



Universidad Nacional Autónoma de México

Posgrado en Historia del Arte

Facultad de Filosofía y Letras

Instituto de Investigaciones Estéticas

**Museos de papel: el libro álbum como
primer acercamiento al arte en la infancia**

Ensayo académico que para optar por el grado de :
Maestra en Historia del Arte

Presenta:

Graciela Sánchez Silva

Tutora principal:

Dra. Julieta Ortiz Gaitán

Instituto de Investigaciones Estéticas

Tutores:

Dra. Laura Marta Guerrero Guadarrama

Universidad Iberoamericana

Dr. Alberto del Castillo Troncoso

Instituto Mora

Ciudad de México, junio de 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi mamá, por conservar su asombro ante el mundo desde la infancia.
A mi papá, por leerme —de pequeña— las páginas legales de los libros.

Y a Sergio, por hacerme sonreír como un niño.

Índice

	Página
Agradecimientos	5
Introducción	7
Justificación	9
Hipótesis	11
Contenido	12
La idea de infancia	13
¿Qué es un libro álbum?	14
¿Por qué estos dos libros?	18
Capítulo 1: La corriente posmoderna y el nacimiento del libro álbum	22
La condición posmoderna	22
La posmodernidad cultural	25
Posmodernidad en los libros para niños	27
Capítulo 2: Apropiación, parodia y mimesis: la importancia del juego	32
Apropiación	32
Parodia y humor	35
Función del texto	42
Uso de la mimesis	43
Capítulo 3: Imaginarios visuales, la infancia como lugar de la memoria	51
Creación de un imaginario visual	52
El papel del recorrido visual	54
Conclusiones	62
Fuentes analizadas	68
Acervos consultados	68
Fuentes bibliográficas referidas	68
Fuentes bibliográficas consultadas	70
Fuentes hemerográficas	72

Agradecimientos

Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) por haberme otorgado una beca para dedicarme de tiempo completo a estudiar la maestría. También al apoyo de Movilidad Estudiantil de la UNAM que me permitió realizar una estancia de investigación en España y conocer a los editores de los libros que analizo en este ensayo.

En primer lugar agradezco a la Dra. Julieta Ortiz Gaitán, quien se mostró interesada en mi tema de investigación incluso antes de que entrara a la maestría. Gracias a sus comentarios y a todo su apoyo este trabajo logró existir.

Igualmente a la Dra. Laura Guerrero Guadarrama y al Dr. Alberto Del Castillo Troncoso, quienes engrandecieron este ensayo con todos sus comentarios y observaciones, ambos me guiaron igualmente a través de sus textos y publicaciones que fueron referencias fundamentales para mí.

A los profesores de la maestría que enriquecieron enormemente mi mente y me dieron herramientas para mirar y concebir el arte desde múltiples perspectivas. En especial a Sandra Zetina, Deborah Dorotinsky, Nasheli Jiménez y a Jaime Cuadriello.

También agradezco a la Dra. Deborah Dorotinsky por su labor al frente de la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte, sin su apoyo, así como el de Héctor Ferrer y Gabriela Sotelo, no habría sido posible concluir esta faceta.

De manera especial, quiero agradecer al Dr. José Chavete por recibirme en la Universidad de Vigo y permitirme asistir brevemente al Máster de Libro Ilustrado y Animación Visual.

Además a los profesores del Máster y editores de OQO por dejarme asomar a su universo creativo y responder a todas mis preguntas, gracias a ellos existen los libros en los que centro este trabajo y sin su apoyo no podría haberlo enriquecido. Gracias infinitas para Belén Freijeiro, Eva Mejuto y Juan Couto.

No podría faltar una mención especial para Svjetlan Junaković y Maurizio Quarello, ilustradores de *Gran libro de los retratos de animales* y *Cuaderno de animalista*, quienes contestaron todas mis

preguntas, me enviaron fotografías y apoyaron mi investigación. Ellos hicieron posible esta reflexión que surgió a partir de su obra.

Igualmente, quiero agradecer a la Dra. Marina Garone Gravier y al Dr. Víctor Fernando Zamora, ambos me otorgaron valiosas herramientas para pensar la edición de libros y los nexos entre la literatura y el arte. Mucho de ellos se ha quedado para siempre en mí.

Especialmente agradezco mucho a mi familia y amigos, pues siempre me han brindado su apoyo incondicional, sin ellos mucho me faltaría. Una dedicatoria especial para Angie y Ele, quienes prolongaron mi infancia e inventaron mundos conmigo, por las sonrisas de ayer y de mañana. También para Hugo y Ester, con quienes me hermanan los sentimientos y las ideas, con ellos las distancias siempre son relativas.

Por último, a mi abuela Amparo, la mujer más extraordinaria que he conocido. A ella por heredarme la curiosidad.

Introducción

“Y también me perdía en los colores del cielo, de una joya, de un libro.
Los niños siempre tienen abundantes caminos para llegar a su presa”
Walter Benjamin, “Los colores”, *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos*

Las imágenes más vívidas de mi infancia están llenas de colores: los juguetes que tuve, los envoltorios en las golosinas de la tienda, los libros de la biblioteca y de mi casa. Estos últimos tuvieron un gran impacto en mí, no sólo me acompañaron sus colores, sino la gran variedad de estilos, técnicas y autores, los cuales tomaron mayor sentido con el tiempo. A través de los libros pude acercarme a un mundo lleno de imágenes y a partir de sus ilustraciones fui construyendo una especie de panorama gráfico.

Los libros infantiles se emplean usualmente como un recurso para acercar a los niños a la lectura, a la “gran literatura”. Se aspira que los lectores de libros ilustrados y de libros álbum dejen atrás paulatinamente los libros con imágenes hasta acercarse solamente a las historias. No muchas veces se habla del proceso opuesto, de cómo las ilustraciones pueden llevarnos a acercar ese mismo público a otras imágenes.

Al trabajar dentro de dos editoriales tuve la oportunidad de ver, ya en la vida adulta, el impacto que los libros podían causar en los niños. Pude encontrarme de frente con el poder de las imágenes ante ellos y ver cómo sucedía en otros aquello que había sucedido conmigo tiempo

atrás. Este ensayo proviene de esas sensaciones, de la necesidad de asir a partir de reflexiones teóricas ese proceso que sucede cuando los niños se ven cautivados por un buen libro.

Dentro de mi trabajo analizaré dos libros álbum infantiles de la editorial OQO, a partir de los cuales los ilustradores realizan un trabajo de apropiación de distintas obras pictóricas. En ambos libros se realiza una especie de juego por medio del cual se crea un vínculo con las obras originales a partir de la reactivación de éstas.

Ante todo tengo que decir que sé que esta forma de museo-libro no es la única a través de la cual se puede acercarse al arte a ese público, tampoco funcionará para todos y, como en cualquier libro —aunque se piense lo contrario en los libros para niños—, no tiene una edad definida. Yo me centraré en describir el potencial que tienen y la forma ideal desde la que fueron concebidos y en la cual pueden funcionar; lo cual no indicará que no puedan hacerlo de otra manera. También mencionaré sus debilidades, los momentos en los que incluso dejan de funcionar como libro álbum, pero será desde la perspectiva de la historia del arte —englobando en ésta el análisis de la imagen y los estudios visuales—, en menor medida será también desde mi experiencia editorial, pero no me acercaré a otras disciplinas, como la pedagogía, ya que esto implicaría adentrarme en otra disciplina y desviarme de los objetivos de mi ensayo.

En este trabajo retomaré distintas ideas y conceptos planteados por historiadores del arte, centrándome sobre todo en la corriente de los estudios visuales, ya que ésta abrió el campo de análisis también a objetos producidos en otras disciplinas y ofrece distintas herramientas para su análisis.

Asimismo emplearé conceptos como el *posmodernismo* y explicaré de qué modo los libros que analizo pueden clasificarse dentro de esta corriente debido a sus características. Retomaré también a autores que definen específicamente a los libros álbum posmodernos, emplearé

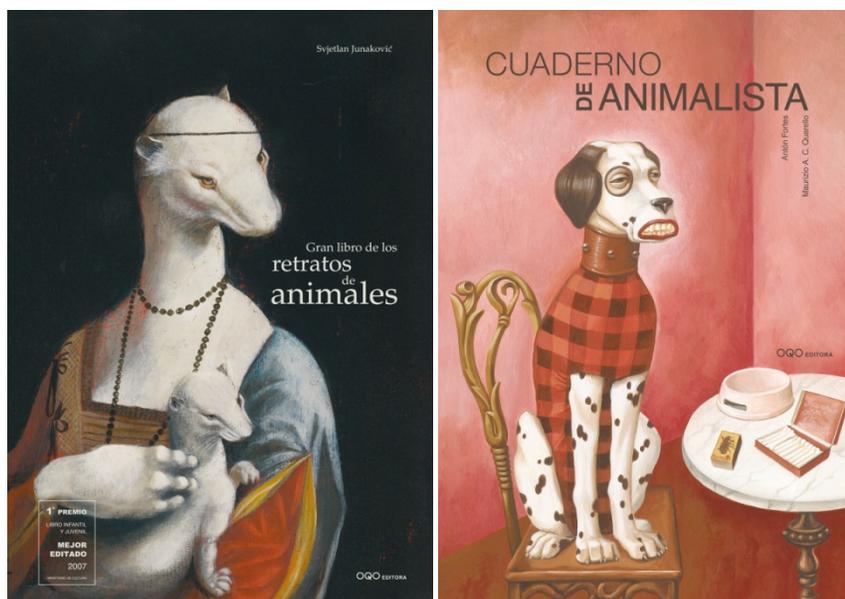
conceptos como *apropiación*, *parodia* y *pastiche*, además ahondaré en la manera en que éstos pueden aplicarse a mi objeto de estudio.

Justificación

Mi principal interés en analizar libros infantiles por medio de teóricos de la historia del arte consiste en encontrar otros modos de aproximarnos a los contenidos que éstos proponen. Sobre todo ya que aunque existe un gran número de trabajos académicos que estudian libros infantiles a partir de diversas metodologías, muchos de éstos se centran en los textos y en la aplicación de herramientas de análisis literario y considero que en ocasiones se ha puesto menos interés en el estudio de las imágenes y en la aplicación de parámetros propios de la historia del arte y de los estudios visuales.

A lo largo de este ensayo también retomaré algunas ideas de historiadores como Aby Warburg, Georges Didi-Huberman y Walter Benjamin¹, de este último retomaré principalmente su libro enfocado en su interés por los libros infantiles. Aunque me acercaré también a algunos textos sobre Literatura Infantil y Juvenil (LIJ), será sobre todo con la intención de definir algunos conceptos que tienen una acepción distinta a la que tendrían desde otras disciplinas. Mi interés por lo tanto se centrará en emplear las herramientas de la historia del arte para el análisis de dos objetos que podría parecer que están fuera de su campo de estudio, pero que en realidad encuentran muchas conexiones con él.

¹Walter Benjamin, *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, trad. Juan J. Thomas (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1989).



Los dos libros que analizo en este ensayo son *Gran libro de los retratos de animales*² (2006) y *Cuaderno de animalista*³ (2008), ambos se encuentran en la colección OQart de la editorial gallega OQO, la cual únicamente publicó esos dos títulos dentro de esta colección. Mediante estos libros, los ilustradores se acercan a esa idea del museo imaginario de Malraux, puesto que en sus páginas desfilan homenajes a obras de distintas épocas y latitudes, reunidas todas en un mismo espacio, son museos portátiles que aunque tienen un hilo conductor, permiten al lector brincar de una obra a otra según su propio antojo.

Mi investigación mostrará el valor que tiene la existencia de proyectos como los que examino y por qué es conveniente emplearlos como una primera aproximación a la pintura. Por medio de este ensayo pretendo mostrar los diferentes factores que influyen en la publicación de libros álbum como éstos y los elementos que nutren su interpretación.

² Antón Fortes y Maurizio A. C. Quarello, *Cuaderno de animalista* (España: OQO Editora, 2008).

³ Svetlana Junaković, *Gran libro de los retratos de animales* (España: OQO Editora, 2006).

Hipótesis

General: La ilustración para niños tiene casos muy claros en los que se vincula con la pintura al apropiarse de obras clásicas y modificarlas de acuerdo con el estilo del autor para introducir elementos o personajes que permiten al niño descubrir estas obras, ya que para el niño la referencia es la obra misma. El acercamiento a libros como los que se estudiarán crea una conexión entre la obra plástica y el niño.

Particulares:

1. Existen distintos tipos de relación entre los libros infantiles y las artes visuales, algunas referencias son directas —en el caso de los libros sobre pintura o biografías de pintores—. Sin embargo, paradójicamente hay una relación más estrecha en las ilustraciones que se apropian de obras de arte de un modo aparentemente más sutil.
2. Aunque a lo largo de la historia de la ilustración, han existido muchas obras que se vinculan con el arte, en principio las realizadas por grabadores o pintores que eran contratados para realizar ilustraciones. Sin embargo, la relación que la ilustración mantiene con la pintura —en el sentido de apropiación— ha crecido recientemente.
3. La apropiación de obras pictóricas a través de ilustraciones ha sido empleada mayormente por ilustradores europeos, por lo que casi todas las referencias apelan a pintores de esa región y sobre todo a las obras que son más conocidas. La intención de los ilustradores es crear un vínculo entre los niños que —aunque no funcione de modo inmediato— despierte la curiosidad y conciba una conexión a futuro. En muchos casos parte también de su formación plástica.

Contenido

En el primer capítulo retomaré las reflexiones de distintos autores sobre la posmodernidad para intentar acercarme a una definición de ésta a partir de las características que la construyen. Me centraré en las implicaciones culturales de ésta basándome en textos de Linda Hutcheon y de Andreas Huyssen. Finalmente, analizaré las características posmodernas que varios autores distinguen en los libros infantiles y explicaré cómo estas particularidades son aplicables a los libros en cuestión.

