doctora en Pedagogía y profesora del Departamento de Didáctica de la Educación Visual y Plástica de Formación del Profesorado en la Universitat de Barcelona.



De lo que sí soy consciente, cuando escribo –que es lo que más hago– es de la elección de la lengua y el vocabulario con el que voy a comunicarme y aún más, a expresarme. Y esta es una elección que no todos los escritores se ven obligados a tomar. Es más, a algunos ni tan siquiera se les pasa por la cabeza que puedan tener que elegir expresarse en otra lengua que no sea la suya. Estar constantemente en la encrucijada de tomar una decisión de este tipo no siempre resulta fácil ni agradable.

Por suerte, cuando yo empezaba a publicar, yendo por la calle me tropecé con Marta Mata, mi maestra de escuela, y me dio este consejo:

“Teresa, tu eres muy charlatana, te pierden las palabras... Cuando hagas un trabajo de creación utiliza el catalán, trabájalo como el orfebre cincela su obra, explora sus registros y frases hechas, sácale brillo hasta que sea tu catalán... Pero cuando quieras escribir un artículo o un ensayo, piensa que es más importante lo que dices que cómo lo dices. Usa entonces, para aprender mejor a escribir, la lengua más alejada de tu entorno, el francés, el inglés o el italiano, alguna que te obligue a ser muy precisa y muy concisa, en definitiva, muy neutra e impersonal”.

Y aquí me tienen, intentándolo (y sabiendo que no lo voy a conseguir).

Sin embargo, como buena alumna, voy a seguir los consejos de mi maestra y vamos a dejar de personalizar mi discurso.

Son tres los elementos que lo presiden: el concepto de *minoría*, el concepto de *minorizado*, y el concepto de *lenguaje*. De las relaciones entre estos tres conceptos con la ilustración de destinatario infantil hay mucho que decir.

### **Lenguaje e ilustración**

Mientras que para algunos de los más reputados ilustradores de mi país la ilustración sería “una rama de la pintura y el dibujo que, superando limitaciones temáticas, mecánicas y de mercado, produce obras de arte destinadas al gran público” (Pacheco, 1997), los investigadores de la imagen acentúan cada vez más que la ilustración es un lenguaje. Muchos consideran que se trata de un lenguaje universal. Y lo que es aún más, de un lenguaje primordial, es decir, que precede a lo demás, sirviéndole de origen o de fundamento.

Esta afirmación tiene repercusiones importantísimas en el caso del destinatario infantil. Ya en el siglo XVII Comenius y Locke indicaron y subrayaron la necesidad de que los libros para niños, ya fuesen cartillas escolares o las fábulas de Esopo,



contuviesen imágenes “porque ello divertirá más al niño y le incitará a leer”. Esta idea ha calado muy hondo en el ámbito educativo, hasta el punto de que, hoy en día, libro infantil y libro ilustrado son prácticamente sinónimos. Sin embargo, la idea de que la ilustración tiene como función primordial la de tender un puente hacia el lenguaje textual olvida, o no presta suficiente atención, al hecho de que la ilustración también es, en si misma, un lenguaje, que también tiene sus normas sintácticas, y que también tiene y requiere de un aprendizaje lector ya que a extraer el significado de lo que muestra o designa la imagen también se aprende. Es penoso que muchos educadores, normalmente con un mal aprendizaje de la lectura y el lenguaje visual, conciban la ilustración sólo como una agradable dama de compañía que hace más llevadero y ameno el áspero carácter de su dueño y señor: el texto. Es decir, jerarquizan los dos principales componentes del libro, relegando la ilustración en una función subordinada y, a la larga, innecesaria.

