



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA

DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART

**ETERNIZANDO LA PRIMAVERA. CODIFICACIÓN DE LA
REPRESENTACIÓN FEMENINA EN LA ILUSTRACIÓN DEL
LIBRO INFANTIL ESPAÑOL Y RUSO EN EL SIGLO XX**

TESIS DOCTORAL

PROGRAMA DE DOCTORADO

3130 HISTORIA DEL ARTE

PRESENTADA POR

ANETA VASILEVA IVANOVA

DIRIGIDA POR

MARÍA JOSÉ LÓPEZ TERRADA, DANIEL BENITO GOERLICH

Valencia, septiembre de 2022

A Karlo

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	3
INTRODUCCIÓN.....	3
CAPÍTULO I. “LAS FLORES DE SU CORONA” (ESPAÑA, 1891-1939).....	41
CAPÍTULO II. LA FÓRMULA DE LA FLORACIÓN UNIVERSAL (RUSIA-UNIÓN SOVIÉTICA, 1898-1932).....	85
CAPÍTULO III. PARA TOCAR LOS CORAZONES (ESPAÑA, 1939-1975).....	124
CAPÍTULO IV. EL GRAN AMIGO IMAGINARIO Y SUS SECUELAS (UNIÓN SOVIÉTICA, 1932-1985).....	187
CAPÍTULO V. SOY UNA BOLA DE CRISTAL (ESPAÑA: 1975-2000).....	264
CAPÍTULO VI. ¿PARA PRINCESITAS? (UNIÓN SOVIÉTICA/RUSIA, 1985-2000).....	382
CAPÍTULO VII. MORFOLOGÍA DE LO ABIERTO. SELECCIÓN COMPARATIVA DE TIPOS FEMENINOS EXTERNOS.....	475
CAPÍTULO VIII. HACIA UNA PROTAGONISTA EN FUGA.....	588
CAPÍTULO IX. SIN ESCAPE. SELECCIÓN COMPARATIVA DE TIPOS FEMENINOS INTERNOS.....	687
CONCLUSIONES.....	756

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no hubiera sido posible sin el constante apoyo de mi familia. Debo agradecimientos especiales a mis directores Daniel Benito Goerlich y M^a José López Terrada.

INTRODUCCIÓN

1. SOBRE ESTA INVESTIGACIÓN

1.1. OBJETIVOS E HIPÓTESIS

Mirando hacia el punto de partida de esta tesis, ahora lejano, entreveo una figura, poliédrica hasta lo amorfo. Uno de sus lados estaba formado por las contraseñas sobre lo femenino, incrustadas en todo lo que emanaba de unas estructuras de poder, cambiantes a través de las épocas y las geografías, pero redundantes en los asuntos de género. Otro, por las imágenes creadas por ilustradoras y artistas del cómic –en una selección que no dejaba de oscilar–. Un tercero debería de resultar de las inescrutables reacciones de las jóvenes lectoras a las que iban destinados los productos verbo-icónicos. Pero, mientras las fuerzas implicadas en cada conjunto interactuaban, distorsionando las señales en todas direcciones, se formaban lados inesperados. Los contextos estilísticos que podían aliviar o imposibilitar la resistencia al modelo impuesto. Las propias publicaciones: obras de arte y productos de consumo masivo a la vez, que tenían su destino, trayectoria y hasta cualidades físicas, no derivadas proporcionalmente de las demás partes. Las biografías personales, políticas, relacionales y, sobre todo “femeninas”, tal como el entorno las imprimía sobre las artistas. Y la estructura de los mensajes de los mencionados sistemas, objetos cada vez menos definibles y más soterrados en mis remotas motivaciones. Para comparar los discursos educacionales, estéticos y, por supuesto respectivos al género, en dos países que toda yo sentía comparables, necesitaba disponer de todo el siglo XX, con sus dictaduras y transiciones española y rusa que, cosas de la historia, no quisieron coincidir en el tiempo.

Evocando mi historia, seré directa. Siempre había soñado con averiguar cómo las vanguardias soviéticas, amenazadas por el estalinismo totalitario con la exterminación, fueron heredadas... por aquellos libros ilustrados de los años setenta que me habían hecho, lo afirmo, saber oír los crípticos mensajes de la disidencia y desoír los clichés de la propaganda. El conocimiento de que, además, lo hacían representando a mujeres y niñas que me miraban llegó por el camino. Dejaré para el futuro, el tema de que el producto cultural en cuestión irradiaba, además, de un constructo institucional para el que mi rol –súbdita de un pequeño país culturalmente asimilado, a la vez que exótico y temido– no difería mucho de, aproximadamente, el estatus femenino propio. Como la mujer del totalitarismo soviético, esta observadora mediatizada y desconocida que fui yo era potencialmente capaz de producir autorrepresentaciones detonadoras para el sistema, pero sujeta a mil y una maneras eficaces de ser borrada. Y junto con este asunto interminable, aplazaré la presentación de mi posición reiteradamente fronteriza, la más cómoda para observar a la vez el país que quiso formarme y

formularme sin ser el mío y el que me acogió hace veinte años. Me interesa más la variante definitiva de aquella figura con la que empezamos el capítulo.

La tesis que están leyendo relata cómo los libros, objetos insertos en un imaginario común y en varias realidades, remiten a las niñas a ocupar lugares simbólicos y visibles, clínicamente repetitivos a través de las épocas, las ideologías y los estilos. Lo consiguen mediante mensajes masivos y resistentes a las interpretaciones de diversos orígenes. Sobre todo de las ilustradoras, aquellas que el “sistema” –si los encomiables nombres abstractos hablasen– definiría como meros canales. Las mujeres implicadas en el reto de verse y ver a las que las miran. Las artistas de poco o mucho reconocimiento, llamadas a mutilar atrayendo, a pesar de que los campos de tensión que las han formado les han enseñado igual de bien a subvertir, incluso autoengañándose. Desde las que llaman “genio o ... ” dudando en el género de la famosa palabra castradora, hasta las desaparecidas sin otro rastro que una hoja sin firma¹. Por fin, la razón del retorno de los mensajes a través de los cambios tiene mucho que ver con su sencillez. Partiendo de lo más simple, como los bordes decorativos que enmarcan abecedarios utilitarios, las figuras que confían y redistribuyen el excedente de ira y deseo redundan en lo visible, lo sensible y lo fácil. Nada más aparentemente imbatible que la aparentemente eterna condena de la división entre “fuera” y “dentro”. Para no ceder a la desesperación, ordené el mundo de los tipos espaciales destinados a las niñas, centrándome en mi favorito: el intermedio. Pero, además del cambiante valor que asumen los tipos femeninos de tránsito, en este mapa que dispone artistas, contextos, objetos y miradas, hay otra esperanza. La de poder atravesar el más complejo de los campos resultantes de multiplicar las interferencias que puedo imaginar, llegando a unas coordenadas, palabras y datos claros, que describen realidades palpables, sin obviar su método o el camino recorrido.

1.2. LA INVESTIGACIÓN COMO CARTOGRAFÍA.

1.2.1. EL PROCESO DE TRABAJO

Este estudio comenzó en 2014 con el título temporal *Configuración del modelo femenino en la ilustración infantil y la historieta del siglo XX en España y Rusia*. Desde entonces, y a pesar de algunas interrupciones forzosas, fue desarrollado prioritariamente en España, con dos estancias en territorio ruso, completadas por largas temporadas de trabajo a distancia con los materiales del mismo ámbito. Una consulta a los listados bibliográficos indica los parámetros del trabajo: más de 850 apuntes bibliográficos y aproximadamente 600 anotaciones en los apartados de fuentes. Categorías de cuyas delimitaciones, partes y confluencias hablaré a lo largo de toda la introducción y que en conjunto dan lugar a aproximadamente 1136 figuras analizadas. También comentaré cómo esta estructura ya indica una de las particularidades del trabajo: la variedad de las fuentes que no se limitan a los libros ilustrados, incluyendo también bocetos, reproducciones, ecos, y unas *sui generis* huellas visuales dispersas por otros materiales. Aquí me detendré en los lugares donde tuvo lugar la selección y recopilación, como generadores también de los cambios que modificaron reiteradamente las premisas iniciales.

¹ Imprescindible añadir: y todas interrelacionadas, en una telaraña parecida a la genealogía de las costureras evocada por las investigadoras de la literatura romántica femenina. Mi biografía creativa conjunta, compuesta por las notas a pie de página que perfilan o esbozan los currículums de 106 artistas gráficas, debe también mucho de su estructura a las iluminaciones de *La loca del desván*. GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan, 1998.

¿Qué tendrán en común las bibliotecas, las hemerotecas, las librerías anticuarias, los rastros (imprescindibles en el caso del cómic), así como los archivos, los fondos museales, las exposiciones y, no por último, ese taller virtual que rodea invisible cada artista con el que dialogamos, independientemente de si conversamos con ella o él a través del correo o vía una entrevista concedida a terceros? Todos son sistemas parlantes. Tratan de ordenar la información proporcionada por los materiales que custodian o utilizan en jerarquías transparentes, pero el acceso a ellos inevitablemente acaba distorsionado por las interferencias de voces que sugieren otras comparaciones, combinaciones o pistas. Mientras reconstruía las trayectorias de las 62 artistas españolas y las 45 rusas, sus trabajos, historias y contextos confluyeron con otras imágenes y palabras, tan poderosas como la propia producción investigada². A veces se trataba de la colección de artesanía que mostraba patrones interpretables a su propietaria, una artista a medio camino entre la vanguardia prohibida y otra, una nueva síntesis totalizadora abierta al futuro (Tatiana Mávrina). Otras veces encontraba testimonios que ubicaban las imágenes en contextos conflictivos, cuya huella provoca reacciones violentas hasta la actualidad: son los casos de varios ilustradores inmersos en la transformación del espacio cultural soviético. También en el terreno de las pequeñas bibliotecas de los márgenes de la provincia de Valencia, me esperaban los antaño *bestsellers* de Pablo Ramírez³ que, reutilizando las mismas ilustraciones en libros sin relación entre sí, me obligaban a ver otras conexiones entre renovación, repetición y diseño tardofranquista. Sobre todo cuando intercambian guiños con la literatura didáctica de la misma época, rebosante de imágenes fotográficas robadas y dibujos que las imitaban, obligando así al santoral femenino a poses y encuadres plenamente cinematográficos.