En el segundo capítulo emplearé distintas definiciones de apropiación, parodia y pastiche buscando los puntos de encuentro con los libros álbum que analizo. También mencionaré la relación que las imágenes mantienen con los textos y cómo éstos dirigen la lectura hacia un punto determinado. Finalmente, emplearé el concepto de mimesis y argumentaré por qué creo que los ilustradores de ambos libros intentan no sólo hacer un acercamiento estilístico a las obras originales, sino también una mimesis material.

En el tercer capítulo retomaré algunas ideas de Walter Benjamin y de Aby Warburg y mencionaré cómo pueden aplicarse a los recuerdos visuales que se generan en la infancia a partir de los libros. Hablaré también de la importancia del recorrido visual y de la creación de huellas emocionales que repercuten cuando el niño se encuentra con la obra original que conoció desde su reinterpretación. Brevemente mencionaré también el papel que tienen los estudios de psicología infantil para comprender los procesos de recepción y aprendizaje, me acercaré además a la investigación que realizaron Evelyn Arizpe y Morag Styles en la cual acercan a grupos de niños a libros álbum para analizar cómo interactúan con ellos.

La idea de infancia

Antes de comenzar los siguientes apartados, quisiera incluir desde la introducción un breve recuento de las modificaciones que ha tenido el concepto de infancia, y en mayor medida referirme a las fuentes en las que me he basado para entender esta noción tan compleja. Esto será importante para delimitar lo que yo entiendo por niño y por qué considero que los libros que analizo son destinados a ese público.

En un principio, es necesario que mencione que los estudios a los que aquí me refiero hicieron patente que la infancia es en principio una idea, una construcción cultural que ha sido dotada de una serie de atributos que en ocasiones son aparentemente tan naturales que incluso se olvida su artificialidad o las formulaciones que hemos tejido en torno a esta etapa de la vida.

Retomaré principalmente la revisión historiográfica que hace Alberto del Castillo Troncoso en *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la ciudad de México 1880-1920*, quien en la introducción a este libro confronta a los principales historiadores que se detuvieron a analizar el concepto de infancia. El autor puntualiza:

A lo largo de este trabajo voy a considerar a esta etapa de la vida del ser humano no como una entidad estática o como una esencia “natural”, ni como un periodo resultado de un proceso biológico determinado sino, ante todo, como una construcción de carácter simbólico, estrechamente vinculada a un contexto y a un periodo histórico específicos.⁴

Esta idea es fundamental para el trabajo que presento, ya que destaca que si bien nuestra sociedad tiene una noción de infancia aparentemente definida, ésta se modificará en tanto el contexto espacial o temporal cambien.

Debido a lo anterior, los libros que aquí analizo no funcionan siempre del mismo modo, lo cual me ha llevado a enfocarme principalmente en hablar de la intencionalidad

⁴ Alberto del Castillo Troncoso, *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la ciudad de México 1880-1920* (México: El Colegio de México-Instituto Mora, 2009), 16.

de los ilustradores-artistas y de los editores cuando crearon estos productos, y dejar a un lado los procesos de recepción lo que implicaría adentrarme en disciplinas que me alejarían de la intención original de este ensayo.

Sin embargo, el concepto de infancia es fundamental, ya que a partir del surgimiento de éste es posible concebir que los niños tienen procesos de percibir el mundo que son fundamentalmente distintos a los de los adultos, lo cual permite la existencia de productos como los libros álbum.

Específicamente, los libros que analizaré están destinados a un público infantil ya maduro y un poco más grande, a partir de los 10 años. Como mencionaré a lo largo de este trabajo, los libros álbum tienen la posibilidad de ser un género versátil, puesto que permiten distintos niveles de lectura, ya que éstos requieren del lector para ser completados, lo que deviene en diversos grados de comprensión de un mismo libro.

¿Qué es un libro álbum?

Me parece fundamental presentar en la introducción una definición de un término que emplearé de forma recurrente a lo largo de este trabajo. Dentro de los estudios sobre LIJ se realiza una distinción entre el libro ilustrado y el libro álbum. Mientras que en el primero el texto y la ilustración van por caminos separados, en el segundo se encuentran mezclados.

En el libro ilustrado la historia puede comprenderse también sin ilustraciones, ya que éstas son únicamente reflejo de las palabras. Por su parte, en el libro álbum el texto cobra un sentido distinto a través de las imágenes, ambas se complementan puesto que dan información adicional al otro. Aunque podría leerse el texto de un libro álbum sin las ilustraciones, no sería posible encontrarse con las mismas sensaciones que producen en conjunto.

En el capítulo 2 me remitiré así al concepto de iconotexto, en el que Peter Wagner define a las imágenes que son indisolubles de los textos que las acompañan. Del mismo modo que en los libros álbum, los iconotextos muestran los cruces entre las palabras y las imágenes de un modo que se enriquecen unas a otras.

El libro álbum ilustrado surge de los grandes cambios que tuvieron los libros infantiles y juveniles durante el siglo XX. Sin embargo, tiene otros antecedentes directos, en este caso podríamos retomar el nacimiento del libro de arte, del cual habla Francis Haskell, quien apunta que:

El libro de arte, tal como yo lo entiendo, combina el texto y la ilustración. (...) el libro de arte fue concebido entre la mitad y finales del siglo XVII y consiguió nacer a comienzos del siglo XVIII con la creación de un volumen extraordinario.⁵

Los ilustradores de los libros en los que me centraré transforman a los protagonistas de obras ampliamente conocidas en animales o cambian los escenarios de manera que funcionen como una especie de parodia para quien conoce las obras originales y también tengan la posibilidad de crear un nexo con las obras de arte para quienes no las conocían antes del libro.

Como menciona Denise Escarpit, el libro álbum se encuentra a la mitad del camino entre la literatura y el arte, con ambos senderos recorridos a la mitad. Mientras que los especialistas en literatura no consideran que éste pueda ser objeto de una crítica literaria, quienes estudian la imagen tampoco se han detenido en analizarlo desde su faceta plástica: “El álbum tampoco es merecedor de una crítica artística, aunque haya un texto que se relaciona con la imagen”⁶.

⁵ Francis Haskell, *El laborioso nacimiento del libro de arte*, trad. Federico Eguíluz (España: Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephialte, 1987), 17.

⁶ Denise Escarpit, “Leer un álbum, ¿es fácil!” *Peonza*, no. 75-76, (2006), http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/peonza-revista-de-literatura-infantil-y-juvenil--32/html/02f946fc-82b2-11df-ac-c7-002185ce6064_9.htm.

En esto radica mi interés en retomar al tema como parte de una investigación de la maestría en historia del arte, pues emplearé las herramientas de la disciplina para analizar algunas imágenes de ambos libros, que a mi parecer funcionan como una especie de díptico, incluso aunque no están realizados por los mismos autores.

Para mí es importante recalcar la importancia de la imagen dentro de estos libros puesto que considero que funcionan como herramientas a partir de las cuales los niños aprenden a leer y decodificar imágenes. Creo que del mismo modo en el que pueden ser un primer acercamiento a la literatura, los libros son también uno de los primeros contactos con el mundo de las imágenes.

Marianne Berissi destaca la relación que existe entre la imagen y el texto en este género: “la característica principal del álbum contemporáneo consiste en reconsiderar la jerarquía, la circulación del sentido y la distribución de la información entre el texto y la imagen (...) la especificidad del álbum que le distingue de los relatos ilustrados reside en la supremacía de la imagen”⁷.

El álbum ilustrado —producto cultural que se nutrió enormemente de las vanguardias artísticas— es creado por escritores, ilustradores y editores con diversas intenciones. José Morán describe en la revista *Peonza* la relación que mantiene el álbum ilustrado con otras artes:

El álbum ilustrado es un concepto de libro que surgió en los años sesenta del pasado siglo. (...) con nuevos temas o nuevas formas de enfocarlos, y una estética muy variada que incluye experimentos e innovaciones en el terreno gráfico, en parte recogidas del diseño y publicidad, cine y cómic, y sobre todo de la pintura, especialmente de las vanguardias del siglo XX.⁸

⁷ Marianne Berissi, “La tentación literaria del álbum”, trad. Clara Lairla. *Fuera [de] Margen. Observatorio del álbum y de las literaturas gráficas*, no. 15 (Octubre 2014-febrero 2015), 6.

⁸ José Morán, “Arte en los ilustradores para niños”, *Peonza*, no. 75-76 (2006), http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/peonza-revista-de-literatura-infantil-y-juvenil--32/html/02f946fc-82b2-11df-acc7-002185ce6064_73.htm, 73.

Del mismo modo, es un género que está directamente relacionado con otros movimientos sociales, Ivonne Lona Olvera apunta en su tesis doctoral *La imagen en el juego de los significados del libro álbum. Más allá de lo explícito*: “¿En qué momento la literatura, el diseño y las artes plásticas se involucraron de manera conjunta? (...) la respuesta es: en la Posmodernidad?”⁹

A más de cinco décadas de su surgimiento, el libro álbum es el más joven de los géneros literarios para niños. A través de sus distintos formatos, permite que sus receptores estén siempre pendientes del texto y de la imagen, logrando así una lectura mucho más completa sobre lo que expresa. Aunque la imagen es su protagonista principal, ésta permite que el texto guíe la lectura y otorgue un sentido, cumple las funciones de anclaje y de relevo propuestas por Roland Barthes¹⁰.

Gran libro de los retratos de animales y *Cuaderno de animalista* pueden ser considerados dentro de este género puesto que poseen las características antes mencionadas. En el primero, texto e ilustración son creaciones del mismo autor, lo cual permite una armonía incluso más clara: los textos son pequeñas reflexiones, comentarios con una intención cómica o alusiones a las obras originales. En el segundo, dos autores son guiados por los editores para cumplir un propósito similar; en este caso los textos se separan en algunos casos de las imágenes, emulan textos de las vanguardias artísticas, por lo que se vuelven un tanto más crípticos para el público al que están dirigidos (e incluso para otros lectores), sin embargo en otros casos también funcionan con el sentido irónico del primer libro; de cualquier forma, guían también la lectura como en todo libro álbum y no repiten lo que la ilustración está mostrando.

⁹ Ivonne Lona Olvera, “La imagen en el juego de los significados del libro álbum. Más allá de lo explícito” (Tesis doctoral, Universidad Iberoamericana, 2011), 6.

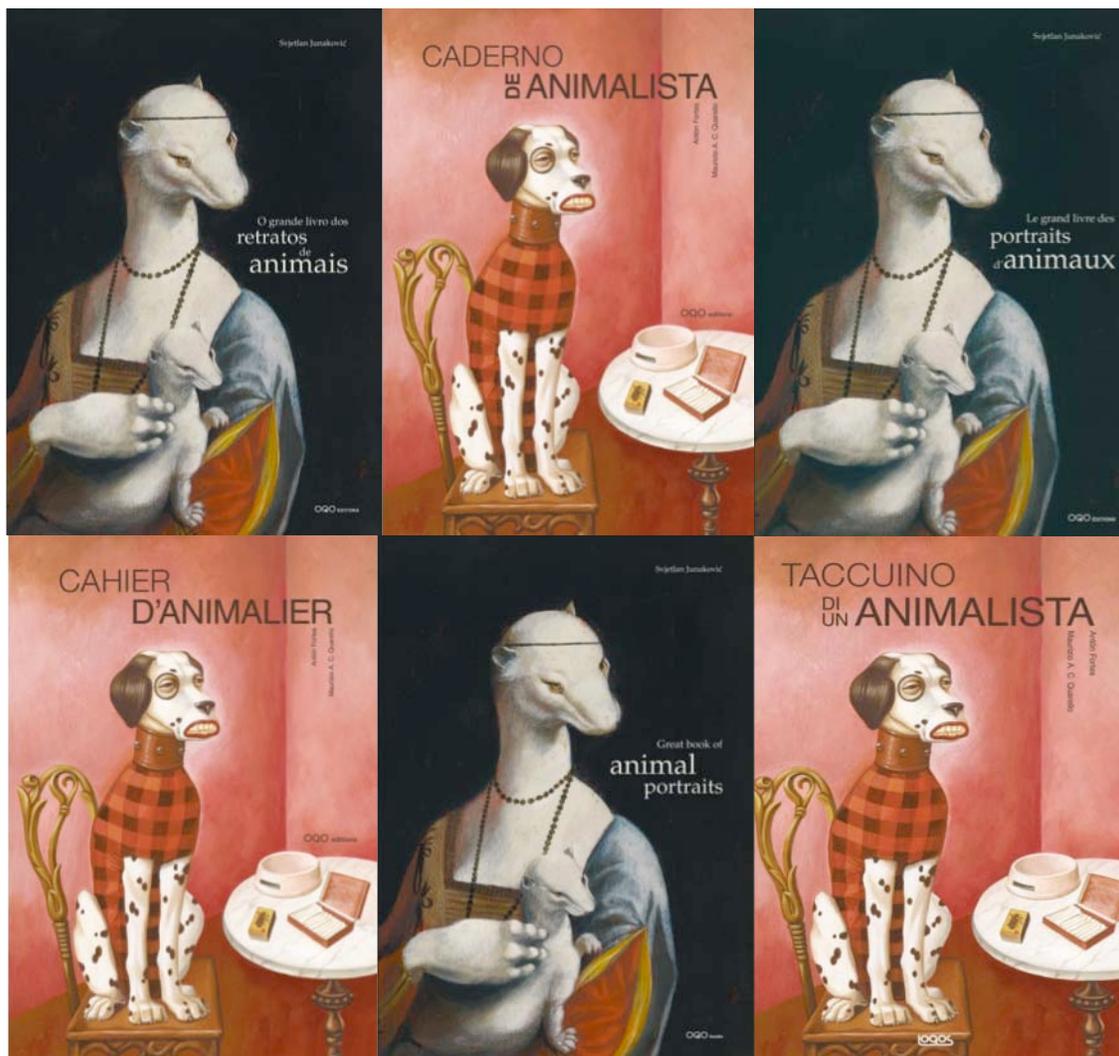
¹⁰ Roland Barthes, “Retórica de la imagen”, *Lo obvio y lo obtuso*, trad. C. Fernández Medrano (Barcelona: Paidós Comunicación, 1986), 35.

¿Por qué estos dos libros?