Aquí es preciso hacer una aclaración básica. No es lo mismo el habla que el lenguaje. El habla pertenece al ámbito de la comunicación en directo, y el texto –que es la plasmación del habla, mediante unos signos gráficos a los que denominamos alfabeto– pertenece al ámbito de la comunicación diferida, lo mismo que la ilustración. La humanidad ha ido desarrollando y potenciando las posibilidades de la comunicación diferida hasta el punto de que, actualmente, son más los mensajes que recibimos mediante los soportes de comunicación diferida que los que recibimos en directo, presencialmente, de tú a tú. Aunque, eso sí, para la sociabilización infantil, nada es sustituible a la comunicación en directo que se produce especialmente en el lúdico y afectivo intercambio adulto-niño, comunicación mediante la cual proporcionaremos a la infancia el dominio y acceso a la comunicación diferida: al texto, a la ilustración, al libro, al arte, a la película, a la pantalla, a los discos, a Google, a Wikipedia, al I-phone, etc. Es decir: al universo y patrimonio cultural. Universo y patrimonio que hoy parecen accesibles a todo el mundo, gracias a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (TIC).

Pero... ¿es así, en realidad? ¿Todos los niños del mundo tienen acceso a las TIC? ¿Todos los niños del mundo tienen acceso, ya no tan sólo a la comunicación diferida tecnológicamente, sino también diferida a través del libro? Y aún peor, ¿podemos estar seguros de que todos, absolutamente todos, los niños y niñas del mundo



tienen acceso a una positiva y afectiva comunicación directa con los mayores? En esta batería de preguntas, que ubicaríamos en el sector más proclive a los objetivos de UNICEF dentro del IBBY, ¿dónde está la real mayoría y dónde la real minoría de la población infantil?

Desde otro enfoque de la cuestión, el de la equivalencia entre comunicación y lenguaje, las cuestiones a plantear serían otras. Por ejemplo, ¿la ilustración es en verdad un lenguaje universal? ¿Lo es más en el caso de una ilustración señalética (señales de circulación, por ejemplo) que en el caso de una representación ilustrada de la realidad (por ejemplo: la Capilla Sixtina de Miguel Angel o las pinturas de los indios navajo)? ¿O a la inversa? Y si, dentro del ámbito del lenguaje distinguimos entre lengua y habla, ¿tendremos también que distinguir entre dibujo e ilustración? ¿Cómo y por qué? ¿Incluyendo cuál en cuál? En esta vereda, si de entre todas las hablas, el habla materna es primordial e iniciática, ¿existiría entonces una hipotética “ilustración materna” o “imagen primordial” más adecuada para sociabilizar al niño? ¿Cuál? ¿Enraizada o ubicada dónde, en qué contexto familiar o inmediato? Y si este enraizamiento de la imagen en el contexto más próximo e inmediato al niño fuese tan determinante como lo es el habla materna, ¿cómo valorar la ilustración resultante: por su profunda raíz autóctona o por su capacidad de comunicación e irradiación universal? (Ejemplaricemos la pregunta constatando que el quechua es una protolengua riquísima, hablada por unos ocho o diez millones de personas, todas ellas con un bagaje icónico descomunal, de muy poca, por no decir nula, proyección internacional, ya sea fonética, lingüística, literaria o estéticamente hablando).

Y esta aparentemente valiosa raíz de idiosincrasia autóctona, ¿debe ser considerada en presente o en pasado? Es decir: dada la especificidad y valor del arte del Antiguo Egipto, ¿deberían los ilustradores del Egipto actual continuar presentando a los niños cairotas personajes de perfil para mejor enraizarlos en sus orígenes culturales? Esta pregunta resulta chocante, pero... ¿de cuanta estética victoriana es deudora la actual ilustración británica? ¿Acaso a la crítica europea no le complace rastrear los indicios de las estampas japonesas de Hokusai en las ilustraciones de Chihiro Iwasaki o en las películas de Hayao Miyazaki?