No abundaré en más ejemplos sobre cómo la acumulación de material altamente comunicativo puede romper los planteamientos iniciales, lo que me interesa es mostrarla como productora en positivo. La heteroglosia, como cantidades comparables, capas, intertextualidades y también como contradicciones, hizo indispensable la constante ordenación y reorganización de todo lo que encontraba, siguiendo unos cambiantes criterios de repetición y afinidades, que acabaron cristalizando en el sistema de los tipos espaciales. La evolución de esta división hacia las teorías en torno al tipismo en el cuento maravilloso y la consiguiente apertura hacia la alegoría nacional, me llevaron allí donde había querido empezar, sin atreverme a confesarlo: la forma política, escondida detrás de la representación del género. La descripción más breve y certera de esta investigación glosaría: empezó como un estudio de los

² Perfilando el criterio selectivo, añadiría que el listado definitivo de las ilustradoras españolas pretende englobar a todas las artistas que han frecuentado la ilustración del libro infantil de manera más que excepcional (independientemente de si el aporte de su legado haya alcanzado una buena difusión o reconocimiento), siempre y cuando la mayoría de su producción no sobrepasa la amplia acotación cronológica del siglo. En las artistas del cómic español que no practicaron la ilustración en otros formatos, la selección es representativa: aparecen aquellas cuya obra esclarece el itinerario de la autora y de la figura femenina en general, dando así cabida a gran número de artistas de diferente fortuna y no alcanzando algunas de las miradas de trabajadoras semianónimas de este género. En el caso de las artistas rusas y soviéticas, el resultado alcanzado es equidistante a esas dos opciones. La magnitud y complejidad de los procesos, la existencia de áreas culturales de desarrollo diferenciado (como la báltica) y la fuerte tendencia a borrar de la memoria a artistas implicadas en géneros característicos (como el “libro productivo” o algunos tipos de ilustración en la prensa) hace físicamente imposible recuperar los nombres de todas. Pero las retratadas superan con creces el extracto representativo, acercándose mucho a la totalidad. En casos muy puntuales, he completado el conjunto biográfico a pie de página, con los datos de alguna artista femenina muy afín al área que no practicó la ilustración. Se trata de unas cuantas mujeres cuyo destino ayuda sobremanera a perfilar la tipificación de la infancia y de lo femenino, como la escultora G. Stolbova, creadora de figuritas de porcelana, emblemáticas de la “infancia feliz” soviética. El número de biografías incluye solo a las ilustradoras, pero todas las vidas creativas del conjunto comparten temas y motivos

³ Está claro que este descubrimiento ocurrió en la segunda fase del trabajo, cuando la fuerte y problemática imbricación de las imágenes de las artistas con su contexto político-cultural había confirmado la necesidad de investigar, parcialmente, ilustraciones producidas por artistas hombres.

trabajos de ilustradoras españolas y rusas, pero el material recopilado decidió convertirla en un sistema de patrones y divergencias, que captara el género en las esquinas más ruidosas y menos iluminadas del imaginario de las niñas.

1.2.2. ESTRUCTURA DE LOS CAPÍTULOS

El análisis de los materiales teóricos y literario-visuales está estructurado en nueve capítulos. Los primeros seis revisan el desarrollo de la ilustración infantil española y ruso-soviética en orden cronológico, usando la alternancia geográfica. Las divisiones de estos capítulos y sus epígrafes corresponden a hitos de relevancia plural: las fechas “fronterizas” elegidas tienen importancia tanto para la historia del género como para el arte y la educación, y por ello no siempre coinciden con las grandes líneas divisorias de los manuales de historia⁴. Sin buscar previamente una simetría entre los capítulos dedicados a la Rusia-Unión soviética y los españoles, los años de partida y final de cada capítulo resultaron no demasiado alejados en el tiempo: 1891-1939, 1939-1975, 1975-2000 para España y 1898-1932, 1932-1985, 1985-2000 en el caso ruso.

Cada uno de estos seis capítulos empieza con el marco de género que prepara la comprensión de los trabajos dirigidos a las niñas, prioritariamente por artistas femeninas. Los materiales de artistas masculinos están usados en todos los capítulos, pero su papel es el de referencia que posibilita en cada momento la comparación y contextualización, nunca de línea rectora. Los otros campos referenciales son la imagen femenina, tal como la construyen, desde sus poéticas y estéticas, los principales movimientos artísticos de cada período o subperíodo, y las respectivas trayectorias evolutivas de la educación y la literatura infantil. La autorrepresentación siempre está considerada un elemento prioritario. La mayor parte de cada capítulo está dedicada a selecciones de obras de ilustradoras, agrupadas para el análisis según ejes cronológicos y sujetos que difieren entre sí.

Esto es, las propias imágenes siguen distintos sistemas de organización: lo exige no sólo el carácter muy dispar de los materiales en los distintos periodos, también mi convicción de la metodología como un proceso y no como una estructura fija. Si mis fuentes y las artistas con las que dialogaba sugerían la necesidad de flexibilizar el enfoque metodológico y priorizar alguno de los múltiples ejes que presentaré en el punto siguiente, creí apropiado que cada capítulo tuviera una cierta autonomía. Dentro de la retícula invariable expuesta hasta aquí (marco del género, evolución educativa y estilística vistas desde el rol femenino, ilustradoras, etc.), la cantidad de obras analizadas y su organización, incluso la propia selección, muestran su variabilidad en busca de una forma adaptable, útil y antidogmática, que se expresa en el cambio.

El mejor ejemplo para entender este enfoque es el uso práctico del concepto marco, uno de los más importantes en esta investigación. En la parte inicial de cada capítulo he usado este término en una extrapolación de su definición más conocida, que es “Límites en que se encuadra un problema, cuestión, etapa histórica, etc.”⁵. No en vano Ortega y Gasset homenajeó este concepto plural como uno de los más fructíferos para la reflexión, sobre todo en el ámbito cultural⁶. Incluso solo en este sentido el término admite otra comprensión, tácitamente

⁴ Cabe añadir la naturaleza continua de los procesos sociales y culturales, causa del solapamiento de los años finales de cada periodo con los iniciales de su sucesor.

⁵ Sería difícil no anotar otros sentidos de los señalados por la RAE, también muy relacionados con el uso del concepto más adelante, como “Ambiente o paisaje que rodea algo”. <https://dle.rae.es/marco>

⁶ ORTEGA Y GASSET, José 2018 [1921], p. 5-15.

consensuada, que es la que prefiero: permitiendo enfocar uno o varios aspectos de la realidad de manera que mantengamos, en el centro de nuestro interés, los citados “problema, cuestión, etapa histórica, etc.”, el marco obliga a la intersección. Los capítulos I-VI interseccionan el gran marco de género, para todo el periodo comprendido, con los más segmentados marcos de los periodos artísticos, educativos y literarios.

Planteado esto, la confluencia más importante une este marco múltiple como contexto y enfoque a aquel campo de trabajo que selecciona las obras analizadas. Los seis capítulos despliegan muestras de libros infantiles ilustrados que componen un marco gráfico, entendido como canon didáctico divulgativo que es especialmente sensible a los patrones, a las imágenes femeninas repetidas o a aquellos elementos de la cultura verbo-icónica que comunican sus mensajes de forma que elude la lectura crítica (y este grupo incluye los patrones geométrico-decorativos de la página impresa). Sería aún más fácil entender mi concepto del canon que defino como marco objetual o seriado, si pensamos en el marco como en aquello que se repite hasta convertirse casi en mensaje subliminal u obvio, como por cierto funciona el marco decorativo de la página.

Desglosando, el primer capítulo, centrado en España, reúne manuales de buena conducta modernistas, silabarios y protagonistas seriados aparecidos en la prensa gráfica infantil del Novecentismo. Y también introduce el decó, a través de otro grupo de obras con poder de enmarcar: aquellas recopilaciones de textos de carácter cuasi-antológico que potencian la asociación entre patrones visuales y la realidad circundante, convertida así en alfabeto, enciclopedia ilustrada o cartilla de primera lectura. Las selecciones priorizan el análisis de las imágenes creadas por artistas mujeres, del modo ya explicado en relación con los otros contenidos. Y cuando presento una artista inevitablemente reviso toda su trayectoria, dentro y fuera del marco definido y del resto de trabajos en su contexto. La producción femenina no construye un campo cerrado, para dejar fluir las referencias y comparaciones indispensables (¿cómo describir, sin la comparación con los trabajos de sus coetáneos, el rol de una genial artista como Lola Anglada, tratada según la época, unas veces como musa de un estilo y otras como infantilizada enemiga del régimen, inofensiva por su género?). Por otro lado, los contextos enmarcan de manera diferente la producción de la literatura infantil ilustrada a través del canon seriado u objetual: la distribución, las comparaciones y las referencias entre el marco visual y el resto de imágenes de libros para la infancia varía a través de los capítulos, al igual que los contenidos concretos del canon.

Los capítulos siguientes añaden a sus marcos de contextos interseccionados los abecedarios rusos y soviéticos, las viñetas seriadas del tebeo femenino español y las series divulgativas de ambos países, articuladas según distintos principios enciclopédicos o mejor dicho (ya que en realidad engloba solo una parte del saber universal) paraenciclopédicos. Siguen otros sistemas de canonizar lo visual repitiendo enmarcamientos reconocibles, siempre acompañados por imágenes afines, que posibilitan la comprensión de su origen, e impacto. ¿Cómo exactamente fluctúa la estructura para enfocar el canon según unos condicionantes históricos variables? Los últimos dos capítulos lo han inscrito en el panorama de las sobreabundantes producciones mal conocidas. El V (Transición y Postransición españolas) investiga los cambios en la figura femenina siguiendo también ejes transversales temático-estilísticos. Con el núcleo central dedicado a más series divulgativas, también las relaciona con una selección más amplia de otras obras. Aún más oscuro en cuanto a estudios, el episodio postsoviético me inspiró una retícula global, que opone distintos tipos de marco gráfico a las tipologías literarias y formales clave. Así su enfático marco de género, que tiñe de una tónica nueva todos los fenómenos analizados, confluyen de una manera más exacta con el marco de tácito adoctrinamiento visual, formando no solo figuras sino también relaciones tipificables.

De este modo el capítulo VI funciona como puente hacia los tres últimos, que retoman el material utilizado comparándolo con lo necesario para el enfoque de cada uno de ellos: materiales derivados de las ilustraciones de los cuentos folclóricos y de obras del canon literario infantil universal, cuyas variadas interpretaciones en los dos países permiten ricas comparaciones⁷. Con esta base, la organización de los capítulos VII-IX es estrictamente espacial. El enfoque del género en el espacio, tal como lo explica el punto siguiente, permite aplicar mejor que cualquier otro el resto de la red metodológica potenciando las conexiones semióticas, entre otras. El criterio divisorio aísla los tipos femeninos que se desenvuelven en el espacio abierto, los que atraviesan las fronteras espaciales entre dentro y fuera y los estrictamente enclaustrados. Para entenderlos necesitamos otro apoyo teórico que, por criterios de cercanía, se detalla en los propios capítulos. El ejemplo más patente son los estudiosos del cuento maravilloso, el género plenamente asociado al espacio abierto natural (“el bosque de los cuentos”). Por su carácter y estructura, los últimos tres capítulos elaboran unas conclusiones que intermedian entre el material cronológico y las definitivas. Por esto su reflexión retoma a menudo lo ya analizado, para guiar el pensamiento hacia otro nivel lógico, recorriendo así de forma gradual el camino entre el marco divulgativo como cantera de patrones y el marco espacial como productor de tipos.

En todos los niveles observé un proceso paralelo: en cualquier entorno, los tipos femeninos tendían a congelarse en alegorías con trasfondo político, delimitable como un extra-tipo espacial, el geopolítico. Los frecuentes intentos y fracasos de estas formas, obligaron a incorporar también, en los lugares correspondientes, material teórico específico. En los capítulos preconcluyentes en cuestión, el material procedente de España o de Rusia fue tratado simultánea y sincrónicamente, según las necesidades del tipo analizado. Aquí el papel de la comparación entre las creadoras de tipos y sus colegas hombres es especialmente pertinente, sin que por ello la figura femenina representada eclipse a la de las artistas.