Los dos libros que he escogido para realizar este ensayo no son los únicos, ni los primeros, que realizan un ejercicio de apropiación de obras de arte. Sin embargo, considero que tienen características plásticas que muestran un acercamiento con las técnicas pictóricas mucho más evidente que en otros títulos.

Al realizar este ensayo tuve la necesidad de acotar mi corpus y decidí elegir ambos libros puesto que me permitían realizar comparaciones entre ellos, además de que me parecía que podía encontrarse en ellos una gran coherencia como díptico.

Al revisar otros ejemplares con temática similar, encontré que *Gran libro de los retratos animales* mostraba un ejercicio mucho más enriquecedor. No sólo se apropiaba de las formas, sino que realizaba un guiño irónico presente en muchas de las ilustraciones o en algunos de los textos. Aunque en *Cuaderno de animalista* este juego no es siempre evidente —puesto que los textos son más enigmáticos y parecen despegarse de las imágenes en muchos casos— consideré que era posible contrastarlos también por la misma razón.



Otra de las razones que me llevó a tomarlos en cuenta para mi selección fue que estaban publicados en distintos idiomas y que habían ganado premios a nivel internacional¹¹. Esto me permitía saber que las características que yo veía en ambos libros también habían sido

¹¹ *Gran libro de los retratos de animales* recibió una mención de honor en los Bologna Ragazzi Awards, otorgados por la feria del libro infantil más importante a nivel mundial, también recibió el Premio Andersen “Il mondo dell’infanzia” y el Premio al Libro Infantil y Juvenil mejor editado en España en 2007. Por su parte, *Cuaderno de animalista* obtuvo el segundo lugar en esta última categoría en el año 2008. Ambos tienen ediciones en español, inglés, francés, italiano, portugués y en gallego.

encontradas por otros especialistas. Por otra parte, las primeras ediciones de ambos libros habían sido en español, las cuales habían sido traducidas a otros idiomas posteriormente, este aspecto me permitía analizar los proyectos originales y no las traducciones de éstos.

Por otra parte, tanto Sijetlan Junaković como Maurizio Quarello habían sido merecedores de diversos premios también con otras de sus obras y también tenían presentes en éstas estos juegos de apropiación, incluso cuando las obras de arte no fueran el tema de sus otros libros. Ambos aspectos me permitían por un lado saber que su trabajo tenía un atractivo plástico para otros especialistas, y por otro lado, daban cuenta de que los ejercicios de apropiación iban más allá de los libros, pues estaban implícitos de modo permanente en sus ilustraciones.

Finalmente, yo tenía la idea de analizar el libro como un museo, por lo que me pareció interesante que las ilustraciones de *Gran libro de los retratos de animales* hubieran sido exhibidas en algunos museos. Françoise Gouyou-Beauchamps menciona que esta estrategia de hacer un museo del libro álbum es retomada con frecuencia:

El álbum infantil de estos últimos cuarenta años mantiene, naturalmente, un vínculo con el terreno del arte. Escenario gráfico de primer orden, proporciona un territorio de experimentación que no cesa de explorar gráficamente y en sus contenidos la aventura creativa. Eliminando las fronteras entre ficción y divulgación, los editores de literatura infantil y juvenil no solo acechan por los senderos del arte, sino que hacen del libro un pequeño museo¹²

Consideré que este hecho iba más allá todavía en la obra de Junaković, puesto que prolongaba el juego, que salía del libro para trasladarse al espacio de exhibición, en donde hacía una nueva propuesta que permitía otras lecturas. El museo imaginario que había creado se encontraba ahora exhibido también en un museo real.

¹² Françoise Gouyou-Beauchamps, “El libro sobre arte: un arte difícil”, trad. Clara Lairla, *Fuera [de] Margen. Observatorio del álbum y de las literaturas gráficas*, no. 14 (marzo 2014-octubre 2014), 31.

En este ensayo hablaré de los dos libros con reflexiones que, espero, puedan ser aplicadas a otros libros con ejercicios similares de apropiación de obras de arte. A partir de los siguientes apartados me gustaría abrir una vertiente de análisis que amplíe el campo de estudio para la historia del arte y, por otra parte, otorgue herramientas distintas a quienes estudian los libros álbum infantiles.

Capítulo 1: La corriente posmoderna y el nacimiento del libro álbum

La condición posmoderna

Los libros sobre los que versa este trabajo tienen una gran influencia de los movimientos artísticos posmodernos. Es por eso que dedicaré este capítulo a retomar algunas definiciones y conceptos de posmodernidad. A partir de esto mostraré qué características aplican también a los libros álbum infantiles que analizo. A lo largo de este apartado describiré la posibilidad de retomar teóricos de esta corriente para analizar libros infantiles.

Jean-François Lyotard define la condición posmoderna como el estado de la cultura a raíz de las transformaciones en la ciencia, la literatura y el arte.¹³ De acuerdo con el autor, estos cambios se relacionan principalmente con las modificaciones de carácter económico de la era posindustrial. Lyotard alude a la decadencia de los relatos en la era posmoderna, lo que repercute en el auge de técnicas y tecnologías.¹⁴

Cuaderno de animalista y *Gran libro de los retratos de animales*, como los libros infantiles en la actualidad, parten justamente de un desarrollo industrial. El *boom* de los libros infantiles y juveniles es en sí mismo un hecho que fue posible dados los avances en las técnicas de impresión

¹³ Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, trad. Mariano Antolín Rato (Madrid: Cátedra, 2004), 9-11.

¹⁴ Lyotard, *La condición postmoderna*, 73.

y reproducción que permitieron la incorporación de ilustraciones de mayor tamaño, así como el uso de papeles que resaltaban los colores que se empleaban en los libros.

Si el color depende de las condiciones técnicas de su elaboración, en el libro depende de los procesos de su reproducción. De la invención de la cromolitografía al dibujo digital, las posibilidades de dar a ver el color han ido mejorando y sofisticando sin cesar. El desarrollo de los medios de reproducción, que permite restituir todas las técnicas plásticas, asegura una fidelidad mayor a los originales, el uso de la paleta gráfica o el redescubrimiento de procesos antiguos favorecen la creación de nuevas tintas y de nuevos contrastes.¹⁵

Del mismo tema habla Ivonne Lonna, quien enfatiza la importancia del aspecto técnico en los libros álbum: “las máquinas de impresión actuales producen altos volúmenes de reproducciones que no sacrifican velocidad por calidad, sino que la conservan garantizando detalles minuciosos de color, texturas, acabados y suajes o cortes”¹⁶, la autora destaca que la impresión incluso puede determinar si los títulos pueden considerarse o no como libros álbum.

Finalmente, la llamada “industria editorial” puede ser considerada como tal, puesto que funciona de acuerdo a los modos de producción económica que imperan en cualquier otro sector. Los libros se encuentran a la espera de encontrarse con un público que sostenga su producción y les permita nuevas ediciones y reimpressiones. Justamente ésta fue una de las razones por las que la colección OQart de la que surgieron *Cuaderno de animalista* y *Gran libro de los retratos de animales* no continuó creciendo, ya que comercialmente fueron libros que tardaron en agotar su tiraje, lo cual muchas veces hace que un libro sea poco rentable para una editorial.

Aunque los libros ilustrados ya existían, éstos no tenían las características de los libros álbum, y no eran tampoco productos de amplia comercialización. El crecimiento de la industria

¹⁵ Marianne Berissi, “Cómo se acerca el color a los niños”, trad. Clara Lairla, *Fuera [de] Margen. Observatorio del álbum y de las literaturas gráficas*, no. 13 (Octubre 2013-marzo 2014), 6.

¹⁶ Ivonne Lonna Olvera, “La imagen en el juego de los significados del libro álbum. Más allá de lo explícito” (Tesis doctoral, Universidad Iberoamericana, 2011), 37.

de libros infantiles también está relacionado con la búsqueda de nuevos públicos por parte de los editores, quienes notaron que podían generar un nuevo mercado y diversificar sus productos; pero su desarrollo depende por completo de las posibilidades tecnológicas de las que habla Lyotard.

Paul Ravelo Cabrera analiza las ideas de Lyotard y enfatiza que para la tradición artística posmoderna es importante la recuperación de lo “histórico”; recoge así el camino tanto de la creación como del pensamiento¹⁷. Considero que la *apropiación*, y específicamente el uso de las ilustraciones en una especie de actualización gráfica responde también a la necesidad de analizar el camino de las artes visuales hasta el momento, sobre todo puesto que muchas veces sus autores tienen una formación teórica que los impulsa a crear contenidos que reflexionen sobre las corrientes plásticas que los han precedido.

A través de las ilustraciones de ambos libros, Svjetlan Junaković y Maurizio Quarello realizan una reflexión gráfica sobre distintas obras de la historia del arte. Mientras que uno se centra en obras entre los siglos XV y XVIII, el otro lo hace en obras que van del XIX hasta el siglo XXI. Ambos realizan un ejercicio entre la apropiación y la parodia que establece un juego con el niño al que está destinado y el cual deberá ser acompañado por un adulto que impulse la búsqueda hacia la obra original.

De este modo, ambos autores se sitúan en un encuentro con la tradición artística histórica. Este nexo en ocasiones se inclina hacia el homenaje, mientras que en otras tiende hacia lo paródico. Sin embargo, nunca se aleja de esa necesidad por visitar el pasado gráfico y las corrientes pictóricas precedentes.

¹⁷ Paul Ravelo Cabrera, *El debate de lo moderno-postmoderno. La postmodernidad de J. F. Lyotard*, (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales Pinos Nuevos, 1996), 76-77.

La posmodernidad cultural

Mi trabajo parte también de un concepto de lo posmoderno mucho más centrado en las implicaciones culturales del proceso, para ello retomaré algunas nociones que plantea Fredric Jameson, quien a partir del análisis de los cambios en la producción estética dentro de la arquitectura habla de las características de la posmodernidad, entre las que se destacan la desaparición de la barrera entre alta cultura y cultura de masas o comercial¹⁸ y la aparición de nuevos productos culturales.

Para los Estudios Visuales, la inclusión de productos ajenos a la antigua categorización de las Bellas Artes permite el enriquecimiento del campo de estudio. Claramente estas aseveraciones estuvieron rodeadas de importantes debates y rechazos por parte de algunos sectores, quienes consideraban que al incluir otros productos se perdía un control de lo que era el arte.

De acuerdo con Matthew Rampley¹⁹, las modificaciones en las prácticas artísticas posteriores a la década de los sesenta tuvieron distintos cambios que se vieron reflejados en el nacimiento del posmodernismo lo que significó un rompimiento con los movimientos y tendencias estéticas anteriores. De esta situación se desprendieron distintas vertientes artísticas en las que se hacía uso de referencias políticas, sociales, o hacia la cultura popular.

¹⁸ Frederic Jameson, “La lógica cultural del capitalismo tardío”, *Centro de Asesoría y Estudios Sociales*, trad. Celia Montolio y Ramón del Castillo (s. f.): 1-2, consultado 15 marzo, 2015, http://www.caesasociacion.org/area_pensamiento/estetica_postmaterialismo_negri/logica_cultural_capitalismo_tardio_solo_texto.pdf.

¹⁹ Matthew Rampley, “La amenaza fantasma: ¿la Cultura visual como fin de la Historia del arte?”, *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, ed. José Luis Brea (Madrid: Akal, 2005), 41.

Por su parte, Andreas Huyssen²⁰ señala que su intención al hablar de definir el posmodernismo apela más bien a la comprensión de la cultura contemporánea que al establecimiento de diferencias entre el “arte elevado” y la “cultura de masas”.

En su libro *Después de la gran división*, el autor alemán busca realizar un mapa de lo posmoderno²¹, más que definirlo en sí mismo. Huyssen recalca, al igual que otros autores, que el posmodernismo no representa una etapa histórica que comience después de la llamada modernidad, sino un conjunto de características que pueden encontrarse en la cultura; por lo que señala que:

no pretendo sugerir que exista un corte o ruptura total entre el modernismo y el posmodernismo, sino más bien que el modernismo, la vanguardia y la cultura de masas han entrado en un nuevo marco de relaciones mutuas y configuraciones discursivas que podemos llamar ‘posmoderno’.²²

El autor enfatiza que no debería olvidarse la noción del arte crítico en lo posmoderno, y recalca que:

Si lo posmoderno es discutido menos como puro estilo que como condición histórica, resulta posible y aun importante liberar el momento crítico contenido en el propio posmodernismo y afilar su lado más incisivo (...) Lo que ya no se hará es ni elogiar ni ridiculizar al posmodernismo en bloc. Hay que salvar lo posmoderno tanto de sus adalides como de sus detractores.²³

²⁰ Andreas Huyssen, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, trad. Pablo Gianera (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006).

²¹ Huyssen, *Después de la gran división*, 314.

²² Huyssen, *Después de la gran división*, 11.

²³ Huyssen, *Después de la gran división*, 313.

Linda Hutcheon habla de la relación que mantiene el posmodernismo con el pasado, menciona que no es un “regreso nostálgico; es una revisión crítica, un diálogo irónico con el pasado de la sociedad y del arte, una evocación de un lenguaje compartido de formas arquitectónicas”²⁴ De las características irónicas y de la parodia hablaré un poco más adelante, pero por ahora basta con decir que se encuentran como una de las características centrales de las obras posmodernas.

Posmodernidad en los libros para niños

La ilustración infantil también tiene obras que pueden considerarse como posmodernas. María Cecilia Silva-Díaz retoma algunas nociones planteadas por Linda Hutcheon y las aplica en los libros álbum, habla por ejemplo de las distintas posibilidades de significado en la literatura, entre las cuales destaca el hecho de que el autor o ilustrador dan al espectador la posibilidad de jugar un papel en la búsqueda de significados, por lo cual este último pasa de ser un ente pasivo a uno activo que tiene la posibilidad de completar la obra.

Para Teresa Colomer²⁵ entre las características de la literatura infantil posmoderna se encuentran el uso de la parodia y el aumento de las alusiones intertextuales, ambas presentes en los dos libros que analizo.