Como todo lenguaje, la ilustración también evoluciona, y ni los niños egipcios hablan hoy como lo hacía el joven Tutankamón, ni los ilustradores de aquel país deben



obligarles a hacerlo, puesto que tampoco la británica Jill Barklem se comunica como Shakespeare. Lo verdaderamente curioso es observar que la evolución de las características formales de la ilustración del libro infantil es mucho más evidente y rápida que la que puede apreciarse en los textos de este mismo tipo de libros, quizás porque la ilustración y su creación están más sujetas que la literatura a los fenómenos estéticos de la moda y la técnica, o quizás porque el texto está aún más controlado por la ideología pedagógica de lo que lo está la imagen. En definitiva, la evolución y desarrollo del lenguaje ilustrativo dependería de fenómenos y poderes culturales, sociales, procedimentales, funcionales e ideológicos que la ultrapasan. Entonces, la pregunta que uno debe plantearse es: ¿qué minorías o mayorías de influyente poder determinan lo culturalmente universal o lo culturalmente particular dentro del ámbito de la ilustración (y de la imagen en general)?

### **Minorización e ilustración**

No es lo mismo ser menor que estar minorizado. Los niños son, sin quererlo y a veces sin saberlo, menores de edad, pero sólo de edad. Otra cosa es no dejar crecer o negar el crecimiento y expansión de alguien o de algo. A esto se llama minorizar o minorar. Y, en principio, este verbo de acción implica una intención o una voluntad, a sabiendas o no, de disminuir o ningunear a lo minorizado.

Para la mayoría de quienes asisten a este congreso, todos ellos gente entendida en libros infantiles, la ilustración no es o no debería ser una cosa negligible, porque no la consideran una aportación menor, sino muy destacable, dentro de la literatura infantil. Pero como también ellos podrían observar, la ilustración no parece tener una presencia relevante dentro de las esferas canónicas del arte, museísticas o divulgativas. A los ojos de todos los especialistas en el libro infantil, la ilustración parece minorizada. Intentemos averiguar por qué.

Puede haber unas causas de tipo histórico ya que por ser el libro y la literatura infantil algo relativamente reciente dentro de la historia de la literatura toda, faltarían todavía décadas para alcanzar su, digamos, “mayoría de edad” y, consecuentemente, un trato de igualdad o plenitud en su investigación, análisis y divulgación. Remediar este aspecto o desfase acrónico debería ser cosa y compromiso de todos, incluyendo en este “todos”, tanto a los agentes de su producción como a las instituciones culturales



públicas. Actualmente, parece, no obstante, que los esfuerzos que se han hecho y se hacen en esta dirección no logran romper la endogamia de pertenecer a un círculo minoritario de profesionales dedicado también a un público, el infantil, también minoritario (y demasiado a menudo, minorizado).

Además, si bien lo que acabamos de decir abarca la entera literatura infantil, hay que confesar que, en lo referente al estudio, análisis y divulgación estética de la ilustración, vamos muy por detrás de los estudios referentes al texto literario. Faltan investigadores de peso, canales de transmisión de estos conocimientos, y, lo que es aún más desesperante, a veces falta incluso un léxico específico para investigaciones de este tipo que, quienes se dedican a ello suplen como pueden, pidiendo en préstamo un vocabulario extraído de las teorías de la recepción literaria y mezclándolo con el de las teorías de la percepción visual.

También hay que tener en consideración que, incluso dentro de los estudios estéticos de la historia del arte, el monigote o la estética caricaturesca es algo que merece muy poca atención. Y, sin embargo, la ilustración infantil, tanto en el cómic como en el álbum ilustrado abunda en propuestas estéticas de una estilización formal muy amonigotada o caricaturesca. Recordemos que los dibujos de Rodolphe Töpffer y sus estudios respecto a la caricatura e imagen en movimiento son de la primera mitad del siglo XIX, y que aún hoy, pese al interés que ellos despertaron en un crítico de arte de la talla de Gombrich (1959) apenas han obtenido repercusión. Lo caricaturesco se considera todavía hoy, en los círculos académicos del arte, como algo demasiado “fácil” o poco elaborado, bufo, apto o válido para mentes “pueriles”, y, lo que es peor, culturalmente efímero y superable canónicamente. Sin embargo, lo caricaturesco o señalético se basa en una aplicación o síntesis ingeniosa, aguda y dinámica de la apariencia, y el ingenio es uno de los valores en alza dentro de la sociedad postmoderna, como indicó Italo Calvino (1985). Provocar la empatía ingeniosa del lector (u observador) implica establecer una lúdica relación de igual a igual entre el ilustrador adulto emisor y el receptor (no forzosamente niño). No obstante parecería que lo lúdico tiene menor prestigio que lo serio o enjundioso, es decir, que la diversión, a pesar de ser tan anhelada, es considerada frívola y, por ende, minorizada culturalmente.