1.2.3. HACIA UNA METODOLOGÍA EXPERIMENTAL

Me serví del concepto de marco, en sus manifestaciones prácticas en esta investigación, para vincular sus objetivos a sus bases teóricas. En los capítulos siguientes, los materiales analizados desde una red de enfoques pueden aparecer referenciados con el concepto transdisciplinar que une las visiones aplicadas, y no con el nombre de los artífices de una teoría. El mapa conceptual en torno al que desarrollo a continuación las líneas metodológicas y el estado de los estudios afines al tema, no es un índice terminológico sino el resultado de su disección. Pensadoras y pensadores vinculados en torno a problemas comunes usan conceptos interrelacionados, no idénticos. En las coordenadas donde se encuentran, surgen las palabras que explican los procedimientos con los que interrogué a los materiales visual, literario, histórico y biográfico. La más fácil de estas contraseñas es “marco”. “Tipo” es la más compleja y productiva, marcada por las huellas teóricas que parten del arquetipo de los cuentos, para no terminar en el estereotipo de la diferencia excluida. Existe también un término que define mi método como algo más que adaptación variable de los enfoques al material o extrapolación de un tesoro analítico sobre áreas desconocidas. “Cartografía” no alude sólo a las lecturas de códigos en clave espacial.

⁷ Insistamos en la desambiguación en cuanto al uso de “canon” literario. “Catálogo de autores u obras de un género de la literatura o el pensamiento tenidos por modélicos” si volvamos a la definición básica pero significativa de la RAE. <https://dle.rae.es/canon>. El capítulo VIII argumenta sobre las implicaciones políticas de la apropiación de los clásicos universales de este canon y de sus niñas modélicas.

Cuando la célebre conceptualista Mary Kelly practicaba la crítica artística feminista hablaba de estrategias históricas, es decir, estrategias artísticas de hacer historia no totalizadora o incluso no lineal⁸. Se refería a las múltiples formas de permanecer en la duda, en la ambivalencia, en la heterodoxia y en el cuestionamiento, dispuestas a ser reflejadas en estructuras que van más allá de los conceptos, definiendo la forma de una investigación. Cierto que en su caso la investigación coincide con la obra. En el de Virginia Wolf, en cambio, la investigación era, a la vez que polémica, la negación de un método uniforme. *Una habitación propia* es el reflejo de esas búsquedas con obstáculos, que la experiencia verdadera convierte en círculos conscientes e intencionados y que asoman en la mayoría de sus obras y muy especialmente en *Orlando*⁹. Consternada por la prohibición de moverse en línea recta (a través de las zonas literalmente prohibidas) la autora del conocido ensayo, que a medida que investiga se retrata investigando, cae en un vértigo fructífero. Mientras describe cómo los lectores varones regurgitan sin esfuerzo los volúmenes en las bibliotecas, Virginia Wolf vuelve una y otra sobre sus pasos. Se observa, se desespera, modifica cada vez su estrategia y disfruta del resultado. Porque sabe: en este obstinado dudar y volver a empezar reside la verdad de su investigación más que en las conclusiones. Una investigación casi abierta que construye su método a medida que avanza, modifica o experimenta y muestra sin timidez el camino recorrido en una estructura dialógica: creo y sé que esté ideal derivado de los círculos de Virginia-Orlando ha marcado la estructura de mi propio trabajo más que cualquier planteamiento teórico.

2. MÁS QUE ESTADO DE LA CUESTIÓN. METODOLOGÍA, TRABAJOS, FUENTES

2.1. EL GÉNERO Y SU REPRESENTACIÓN. MÉTODOS Y ESTUDIOS

2.1.1. EL (PLURAL) ENFOQUE DE GÉNERO

Sigo exponiendo el mapa conceptual, que es aquel corte transversal que muestra cómo la metodología de esta investigación se relaciona con el resto de la cuestión, o red de cuestiones anunciada por el título. Antes del “tipo” y el “lugar” el término que esclarece todas las conexiones es “género”. En un ensayo seminal publicado por primera vez en 1982 Griselda Pollock formuló, debatiendo, algo que hoy ya se puede considerar un lugar común en la definición del método feminista en la historia del arte¹⁰. Se trataba de un enfoque dentro de la historia social del arte, que algunos de los "patriarcas" de la disciplina denunciaban como "desintegración": un lugar de cruce entre los planteamientos semióticos y psicoanalíticos (entre otros), que hoy llamaríamos intersección. Tanto aquellas líneas, cómo el propio caldo de cultivo marxista que nutría la citada historia social del arte en la segunda mitad del siglo XX, estaban mediatizados por la misma actitud crítica que caracterizó desde siempre el enfoque de género aplicado al estudio del arte. Hasta el grado de que podríamos decir que, en las bases del método que Pollock ayudó a cuajar, encontramos las versiones revisadas de varios movimientos intelectuales que habitualmente designamos con el prefijo "post-". Eso es, una conjunción del postestructuralismo, postfreudismo y postmarxismo define los contornos del territorio donde la teoría feminista aplicada a la historia del arte se convierte en práctica con

⁸ KELLY, Mary, 1998, p. 256-264.

⁹ WOOLF, Virginia, 2004; 2010.

¹⁰ Más tarde este texto se convirtió en la primera parte de su libro *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. POLLOCK, Griselda, 2007, p. 51-110.

sentidos políticos. De la semiótica y de la revisión del paradigma histórico-artístico de la izquierda seguiré hablando en toda la introducción. En cuanto a las indagaciones derivadas de la revisión feminista de Freud, Griselda Pollock insiste en ejes como la representación de la sexualidad o los usos públicos de la mirada observadora. Son conceptos que jalonaron los trabajos de Luce Irigaray y Laura Mulvey y, desde la famosa implicación de esta última autora en el análisis fílmico a través del placer voyerista, vuelven a conectar con la ciencia crítica de los signos¹¹. Esta red nos lleva a otro autor, citado con provecho por Pollock, Michel Foucault y, consecutivamente, al tema del espacio femenino, otro sistema de signos con significados políticos que discutiré. Eso, siguiendo el hilo para anunciar el modo en que los integrantes de mi intersección se unen a modo de telaraña.

Más adelante continuaré esta senda, desde su cruce con los estudios geográficos feministas. Aquí anticiparé que, para investigar los espacios de la feminidad en las épocas constitutivas de la modernidad artística, Griselda Pollock se apoyó en algunos conceptos favoritos: la identidad como negociación, la representación como mito, la posición de observación como símbolo de poder y sobre todo la división de las esferas pública y privada, como un mapa político del orden espacial, en su caso dentro de las pinturas¹². Se trata de una terminología que volverá a aparecer en mi tejido conceptual. Un ejemplo crucial: cada una de estas palabras participará en la definición del estereotipo.

Necesito dedicar un instante a otras palabras, las huérfanas del psicoanálisis, que hoy utilizamos obviando su sentido e historia; me detendré en el gesto con el que las autoras referidas las adoptaron para el análisis feminista. El sistema de Jacques Lacan cuyos términos, después de los de Freud, utilizaron para dinamitarlos las filósofas feministas, parte de una oposición binaria desigual. En la parte dominante está el sujeto racional, tácitamente masculino, que verbaliza, ordena y enmarca lo visible en un esquema de interpretaciones jerárquico. En la parte débil está la sombra resultante de lo que no cabe en este marco: lo mudo, lo corporal, lo materno, lo Otro, etc.¹³. Las respuestas dadas a estos esquemas apenas permiten ser delimitadas. Ninguna autora o autor, de los que considero a continuación, abandona el círculo que dibuja la reacción a este esquema. Ni la advertencia de Bourdieu de que cada estructura binaria reproduce la violencia simbólica. Ni la rehabilitación de las partes débiles, denunciando la falacia de las supuestas relaciones con la naturaleza o con la imagen, por las voces de tantas pensadoras de los años setenta. Incluso el sujeto performativo de Judith Butler contesta, a su particular manera, el paradigma del individuo, monolítico por fuera y doble por dentro. Y por supuesto, las citadas pioneras del enfoque de género en el arte también coinciden en que usar la teoría como crítica, equivale a una investigación que desmiente la naturalidad y subraya el carácter histórico de cualquier medio, práctica o concepto, usado para construir la división de género¹⁴. A continuación presentaré otra línea metodológica que lucha contra las estructuras epistemológicas binarias no denunciando, equilibrando o deconstruyendo, sino abriéndolas hacia partes nuevas.

2.1.2. SEMIÓTICA Y LECTURA

Aquí conviene añadir un importantísimo eslabón a mi red. Hace aproximadamente un siglo que la joven ciencia semiótica se despegó de sus bases, en torno a las relaciones de las

¹¹ IRIGARAY, Luce, 1982. IRIGARAY, Luce, 1978. MULVEY, Laura, 1988.

¹² POLLOCK, Griselda, 2007, p. 111-174.

¹³ PALMA BORREGO, M^a José, 2001.

¹⁴ WOLFF, Janet, 1998, p. 43-52.

unidades mínimas de la expresión, los signos, con la realidad, sin darse prisa para anunciar una opción desigual entre los componentes del sistema comunicativo, sean éstos palabras, imágenes, receptores o canales. Un deseo de multiplicar las partes de la estructura, de dejar que cada una de ellas influya y cambie a los demás, estaba gravitando sobre la investigación semiótica mucho antes de las intuiciones de Bajtín sobre el diálogo que crece hasta la polifonía, diluyendo los fenómenos de la lectura, la intertextualidad o la interpretación, o de las definiciones de Umberto Eco en cuanto a un conjunto entre la obra, su lector y el proceso de su mutua de- y re-construcción, abierto e infinito¹⁵. Lo único que provoca sorpresa en esta historia, es el larguísimo lapso de tiempo necesario para que unas palabras muy cercanas a estas extrapolen los problemas de, por ejemplo, los estereotipos de género, sobre el proceso de lectura infantil verbo-icónica, lógicamente vista desde la pedagogía. Aunque inevitable aparezca en el subtítulo descompuesto en sus dos partes constituyentes, “semiótica” y “lectura”, en realidad el siguiente concepto indispensable en nuestro mapa se llama “interlocutoras”.

La sencillez es aparente: efectivamente, tal como lo veremos reiteradamente a continuación hablando de tipos y cuentos, llegar a la concreción pedagógica del conjunto semiótico es como por fin pisar tierra firme. Pero en otras áreas las teorías semióticas de corte crítico-contestatorio encierran muchos obstáculos. Sobre todo cuando se centran en el estudio de un conjunto, para el que ni siquiera fijaron un nombre consensuado (significativamente es tan común denominarlo verbo-icónico como icono verbal). En vez de remitir a la protohistoria de la semiótica, por ejemplo en Rusia, me gustaría tomar dos ejemplos, uno del análisis de conjuntos donde la cohabitación entre texto e imagen no tiene el carácter abierta- y sistemáticamente pedagógico (en el sentido amplio de producto literario para personas en formación) y otros en que sí.

Roland Barthes usó conjuntos casuales para forjar un término político: el mito, un mensaje programado tanto semántica como ideológicamente. Este puede estar detrás de cualquier sistema de signos mixto: la portada de una revista apenas comentada o un largo artículo con escaso acompañamiento visual, entre otros muchos. En todos estos lugares Barthes conseguía demostrar una falsificación a través de procedimientos formales, en la que un mensaje subliminal sustituye el verdadero significado por otro, más afín a la opinión mayoritaria. Lo más interesante quizás son sus observaciones sobre las técnicas de borrado de las huellas. Una imagen intencionadamente comentada o un comentario ilustrado con objetivos concretos, puede presentar una construcción histórica por un fenómeno natural eterno. Y también puede funcionar así una imagen sin texto o un texto sin imagen, cuyas distintas capas interpretativas permiten la trampa. Adaptar la lectura a conjuntos arbitrarios potencia enormemente la interpretación política, pero desplaza la atención del papel del lector o receptor¹⁶.