²⁴ Linda Hutcheon, *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*. (New York / London: Routledge & Francis Group, 1988), 4. En el original: “This is not a nostalgic return; it is a critical revisiting, an ironic dialogue with the past of both art and society, a recalling of a critically shared vocabulary of architectural forms”.

²⁵ Teresa Colomer en María Cecilia Silva-Díaz, “Libros que enseñan a leer: álbumes metaficcional y conocimiento literario”. (Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005), 72-73.



Maurizio Quarell, “La traición de las imágenes (Esto no es un caracol)” en *Cuaderno de animalista*, offset, 13.6 x 20, 2008.

Como afirma Laura Guerrero Guadarrama en *Posmodernidad en la literatura infantil y juvenil*, el álbum ilustrado también surge como parte de las propuestas heredadas de los movimientos artísticos iniciados en las primeras décadas del siglo XX. La autora menciona que “El arte posmoderno es un arte irónico, pero a diferencia de la ironía moderna que todavía cree que hay un significado por subvertir, la ironía posmoderna ha perdido esa facultad”²⁶.

La autora también habla de la manera en la que el juego se puede prolongar en el libro al hacer más cercanos los límites entre la ficción y la realidad. En el caso de los álbumes que analizo, los ilustradores buscan disminuir esta barrera e incluso intentan que las ilustraciones parezcan ante el niño la obra original.

Hablamos de una tendencia posmoderna que favorece la fantasía en la que se confunden los límites entre lo real y lo imaginario, hay una interrelación o mezcla; se difuminan los contornos y no existe una distinción clara, los

²⁶ Laura Guerrero Guadarrama, *Posmodernidad en la literatura infantil y juvenil*, (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2012), 71.

hilos de ambas esferas se entretajan y, al quedar la duda, entramos en el dominio de lo fantástico²⁷



Svjetlan Junaković, “Vaca”, en *Gran libro de los retratos de animales*, offset, 23.2 x 16.9 cm, 2006. /

Jan Van Eyck, *Retrato de Margarita Van Eyck*, óleo sobre tabla, 32.6 cm x 25.8, 1439

En *Gran libro de los retratos de animales*, Svjetlan Junaković realiza fichas museográficas para las ilustraciones que realiza. Incluye las fechas y medidas reales de las pinturas en las cuales se basa y cuenta pequeñas historias relacionadas con las obras. Aunque las historias son producto de la ficción, en la mayoría de los casos, el estilo de escritura simula también a los textos que acompañarían a una exposición real o a un catálogo de obra, lo cual permite a los lectores permanecer en ese museo ficticio y pensar que ése podría ser el catálogo de una importante exposición.

²⁷ Guerrero, *Posmodernidad en la literatura infantil y juvenil*, 90.

Por su parte, en *Cuaderno de animalista*, los textos presentados son en ocasiones poemas, reflexiones, y hasta notas de prensa. Su carácter es mucho más fragmentario, puesto que el autor encontró influencia en las vanguardias literarias de la primera mitad del siglo XX. La combinación entre ambos no siempre nos permite permanecer en ese juego, puesto que además se vuelve por momentos muy local: tanto en el estilo de escritura como en referencias a la cultura gallega. Sin embargo, no deja de ser posmoderna por otras características, sobre todo por las increíbles imágenes realizadas por Maurizio Quarello.

Lawrence R. Sipe y Sylvia Pantaleo construyen una definición de los libros álbum posmodernos y buscan algunas características presentes en éstos. En *Postmodern Picturebooks. Play, Parody and Self-Referentiality*²⁸ los autores reúnen una serie de ensayos a través de los cuáles se busca mostrar qué son los libros álbum posmodernos y analizar algunos ejemplos.

Enlistaré una traducción literal de las seis características que apuntan los autores:

- Eliminación de las distinciones entre cultura popular y alta cultura, de la categorización en géneros literarios tradicionales y los límites entre autor, narrador y lector.
- Subversión de las tradiciones literarias y convenciones y disminución de la distinción tradicional entre la historia y el mundo “real” de afuera.
- La intertextualidad (presente en todos los textos) es explícita, toma formas de pastiche, ironía, mezclas de textos de muchas fuentes.
- Multiplicidad de significados, de modo que hay múltiples vías a través de la narrativa, un alto grado de ambigüedad y finales abiertos o inconclusos.
- El juego alegre, a través del cual los lectores están invitados a tratar el texto como un parque de juegos semiótico.
- Autoreferencialidad, que se rehúsa a permitir a los lectores una experiencia en vivo, pero ofreciendo en cambio una posición metaficticia al poner énfasis en el texto como un texto y no como un mundo secundario.²⁹

²⁸ Lawrence R. Sipe y Sylvia Pantaleo, *Postmodern Picturebooks. Play, Parody and Self-Referentiality*, (New York: Routledge, 2012).

²⁹ Sipe y Pantaleo, *Postmodern Picturebooks*, 3 y 4.

Aunque los autores enfatizan que iría contra el “espíritu” mismo del posmodernismo generar una clasificación binaria que distinga qué libros son posmodernos y cuáles no lo son, mencionan que es posible hablar de libros que exhiben cualidades posmodernas. *Gran libro de los retratos de animales* y *Cuaderno de animalista* tienen al menos cinco de las características mencionadas anteriormente, por lo que podrían situarse claramente dentro de este juego con el pasado, dado que ambos presentan una recontextualización de obras artísticas con la finalidad de activarlas nuevamente ante los ojos del niño, buscan construir un espacio en el que se puede realizar una cacería de las obras originales a las cuales refieren las ilustraciones.

Capítulo 2: Apropiación, parodia y mimesis: la importancia del juego

Apropiación

El discurso de los apropiacionistas busca romper con algunos de los preceptos heredados de las Vanguardias artísticas y ponerlos en crisis. La fotógrafa norteamericana Sherrie Levine abrió en su obra la discusión que suponía el concepto de originalidad, un punto central para los exponentes de esta corriente:

En la medida en que la obra de Levine deconstruye explícitamente la noción moderna de origen, su esfuerzo no puede contemplarse como una *extensión* de la modernidad. Es, al igual que el discurso de la copia, posmoderno (...) Al deconstruir las nociones hermanas de origen y originalidad, la posmodernidad provoca un cisma con el dominio conceptual de la vanguardia³⁰.

A partir de la fotografía de otras fotografías la noción de *copia* se pone en el centro, se habla no sólo de la obra, sino de los discursos que ésta despliega a partir de la referencia a una obra anterior. Esta reflexión ya había iniciado antes, en el dadaísmo, sobre todo cuando Marcel Duchamp pintó los famosos bigotes sobre una postal de *La Gioconda* a la que llamó *L.H.O.O.Q.* y abrió nuevas posibilidades en el arte.

³⁰ Rosalind E. Krauss, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, trad. Adolfo Gómez Cedillo (Madrid: Alianza, 2006), 182.

Partiendo de muchos antecedentes similares, los ilustradores Svjetlan Junaković y Maurizio Quarello realizan ilustraciones que funcionan como una actualización de las obras a las que remiten. Por medio de la repetición de las formas y recursos estilísticos se busca crear una conexión con las obras originales y crear un imaginario visual en la infancia, que repercutirá también en una respuesta emocional.

Existen notables referencias cruzadas entre el arte y la ilustración, no solo porque la cultura visual del ilustrador se nutre de la tradición pictórica, sino también porque hay influencias muy fuertes de acuerdo con los patrimonios estéticos locales.³¹



Maurizio Quarello, “Lección de fama”, en *Cuaderno de animalista*, offset, 28.7 x 22.3 cm. 2008 /
Edgar Degas, *La clase de ballet*, óleo sobre lienzo, 85 x 75 cm, 1871-1847

En este caso, Junaković y Quarello, además de partir de los movimientos artísticos de su época, en donde encontraríamos al apropiacionismo, también retoman las corrientes estilísticas anteriores y realizan un homenaje a los grandes pintores de la historia del arte. Lo

³¹ Fanuel Hanán Díaz, “Tendencias y construcción de identidad en la ilustración latinoamericana”, *Fuera [de] Margen. Observatorio del álbum y de las literaturas gráficas*, no. 15 (Octubre 2014-febrero 2015), 38.

anterior no sin alejarse de pequeños guiños al espectador-lector que podrá descubrir cierta crítica a las costumbres cotidianas, a gobernantes o un intento por reivindicar a los involucrados en estas obras, como veremos más adelante.

Ambos libros representan figuras de animales dentro de pinturas de artistas como Alberto Durero, Piero della Francesca, Jan Vermeer, Pablo Picasso o Edgar Degas. Esta tradición nos remite a los relatos mitológicos antiguos o a las fábulas de Esopo que también estaban en esa misma tradición de realizar historias protagonizadas por animales antropomorfizados. Otro ejemplo se encuentra en los manuscritos medievales que incluían ilustraciones a través de las cuales muchas veces se mostraba a animales realizando tareas cotidianas para las personas.

Keith Moxey³² analiza en un ensayo la obra de El Bosco para intentar comprenderla dentro de su época. La examina no a partir del descubrimiento de significados ocultos, como se ha hecho regularmente, sino a través de la exposición de lo que está en la superficie, el autor considera estos mismos elementos y remite al artista a la creación de relatos e historias a partir de la invención de personajes.

Moxey destaca que a partir de la representación de animales en donde deberían ir personas se apelaba a una forma satírica y de entretenimiento, por lo que incluso se podía hacer una crítica política o social.

Una dimensión importante de esta imaginería marginal está formada por monstruos o híbridos compuestos por varias combinaciones de formas humanas y animales. Tales monstruos son cómicos porque imitan formas de actividad humana o explotan las limitaciones propias de sus curiosas formas.³³

³² Keith Moxey, “La creación del ‘genio’”, *Teoría, práctica y persuasión*, trad. Xosé García Sendón (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2004), 35-68.

³³ Moxey, “La creación del ‘genio’”, 60.

Considero que los dos libros que analizo emplean esta función y la utilizan para crear una conexión cómica entre el niño y los sujetos representados. En el volumen de Junaković, el conde de Montefeltro de Della Francesca es un pingüino; el gremio de cirujanos de Rembrandt es un grupo de ranas y Enrique VIII retratado por Hans Holbein es un búho que quiere ser retratado como sabio, aunque no lo es. Mientras que en el libro de Quarello, las bailarinas de ballet de Degas son ahora elegantes flamingos; la pipa de Magritte, un caracol; el matrimonio de Grand Wood, dos urracas.

Parodia y humor

A partir de la transformación de los personajes principales en animales se crea también un sentido de parodia, el cual es empleado por los dos ilustradores de forma distinta. Mientras que para Svjetlan Junaković creo que muchas veces está presente un sentido de crítica social o cultural, como el uso de las ranas para experimentos de anatomía, o la ridiculización de antiguos monarcas o aristócratas; en Maurizio Quarello el uso de la parodia es más sutil, puesto que no es reforzado por todos los textos, sin embargo el resultado continúa siendo cómico. El uso del humor es esencial dentro de las ilustraciones, debido a que éste apoya para la generación de un vínculo afectivo con quien recibe la imagen, con lo que esta queda grabada en la memoria con mayor fuerza, de esto hablaré en el Capítulo 3.

Me parece importante destacar entonces las funciones de parodia y pastiche y contrastar lo que mencionan dos autores. Para Linda Hutcheon, esta función puede funcionar como una relectura del pasado a través de la cual se analizan las representaciones de un tema u obra artística: “La parodia puede ser empleada como una técnica autorreflexiva que llama la atención hacia el

arte como arte, pero también hacia el arte como fenómeno ineludiblemente ligado a su pasado estético e incluso social.”³⁴

Por su parte, Frederic Jameson³⁵ distingue a la parodia del pastiche e indica que la primera ha sido relevada por el segundo. Define entonces al pastiche como la “imitación de un estilo peculiar”, pero menciona que se distingue de la parodia porque el pastiche no tiene un sentido satírico.

Como ya mencionaba, creo que los libros en los que me enfoco pueden verse desde ambas facetas, aunque considero que predomina en uno la parodia (en *Gran libro de los retratos de animales*) y en otro el pastiche (en *Cuaderno de animalista*). En algunas de las ilustraciones es evidente el uso de animales para presentar una reflexión sobre las acciones representadas, por el contrario, otras representan sobre todo una búsqueda estilística, sin que se deje de lado por completo la función del humor, que Jameson no descarta enteramente en el pastiche, aunque indica que no es el sentido primordial de éste.

Françoise Gouyou-Beauchamps destaca que los involucrados en la creación de libros álbum como los que analizamos se encuentran ante un gran reto, ya que:

Todo sucede como si, faltos de certeza sobre los fundamentos de su misión (...), el libro de arte [para niños] flotara entre dos escollos: por un lado, la necesidad de ser ‘serio’; por el otro, el imperativo de ser lúdico a toda costa.³⁶

³⁴ Linda Hutcheon, “The politics of Postmodern Parody”, *Intertextuality*, ed. Heinrich F. Plett (Berlín-Nueva York: 1991) [ed. esp.: “La política de la parodia postmoderna”, *Criterios* (julio, 1993): 8, consultado 17 marzo, 2015, <http://www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf>].

³⁵ Jameson, “La lógica cultural del capitalismo tardío”, 9-13.

³⁶ Françoise Gouyou-Beauchamps, “El libro sobre arte: un arte difícil”, trad. Clara Lairla, *Fuera [de] Margen. Observatorio del álbum y de las literaturas gráficas*, no. 14 (marzo 2014-octubre 2014), 28. [Los corchetes son míos].

En *La apropiación posmoderna*³⁷, Juan Martín Prada menciona que la práctica de apropiación artística se intensificó en la década de los 70 aunque existiera desde antes. La crítica de arte norteamericana denominó al movimiento como arte apropiacionista, el cual tuvo su punto culmen en la década posterior, durante la cual existieron obras como la de Sherrie Levine, a partir de las fotografías de Walker Evans.

El autor analiza la obra de la artista norteamericana y de cómo en las series *After Egon Schiele* y *After Kasimir Malevich* se puede retomar de algún modo el concepto de “aura” propuesto por Benjamin debido a que no son meras reproducciones fotográficas, sino obras nuevas que hacen referencia a otras, pero que tienen reproducciones manuales a partir de diversas técnicas. “La introducción de la acción manual en la ejecución de estas obras, que se trataba de hacer patente mediante un toque ligeramente personalizado de las reproducciones, parece que trataba de devolver la reproducción un poco de ese aura”³⁸.