El otro gran reproche que la crítica artística académica podría hacer recaer sobre la ilustración infantil para continuar minusvalorándola, radicaría, en el polo opuesto al



de la caricatura, en su manierismo formal. Es cierto que, muy a menudo, las imágenes que se ofrecen o dirigen al público infantil son tiernas hasta llegar a un exceso de edulcoración en sus formas y colores. Pero no es menos cierto que la mayoría de los adultos cambian el registro de su voz cuando se dirigen a un niño, y que, apenas pueden, los inundan de besos y caricias. Y hacen bien, porque a los niños y niñas (y a todo el mundo, por muy adulto que sea) les gustan los besos, caricias y cosquillas si son naturales y sinceros. La empatía afectiva entre adultos y niños es sumamente positiva. ¿Por qué, pues, un ilustrador que quiere comunicarse con la infancia debería renunciar a mostrarse tierno con ella? ¿Debemos, en nombre de un riguroso y severo canon estético, renunciar a la efectividad de la afectividad?

De modo que las preguntas que uno puede plantearse ante la minorización evidente que sufre la estética de la ilustración encaminada al público infantil serían: en plena era de la comunicación y la imagen, ¿sólo las imágenes estéticamente impecables en su técnica y factura son dignas de consideración académica? ¿Deberíamos también jerarquizar los valores comunicativos de la ilustración según su excelencia formal y seriedad en la representación de la realidad? ¿Sólo valen aquellas que pueden introducirse y cotizarse en el mercado del arte canónico, vehiculadas y avaladas por pertenecer o aproximarse estéticamente a la pintura o al grabado? ¿Acaso el potencial de comprensión y empatía inmediata que provoca tanto lo caricaturesco como lo tierno, el ingenio y el afecto, no es de lo más apreciable y valioso para la recepción y comunicación cultural infantil?

### **Minorías e ilustraciones**

Finalmente, en un tercer apartado de nuestra exposición, resulta obligado detenerse a precisar qué se entiende por minoría, ya que este congreso pivota alrededor de la fuerza de estas minorías.

Etimológicamente, la palabra *minoría* procede del latín “minus” (menor), diminutivo de pequeño. Su antónimo sería la palabra *mayoría*, procedente del latín “magis” (lo más), adverbio de cantidad (Sorprende observar que, en su evolución, se llamó *magister* al que más sabía, y *minister*, a quién más humilde era, aunque, a la larga, los ministros y los ministerios –que se designan así porque deben estar al servicio



de los demás— están muy por encima de los maestros y su magisterio ¡Paradojas del lenguaje!).

En cualquier caso, el concepto de minoría que se baraja en este congreso del IBBY, va más emparejado con aquellos colectivos de menor peso lingüístico, social, cultural, educativo, etc. A priori, la ilustración podría contribuir a acortar distancias entre estas minorías sociales y el estatus de las mayorías culturales, puesto que ya se ha dicho que algunos la consideran un lenguaje universal y primordial. Pero esto es sólo una desiderata, una intención, no siempre factible, que puede obtener tantos aciertos positivos como infortunados deslices (la experiencia me dice que este inciso es muy delicado: a veces, pertenecer a una minoría resulta tan chocante para la mayoría que, con la mayor buena fe y mejor voluntad, tienden a acentuar la diferencia en sus comentarios de pretendida integración. Lo sé por ser mujer, catalana y escritora, cosa que, años atrás, con el franquismo, nadie dejaba de remarcar como excepcional).