En el polo opuesto a este lector, encontramos al consumidor de una de las formas que más nutrieron el estudio semiótico de lo verbo-icónico, el cómic. En su fase actual, esta rama prolonga y supera las bases de Umberto Eco, que veía el cómic como foco de las convenciones de uso popular¹⁷. Gracias a su estructura, consigue transmitir no solo los mensajes coincidentes con el discurso dominante, sino numerosas consignas subversivas. Los posteriores estudiosos hablan abundantemente del desarrollo del lenguaje gráfico verbal que aprovecha la liberación de los códigos. Esto es, cuanto más compleja y vanguardista es la tendencia, más necesidad de interactuar pensando aguarda al lector, enfrentado a las paradojas o rupturas de la viñeta

¹⁵ BAKHTIN, Mikhail, 1981. ECO, Umberto, 1999.

¹⁶ BARTHES, Roland, 2009.

¹⁷ ECO, Umberto, 2010.

tradicional¹⁸. Así, mientras los historiadores y semióticos del cómic lo elevaron al ya indudable estatus de noveno arte, crecía la convicción de que fue exactamente la pluralidad relacional entre los códigos lingüísticos y visuales que lo fundamenta. Podemos decir que estos estudios se inscriben en la familia de las teorías de decodificación y lectura cercanas a Bajtín y al propio Eco, y que insisten en la oportunidad de que el lector pueda completar, interpretar y modificar las obras literarias, en un grado evidentemente vinculado a los estilemas seguidos por los autores. Aunque no mostraron un vínculo directo con el campo del cómic, todo ello influyó a aquellos investigadores que en los años noventa basaron el uso pedagógico del libro ilustrado en la contradicción entre códigos visuales y verbales tan rica en potencialidades¹⁹.

Sus monográficos delimitan un campo de oportunidades y un problema. Desde el principio de mi trabajo, observé dicha dificultad, difícil de superar. Hablar de la historia de los estereotipos de la feminidad “vendidos” a las lectoras, implicaba adoptar algunas reglas interpretativas, un posible consenso sobre las ricas y dispares voces de los que investigaron en torno a la semiótica y la recepción de la ilustración. Pero no existían y siguen sin aparecer estudios que pudieran, incluso tan solo sugerir cómo repensar los resultados de la potente escuela de análisis del libro infantil ilustrado moderno, para la interpretación real de las niñas de hace más de un siglo. Existían sólo hipótesis, más que lógicas, pero carentes de pruebas cuantificables y comparables. Un investigador podía suponer que, durante la infancia de su abuela (me abstendré en citar el nombre del renombrado estudioso español que materializó esta conjetura) el impacto de la ilustración habrá sido aplastante e inapelable por la carencia de otros estímulos visuales. Hecho relativizable, por lo demás: probablemente la referida abuela habrá gozado de una enorme familiaridad con la imaginaria religiosa, que le facilitara la decodificación de lo típico y repetitivo y además, en muchas áreas geográficas, su inserción en un entorno arquitectónico ecléctico liberaría su sensibilidad para las complejas geometrías simbólicas, sugiriendo intuiciones inéditas... Pero esto siguen siendo conjeturas: la estadística, las entrevistas, los experimentos teóricos con una base práctica sobre la recepción de dicha señorita y su generación pertenecen a la imaginación febril. Disponemos solo de las ilustraciones, de los datos de su popularidad, valorables según las cantidades referentes a reediciones y tiradas (y también según las huellas de influencia que las imágenes originarias produjeron). Y de poco más... si no queremos servirnos de los incuantificables recursos literarios del tipo de “el primer libro ilustrado que conocí”.

Por lo tanto, podía beneficiarme *grosso modo* de unas teorías complejas que responden al estado del libro ilustrado y de sus lectores hacia el final del XX y, por suerte, de las sobrias hipótesis de los autores de estos planteamientos sobre la situación anterior del público infantil en temas de recepción. Algunos de ellos insisten en que la evolución del libro infantil, como objeto semiótico (es decir, comunicativo y decodificable) y como obra de arte, muestra una

¹⁸ Un estudio muy esclarecedor es *Narrative Structure in Comics: Making Sense of Fragments*, de Barbara Postema que se centra en el “hueco” rellenable entre viñetas sucesivas en la conciencia de un lector. Tanto este fenómeno, como las cambiantes dimensiones de tal vacío según el uso de los estilos, son un lugar común en numerosos estudios, sin utilizar la misma denominación. POSTEMA, Barbara, 2013. BARBIERI, Daniele, 1993. GUBERN, Román, 1974. MOEBIUS, William, 1986. CUÑARRO, Liber; FINOL, José Enrique, entre otros. Los propios historiadores del cómic en España indagan en sus estereotipos para diseccionar mensajes, sobreinterpretados en contra de su discurso.

¹⁹ No existe un nombre consensuado común para toda esta corriente heterogénea, que comparte presupuestos y despliega divergencias, en todo caso no es una escuela. Comúnmente escriben en inglés, aunque en casos tan importantes como el de Maria Nicolajeva, desde Suecia y desde el conocimiento vivencial de la literatura rusa. Con todo, referirse por comodidad a ellos como investigadores anglosajones sería una abreviación cómoda pero inexacta. El listado completo de las obras y autores de los que hablaré a continuación volverá a aparecer enriquecido en diferentes notas. Su variante más reducida incluye: SCHWARCZ, Joseph H., 1982. NODELMAN, Perry, 1988. NIKOLAJEVA María; SCOTT, Carole, 2001. LEWIS, David, 2001. EVANS, Jane, 1998.

trayectoria desde lo unívoco a lo abierto. Los momentos clave en dicha trayectoria responden a las dos revoluciones estéticas, claramente delimitadas, que vivió el libro europeo de forma paralela en la mayoría de los países. Es decir, el estado actual de las relaciones entre lector, imagen y texto responde a lo que sabemos sobre el libro a partir de los, aproximadamente, años setenta. De la respuesta estética y política de las lectoras de imagen en el interregno entre esta y la anterior brecha, marcada en la década de los treinta, tenemos poco más que hipótesis de trabajo, basadas en materiales subestimados.

En las últimas décadas del siglo podemos observar una serie de coincidencias entre los factores que determinan la recepción de los libros infantiles en distintas áreas de Europa. Los detallados estudios de los que hablé lo atestiguan. No hay investigaciones prácticas que confirmen que sus conclusiones serían aplicables al país que vio el nacimiento de la ciencia semiótica en los años veinte y treinta, es decir Rusia. Tan solo huellas dispersas que se concentran en las obras, no en la mixtificada reacción lectora, para demostrarnos que el contexto soviético seguía un camino muy particular y tortuoso hacia el mismo mundo globalizado.

Resumiendo mucho, estos fueron los nuevos principios, expuestos no sin contradicciones y debates por Joseph Schwarcz, Perry Nodelman, David Lewis, Jane Evans, los tandems de Maria Nikolajeva y Carole Scott, Martin Salisbury y Morag Styles o, en el caso de España, prioritariamente Teresa Colomer y el equipo de Fernando Zaparaín y Luis González²⁰. Todos estudian el libro ilustrado como un conjunto de interacción entre texto literario, texto icónico y reacción procesual brindada por el joven receptor. La mayoría de los trabajos referidos se centran en el álbum infantil típico del fin del XX, dejando como base de las especulaciones sobre las décadas anteriores el libro con amplio texto e imágenes relativamente independientes²¹. En cualquier caso, la complejidad y la libertad de la lectura crecían a medida que los primeros dos elementos, imagen y texto, multiplicaban sus posibles modalidades relacionales, alejándose de la unívoca complementariedad que se les suponía en, pongamos un ejemplo también con excepciones, el libro decimonónico. Pero solo el final del siglo XX pudo disfrutar de las fructíferas distancias entre texto e imagen, hasta el grado de explorar las ventajas de un extrañamiento intencionado, convertido en herramienta de libertad y placer.

Las relaciones entre elementos, incluso las más disparatadas, no solo sirven para liberar la comprensión y evocar la lectura activa. Sus códigos siempre guardan algo de la antigua rigidez, basada en la ley de las expectativas y el imaginario común compartido (para simplificarlo, hoy hablamos, irreverentemente, del adiestramiento cultural). Formas geométricas habituales, sistemas cromáticos propios de todo el entorno cultural, mensajes repetitivos y códigos fáciles construyen el mensaje para el lector implícito, y las expectativas y la experiencia del lector real facilitan una compenetración inmediata²². La comparación entre teorías parece indicar que lo que cambia a lo largo del tiempo –sin que haya una linealidad

²⁰ Ampliando la mención anterior, añado otros libros de los autores citados, así como los trabajos del ámbito español. SCHWARCZ, Joseph H., 1982. NODELMAN, Perry, 1988. NODELMAN, Perry; HAMER, Naomi; REIMER, Mavis (ed.), 2017; NIKOLAJEVA María; 1996; NIKOLAJEVA María; SCOTT, Carole, 2001. LEWIS, David, 2001. EVANS, Jane, 1998. COLOMER MARTÍNEZ, Teresa, 2005. ZAPARAÍN HERNÁNDEZ, Fernando; GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis-Daniel.

²¹ Con salvedades, de las que hablo en los capítulos cronológicos: la estética vanguardista de los años veinte (que atañe al constructivismo soviético y al decó español) produce, en sus mejores casos, objetos artísticos muy similares al actual álbum, donde la imagen y el texto son inseparables.

²² NODELMAN, Perry, 1988.

obligatoria— es el grado y la intencionalidad en los usos de los condicionamientos y de las fracturas entre los elementos.

Así, Maria Nikolajeva y Carole Scott fijan una tipología de las aperturas, donde los libros modernos están clasificados, desde los que promueven una mera redundancia entre texto e imagen, hasta aquellos que desarrollan una heteroglosia contrapuntística (me permito usar el término bajtiniano “heteroglosia”, absolutamente acorde con lo que transmiten las autoras). Cuanto menos complementaria y más sorprendente es la relación, más libertad, creatividad y disfrute se supone al lector infantil²³.

El lector, de hecho, posmoderno: que conoce intuitivamente la ética situacional y la relatividad aunque, claro está, no podría desglosar tales conceptos. Ya vimos como tal idea podría presuponer al lector del pasado, cierto grado de seguridad y una necesidad de literalidad y tautología entre los portadores de sentido. No obstante, incluso el aprendizaje, tal como lo entendemos hoy y visto desde la lectura, participa tanto de la construcción de prácticas rituales comunes como de creativas rupturas de las reglas ofrecidas en pos de la creación. Y al revés, asumir que sólo la interpretación lectora actual, propiciada por la tensión entre elementos textuales, se convierte en un proceso de negociación y de juego, no basta para no negarles a las niñas del pasado la sensibilidad, la imaginación, y cierta habilidad en la significación simbólica²⁴. Se trataba, como en los cómics investigados según el método posterior a Eco, de ver el patrón como oportunidad para la resignificación personal heterodoxa, y no como el obstáculo que la imposibilita. El tipo como abismo y no como muro que cerca “el pensil de las niñas”²⁵.