Los dos libros que analizo también tienen una fuerte huella material a partir de la cual me parece que ambos ilustradores intentan mostrar que están realizando sus propias pinturas aunque tengan como base otras obras. Incluso lo muestra el hecho de que las ilustraciones originales de Svjetlan Junaković de *Gran libro de los retratos de animales* hayan sido montadas en una exposición en varios museos.

Angélica Tornero menciona en su artículo “Intertextualidad en la literatura y apropiación en el arte” que la apropiación tiene una sutil relación con el pensamiento posestructuralista francés, puesto que ambos son atravesados por una influencia similar a pesar de que no puedan unificarse en una misma propuesta.

³⁷ Juan Martín Prada, *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la Posmodernidad* (Madrid: Fundamentos, 2001), 7.

³⁸ Prada, *La apropiación posmoderna*, 80.

La autora destaca que: “La apropiación no es una actividad frívola, que busca solo el placer de un lenguaje diferido y desplazado en el tiempo. La reubicación contextual de las pautas estéticas orienta la reflexión sobre el arte hacia lo social y lo político”³⁹. También menciona que la apropiación de la obra tiene su punto más importante en la recontextualización de ésta.

Juan Martín Prada considera que es necesario hablar de posmodernidad cuando se habla de los préstamos, transferencias e intertextualidades que existen en la creación artística más reciente, puesto que a partir de este contexto se puede entender el sentido y la dimensión social de estos productos culturales⁴⁰.

El ejercicio de apropiación, tanto en Quarello como en Junaković, no se encuentra aislado de su producción como ilustradores. En otras obras de los autores —incluso cuando las historias que se cuentan nada tienen que ver con el arte—, podemos encontrar esta misma preocupación por referirse a obras previas y realizar pequeños guiños con quien conoce las obras a las que aluden. Maurizio Quarello tiene referencias a *La gran ola de Kanagawa*, o a Andy Warhol; mientras que en Svjetlan Junaković podemos encontrar referencias constantes a varios autores, principalmente de las Vanguardias, las cuales son realizadas a través de sus ilustraciones y también en su trabajo como escultor.

Maurizio Quarello menciona que: “A menudo en mis libros es posible encontrar citas de los grandes Maestros del Arte, son homenajes a los artistas que amo y que me inspiran más. También creo que es un “juego” divertido entre mí y el lector, una especie de búsqueda del tesoro, porque a veces uso obras no tan conocidas.”⁴¹

³⁹ Angélica Tornero, “Intertextualidad en la literatura y apropiación en el arte”, *Inventio*, no. 16 (2012): 92, consultado 26 marzo, 2015, <http://dialnet.unirioja.es/download/articulo/4041808.pdf>.

⁴⁰ Prada, *La apropiación posmoderna*, 7.

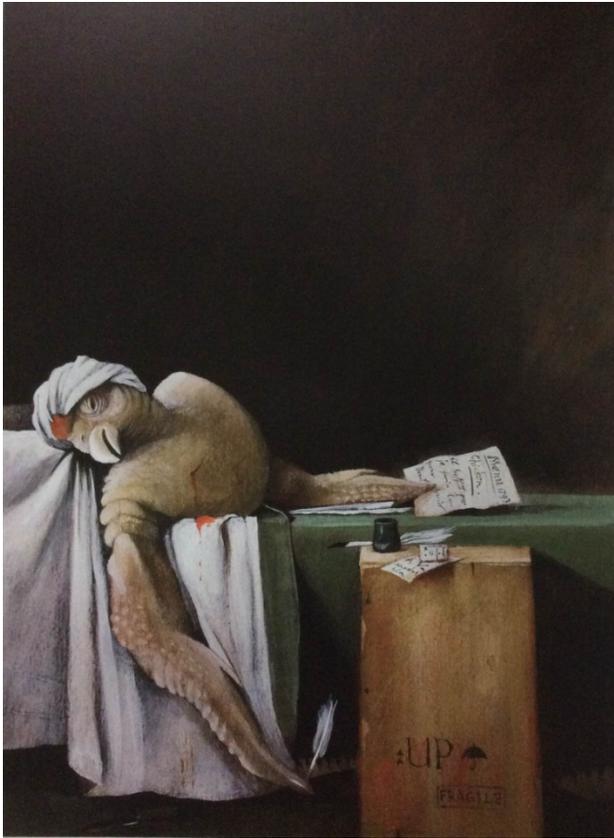
⁴¹ Entrevista con Maurizio A.C. Quarello, 17 de octubre de 2015, en el original: “Spesso nei miei libri si trovano citazioni dei grandi Maestri dell'Arte, sono degli omaggi agli artisti che più amo e che

David Harvey en *La condición de la posmodernidad* menciona nuevamente la relación entre el posestructuralismo francés y el collage, como una forma de apropiación: “Por lo tanto, Derrida considera que el *collage* /montaje define la forma primaria del discurso posmoderno. La heterogeneidad inherente a ello (sea en pintura, escritura, arquitectura) estimula en nosotros, receptores del texto o imagen, «la producción de una significación que no podría ser ni unívoca ni estable». Tanto los productores como los consumidores de «textos» (artefactos culturales) participan en la producción de significaciones y sentidos.”⁴²

Por poner un ejemplo —que además me parece que engloba una reflexión importante— en *Pollo*, ilustración que se apropia de *La muerte de Marat* de Jacques-Louis David, vemos a un ave desplumada tendida sobre una bañera de color verde que está situada detrás de una caja de madera con indicaciones de “Fragile”. El personaje tiene una herida de la cual brota sangre, un poco más evidente que en la pintura original, lo que hace más evidente que está muerto. En una de sus alas sostiene una pluma, remitiéndonos justamente a la idea de que las antiguas plumas para escribir eran arrancadas de otra ave para poder ser utilizadas. Con su otra ala sostiene una hoja de papel en la que podemos leer las palabras: “Menú, 1793 / Chicken”, indicación que nos permite asomarnos a otra reflexión sobre el sacrificio de animales en favor de nuestra alimentación. Sin embargo, en la superficie la imagen está cargada de un sentido satírico, que apela también a lo cómico.

maggiormente mi ispirano. Inoltre credo che sia un "gioco" divertente tra me e il lettore, una sorta di caccia al tesoro perché a volte uso opere non molto conosciute”.

⁴² David Harvey, *The Condition of Posmodernity. An Enquiry into the Origins of Culture Change*, (Oxford: Basil Blackwell, 1990) [ed. esp.: *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2004), 68].



Svjetlan Junaković, “Pollo”, en *Gran libro de los retratos de animales*, offset, 28 x 20 cm, 2006 /

Detalle

La imagen de Junaković nos permite reírnos y hacernos reflexionar por igual, nos golpea la idea de ver el cuerpo del ave yacer, aunque estemos acostumbrados a comerlo. No ha muerto a causa de una amante, sino a causa nuestra.

En el caso de Quarello, podemos destacar *Acuáticos*, obra que se apropia de *Nighthawks* o *Noctámbulos* de Edward Hopper. En la ilustración podemos observar no un bar, sino una enorme pecera en la que nadan tres peces y un calamar en la figura del mesero. La calle también se encuentra vacía, y es descrita por el personaje que escribe el texto y que hace patente la sensación de soledad que se encuentra en la obra. La gama tonal es la misma que emplea Hopper. Además de los peces otro cambio fundamental es la inclusión de pequeñas placas que describen

a los peces dentro del vidrio, puestas en donde se encontraban los bancos para sentarse en la obra original.



Maurizio Quarello, “Acuáticos”, en *Cuaderno de animalista*, offset, 25.2 x 46.1 cm, 2008

La idea de encierro, ya presente en *Nighthawks* es reforzada en este enorme acuario que ha cambiado su nombre de “Phillies” a “Fishes”, casi preservando intacto el sonido de su nombre. En el fondo del cuadro, el lugar ocupado por lo que pareciera una máquina en la obra original registradora es ahora ocupado por una peligrosa aleta de tiburón que acecha a los peces desde lejos y permitiéndonos reflexionar cómo es que éste podría sobrevivir fuera del agua, ¿o es que acaso nosotros también nos encontramos dentro del agua sin saberlo?

Función del texto

En el libro *Reading Iconotexts*, Peter Wagner define los “iconotextos”⁴³ como aquellos objetos en los cuales las imágenes y el texto se encuentran unidos de manera que uno aporta información que da sentido al otro. El autor cita un pasaje de *Vida en el Mississippi* en el cual Mark Twain dice que las pinturas son impotentes sin las etiquetas apropiadas, pues de acuerdo con el autor para el público común un título distinto podría cambiar por completo el significado de una misma obra.

El autor menciona entonces no sólo la importancia de conocer los cruces entre lo que se dice y lo que se ve, sino también sobre el contexto al cual se refiere el autor. El libro álbum ilustrado funciona a partir de este mismo principio, puesto que en él se entrelazan los sentidos, los cuales son otorgados tanto por el texto como por la imagen.

Roland Barthes⁴⁴ destaca varios niveles de uso del texto y remite justamente a la relación que establecen las ilustraciones con el texto que las rodea. Creo que en el caso de los libro álbum a los que me remito en este texto emplean las funciones de anclaje y relevo. Aunque las imágenes tienen un mayor peso y pueden ser entendidas e interpretadas sin el texto, este último inclina el sentido hacia el que el ilustrador quería fijar. El autor destaca que en la *función de anclaje* el texto refuerza un sentido en la imagen, que al mismo tiempo estaba ya presente en ésta, de este modo contribuye a su interpretación; por su parte, el texto cumple la *función de relevo* cuando agrega información que no estaba en la imagen, modificando así el sentido de ésta, puesto que es un elemento adicional a ésta.

Los textos de *Cuaderno de animalista* son poéticos en algunos casos y ficcionales en otros; sin embargo, en *Gran libro de los retratos de animales* los textos son realizados por el mismo

⁴³ Peter Wagner, *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution* (London: Reaktion Books, 1995), 9-11.

⁴⁴ Roland Barthes, “Retórica de la imagen”, *Lo obvio y lo obtuso*, trad. C. Fernández Medrano (Barcelona: Paidós Comunicación, 1986), 35.

ilustrador, por lo que aportan un sentido distinto. En la apropiación del retrato de Enrique VIII menciona por ejemplo: “¿Pintó este artista alemán a Búho con atavío regio sólo para contentar su gusto por la atmósfera cortesana o hay algo más? Una anécdota que se cuenta sobre este rey, no muy listo (¡se casó seis veces!), es que quería ser retratado como un búho sabio”. El sentido de la imagen cambia entonces, no vemos a un búho elegantemente ataviado, sino a un búho no muy inteligente y con aires de grandeza, pero que buscaba ser representado como tal.



Svjetlan Junaković, “Búho”, en *Gran libro de los retratos de animales*, offset, 34.2 x 23.8 cm, 2006

Uso de la mimesis

El concepto de mimesis, presente en los debates en torno al arte desde la tradición griega, ha tenido cambios significativos a lo largo de la historia. En este apartado me serviré de esta noción, con algunas modificaciones, en principio puesto que considero que a partir de los libros álbum que analizo, los ilustradores realizan una mimesis de las obras de arte, que no sólo intenta acercarse a las formas, sino también a la forma material en que éstas son presentadas: pinceladas, craqueladuras, texturas.

Gran libro de los retratos de animales y *Cuaderno de animalista* emplean la función de mimesis para hacer patente su cercanía al original. Valeriano Bozal⁴⁵ habla de los recursos miméticos en el teatro y de cómo éste busca mostrar como mimesis lo que únicamente es simulación. Acercándose a la noción aristotélica de mimesis, el autor habla en este caso de las artes escénicas, sin embargo, el concepto va más allá, pues Aristóteles se refiere sobre todo a la imitación de sentimientos y habla de mimesis en la poética (épica, tragedia y comedia).⁴⁶

Este concepto, también presente en Sócrates y en Platón, toma con Aristóteles una dimensión distinta, ya que se convierte también en una forma de producir el arte que estuvo presente por varios siglos, hasta que comenzaron a cambiar los paradigmas. “Las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX delimitan la *definitiva* caducidad de este axioma estético no tanto por su programática negación de la mimesis —entendida en el sentido naturalista de copia o réplica de la realidad— sino más bien por la drástica subversión del vínculo entre el arte y la realidad que proponen diversos movimientos”⁴⁷.

A partir de esta ruptura, las vanguardias se alejan de la representación de la realidad, sin embargo, considero que en estos libros los ilustradores retoman esta corriente al intentar representar no la naturaleza, pero sí los objetos reales. Los autores de los libros que analizo no solamente se acercan al estilo pictórico de los artistas e imitan las formas, sino que también hacen patente su materialidad por medio de pinceladas o rastros de pintura, realizan una copia no de lo retratado, sino de la representación de lo retratado.

⁴⁵ Valeriano Bozal, “Éste es aquél”, *Historia de las ideas estéticas I* (Madrid: Cambio, 1997), 46-47.

⁴⁶ Viviana Suñol, “Mimesis en Aristóteles. Reconsideración de su significado y su función en el Corpus Aristotelicum” (Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata, 2008), 14-16.

⁴⁷ Suñol, *Mimesis en Aristóteles*, 209.