Es cierto que en algunos países los editores piden o exigen a los ilustradores que no dejen de representar a las minorías de todo tipo en sus trabajos, aunque a veces ello revierte en una cuota presencial meramente anecdótica mediante la aparición de algún que otro personaje secundario, perteneciente a alguna que otra minoría y limitado al rol de ser un mero accesorio gráfico. Todo depende de lo que narra el texto o de cómo lo narra. Y ello sólo es realizable y analizable si el libro tiene un marcado tono realista. Es entonces cuando resulta especialmente indicado que el ilustrador o ilustradora iguale en derechos y prestancia la categoría de sus personajes. Pero, ¿es acertado este axioma políticamente correcto cuando se trata de ilustrar una obra clásica como *Heidi* o *Emilio y los detectives*, tan carentes ambas de personajes de procedencia multicultural?

A tenor de la verdad, las obras narrativas de tipo realista constituyen una auténtica minoría dentro del panorama de la literatura infantil. Lo mayoritario son las obras de tipo fantástico, que permiten a los ilustradores crear personajes de todo tipo, aspecto y condición.

Los conejos que hablan deben ser muy, pero que muy minoritarios en el mundo real, pero resultan abundantísimos en las páginas de la literatura infantil. Y además los raros, pero simpatísimos, animales parlantes se entienden con todos los demás seres vivos a la perfección: hay deliciosos diálogos entre cerdos y lobos, niños y dragones, ovejas y gallinas, burros y osos, cuervos y conejos, gatos y ratones que, a veces incluso,





acaban en boda, baile o banquete. Los seres de la fantasía hacen auténtica gala de una convivencia integradora ¡Y que por muchos años así sea!

Dejémosles en su privilegiado quehacer y regresemos al mundo real, por favor. Pasemos a hablar de las relaciones entre la ilustración y las minorías. Situémonos en el esquema clásico de la comunicación, donde hay un emisor (el ilustrador), un mensaje (la obra ilustrada), y el receptor (lector o espectador). Es evidente que el orden de este esquema sigue una escala de menor a mayor número de unidades, es decir, los ilustradores representan una minoría respecto al número potencial de receptores, por muy grande que sea el tiraje de sus obras.

Detengámonos en la observación de estas últimas: si en los albores del libro ilustrado infantil se consideraba, como hemos dicho en el primer apartado, que la ilustración desempeñaba el papel de mero, pero digno y necesario, acompañante del texto, para mejor estimular su lectura, actualmente esta función necesita ser revisada y ampliada. Las aportaciones del cómic, el cine, el diseño gráfico y el libro-álbum provocan que ya no pueda hablarse de la ilustración sólo como ornamento bibliográfico e instrumento didáctico, sino, cada vez más, como una innovadora modalidad narratológica, específica, que ultrapasa el marco literario y pedagógico. Ilustrar de veras es, hoy, narrar. Y el contacto infantil con la obra ilustrada sirve para más cosas que para aprender a leer. La obra ilustrada, la imagen narrativa, estática o en movimiento secuencial, ocupa no sólo las páginas de los álbumes, del cómic o de la novela gráfica, sino también las pantallas de los cines y la televisión, del ordenador y del I-pod. Es decir, incide de lleno en la fenomenología de la cultura multimedia de la imagen.