Dicho de otro modo, difícilmente podría corroborar las legítimas dudas en torno a la recepción real de las ilustraciones, elaboradas tras la compleja interacción de los preceptos oficiales interiorizados por una artista y sus sutiles o incluso inconscientes disidencias en materias estilísticas o de género. Pero sí podía observar la tensión entre texto e imagen, las fracturas y silencios que se dejaban ver a medida que una ilustración fuera evaluada en su contexto artístico, pedagógico y social, las relaciones que esta entablaba con las líneas de fuerza viables a lo largo de la trayectoria de la artista y, cardinalmente, los ecos de modelos, formas y mensajes simbólicos distorsionados que visibiliza la representación. Hice lo primero a lo largo de los capítulos I-VI. Lo segundo, la búsqueda de reflejos delatores de tipos espaciales y políticos comunes, en los últimos tres capítulos. En cuanto a las lectoras, implícitas y reales, la mal prevista distancia entre lo deseado (implícito) y lo real debería de resultar en la fortuna efímera o, al revés prolongada, de una carrera artística, un género o una obra. Por lo menos en el caso de las obras más resistentes a las presiones del tiempo y duraderamente populares, podríamos presumir una lectura suficientemente sensible a las heteroglosias proyectadas por el lenguaje artístico, independientemente de la época histórica de la lectura.

²³ NIKOLAJEVA María; SCOTT, Carole, 2001. En este sentido van también las investigaciones de Teresa Colomer, con la salvedad de la divergencia conceptual que profesa la totalidad de los autores. COLOMER MARTÍNEZ, Teresa, 2005.

²⁴ En este tema, que inevitablemente volverá a aparecer hasta que los propios hechos de esta investigación lo reenfocuen, los pocos supuestos teóricos claros provienen de *How Picturebooks Work*. NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole, 2001, p. 239-60. Utilicé también definiciones de otros autores, para fundamentar estos párrafos o debatir con ellas: LEWIS, David, 2001. EVANS, Jane, 1998. SALISBURY Martin; STYLES Morag, 2012.

²⁵ Falta un argumento obvio. Los libros ilustrados de última generación siguen produciendo clichés de desigualdad de género, por muy bien que conozcamos las oportunidades de apertura de los códigos. Valiosísimos análisis prácticos de los estereotipos de género en los libros infantiles modernos insisten en la eficacia de unos métodos elementales, basados en la repetición y el mensaje subliminal agresivo. BELOTTI, Elena Gianini, 1978. TURÍN, Adela, 1995. ASSOCIATION EUROPÉENNE DU CÔTÉ DES FILLES, 1988 a; b.

Subrayo la red conceptual, visible en estos párrafos. En mi investigación he utilizado las nociones de lector implícito, interacción entre el lector y el mensaje verbo-icónico (en realidad dos mensajes con, como vimos, distintos grados de complementariedad u oposición), refiriéndome a las disonancias de distinto tipo entre la imagen y el texto como laguna y fractura. Para no confundir, prescindo de las específicas denominaciones anglosajonas y entenderé como fractura los casos en los que la ilustración y el mensaje verbal dan información contradictoria y utilizaré la palabra “laguna” (un sinónimo de “silencio”) para designar las pequeñas divergencias de muchos tipos. Un ejemplo sería la complementariedad asimétrica, donde una imagen ofrece más información que el texto, sin desmentirlo pero matizándolo hasta un grado que provoca dudas sin resolver. Hasta indicios de lo contrario, partiré del presupuesto de que la fractura es casi siempre voluntaria y las numerosas y más interesantes lagunas pueden ser solo parcialmente conscientes.

2.1.3. CRUCES DE ESTUDIOS

No puedo retomar la parte del método que define el tipo, sin hablar de las características de los estudios que tuve que usar, a veces en subepígrafes delimitados y otras veces de forma simultánea, puesto que el análisis requería entrelazar la historia de la infancia y de las ideas pedagógicas con las que la trataban la historia de los estilos y la de la literatura infantil. Ya sugerí que con mayor frecuencia, el conjunto quedaba reflejado en los hechos de la biografía de la propia ilustradora infantil, el campo que sí me permitía rellenar las incógnitas que dejaba la recepción irrecuperable. En el área que presento a continuación convergen también los estudios sobre la situación, las búsquedas y las luchas femeninas de cada periodo. Las historias de las creadoras de imágenes femeninas para las niñas pueden ser leídas como un encuentro de mujeres y niñas posicionadas en contra de la historia habitual, un cruce de antihistorias.

2.1.3.1. GÉNERO Y ARTE EN ESPAÑA

Es posible encontrar rigurosos estudios referentes a la educación, el trabajo y el condicionamiento social femenino en España, publicados aún a inicios de los años ochenta y que completan lo publicado en la década siguiente con formato enciclopédico²⁶. Quedándome en los noventa, subrayo lo más interesante de un nutrido listado de estudios dedicados a todos los aspectos de género, centrados en periodos de distinta acotación como *Historia de las transgresoras: la transición de las mujeres*²⁷ o *Rojas: las mujeres republicanas en la guerra civil*²⁸. Es interesante observar cómo en aquel momento aparecieron primero bajo la forma de artículos y capítulos algunas aportaciones sobre educación o modelos mediáticos que en las décadas de nuestro siglo se convirtieron en estudios completos. No hablo de una necesaria coincidencia de las autoras, sino de la creación de un flujo que fue profundizando y

²⁶ Los ejemplos –siempre con la coetilla “entre otros”, obligatoria por la cantidad de la bibliografía utilizada– serían, para el primer caso, monográficos especializados como *El trabajo y la educación de la mujer en España: 1900-1930* y, respectivamente, las publicaciones de la estela de *Historia de las mujeres en [...]*. CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María, 1982. DUBY, Georges, PERROT, Michelle (coords.), 1991-1993. MORANT, Isabel (dir.), 2006. GARRIDO GONZÁLEZ, Elisa (ed.), 1997.

²⁷ BARRIO, Emilia, 1996.

²⁸ NASH, Mary, 1999.

diversificando, mientras los temas de la construcción del discurso y de la modelación educativa cobraban fuerza para reescribir la historia²⁹.

Este último periodo conoció, con creciente fortuna, las publicaciones con las que dialogué mejor. Una serie de investigaciones que relacionaban temas que no podían haber sido cuestionados antes de la acumulación teórica mencionada. Los lazos de la mujer con la religión, con las derechas de todo el espectro e incluso con discursos político-culturales supuestamente progresistas, de contradictoria aplicación; en resumen: todo lo referente a los desencuentros entre los mensajes y la práctica, visibles en las imágenes resultantes. A veces coincidía con las revelaciones de las autoras y sus experimentos metodológicos inspiraban mis búsquedas en este sentido. Otras veces pensé que los hechos sacados a la luz, podrían seguir siendo interpretados. En todo caso, debo listar por lo menos una parte de los títulos de este valioso grupo (teniendo en cuenta que a menudo la misma autora, como en el caso de Inmaculada Blasco, volvía al tema tema): *Paradojas de la ortodoxia: política de masas y militancia católica femenina en España: (1919-1939)*³⁰; *Dios, patria y hogar: la construcción social de la mujer española por el catolicismo y las derechas en el primer tercio del siglo XX*³¹; *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo*³².

Anotada la curiosa cronología de la complejidad que construye un marco cada vez más nítido, cabe precisar las particularidades de los estudios dedicados a periodos concretos; delimitaré el área con dos ejemplos. Sin duda, ningún periodo de la historia femenina en España gozó de tanta interdisciplinaridad, posibilitando verlo desde todos los ángulos, como el más conflictivo. La mujer del franquismo fue analizada desde las perspectivas jurídica³³, emocional³⁴ y mediática³⁵, todas íntimamente relacionadas. Además de los cada vez más detallados estudios de la educación, con sus contenidos y medios a los que acabo de referirme, el foco de atención se centró en la organización del encuadramiento político femenino³⁶. Este tema, protagonizado por la Sección Femenina de la Falange, proporcionaba además la magnífica posibilidad de mostrar cómo se autorepresenta el agente femenino, cuando transmite el discurso hegemónico desde su inevitable duplicidad. Con este enfoque, el ya citado estudio de M. Rosón³⁷ entronca con otro área de intersección fructífera. La construcción de la imagen femenina como conjunto de visualidad, tópicos verbales y performatividad coercitiva es un tema infinito, que asoma de los textos citados y se convierte en centro de otros³⁸. Por fin, la más compleja y lapidaria de las formas de investigación, la que une lo personal, lo literario y lo impecablemente científico, la encontramos en libros de Carmen Martín Gaité como *Usos amorosos de la postguerra española* o *El cuarto de atrás*³⁹.

²⁹ AGULLÓ DÍAZ, María del Carmen., 1999, p. 243-303; BRAVO LÓPEZ, Laura, 2000, p. 333-350. BALLARÍN DOMINGO, Pilar, 2001. EXPÓSITO GARCÍA, Mercedes, 2016.

³⁰ BLASCO, Inmaculada. 2003.

³¹ ARCE PINEDO, Rebeca. 2008.

³² ROSÓN, María, 2016 b.

³³ RUIZ FRANCO, Rosario, 2007 (entre otros).

³⁴ PRIETO BORREGO, Lucía, 2018. MORCILLO GÓMEZ, Aurora. 2015. MEDINA DOMÉNECH, Rosa María, 2013.

³⁵ MUÑOZ RUIZ, M^a del Carmen, 2002; 2003, p. 219-239.

³⁶ SÁNCHEZ LÓPEZ, Rosario. 1990. RAMOS LOZANO, María del Pilar., 2010, p. 119-134.

³⁷ Al que hay que añadir también otro trabajo sobre el tema: ROSÓN, María, 2016 a, p. 124-139. Junto con los otros artículos de la misma recopilación *Campo cerrado: arte y poder en la posguerra española: 1939-1953*, también otros monográficos más centrados en la infeliz pareja que formaban el arte y la ideología del periodo, siguen hablando de las constantes del género. JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores (com.). 2016, p. 22-41. LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, 1995.

³⁸ SUEIRO, Susana., 2007. PAZ, María Antonia. 2003. p 293-318.

³⁹ MARTÍN GAITE, Carmen., 2002; 1980.

Es curioso ver, en el otro polo, el constante reajuste cronológico que proponen (también desde ángulos distintos, algunos plurales) los siguientes títulos: *La Eva moderna: ilustración gráfica española 1914-1935*⁴⁰; *La mujer en la Segunda República española*⁴¹; *La imagen de la mujer en la pintura española: 1890-1914*⁴²; o *Mujer, familia y trabajo en España, 1875-1936*⁴³. Se puede seguir ampliando la relación, que gravita en torno a la mujer del primer tercio del siglo, con otras fechas que no coinciden entre sí. El resultado evidente es que si uno quiere plantear una imagen femenina en concordancia con los movimientos políticos y culturales anteriores a 1914 y que –como tales– no se expresan a través de la pintura sino de todas las formas de cultura de masas posibles, debería reconstruir, desde las fuentes, toda la ideología de género novencentista y modernista. Eso es, contrastar a *La Bien Plantada* de d’Ors con los jardines lejanos de Juan Ramón Jiménez o los bosques eróticos de Ap. peles Mestres, y contestarlas indefinidamente con etiquetas, carteles, anuncios, viñetas, cabeceras, testimonios de artistas mujeres, sus reseñas críticas y las propias imágenes de estas... Que es exactamente lo que hice, flexibilizando aún más la porosa división entre el marco de género y la investigación⁴⁴. Se puede perfilar también otra correlación: la que une los estudios sobre las mujeres de la Transición⁴⁵ (por lo demás, dejando vacíos compatibles con las voces de la prensa de la época) y los de las prácticas artísticas específicamente femeninas y feministas⁴⁶.

Todo lo expuesto muestra la manera en la que la historia de los estilos artísticos fue tratada en mi investigación como un instrumento implicado en la delimitación del marco de género. No porque no participa en la configuración de las artes gráficas, sino porque dicho marco femenino, visto también como público, artistas y figuras representadas, viene a incorporar sus políticas y prácticas en la compleja y rica historia de las artes gráficas, junto con los factores inherentes a lo literario o lo pedagógico. Pero, independientemente de cómo “mapeará” la estructura de los trabajos utilizados (que, en la práctica, atraviesan todo el tejido del texto), sería casi imposible encontrar semejanzas con el estado de la cuestión del género en los estudios dedicados a Rusia y la Unión Soviética.