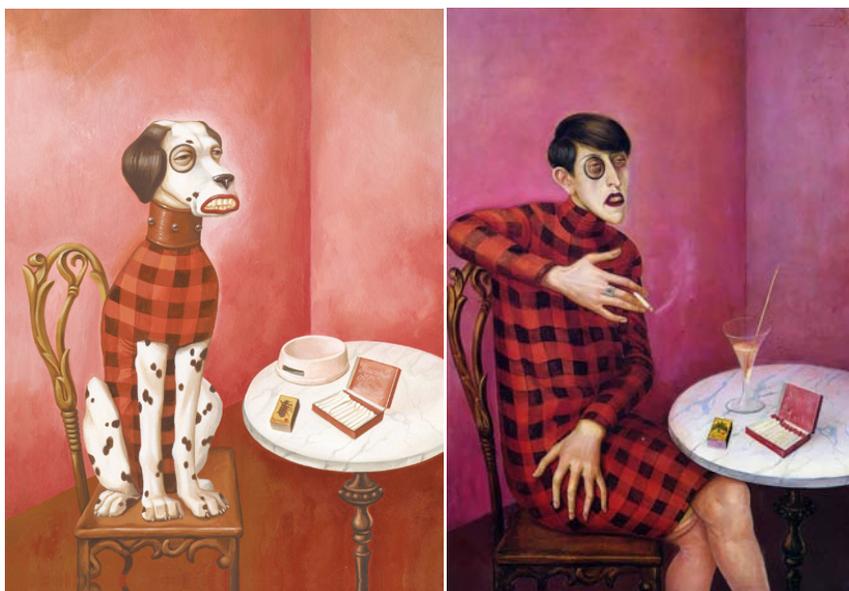
Svjetlan Junaković, “Armiño”, en *Gran libro de los retratos de animales*, offset, 34.2 x 23.8 cm, 2006 / Detalles

En el caso de Svjetlan Junaković es mucho más evidente, puesto que las ilustraciones están realizadas sobre una capa preparatoria de color rojo, que no termina de cubrir del todo dejando una huella material que es enfatizada por el autor con raspaduras intencionales y manchas de pintura.

Además de los rastros en la pintura, el artista incluye también dibujos preparatorios para las pinturas y se apoya de los pies de foto y de las fichas que incluye, las cuales aluden en ocasiones a los animales retratados y en otros a la vida del pintor. Aunque los títulos de las pinturas hacen referencia a la especie de los retratados y no a las obras originales, las técnicas, fechas y medidas son reales en la mayoría de los casos y en el resto muy cercanas. Por medio de

estos recursos, el ilustrador se acerca a la mimesis a partir de ilustraciones que son simulaciones de las obras reales.

Por otra parte, Maurizio Quarello realiza una mimesis de las formas y de los conceptos utilizados por las vanguardias artísticas en la primera mitad del siglo XX, Svjetlan Junaković se enfoca en la parte material, también utiliza las mismas formas, pero además intenta hacer visible la mano del pintor y la pátina del tiempo. En ambos libros álbum encontramos diversos recursos como el uso de craqueladuras, anotaciones y marcas, lo que nos lleva a sentir que las obras son reales; como en el teatro, nosotros también tomamos por verdad lo que es simple simulación.



Maurizio Quarello, (s.n.), en *Cuaderno de animalista*, offset, 34.8 x 24.2 cm, 2006 / Otto Dix, *Retrato de la periodista Sylvia Von Harden*, técnica mixta sobre tabla, 120 x 88 cm, 1926

En “Los estudios visuales y el giro icónico”, Keith Moxey habla de la carga emocional de las imágenes.⁴⁸ A partir del texto, el autor plantea que las imágenes no responden a un

⁴⁸ Keith Moxey, “Los estudios visuales y el giro icónico”, *Revista de Estudios Visuales*, no. 6 (2009): http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey_EV6.pdf.

significado unívoco, sino que las interpretaciones varían con el tiempo. Además, menciona que el paradigma de interpretación en el que el significado debe ser desvelado por el especialista es trascendido, por lo que se analizan más bien las reacciones frente a los objetos visuales, y no solamente sus significados.

Moxey realiza una revisión historiográfica a través de la cual se enfoca en mostrarnos que las imágenes son capaces de afectar y crear una respuesta a través de su visualidad. Retoma así a Georges Didi-Huberman y menciona que el autor insiste en “la primacía de la respuesta del espectador sobre la imagen, considera que es la experiencia de la obra la que guía su apreciación”⁴⁹. Posteriormente menciona que mientras otros historiadores del arte se centran en la interpretación de las obras a partir del contexto de la obra, Didi-Huberman la considera “un principio activo, capaz de generar su propia significación”⁵⁰, puesto que además la obra es apreciada desde un horizonte temporal que no corresponde al del artista.

Retomo la reflexión anterior puesto que considero que los conceptos que esclarece Moxey tienen una gran importancia para el análisis de *Gran libro de los retratos de animales* y de *Cuaderno de Animalista* en diversos niveles. En principio puesto que creo que la conexión emocional que el niño establece con el mundo que lo rodea es de gran importancia, a partir de este nexo se entabla una relación con el mundo que lo rodea.

La respuesta ante las ilustraciones sucede además de dos formas distintas, para el adulto contiene una carga irónica y de parodia, puesto que en muchos de los casos conoce las obras y entiende el sentido del libro. Por su parte, el niño generalmente completa el sentido de forma inversa: primero se encuentra con el libro y posteriormente con la obra original. En ese camino

⁴⁹ Moxey, “Los estudios visuales y el giro icónico”, 11.

⁵⁰ Moxey, “Los estudios visuales y el giro icónico”, 12.

inverso tiene la posibilidad de reflejar sobre la obra la carga emocional que proyectó hacia el libro.

Svjetlan Junaković —escultor, pintor e ilustrador croata— ha dedicado su vida a las artes visuales y se ha enfocado principalmente en la ilustración infantil. A partir de su obra *Gran libro de los retratos de animales*, podemos asomarnos a un estilo a través del cual se hace patente la materialidad con la que fue realizado.

Egresado de la Academia Brera, en Milán, el ilustrador está familiarizado con las técnicas pictóricas, así como con la historia de la pintura. A partir de este libro, el autor reflexiona sobre ambas para crear un libro en el cual están presentes distintas obras de otros pintores con diversas modificaciones que incluyen ya sea una reflexión sobre el tema o sobre los personajes involucrados en ella.

Junaković permite que observemos las huellas dejadas por el pincel y en algunos casos lo que pareciera ser una espátula. El autor incluye también en varias de las obras, bocetos que simulan ser los “dibujos preparatorios” a partir de los cuales fueron concebidas las pinturas. En varias ilustraciones también es posible observar líneas rectas que parecieran haber sido raspadas con una espátula y a través de las cuales raspa el color aplicado y nos permite ver los tonos de éstas. La técnica utilizada es acrílico sobre papel, y un dato interesante es que sobre una de las ilustraciones “Pingüino”, el ilustrador realizó también una escultura, siguiendo con este mismo juego.



Svjetlan Junaković, “Pingüino”, en *Gran libro de los retratos de animales*, offset, 34.2 x 23.8 cm, 2006
/ Svjetlan Junaković, “Pingüino”, escultura en arcilla, 2005.

Maurizio Quarello es un ilustrador italiano, estudió diseño gráfico, arquitectura e ilustración, y ha publicado cerca de 40 libros. En muchas de sus obras se encuentra una preocupación por la historia del arte y por revelar influencias y gustos personales. Su técnica principal también es el acrílico, sin embargo en *Cuaderno de animalista* lo combina con el collage en una búsqueda por hacer patente la materialidad.

Aunque en el libro de Quarello los cuadros no incluyen una ficha museográfica como en el libro de Junaković, el juego está presente de un modo más sutil. En la página legal se anuncian algunos de los pintores con los cuales el ilustrador tiene una deuda, invitando al niño a realizar esa búsqueda del tesoro latente en ambos libros.

Los procesos editoriales para realizar ambos libros son distintos, en *Gran libro de los retratos de animales* el autor presentó a los editores de OQO una maqueta con varias ilustraciones ya hechas. Cuando ellos aceptaron el proyecto de Svjetlan Junaković hicieron sugerencias de obras

que podían aludirse, pero decidieron continuar con el hilo que el autor había planteado y continuar con pinturas de la misma época.

La elección de las obras en *Cuaderno de animalista* fue un trabajo mucho más en conjunto con los editores. El cambio más importante fue que el libro surgió como un proyecto que la editorial presentaba al ilustrador y no del modo inverso. Una vez que se encontraban listas todas las ilustraciones de Maurizio Quarello, los editores pidieron al escritor Antón Fortes que realizara los textos, que él decidió enfocar en los estilos y las vanguardias literarias de inicios del siglo XX.

Como en cualquier álbum o libro ilustrado, autores y editores deben lidiar con la pérdida de detalles que implica la impresión de las ilustraciones. Aunque en estos dos libros sí nos permiten asomarnos a su materialidad por medio de las marcas sutiles dejadas por los artistas, que sirven a manera de pistas para que los niños se asomen al proceso previo con el que fueron creadas. Justamente la reproductibilidad y el saber que los originales no serán nunca la obra apreciada es una de las cuestiones intrínseca a las ilustraciones, la obra real es la reproducción, y no el original previo. Los ilustradores deben afrontar la pérdida de textura, color y definición que implicará la impresión de sus obras, por lo que deben realizarlas con ello en mente.

Capítulo 3: Imaginarios visuales, la infancia como lugar de la memoria

“Sólo quien haya permanecido fiel al placer que le brindaban los libros en su infancia puede descubrir como coleccionista el campo del libro infantil” Walter Benjamin

Walter Benjamin publicó a principios del siglo XIX diversos artículos sobre literatura para niños y temas relacionados con la infancia, los cuales fueron recopilados posteriormente en el libro *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes* en los cuales analizó la importancia de libros y juguetes durante esta etapa de la vida. Para el pensador alemán estas publicaciones permitían discernir las huellas de los distintos momentos históricos.

El autor habla de cómo a partir de un libro heredado por una madre o una abuela puede germinar en los niños una afición por los libros que se vuelve central.⁵¹ Benjamin habla también del origen del libro infantil, enfocándose en títulos alemanes; destaca además un punto que se volvió importante posteriormente y que va contra la “infantilización” de los temas en un sentido de simplificación o ridiculización. Sostiene que: “El niño exige del adulto una representación clara y comprensible, no infantil; y menos aún quiere lo que éste suele considerar como tal.”⁵²

⁵¹ Walter Benjamin, *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, trad. Juan J. Thomas (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1989), 65.

⁵² Benjamin, *Escritos*, 67.

Creación de un imaginario visual

En la infancia comienza la creación de nuestro imaginario visual. Salvador Dalí —por ejemplo— recalca la importancia que había tenido para él la presencia del *Angelus* de Millet que había visto cerca del colegio Hispano-Francés al que asistía. La imagen tuvo una repercusión tan grande en él que la retomó en algunas de sus obras en una suerte de apropiación. Muy probablemente, el artista creó el nexo más con el recuerdo de la infancia que con la obra de arte.

En *Gran libro de los retratos de animales* y *Cuaderno de animalista*, se busca generar un nexo semejante entre la imagen y el niño, incluso cuando éste no se encuentra familiarizado con la pintura a la cual se alude. Para editores e ilustradores es importante generar ese vínculo que después será retomado en el encuentro del infante con la obra de arte, apelando a la función de la imagen como generadora de emociones.

La especialista en Aby Warburg, Linda Báez, menciona que para éste: “la memoria como sustancia se hace presente, es decir cobra forma, en las imágenes mentales y materiales, así como en los documentos escritos, que concibe, percibe, aprehende y crea el ser humano”⁵³, es decir que las imágenes pueden funcionar como detonador de esa respuesta.

⁵³ Linda Báez Rubí, “Un viaje a las fuentes” en Warburg, Aby, *El Atlas de imágenes Mnemosine. Volumen I*, 14.



Maurizio Quarello, “Gótico córvido”, en *Cuaderno de animalista*, offset, 23.4 x 19 cm, 2008

Del mismo modo que en las sociedades, los individuos construyen una cosmología propia que apela a un conjunto de imágenes y que comienza a configurarse en la infancia. Para los niños la relación entre lo que Warburg llama imagen mágica e imagen simbólica es indisoluble, puesto que se encuentran en el proceso de establecer una distancia entre ellas.

El libro álbum es un instrumento importante que puede construir estas referencias que en un futuro se convertirán en el nexo entre el niño y la obra de arte, por lo que fungirán entonces también como un referente emocional y ya no sólo visual. Ese futuro puede ser inmediato, cuando es impulsado por alguien que conoce el juego presente en el libro, pero también puede darse tiempo después, cuando el niño se encuentra con la obra original en otro contexto y completa el sentido al encontrarla.

El concepto de lo cómico es de gran importancia en la infancia, puesto que genera una relación a partir de lo anecdótico. Este proceso funciona de manera distinta cuando el receptor

tiene el conocimiento previo de la obra de arte y al recibir la ilustración cierra la conexión con su bagaje previo; o bien se completa al momento de conocer la obra, que es cuando reconoce en ella la ilustración del libro. En los libros que aquí analizo, parto del supuesto en el cual los niños se encuentran con el libro antes de hacerlo con la obra de arte, por lo que el último escenario es el que sucede con mayor frecuencia. El libro álbum funciona entonces como ese nexo de acercamiento que permite diversas lecturas cuando es apoyado por alguien que sí conoce los referentes originales y los puede mostrar al niño para que establezca la conexión.

La pertinencia del uso del pensamiento warburgiano parte también de la gran tradición editorial alemana. En la vida de Warburg, y para sus discípulos, su biblioteca fue de gran importancia. El proyecto del Atlas Mnemosyne estaba materializado en ella a gran escala, fuentes que se entrelazaban con otras, ideas que apuntaban hacia otras. Por otra parte, Walter Benjamin también se nutrió de esta tradición y encontró en los libros infantiles un objeto de reflexión para una serie de ensayos.

El papel del recorrido visual

Para Warburg el uso de las imágenes con fines pedagógicos era muy importante, relación que hizo patente no solamente en la planeación de los paneles que integraban el *Atlas Mnemosyne*, sino también dando importancia a la disposición de imágenes en éstos. Aunque éstos no estaban dirigidas a un público infantil, el autor buscaba generar distintos estados de psíquicos y emocionales, además del evidente diálogo con la tradición artística precedente, de esta manera buscaba que el Atlas funcionara como una experiencia personal y particular. Aby Warburg se interesó en gran medida por la importancia fisiológica de la mirada, por la forma en que funcionaba ésta en el acto mismo de mirar.