Entonces, el ilustrador pertenece a una minoría de profesionales que se comunican estéticamente con un público cuanto más amplio mejor. Algunos ilustradores prefieren difundir su arte sobre el soporte del papel, mediante los oficios de un editor de cuentos, de poesía, de cómic o de lo que sea. Otros se sienten tentados por la animación. Otros por la prensa, el cartelismo y la publicidad. A menudo, algunos ilustradores, como Isidro Ferrer, Serge Bloch o Raymond Briggs, hacen incursiones en todas las vías de comunicación gráfica posibles. Los nuevos medios de comunicación de masas han superado el radio de acción de las revistas periódicas y libros donde empezaron las andanzas de la literatura mal denominada infantil. Sin embargo hay que tener en cuenta que, a mayor radio de acción del mensaje, mayor popularidad del mismo, lo que nos



obligaría a distinguir entre una iconología popular y populista, tipo Disney y sus sucedáneos, y una iconología de irradiación más restringida y selectiva. Y además, aquí, el hecho de que un ilustrador pertenezca a una comunidad cultural minorizada o pueda encajarse profesionalmente en un colectivo cultural mayoritario es decisivo.

Con la globalización del mercado mundial, el pequeño y humilde trabajo artesanal del ilustrador camerunés, albanés o haitiano, por ejemplo, apenas aupado por unos editores pequeños y pobres, tiene las de perder. Es duro reconocerlo, pero también existe y asistimos todos a una colonización cultural, en la que, o el ilustrador de las comunidades periféricas se aproxima a los cánones estéticos de la metrópolis, siguiendo las corrientes estéticas más populares o popularizables, o tiene que ser muy consciente de que el radio de acción y beneficio de su trabajo profesional es limitado.

Esta limitación, a veces, depende de uno mismo. Si la ilustración es un lenguaje, y el ilustrador un narrador gráfico, lo ideal es que este tal ilustrador o ilustradora, vaya depurando y puliendo su lenguaje estético, cincelandó su obra creativa en pos de una “voz” (por así decirlo) propia e inconfundible. Entonces sí que estará en franca minoría, ya que él y sólo él puede comunicarse así con los demás. Muchos lo intentan pero no todos lo logran. Ya que el reconocimiento de obtener una “voz” propia no proviene de lo que haga el propio ilustrador o ilustradora sino de lo que pueda valorar la comunidad receptora. Si la voz es críptica, si la obra no logra establecer una comunicación recíproca con el público permanecerá solitaria y, probablemente abandonada. Ahí juegan un papel importante los premios, concursos y exposiciones de ilustración, amén de los proyectos divulgativos y documentales.

Crítica y jurados se esfuerzan en valorar lo que de excepcional pueda haber en las obras de los ilustradores y, en general, persiguen, aplauden y premian lo más excelso. Pero ¿qué es lo excelso? ¿Hasta que punto la excelencia depende de modas o tradiciones canónicas? ¿La excelencia es siempre positiva por antonomasia? ¿Lo simple es siempre negativo? Planteemos una cuestión digna de mayores investigaciones: ¿De cuántas aparentemente malas imágenes se nutrieron genios como Albrecht Dürer o ilustradores reconocidos como Robert Ingpen o Roberto Innocenti? Y, en cuanto a esa crítica dedicada a discernir entre lo “bueno” y lo “malo”... ¿Cómo detectar lo insólito o novedoso, lo foráneo o minoritario, con pautas preestablecidas? ¿Y cómo divulgarlo e imponerlo? ¿Por qué en la historia del arte se han desechado, menospreciado o perdido



tantas obras de las que sólo las generaciones posteriores han reconocido la magnitud? ¿Por qué en la historia de la ilustración la mayoría de los grandes y reputados nombres son de procedencia occidental, por no decir anglosajona?

Con todo, creo que desde su estatus minorizado, minoritario o individual, el lenguaje primordial de la ilustración está abriendo muchas puertas, trazando nuevos caminos y aireando muchas posturas a través de las preguntas que su existencia y devenir plantean, cuestiones que me conducen a confiar optimista y ciegamente en su futuro. Y en esta afirmación no hay nada personal, pues entiendo que esta confianza es la de todos cuantos desde un sector u otro asistimos a este 32º congreso del IBBY. ¿O no?