2.1.3.2. GÉNERO Y ARTE EN RUSIA Y LA URSS

Estos trabajos presentan una notable homogeneidad cronológica, opuesta a su amplia disgregación geográfica y temático-estructural. Por supuesto, existen textos vinculados al género anteriores a la segunda mitad de los noventa, cuando estalló el breve florecer de este tema. Pero los programáticos escritos de Alexandra Kolontay, pueden y deben ser tratados como fuentes, igual que las obras de artistas, pensadoras y activistas políticas, que expresaron sus ideas y sentimientos⁴⁷. Inmediatamente inmersos en el discurso doble, tejido por las necesidades de las mujeres y las premisas del poder, estos documentos son materiales de gran riqueza cuya indispensable contextualización queda reiteradamente demostrada en la

⁴⁰ PÉREZ ROJAS, Francisco Javier (com.) 1997.

⁴¹ VÁZQUEZ RAMIL, Raquel, 2014.

⁴² LÓPEZ HERNÁNDEZ, María. 2006.

⁴³ NASH, Mary, 1983.

⁴⁴ Al márgen de las fuentes literarias hay que insistir en las investigaciones sobre los respectivos estilos y sus contextos: LITVAK, Lily. 1990; MOLAS, Joaquim., 2003 (V vol.). p. 27-35; AZNAR ALMAZÁN, Sagrario, 1993 o BRASAS EGIDO, José Carlos. 1995, sin incluir aquí lo referente a las artistas y sus obras.

⁴⁵ GIL, Silvia, 2011. LARUMBE, M^a Ángeles, 2002. FOLGUERA CRESPO, Pilar, 1997, p. 549-571.

⁴⁶ *Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010; Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas* y, hasta cierto grado, también *Mujeres españolas en las artes plásticas*. ALIAGA, Juan Vicente; MAYAYO, Patricia (eds). 2013. MARZO, Jorge Luis, MAYAYO, Patricia., 2015. MUÑOZ LÓPEZ, Pilar, 2003.

⁴⁷ KOLONTAY, Alejandra, 1976 [1919]. ГЛИБОВА, Татьяна, 1926.

investigación. Aún mayor es esta necesidad en cuanto a los documentos referentes a la situación de las mujeres, emanados de los organismos oficiales o los canales que los mediatizan a lo largo de los años de poder soviético.

Con todo, el propio tema casi no existió en el formato estudio científico anteriormente a la descomposición de la Unión Soviética (aquí hay que anotar algunas excepciones, en la voz de autores occidentales que adelantaban algo de lo que décadas después escribirían estudiosas de las mismas áreas geográficas⁴⁸). Avanzados ya los años noventa, el género y su método atrajeron la atención a dos grupos de autoras, muy activas hasta, aproximadamente, diez años. El verdadero pico había acaecido unos años antes, confluyendo con el auge de las búsquedas feministas en el espacio postsoviético. En paralelo con la desaparición de los recursos y el giro conservador en Rusia, rápidamente extrapolado a grandes capas de población, los proyectos internacionales y las revistas especializadas cerraron, las tesis doctorales escasearon y las investigadoras feministas se convirtieron en lo que son ahora. Un reducido movimiento que cumple con su misión política en un estado de confrontación social directa, algo que no deja tiempo para estudios voluminosos, aunque sí propicia enormemente la creatividad⁴⁹. Curiosamente todo el proceso coincidió con la reducción del número de investigaciones aparecidas desde Occidente, muy a menudo de la pluma de autoras con raíces rusas o con verdadero compromiso con esta parte del mundo.

Empezaré por este segundo grupo de trabajos, el más minoritario y temáticamente homogéneo. Se trata de autoras anglosajonas, que elaboraron en primer lugar detalladas historias de las mujeres en Rusia, con una cronología general⁵⁰. Prioritariamente, desde las grandes universidades inglesas y estadounidenses surgieron estudios, centrados en un periodo de diferente alcance y un aspecto o un grupo de temas relacionados. Individuales o recopilando varios autores, estos libros se caracterizaban por su acertada transversalidad y una implicación personal patente, que dotaba a la mirada exterior de perspicacia, sensibilidad y valor para superar obstáculos. Los títulos de algunos de estos estudios atestiguan lo primero, mientras lo último está visible desde las primeras líneas de sus textos: *Gender, generation and identity in contemporary Russia*⁵¹; *Gender, state and society in Soviet and post-Soviet Russia*⁵²; *Women at the gates. Gender and industry in Stalin's Russia*⁵³; *Creating the New Soviet Woman. Women's Magazines as Engineers of Female Identity, 1922–53*⁵⁴; *Gender and housing in Soviet Russia. Private life in a public space*⁵⁵; *Borders of Socialism Private Spheres of Soviet Russia*⁵⁶.

El interés desde este área hacia la imagen del género, como base del análisis político ha producido una rama especializada y rica en particularidades. En casos puntuales, se insiste en la imagen femenina como herramienta clave del análisis de los discursos oficiales, es decir, componente decisivo para comprender la relación entre cultura y política⁵⁷. Y en este sentido

⁴⁸ GAIL WARSHOFSKY, Lapidus, 1978.

⁴⁹ Sin profundizar en el valor y las persecuciones que rodean al movimiento feminista en el momento actual, repetiré que lo expuesto puede ser evidenciado con el estado de muchas fuentes. Las publicaciones periódicas, los seminarios y congresos, planeados con periodicidad, comparten el destino de un vertiginoso proyecto bibliográfico que anuncia en su página de entrada: “Desde 01.01.2005 dejamos de renovar la información”. ОТКРЫТАЯ ЖЕНСКАЯ ЛИНИЯ, 2005 "Open Women Line", <http://www.owl.ru/index.htm>.

⁵⁰ ALPERN ENGEL, Barbara, 2003. EVANS CLEMENTS, Barbara, 2012.

⁵¹ PILKINGTON, Hilary, 1996 a.

⁵² ASHWIN, Sarah (ed.), 2000.

⁵³ GOLDMAN, Wendy. 2002.

⁵⁴ ATTWOOD Lynne. 1999.

⁵⁵ ATTWOOD, Lynne. 2010.

⁵⁶ SIEGELBAUM, Lewis (ed.), 2006. Insisto en que en el caso de las recopilaciones de autoría grupal, lo dicho queda en vigor para prácticamente todos aquellos autores en torno al género que he citado en la tesis.

⁵⁷ REID, Susan E., 1999, p. 276–312.

reaparece puntualmente, en varios escritos de autores extranjeros sobre arte soviético. Más amplio y creativo es su tratamiento en los monográficos sobre la cultura postsoviética. Algunos han llegado a convertir el género en una de sus piedras angulares, siempre y cuando se analice dentro de la nueva cultura de masas posmoderna⁵⁸.

Antes de pasar a las investigadoras rusas, quiero destacar el lugar único que ocupó en mis interrogaciones del marco del género soviético, el trabajo de una autora que ahora no pertenece al espacio exsoviético, practicando un salvífico nomadismo, muy acorde con su inconfundible género híbrido. Se trata de Svetlana Alexiévich, la periodista y escritora que relató la historia de la antigua Unión Soviética, centrándose en la mujer como prisma preferente o, en libros concretos, único⁵⁹.

En cuanto a las autoras y autores rusos, al margen de los que siguen debatiendo sobre la transición frustrada sin centrarse en el género, pero incapaces de obviar los hechos que lo atañen⁶⁰, la gran mayoría trata directamente el tema más incómodo y, recientemente, mixtificado hasta silenciarlo. A saber, el feminismo, entendido no sólo como historia del movimiento como tal, sino también como extrapolación, radicalmente comprometida, de su enfoque sobre las dolorosas contradicciones de la historia reciente o la actualidad. Subrayaría los estudios históricos planteados como recopilaciones anuales y otros trabajos sobre el régimen de género soviético de Natalia Pushkariova o de Elena Yárskaya⁶¹ y muy especialmente, las teorías de Elena Zdravomíslova y Anna Tiómkina en torno al modelo “etacrático”⁶² Cabe completar la lista, delimitando los objetivos de los trabajos, desde los que brindaban un corte transversal de toda la historia rusa, a través de problemas de género específicos⁶³, hasta los que interrogaban su contexto presente⁶⁴.

Muy cercana a esta línea es la cuestión de la imagen de la mujer, su construcción y las bases político-culturales que la nutren. Efectivamente, la reflexión sobre la problemática social del arte, en sus desencuentros y convivencias con el poder, fue un tema global de los estudios histórico-artísticos que revisaré en la segunda parte de este punto y que incorporaba el género de manera a veces tácita. En cambio, el binomio mujer-cultura visual (y particularmente, el de mujer-imagen mediática) tuvo una fortuna paralela, mucho más intensa y corta. Traduciré algunos títulos para explicitar lo dicho: *La mujer como fenómeno cultural. La mirada desde Rusia*⁶⁵; *La mujer y los signos visuales*⁶⁶; *La imagen de la “mujer nueva” en la cultura soviética [...]*⁶⁷; *La transformación de la imagen femenina en los mass-media de los años setenta a noventa [...]*⁶⁸; *Las imágenes femeninas: un acercamiento a la cultura visual*⁶⁹. Lo dicho sobre la historia del arte museable queda puesto en entredicho en el caso de una excepción plural: las iniciativas respecto a la presencia femenina –mayoritariamente feminista

⁵⁸ BARKER, Adele Marie (ed.), 1994. BOYM, Svetlana, 1999.

⁵⁹ ALEXIÉVICH, Svetlana., 2015 a, b.

⁶⁰ РОГОВ, Кирилл et al. 2019, entre otros autores citados. Anoto que, en este sentido, los anglosajones comparten la pauta. McFAUL, Michael, 2002.

⁶¹ ПУШКАРЁВА, Наталья, 2003; 2012. ЯРСКАЯ-СМИРНОВА, Елена 2001 a.

⁶² ЗДРАВОМЫСЛОВА, Елена, ТЕМКИНА, Анна, 2004; 2007.

⁶³ АДИБЕКЯН Наринэ, 2004.

⁶⁴ АЙВАЗОВА, Светлана, 1998.

⁶⁵ КЛИМЕНКОВА, Татьяна. 1996.

⁶⁶ АЛЬЧУК, Алла (ed.), 2000.

⁶⁷ ШАБАТУРА, Елена, 2006.

⁶⁸ ЗАХАРОВ, Денис., 2004.

⁶⁹ ЗАХАРОВА, Наталья, 2005. Las últimas dos forman parte de la corriente de tesis doctorales, cuya datación es significativa.

y muy comprometida— en el arte actual, procedentes de artistas y curadoras, como las que divulga el Museo Femenino ruso⁷⁰.

En los años siguientes a esta oleada inicial, cuando lógicamente esperaríamos ver una abundancia en estudios sobre lugares, temas y periodos concretos⁷¹, cuajaba en realidad otra tendencia. Los esencialismos del tipo “arquetipos eternos de la feminidad” salpicaban la investigación con ideas parapsicológicas, a medida que las verdaderas estudiosas emprendieron el camino hacia la semi- y luego completa ilegalización. En 2017-2020, cuando florecieron las publicaciones de la primera tendencia, que me abstendré de citar, ya se podía divisar la relación entre su promoción y la obstaculización de los estudios que amenazarían el revisionismo histórico en marcha.