El libro álbum se encuentra construido sobre principios similares; para concebirlo, autor y editor dan importancia al recorrido natural de la vista y a partir de ello crean un juego en el que texto e imagen se interrelacionan en un mismo producto, pero tienen una intencionalidad distinta de acuerdo con el emplazamiento sobre la página.

La importancia de los libros también acompañó a Walter Benjamin, el pensador otorgó a su biblioteca un gran valor que lo acompañó a lo largo de su vida.

En el testimonio de las personas que conocieron a Walter Benjamin más de cerca, la fascinación que ejercieron sobre él los viejos libros para niños, tanto como los libros de enfermos mentales, los jeroglíficos o los textos de emblemas y de enigmas, parece haber constituido una verdadera obsesión psicológica que roza la bibliomanía...⁵⁴

Durante la infancia, el niño tiene la posibilidad de configurar un imaginario simbólico que podríamos considerar similar al que describe Warburg en un contexto religioso. El niño no tomaría entonces distancia entre realidad y libro, porque el libro también es realidad, la ilustración se convierte en símbolo que dialoga “intertextualmente” con otras obras.

El libro tendría además un papel simbólico, que dejaría una huella en el niño, un recuerdo. La *mneme* o memoria, es para Warburg el conjunto de huellas o recuerdos, el cual permite a las personas tener una reacción inmediata frente a las imágenes. Esta respuesta también estaría presente en el niño al observar la obra de arte original, la cual será observada a través de esa huella emotiva y visual, depositada en el libro álbum. La apropiación realizada por el ilustrador, funcionaría entonces como símbolo que permitirá revivir esa fantasía que contiene.

De acuerdo con Florencia Abadi, para Warburg “Las imágenes visuales son lugares de pervivencia de una fuerza mimética primitiva en el proceso de racionalización que se produce a

⁵⁴ Giulio Schiavoni, “Frente a un mundo de sueño. Walter Benjamin y la enciclopedia mágica de la infancia”, en Walter Benjamin, *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1989), 19.

lo largo de la historia occidental (...) recordar consiste en actualizar algo que se encuentra en estado latente, olvidado –pero no borrado.”⁵⁵

La noción de lo “primitivo” a la que se refiere Warburg, superada ya en la actualidad, es ahora sustituida no por una conciencia obtusa en el niño, sino por el contrario, se abre en un abanico de posibilidades que nos invita a poner frente a él referencias que puede interpretar de un modo distinto.

Philippe Ariés menciona en *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*: “La relación entre infancia, primitivismo e irracionalismo o prelogicismo caracteriza nuestro sentimiento contemporáneo de la infancia. Dicho sentimiento apareció con Rousseau; pero pertenece a la historia del siglo XX.”⁵⁶

La época en la que Ariés publica estas líneas, 1960, parece ahora muy lejana. Sobre esos preceptos se han erigido nuevas concepciones de la infancia que nos permiten imaginar para este público productos que se ajusten ya no a sus necesidades, sino a las posibilidades que los niños tienen.

Valeria Sardi y Cristina Blake nos hablan de ello en *Poéticas para la infancia*, en donde mencionan que: “Solo en el siglo XIX comienza a considerarse la capacidad imaginativa y estética del niño. Por ello, en este siglo el escritor literario toma verdadera conciencia del receptor niño. Y ya en el siglo XX se considera por primera vez al niño como un ser con clara conciencia permisible de pertenecer al mercado lucrativo para la industria editorial”⁵⁷.

⁵⁵ Florencia Abadi, “La mimesis como lógica del recuerdo: una lectura sobre la noción de «imagen dialéctica» en la obra de Walter Benjamin desde una perspectiva warburguiana” en *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XVI (2011): <http://www.uma.es/contrastes/pdfs/016/Contrastes%20XVI-I-01.pdf>, 10.

⁵⁶ Philippe Ariés, *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, trad. Naty García Guadilla (Madrid: Taurus Ediciones, 1987), 167.

⁵⁷ Valeria Sardi y Cristina Blake, *Poéticas para la infancia* (Buenos Aires: La Bohemia, 2011), 24.

Los estudios de psicología infantil abrieron también un campo de estudios que permitía mirar a los niños ya no como recipientes que el adulto tenía que llenar, sino como personajes activos que eran capaces de crear conclusiones por sí mismas.

Uno de los estudios icónicos sobre el tema es el que publicaron Evelyn Arizpe y Morag Styles, *Lectura de imágenes. Los niños interpretan textos visuales* y que hace el recuento de un estudio realizado con niños de diversas edades y contextos socioeconómicos a partir de la aproximación a libros de Anthony Browne y Satoshi Kitamura.

El estudio me parece de suma importancia para este trabajo, ya que me ha permitido hablar y teorizar sobre estos libros desde el supuesto de que muchos de quienes se acercan a ellos tendrían la posibilidad de comprender el sentido de ironía y parodia de las imágenes que aquí se presentan como los niños de este libro.

Las autoras hablan de las posibilidades de alfabetización visual que los libros álbum presentan a los niños y cómo es que lograron aplicarlas con distintos grupos. Del estudio destaco una breve reflexión que parece apuntar a la conciencia que ellos tienen sobre la forma en la que funciona un libro álbum:

Valorar la contribución de los dos sistemas de significado en un álbum ilustrado, las palabras y las imágenes, también nos lleva a penetrar en la forma en que los niños ven estos libros, considerando cada sistema tanto por separado como en conjunto. (...) A modo de seguimiento, preguntamos a los niños si el libro funcionaría si sólo tuviera imágenes o palabras. La mayoría de los niños le dieron mucha importancia a las imágenes y dijeron que el libro no sería tan bueno sin ellas.⁵⁸

Las autoras nos señalan en el libro cómo los niños son capaces de notar que los libros álbum requieren tanto de los textos como de las imágenes para poder funcionar. Los ilustradores

⁵⁸ Evelyn Arizpe y Morag Styles, *Lectura de imágenes. Los niños interpretan textos visuales* (México: Fondo de Cultura Económica, 2004), 285-286.

de ambos libros buscan así que los libros funcionen de este modo, creando relaciones con los breves textos que los acompañan, abriendo preguntas y posibilidades de lectura. Además, en vez de apelar a la imagen original se apropian de ella para hacerla mayormente visible. Esta acción funciona en dos direcciones de acuerdo con el interlocutor: o se crea un referente o se abre un diálogo de referencias a partir del cual termina de construirse el sentido de parodia.



Sijetlan Junaković, Fotografía de los originales de “Pelicano” y “Coneja”, (archivo personal del ilustrador)

Peter Krieger habla de aspectos propagandísticos de la imagen y menciona que: “No obstante, cada estrategia visual sólo funciona si los receptores son capaces de entender los mensajes”.⁵⁹ En este caso, sería posible realizar una comparación semejante con los libros aquí abordados, puesto que la función de parodia no es comprendida si no se conoce la obra original, la recepción cambia de acuerdo a la persona que recibe el mensaje y que observa la ilustración.

Para Peter Krieger, es importante también reconocer que las imágenes son una forma contemporánea de comunicación a través de la experiencia y que se relacionan con el acto de la

⁵⁹ Peter Krieger, “Las posibilidades abiertas de Aby Warburg”, en *(In)Disciplinas. Estética e Historia del arte en el cruce de los discursos. XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, 277.

recepción. Para completar el sentido de la obra, es necesario que exista un intermediario que ayude al niño a completar la ironía implícita en ésta al conocer la obra original.

Nuevamente retomo el estudio de Evelyn Arizpe y Morag Styles para hablar de la manera en que las teorías del desarrollo cognitivo planteadas por Piaget y los estudios posteriores a éste, pueden aplicarse al estudio de libros álbum:

Muchos textos que abordan la forma en que los niños leen imágenes provienen de la psicología del desarrollo. (...) Debido a su enfoque cognitivo, tales investigaciones casi siempre olvidan tomar en consideración el magnífico trabajo artístico de muchos álbumes ilustrados e ignoran que puede provocar reacciones tanto afectivas como cognitivas en los lectores infantiles.⁶⁰

Más adelante las autoras hablan de cómo mientras que para Piaget los niños tendrían que discernir por sí mismos las tareas y el aprendizaje, para autores posteriores —como Vygotsky y Bruner— estos procesos son apoyados en su mayoría por la interacción social. Es decir, que se requiere de un intermediario, o bien, de un grupo de trabajo. De acuerdo con el estudio realizado por las autoras de *Lectura de imágenes*, en muchas ocasiones los niños sólo necesitaban que los mediadores les hicieran preguntas para detonar las reflexiones, o de hablar de las ideas que tenían para generar nuevas reflexiones en el grupo. La interacción social permitía relacionar las imágenes y el texto, así como entender lo que había detrás del libro álbum.

⁶⁰ Arizpe y Styles, *Lectura de imágenes*, 60.



Maurizio Quarello, “El aullido”, en *Cuaderno de animalista*, offset, 34.2 x 23.8 cm, 2008

Es curioso que las autoras mencionen que muchas veces los estudios sobre el pensamiento cognitivo no tomen al libro álbum como objeto de estudio, quizás la división entre el libro como producto para niños y la pedagogía se remonta a sus inicios. Justamente Walter Benjamin menciona que el florecimiento del libro infantil en el siglo XIX respondió no al interés pedagógico, sino a la vida burguesa de la época, que “La artesanía de esos libros estaba íntimamente vinculada con la vida cotidiana del pequeño burgués; no se disfrutaba, se utilizaba”⁶¹.

⁶¹ Benjamin, *Escritos*, 77.

Por otra parte, de acuerdo con Georges Didi-Huberman⁶², para Warburg la imagen tiene una temporalidad de doble faz. Es decir, que tiene características de *historicidad anacrónica* y al mismo tiempo de *significación sintomática*, por lo que la imagen no es un mero acontecimiento y está sujeta a cambios de acuerdo con el devenir histórico. Este concepto también es retomado por Benjamin como “imagen dialéctica”, la cual tiene las mismas condiciones descritas por Warburg.



Sjetlan Junaković, “La oveja”, en *Gran libro de los retratos de animales*, offset, 34.2 x 23.8 cm, 2006

Gran libro de los retratos de animales y *Cuaderno de animalista* pueden ser leídos también como Aby Warburg pretendía que fuera leído su *Atlas Mnemosyne*, no de manera lineal o en una secuencia, sino con la posibilidad de leerse de un modo abierto. Los libros funcionan como un recorrido libre en el museo, los niños pueden brincar de una imagen a otra sin que se pierda el

⁶² Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. Antonio Oviedo (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000), 143.

sentido de la obra, las obras están puestas para ser admiradas, pero su lectura no requiere de un orden específico. Aunque los editores realizan una propuesta de lectura con el orden de las páginas, quienes se acerquen a estos libros pueden proponer el suyo propio.

Warburg pretendía que las imágenes del *Atlas* funcionaran como un detonador de ideas y sensaciones, del mismo modo los ilustradores buscan provocar en los niños una reacción ante las ilustraciones y por medio de éstas realizar una reactivación de las obras de arte originales que genere también un vínculo emotivo entre el libro infantil y la obra de arte.

Del mismo modo que Salvador Dalí llevó en su imaginario visual el *Angelus* de Millet que vio durante muchos días de su infancia, es posible para los niños acercarse a las imágenes por medio del libro álbum a partir del cual tienen la posibilidad de confrontar a la imagen y realizar distintas lecturas de ella de acuerdo con su interés propio y el de quien lo acerca a la obra.

Durante la infancia, es posible acercarse a las imágenes y generar referencias visuales. Los libros aquí mostrados permiten que el niño se sienta más cercano con los personajes al ser animales, puesto que funcionan como una suerte de disfraz: “La representación teatral es la gran pausa creadora de la obra educativa. Es en el reino de los niños, lo que el carnaval era en el culto de los antiguos”.⁶³ El niño se acerca al libro para conocer las posibilidades que éste le abre, como un explorador intuitivo. El niño se acerca a ese mundo al revés y se apropia de éste, puesto que para él el libro no hace referencia a la obra, el libro es la obra.

⁶³ Benjamin, *Escritos*, 106.

Conclusiones

La apropiación de obras de arte por parte de los ilustradores se relaciona con la necesidad de mantener un diálogo con el pasado y mostrar los referentes de cada artista, aspectos de gran importancia para la corriente artística posmoderna. Este hecho permite además reactivar las obras a las que se refieren y ofrece la creación de un juego en el que el niño debe buscar la obra original, como la búsqueda del tesoro de la que habla Maurizio Quarello.

Este juego, sin embargo, será difícilmente iniciado sin la ayuda de una persona externa que señale al niño las posibilidades que el libro ofrece. Al conocerse el referente es posible completar el sentido irónico y paródico del libro, puesto que el intercambio de los personajes humanos por animales enriquece el sentido de las imágenes. A partir de la parodia, el niño se remite al humor, lo cual genera un vínculo del receptor con las ilustraciones.

En las obras presentadas a lo largo de este ensayo, es posible mirar las propuestas que los ilustradores presentan y que tienen una diversidad de interpretaciones. El parecido de Margarita Van Eyck con una vaca, a causa del tocado que usa, sólo resulta divertido al contraponer las dos imágenes o al recordar la primera. Aún cuando podría parecer gracioso que una vaca vista de modo elegante, no tenemos la misma lectura que cuando contraponemos a los dos personajes.

Del mismo modo, Maurizio Quarello juega con los objetos presentes en *Retrato de la periodista Sylvia Von Harden*, el coctel ha sido cambiado por un plato de perro, la caja de fósforos

por un medicamento antipulgas y la cigarrera por una caja con blancos huesos. Al conocer la obra original arroja nuevos sentidos y preguntas que nos permiten reflexionar sobre qué lleva al autor a relacionar una dálmata con una periodista y poeta, ¿será sólo la delgada y alargada fisonomía de ambas?

El uso de estas imágenes, sin embargo, presenta por sí solo un acercamiento con las técnicas pictóricas porque podemos ver en esas imágenes reproducidas en papel, la materialidad que hubo detrás de ellas, la mano de los artistas está presente en ellas y nos permite disfrutar de la técnica incluso si no conocemos las imágenes originales. Los detallados acrílicos son bellamente impresos en los libros que representan fielmente los originales. Son libros que destacan en el estante de libros álbum infantiles por la estética que presentan y que revelan la destreza pictórica de sus autores.