Por fin, un tema paralelo completa necesariamente los antagonismos descritos. Si hubo un tabú incluso más feroz que el que oscurecía hasta la falsificación el concepto “feminismo” (y su vocablo adscrito “género”), fue el referente al sexo. Como todas las palabras peligrosas, “sexo” fue silenciada por las políticas oficiales a partir de la mixtificación manipuladora o de la coerción. En este último caso, citaré un nombre imprescindible, el gran sexólogo I. Kon, perseguido por plantear en el espacio público, las relaciones sexuales o la homosexualidad, en perspectivas más históricas o más orientadas al presente⁷². Efectivamente, destabuizar y desmentir era imprescindible para enfocar el género. Paradójicamente, mientras el lenguaje obsceno rozaba las alturas de arte clandestino, los que querían escribir sobre la sexualidad sin concitar consecuencias, acudían a la eterna coartada de la literatura y la filosofía, vistas en plano histórico. Convertido en “el Eros ruso”, que los varones del pasado habían contemplado como “romance” o “filosofía del amor”, el sexo renombrado se convertía en antagonista del género⁷³.

De manera semejante, he usado como fuentes importantes documentos que pretendían explicar, comentar y sobre todo adecuar el arte a las entidades ideológicas imperantes. Tal aspiración de instrumentalizar la estética y la propia producción artística, antecede de hecho a la revolución, como lo muestran los escritos del posterior comisario de Instrucción Anatoli Lunacharski⁷⁴. Independientemente de su formato, las ambiciones clasicistas que acompañaron a todo el periodo soviético, en forma de consignas críticas o mandatos políticos directos, tienen valor documental, no analítico⁷⁵. Otras fuentes en cambio sí completan su valor de manifiesto que dibuja la idiosincrasia de los creadores con información valiosa sobre su contexto. No me refiero solo a los grandes textos de los modernistas y simbolistas anteriores a la Revolución, sino también a las rebeldes líneas de las vanguardias que antecedieron a 1917 y compartieron en consecuencia el camino con el nuevo poder entre encuentros y choques. Y asimismo a tantos otros artistas que usaron la lengua de Esopo hablando con el poder, y la subversión sutil cuando lo hacían con su público, llegando a los críticos inmediatamente anteriores a la *perestroika*, muchos de los cuales manejaron tal heteroglosia con vertiginosa facilidad. Para el interés de mi estudio, que persigue en todo ello el triángulo poder-arte-mujer, era más factible usar tales

⁷⁰ МОСКОВСКИЙ ЖЕНСКИЙ МУЗЕЙ, 2007.

⁷¹ Puntualmente presentes en trabajos como el referente a la cotidianidad de las mujeres de la región de Smolensk entre el XIX y el XX, o en la historia de la educación femenina de la editorial Tonchu. МИЦЮК, Наталья, 2013. ТОНЧУ, Елена, 2010.

⁷² КОН, Игорь. 2010.

⁷³ ГАЧЕВ, Георгий, 1994. ШЕСТАКОВ, Вячеслав *et al.*, 1991., los entrecomillados proceden de ambos títulos.

⁷⁴ ЛУНАЧАРСКИЙ, Анатолий, 1967, [1909].

⁷⁵ КАМЕНОВ, Владимир, 1956, [1953]. ZIMENKO, Vladislav, 1976.

escritos a través de los estudios que los interpretaron a partir de los años noventa o, en los casos de los historiadores del arte occidentales, con ligera anterioridad⁷⁶.

Resumiré los problemas artísticos, importantes para la ilustración infantil, que unieron a autores de los noventa y de décadas siguientes, de distinta procedencia geográfica. Estos pivotan alrededor de la pugna entre vanguardia y discursos oficiales, en tanto cristalice en el concepto “disidencia” y se exprese en formas alejadas de la alta cultura. En el apartado de investigadores extranjeros del género, ya dije cómo está implicado en ello el rol de la mujer. La complejidad de ambas controversias – las que mitifican, por un lado, el género y por otro, el arte– permite abordarlos como partes de un sistema, sobre todo en un caso. El de los estudios de los fenómenos postsoviéticos, aparentemente libres de los conceptos de vanguardia y poder, que en cambio reflexionaban sobre cultura popular y género con gran comodidad. En todas las demás épocas los temas, para mí inseparables, tuvieron que ser relacionados (salvando las excepciones señaladas), solo después del trabajo con el material biográfico y visual.

Las anunciadas versiones sobre el verdadero rol de las vanguardias no difieren sustancialmente. Algunos se centran más en la situación de los artistas de la primera vanguardia, como víctimas de un poder que se apropió de sus consignas de ruptura en todas las áreas del pensamiento y, cuando ya podía prescindir de los manifiestos, trató de liberarse también físicamente de muchos artistas inadaptables⁷⁷. Otros indagaron (en cierto sentido todos trataron todos los aspectos, priorizando alguno) en la construcción de los discursos neoconservadores, que domesticaron artistas y al pueblo en los largos años estalinistas, desde la complejidad de un mecanismo que tiene paralelos, antecedentes y debilidades soterradas⁷⁸. Y despertó un especial interés el gesto artístico como disidencia desesperada, tal como lo documentaron los estudios de las segundas vanguardias rusas, inmediatamente anteriores al fin de la Unión Soviética⁷⁹. Por fin, un grupo de textos recientes retoma la fructífera idea de unir las tragedias, subversiones y disidencias artísticas presentes a lo largo de prácticamente todo el periodo soviético, no sólo con las inevitables estrategias de negociación con lo dominante, sino también con una supervivencia al margen de la Gran Cultura con mayúsculas⁸⁰.

2.1.3.3. INFANCIA, LITERATURA Y ARTES GRÁFICAS EN ESPAÑA

Los estudios que interrogan la imagen de la infancia sugieren un proceso desigual: todo el interés estuvo centrado en su construcción, pero cómo se perciben los niños es un asunto que apenas despunta hacia finales del siglo XX. Lo dicho no contradice los notables intentos de excepción. Cuando algunos textos republicanos, citados en el estudio, proclaman que el niño ya es un “individuo”, también lo hacen en una narrativa ficcional, no en una entrevista en un colegio. Es decir, tanto el descubrimiento del niño, practicado en España en las épocas progresistas, como su adoctrinamiento político-religioso bajo el signo totalitario, fueron un asunto educativo. Además, la literatura siempre adelantaba a las deficientes estructuras estrictamente pedagógicas. Incluso en los periodos en los que florecían las ideas educativas renovadoras, como en el primer tercio del siglo o cuando, como en la Transición, el deseo de reformas se ensayaba reiteradamente sin cuajar nunca en un consenso, la calidad o abundancia

⁷⁶ Citaré como ejemplo a LODDER, Christina, 1983.

⁷⁷ TODOROV, Tzvetan, 2017. BOWL, John E., 2008. КРУСАНОВ, Андрей, 1996. ЧЕГОДАЕВА, Мария, 2010 a, b, c.

⁷⁸ CULLERN BOWN, Mathew; TAYLOR, Brandon (eds.), 1993. ГОЛОМШТОК, Игорь, 1994. ГРАЧЕВА, Светлана, 2010. КАБАКОВ, Илья; ГРОЙС, Борис, 1999. СОКОЛОВ, Константин, 2007.

⁷⁹ МСРНЕЕ, John, 1996. BOWLT, John E., 1988. ТУРКИНА, Олеся, 1999.

⁸⁰ ГАЛЖЕЕВ, Ильдар, 2015; 2021.

de la producción literaria supera cualquier resultado conseguido en las escuelas. Con todo, la gran división del grupo de trabajos referentes a la infancia, la pedagogía y su contraparte literaria, tiene dos centros: los citados períodos de renovación progresista y el estancamiento franquista, son las cuadrículas que caricaturizan la niñez.

Cada grupo tiene sus particularidades. Sobre la reformulación de la escuela y de la literatura infantil en la primera década del siglo, culminada en la República, contamos con brillantes capítulos en obras de cronología más amplia o de los artículos de los pioneros de la investigación literaria como Jaime García Padrino⁸¹. La evidente escasez fue compensada, en el caso de mi investigación, por hallazgos, dedicados a temas como el mercado editorial, en general también mal iluminado⁸². La historia escrita de la pedagogía de la Transición y postransición –si prescindimos de repetir lo dicho sobre los capítulos en monográficos de cronología global– consiste en un infinito duelo entre defensores y detractores de distintos aspectos de las reformas educativas⁸³. En cambio, la situación del libro ha mercado unos pocos estudios generalistas⁸⁴. Teniendo en cuenta la avalancha de publicaciones de calidad que produjo la Transición literaria, las lagunas son patentes (mi barca de salvamento fueron los elementos autobiográficos, dispersos en escritos de artistas, editores y otros actores implicados).

Especialmente curioso es el estado de las cuestiones de la escuela y literatura del franquismo. Además de las investigaciones sobre textos curriculares⁸⁵, aproveché algunos trabajos que transgreden los estilos y formatos, alternando materiales, recursos y humor amargo⁸⁶. Pero lo más inspirador fue lo encontrado en el campo de la historia literaria. Muy especialmente en los análisis de la novela femenina⁸⁷, las protagonistas seriadas⁸⁸ y, en un caso particularmente original, los contratiempos de la traducción de una obra clásica, sujeta a falsificaciones y especulaciones con un final imprevisto⁸⁹.

De igual manera que la educación femenina, asunto en diferentes momentos más (o igualmente) doméstico que escolar, viene a completar lógicamente el marco del género, la literatura gráfica también tiene su historia autónoma respecto de la de la literatura. Me refiero, claro está, a los estudios dedicados a la evolución del cómic, en nada parecidos al casi silenciado nicho de la ilustración del libro. Empezando por lo escaso, es fácil contar las tipologías existentes dentro del estudio histórico del libro ilustrado. Estas son: un único monográfico global y completo⁹⁰, dos tesis doctorales de ilustradores reconocidos sobre fenómenos de los periodos de, respectivamente, 1900-1936⁹¹ y 1973-1983⁹², textos puntuales,

⁸¹ GARCÍA PADRINO, Jaime, 2018; 1992; 2001, p. 163-190; 282-300; 1997, n° 90, p. 24-31. En los estudios generales, ver también BRAVO-VILLASANTE, Carmen, 1985.

⁸² GUIRAL, Antoni, 2010. BLÁZQUEZ MORALES, Luis Fernando, 2018. FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA Y CALLEJA, Enrique, 2006.

⁸³ ZUFIAURRE GOIKOETXEA, Benjamín. 1994; MARÍN IBÁÑEZ, Ricardo, 2013; VARELA Julia., 2007; HERNÁNDEZ DÍAZ, José María, 2019, p. 257-284.

⁸⁴ CUBELLS SALAS, Francisco (ed.), 1990.

⁸⁵ SÁNCHEZ-REDONDO MORCILLO, Carlos, 2004.

⁸⁶ GASSIÓ, Xavier. 2013. SOPEÑA MONSALVE, Andrés, 1995.

⁸⁷ DÍAZ-PLAJA TABOADA, Anna., 2011.

⁸⁸ URÍA RAMOS, Paloma. 2004.

⁸⁹ LÓPEZ GUIX, Juan Gabriel, 2017, p. 129-161.

⁹⁰ GARCÍA PADRINO, Jaime, 2004.

⁹¹ URDIALES VALIENTE, Alberto, 2005.