El mero acercamiento con los libros permite también una aproximación a objetos que sobresalen por sus cualidades plásticas y por los recursos estilísticos que presentan, son libros que encierran un atractivo por sí mismos. Su importancia crece aún más cuando se analizan las ideas que tienen detrás y que apuntan a un ejercicio de gran complejidad y riqueza estética, que no es ajeno al público al cual están dirigidos.

Como menciona Roberto Cabrera: “el libro álbum puede funcionar no solo como una galería portátil (de ahí también la importancia, durante su lectura en voz alta, de mostrar y comentar las ilustraciones), sino como una primera aproximación a los siempre complejos caminos de la apreciación artística”⁶⁴.

⁶⁴ Roberto Cabrera V., “Una galería portátil: el libro álbum como forma primaria de acceso al arte”, *Había una vez. Revista de Libros & Literatura Infantil y Juvenil*, no. 18 (2014), <http://issuu.com/habiaunavez/libros/docs/rhuv18>, 21.

Ambos artistas realizan búsquedas paralelas, pero con resultados distintos. Sjetlan Junaković se concentra en muchos casos en realizar una crítica social o política que aunque pareciera ser sutil se encuentra en el centro mismo de la reinterpretación. En “Las ranas (La lección de anatomía)”, el ilustrador croata nos aproxima a la obra de Rembrandt van Rijn haciendo un guiño de complicidad con los retratados. No son hombres asombrados por la proeza del Dr. Nicolaes Tulp, sino ranas felices que abren el cuerpo de un humano para examinar su interior. En sus rostros parece adivinarse el sabor de la dulce venganza que llega en un laboratorio y las pone del lado contrario al usual.



Sjetlan Junaković, “Las ranas (La lección de anatomía)”, en *Gran libro de los retratos de animales*,
offset, 23.8 x 50 cm, 2006

Maurizio Quarello tiene también una búsqueda de humor, pero sin intentar hacer una crítica a nada en particular. Su intención es en mayor medida estilística y a través de los elementos propone imágenes de gran belleza estética.



Maurizio Quarello, “Chaparrón”, en *Cuaderno de animalista*, offset, 22.4 x 40.7 cm, 2008

Ambos autores logran construir un diálogo con el pasado que está anclado al presente y que contiene muchos guiños que pueden ser develados cuando se confrontan sus ilustraciones con las obras originales. A partir de este juego, los autores reactivan obras clásicas y —aunque las conozcamos previamente— nos permiten mirarlas con otros ojos, nos invitan a acercarnos a sus detalles para intentar descubrir lo que nos ocultaron por tanto tiempo.

A través de este trabajo, me gustaría abrir varias posibilidades de análisis para otras disciplinas, así como para el estudio y la producción de libros álbum. Aunque mi corpus se ha

limitado a dos libros, considero que muchas reflexiones podrían extenderse a otros libros con intenciones similares.

En este ensayo he querido hacer patente la importancia que tiene la ilustración para niños durante la infancia y cómo ésta funciona como un primer acercamiento al arte. Lo anterior no en el sentido de un puente que ayuda a cruzar de un lado al otro, sino como un sendero paralelo que tiene cruces con éste, ya que las ilustraciones que aquí presento tienen valor artístico por sí mismas. Tanto Svjetlan Junaković como Maurizio Quarello tienen una formación artística y conocimientos profundos de la historia del arte, lo que les permite a ambos dejar referencias y pistas en sus obras destinadas a los niños.

Este ejercicio, es curiosamente común en otros productos también, infinidad de películas y libros destinados a los niños hacen referencias puntuales a obras clásicas. En parte para generar un guiño irónico hacia el adulto que comprende la referencia, pero también como una forma de despertar la curiosidad en el niño. Éstas son, finalmente, formas retomadas de la corriente posmoderna que las alimenta y les da sustento.

Gran libro de los retratos animales y *Cuaderno de animalista* son producto de una corriente que llega también a los libros infantiles y que los dota de un gran potencial, son herederos de la posmodernidad y de la apropiación, de la historia del arte, de la sátira y la parodia, concentran dentro de sus escasas 48 páginas una tradición que va más allá de sus cajas tipográficas y del emplazamiento de sus ilustraciones.

Fuentes analizadas

Fortes, Antón y Maurizio A. C. Quarello, *Cuaderno de animalista*, España: OQO Editora, 2008.

Junaković, Svjetlan, *Gran libro de los retratos de animales*, España: OQO Editora, 2006.

Acervos consultados

Archivo de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Salamanca, España

Biblioteca Central, UNAM, Ciudad de México

Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México

Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Vigo, Pontevedra, España

Biblioteca Justino Fernández, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Ciudad de México

Fuentes bibliográficas referidas

Abadi, Florencia. “La mimesis como lógica del recuerdo: una lectura sobre la noción de «imagen dialéctica» en la obra de Walter Benjamin desde una perspectiva warburguiana” en *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XVI (2011): 8-25.
<http://www.uma.es/contrastes/pdfs/016/Contrastes%20XVI-01.pdf>.

Ariés, Philippe. *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, traducido por Naty García Guadilla. España: Taurus Ediciones, 1987.

Arizpe, Evelyn y Morag Styles. *Lectura de imágenes. Los niños interpretan textos visuales*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Báez Rubí, Linda. en Warburg, Aby, *El Atlas de imágenes Mnemosine. Volúmenes I y II*. México: UNAM-IIE, 2012.

Barthes, Roland. “Retórica de la imagen”, *Lo obvio y lo obtuso*, traducido por C. Fernández Medrano, 29-47. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986.

Benjamin, Walter. *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, traducido por Juan J. Thomas. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1989.

Bozal, Valeriano. “Éste es aquél”, *Historia de las ideas estéticas I*, 37-59 Madrid: Cambio, 1997.

- Cabrera, Paul Ravelo. *El debate de lo moderno-postmoderno. La post modernidad de J. F. Lyotard*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales Pinos Nuevos, 1996.
- Del Castillo Troncoso, Alberto. *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la ciudad de México 1880-1920*. México: El Colegio de México, 2006.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. traducido por Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.
- Guerrero Guadarrama, Laura. *Posmodernidad en la literatura infantil y juvenil*. México: Universidad Iberoamericana, 2012.
- Harvey, David. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, traducido por Martha Eguía. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2004.
- Haskell, Francis. *El laborioso nacimiento del libro de arte*. traducido por Federico Eguíluz. España: Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephialte, 1987.
- Hutcheon, Linda. *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*. New York / London: Routledge & Francis Group, 1988
- _____. “La política de la parodia postmoderna”, traducido por Desiderio Navarro. *Criterios* (julio, 1993): 8, consultado 17 marzo, 2015, <http://www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf>.
- Huyssen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, traducido por Pablo Gianera. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.
- Jameson, Fredric. “La lógica cultural del capitalismo tardío”, Centro de Asesoría y Estudios Sociales, traducido por Celia Montolio y Ramón del Castillo (s. a.): 1-2, consultado 15 marzo, 2015, http://www.caesasociacion.org/area_pensamiento/estetica_postmaterialismo_negri/logica_cultural_capitalismo_tardio_solo_texto.pdf.
- Krauss, Rosalind E. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, traducido por Adolfo Gómez Cedillo. Madrid: Alianza, 2006.
- Krieger, Peter. “Las posibilidades abiertas de Aby Warburg”, en *(In)Disciplinas. Estética e Historia del arte en el cruce de los discursos. XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, 261-280. México: UNAM-IIE, 1999.
- Lonna Olvera, Ivonne. “La imagen en el juego de los significados del libro álbum. Más allá de lo explícito”. Tesis doctoral, Universidad Iberoamericana, 2011.
- Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, traducido por Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra, 2004.

- Moxey, Keith. “La creación del ‘genio’”, *Teoría, práctica y persuasión*, traducido por Xosé García Sendón, 35-68. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2004.
- Prada, Juan Martín. *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la Posmodernidad*. Madrid: Fundamentos, 2001.
- Rampley, Matthew. “La amenaza fantasma: ¿la Cultura visual como fin de la Historia del arte?”, traducido por Laia Sanz y Yaiza Hernández, *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, editado por José Luis Brea. Madrid: Akal, 2005.
- Sardi, Valeria y Cristina Blake. *Poéticas para la infancia*. Buenos Aires: La Bohemia, 2011.
- Sipe, Lawrence R. y Sylvia Joyce Pantaleo, *Postmodern Picturebooks. Play, Parody and Self-Referentiality*. New York: Routledge, 2012.
- Silva-Díaz, María Cecilia, “Libros que enseñan a leer: álbumes metaficcionales y conocimiento literario”. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- Suñol, Viviana. “Mímesis en Aristóteles. Reconsideración de su significado y su función en el Corpus Aristotelicum”. Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata, 2008.
- Tornero, Angélica. “Intertextualidad en la literatura y apropiación en el arte”, *Inventio*, no. 16 (2012): 92, consultado 26 marzo, 2015, <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4041808.pdf>.
- Wagner, Peter. *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution*. London: Reaktion Books, 1995.

Fuentes bibliográficas consultadas

- Báez Rubí, Linda. “*Gespensstergeschichten für ganz erwachsene* (Historias de fantasmas para gente muy adulta): Aby Warburg y su biblioteca en los estudios novohispanos del XVI, en *(In)Disciplinas. Estética e Historia del arte en el cruce de los discursos. XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, 215-246. México: UNAM-IIE, 1999.
- Bajo Álvarez, María Felicitas y José Luis Betrán. *Breve historia de la infancia*. España: Temas de hoy, 1998.
- Ball, Philip. *La invención del color*, traducido por José Adrián Vitier. España: Fondo de Cultura Económica-Turner, 2003.

- Bonet Correa, Antonio. “Aspectos del libro de Arte en España”, en Lázaro Carreter, Fernando, *La cultura del libro*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1988.
- Dahl, Svend. *Historia del libro*, traducido por Alberto Adell. Madrid: Alianza, 2003.
- Escolar, Hipólito. *Historia ilustrada del libro español: La edición moderna, Siglos XIX y XX en España*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez-Ediciones Pirámide, 1996.
- Garralón, Ana. *Historia portátil de la literatura infantil*. Madrid: Anaya, 2001.
- Gombrich, Ernst H. *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, traducido por Bernardo Moreno Carrillo. Madrid: Alianza, 1996.
- Ivins, William Mills. *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, traducido por Justo G. Beramendi. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- Jameson, Fredric. “Transformaciones de la imagen en la postmodernidad”, *El giro cultural. Escritos selectos sobre el posmodernismo, 1983-1998*, editado por Fredric Jameson, traducido por Horacio Pons, 129-180. Buenos Aires: Manantial.
- Juan, Anna y Cristina Corroero. “Entre el juego y la experimentación: Libros de artista en primeras edades” en *Había una vez. Revista de Libros & Literatura Infantil y Juvenil*, no. 18 (2014): 12-21, <http://issuu.com/habiaunavezlibros/docs/rhuv18>
- Krieger, Peter. “El ritual de la serpiente. Reflexiones sobre la actualidad de Aby Warburg, en torno a la traducción al español de su libro *Schlangenritual. Ein Reisebericht*” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 88 (2006): 239-250, http://www.analesie.unam.mx/pdf/88_239-250.pdf.
- Martínez de Sousa, José. *Pequeña historia del libro ilustrado*. Gijón: Ediciones Trea, 2002.
- Michaud, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the Image in Motion*. New York: Ed. Zone Books, 2004.
- Rosas, Miguel Ángel. “La apropiación arquitectónica del *Angelus* de Millet” en *Apropiarse del arte. Impulsos y pasiones. XXXII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, 243-258. México: UNAM-IIE, 2008.
- Soler i Fabregat, Ramon. *El libro de arte en España durante la edad moderna*. Gijón: Ediciones Trea, 2000.
- Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*, traducido por Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2010.

Fuentes hemerográficas

- Berissi, Marianne. “Cómo se acerca el color a los niños”, traducido por Clara Lairla. *Fuera [de] Margen. Observatorio del álbum y de las literaturas gráficas*, no. 13 (Octubre 2013-marzo 2014).
- _____. “La tentación literaria del álbum”, traducido por Clara Lairla. *Fuera [de] Margen. Observatorio del álbum y de las literaturas gráficas*, no. 15 (Octubre 2014-febrero 2015).
- Cabrera V., Roberto. “Una galería portátil: el libro álbum como forma primaria de acceso al arte” en *Había una vez. Revista de Libros & Literatura Infantil y Juvenil*, no. 18 (2014): 12-21. Consultado el 24 de agosto de 2014. <http://issuu.com/habiaunavezlibros/docs/rhuv18>
- Escarpit, Denise. “Leer un álbum, ¡es fácil!”, *Peonza*, no. 75-76 (2006). Consultado el 16 de noviembre de 2015. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/peonza-revista-de-literatura-infantil-y-juvenil--32/html/02f946fc-82b2-11df-acc7-002185ce6064_9.htm.
- Gouyou-Beauchamps, Françoise. “El libro sobre arte: un arte difícil”, traducido por Clara Lairla. *Fuera [de] Margen. Observatorio del álbum y de las literaturas gráficas*, no. 14 (marzo 2014-octubre 2014).
- Hanán Díaz, Fanuel. “Tendencias y construcción de identidad en la ilustración latinoamericana”, *Fuera [de] Margen. Observatorio del álbum y de las literaturas gráficas*, no. 15 (Octubre 2014-febrero 2015).
- Morán, José. “Arte en los ilustradores para niños”, *Peonza*, no. 75-76 (2006). Consultado el 14 de noviembre de 2015. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/peonza-revista-de-literatura-infantil-y-juvenil--32/html/02f946fc-82b2-11df-acc7-002185ce6064_73.htm.
- Moxey, Keith. “Los estudios visuales y el giro icónico”, traducido por Roberto Riquelme. *Revista de Estudios Visuales*, no. 6 (2009). Consultado el 18 de junio de 2015. 8-27: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey_EV6.pdf.