⁹² FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Ángel, 1995.

derivados de catálogos de exposiciones⁹³, algún capítulo inexcusable en las enciclopedias de los estilos⁹⁴ y, por fin, recopilaciones del tipo guías-diccionarios de ilustradores, a veces con poco más que entradas bibliográficas, literatura profesional de uso prioritario de los editores⁹⁵. El resto de la información necesaria se deduce de fuentes periodísticas⁹⁶ y los repases o revisiones de los periodos y sus fenómenos, en monográficos sobre artistas destacados, casi siempre individuales. Una pequeña gran excepción la constituye el trabajo de Montserrat Castillo sobre los ilustradores catalanes novecentistas⁹⁷, valiosísimo pero claramente insuficiente, si consideramos la magnitud del objeto investigado. Veremos enseguida la comparación con el estudio de la ilustración ruso-soviética, tan rica y compleja como la española, pero lastrada por malinterpretaciones y tabúes que ponían en entredicho el valor e ingenio de los investigadores. Dos campos sencillamente incomparables, incluso si solo atendemos a los parámetros cuantitativos.

Muy distinta es la situación del cómic, hasta hace poco marginado de la historia del arte y hoy protagonista en pleno auge, debido a los esfuerzos conjuntos y coordinados de numerosos estudios. Promovida aún en la Transición temprana por ejemplares investigaciones como *El "cómic" femenino en España: arte sub y anulación*⁹⁸, la especialidad mantuvo su compromiso con la interdisciplinariedad del enfoque y el estilo atractivo para todos los públicos⁹⁹. Mientras tanto, la contraparte del trabajo de reivindicación y recuperación corrió a cargo de artistas y críticos¹⁰⁰. Por fin, después del trabajo integral de asociaciones como Tebeosfera¹⁰¹ o el intento creciente de recuperación de artistas femeninas¹⁰², el estado actual del tema permite producir estudios de notable envergadura. Citaré tres ejemplos de diferentes temas con títulos reveladores: la tesis de una de las pioneras de este arte. *El cos okupat. Iconografías del cos femení com a espai de la transgressió masculina en el còmic*¹⁰³. El retrato en profundidad de la Transición a partir de sus imágenes conflictivas que presenta *Imágenes del desencanto. Nueva historieta española 1980-1986*¹⁰⁴. Por fin, en la frontera del cómic, cabe mencionar aquí dos obras dedicadas a la recuperación de artistas gráficas que visitaron el tebeo o la ilustración gráfica, ambas fruto de notables exposiciones transversales: *Dibujantas. Pioneras de la ilustración*¹⁰⁵ y *Ocultes i il.lustrades*¹⁰⁶, específicamente centrado en la Comunidad Valenciana. Parece evidente que trabajos de esta altura y amplitud seguirán apareciendo.

⁹³ Destacaría a CALATAYUD Miguel, 2007, p. 34-43, y a HERNÁNDEZ CAVA, Felipe, 2015. Los nombres sugieren que se trata de, otra vez, un ilustrador y de un crítico continuamente comprometido con el tema del "rescate de los olvidados".

⁹⁴ FONTBONA, Francesc, 2003, p. 273- 280.

⁹⁵ AEAL, 1997. PARRA MUÑOZ, Isabel, 1998.

⁹⁶ Como los debates sobre la renovación de la ilustración, llevados a cabo en la revista *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil* por los propios artistas. LOBATO, Arcadio, 1992, p. 14-22. FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Ángel, 1993, p. 18-29. BALZOLA, Asun, 1992, p. 7-15.

⁹⁷ CASTILLO, Montserrat, 1997.

⁹⁸ RAMÍREZ, Juan Antonio. 1975.

⁹⁹ Un ejemplo ya del XXI sería *Historia social del cómic*. MOIX, Terenci, 2007.

¹⁰⁰ Se pueden referir varios casos paradigmáticos: MARTÍN, Antonio, 1978; 2000. GASCA, Luis, 1969. ALTARRIBA, Antonio, 2002, p. 76-121.

¹⁰¹ BARRERO, Manuel; LÓPEZ; Félix, ALTARRIBA Antonio et al., 2012, entre decenas de otros trabajos dedicados a autores, periodos o ediciones.

¹⁰² MEDINA, Guillem, 2010a. MCCAUSLAND, Elisa et al., 2016.

¹⁰³ VILA MIGUELOA, María del Carmen (Marika), 2017.

¹⁰⁴ PÉREZ DEL SOLAR, Pedro, 2013. Tenemos varios ensayos en una línea que vincula un fenómeno histórico con sus cómics. ORTEGA, Tomás, 2018. LLADÓ POL, Francesca, 2001.

¹⁰⁵ GONZÁLEZ, Marta et al., 2019.

¹⁰⁶ CHUMILLAS MASEGOSO, Cristina et al., 2018.

2.1.3.4. INFANCIA, LITERATURA Y ARTES GRÁFICAS EN RUSIA Y LA URSS

El tema de la infancia (y su apartado pedagógico) es una de los más conflictivos en la historiografía postsoviética. No repetiré lo ya escrito sobre las fuentes de contextos problemáticos y el apoyo de los investigadores exteriores, en vigor practicante para todos los temas referentes a Rusia. En vez de esto, señalaré una tendencia visible en las obras clave que seguí, ordenadas cronológicamente. De este modo pretendo neutralizar el potencial manipulativo del concepto de infancia, usado en dicho espacio para formular y revisar la historia (y por tanto, también la historiografía) desde siempre hasta hoy. Según este cronograma, los noventa empezaron con el descubrimiento entusiasta, desde fuera, de una juventud subversora de los valores oficiales¹⁰⁷ y fueron atravesados, en paralelo con las denuncias del gran trabajo ideológico detrás del mito de la infancia soviética¹⁰⁸. La década siguiente trajo la mirada desprejuiciada hacia mitos más concretos: los que jalónaron la historia de la educación y de los modelos literarios, incluidos periodos tan confusos como el postsoviéticos y el fin del siglo¹⁰⁹. En los años siguientes, estudiosos de dentro y fuera abordaron el problema más dolido: el encuadramiento ideológico infantil en la organización pionera, su máquina de fraudes sacrales, incluidos los literarios, las resistencias a estos moldes por parte de los niños tardosoviéticos y, por fin, el resurgir de la nostalgia revisionista con el mito de la “infancia soviética feliz”¹¹⁰.

Los años recientes, testigos de los nuevos libros de historia patriótica en Rusia, y de la reapropiación de la infancia y la pedagogía por las consignas militaristas del poder totalitario, crearon también invalorable resistencias científicas. Entre 2016 y 2020 la antropóloga Alexandra Arjípova y sus colegas, publicaron una serie de investigaciones sobre las leyendas urbanas entre la infancia soviética, como respuesta al terror y a la manipulación omnipresentes; son trabajos que corresponden tanto a importísimas ilustraciones que analizo, como a mi propia experiencia¹¹¹. Este análisis semiótico del pánico fue seguido por el de Marina Kostiójina en torno al papel de la muñeca en la modelación del sujeto femenino (también literario)¹¹² y de *Childhood and Schooling in (Post)Socialist Societies. Memories of Everyday Life*, un extraordinario experimento internacional, centrado en la relectura personal de los silencios, resistencias y signos que marcaban a la niña en el mundo escolar¹¹³. Incluso instituciones oficiales como el Museo Ruso contribuyeron a la negación a falsificar la historia de la infancia, a través de proyectos críticos como *Los niños del país de los Soviets*¹¹⁴. Más de un siglo de mixtificaciones y leyendas habían preparado a unos investigadores, capaces de defender la infancia y su representación de los nuevos secuestros.

Los estudios dedicados particularmente a la literatura infantil no desentonan la tendencia. Estas investigaciones se extendieron a aspectos formales y a los vinculados a la recepción¹¹⁵, sin agotar el campo ni su cronología. El objetivo final de la especialidad se concretó en algunas obras clave, como el gran estudio de Fateev sobre la política literaria

¹⁰⁷ PEARSON, London, 1990.

¹⁰⁸ KREUZIGER, Clementine, 1996.

¹⁰⁹ БОГУСЛАВСКИЙ, Михаил, 2002. АРЗАМАСЦЕВА, Ирина, 2003. КОУРОВА, Алла, 2004.

¹¹⁰ ЛЕОНТЬЕВА, Светлана, 2006. RALEIGH, Donald, 2011. ПОНОМАРЁВ, Е. Г. et al., 2013. РАЗЗАКОВ, Федор, 2014.

¹¹¹ АРХИПОВА, Александра; РАДЧЕНКО, Дарья; ТИТКОВ, Алексей (eds.), 2016. АРХИПОВА, Александра; КИРЗЮК, Анна, 2018, p. 130–152. АРХИПОВА, Александра; КИРЗЮК, Анна. 2020.

¹¹² КОСТЮХИНА, Марина, 2017.

¹¹³ РІАТТОВЕВА, Nelli; SILOVA; Iveta, MILLEI, Zsuzsa (eds.), 2018.

¹¹⁴ ШАКИРОВА, Любовь et al., 2017.

¹¹⁵ ШАПОШНИКОВ, Александр, 2001. ПУТИЛОВА, Евгения (ed.), 1997.

estalinista¹¹⁶ o los monográficos que se acercaron al análisis de género y otros mitos pedagógicos en la literatura soviética de distintas épocas¹¹⁷. No obstante, la historia de la literatura con una cronología total y especial interés hacía la tríada dictadura-dilación-disidencia fue escrita desde fuera¹¹⁸. Otro síntoma de un campo abierto, a seguir cultivando.

¿Cómo podrían confluir todas las áreas complejas revisadas hasta aquí, en el estado del estudio de las artes gráficas y el libro infantil ilustrado? Muy pronto críticos e historiadores hicieron gala de ser conscientes de tener una poderosísima industria editorial, comprometida por un lado con los pilares de la ideología oficial y, por otro, con centenares de artistas con vínculos con las más problemáticas vanguardias. El lenguaje y los argumentos que, de modo más abierto o menos consciente reflejan todos estos presupuestos, siempre estuvieron presentes en sus trabajos sobre el libro infantil y otras ramas de las artes gráficas (entre otras, el popularísimo libro ilustrado para mayores). Fuera por la enorme cercanía entre historiadores, críticos y artistas, fuera por la acumulación de tensiones en el aire, el resultado es evidente. La investigación de las artes gráficas y su historia es el único campo cuyos productos, de las modestas entradas en la prensa a los voluminosos monográficos, muestran todos los requisitos necesarios para que sean considerados estudios y no fuentes documentales, desde fechas muy anteriores, en comparación a otras áreas referidas. Se pueden aducir ejemplos más tempranos (historiadores del libro, críticos con sus fuentes y dialogantes con sus lectores hubo en casi todas las décadas), pero para los fines de mi trabajo son suficientes las contribuciones de los años sesenta y setenta¹¹⁹, anteriores al auge del interés occidental por el fenómeno del libro ruso de vanguardia¹²⁰.

En la década siguiente, en paralelo con la trayectoria de las publicaciones periódicas especializadas, surgieron los trabajos de los investigadores estelares, que no temían polemizar¹²¹. Corrían los años de la *perestroika*, la apertura hacia un cuestionamiento doloroso de la mixtificación de la herencia vanguardista. Los siguió un periodo de estudios en profundidad de la semiótica social del libro¹²² y de recopilación enciclopédica de todas las aportaciones, revalorizando lo anteriormente olvidado o borrado¹²³.

Entre estos, brotaron las denuncias: el brillante y duro libro de Steiner, que señalaba a la ilustración infantil de las primeras vanguardias como herramienta cuasi-fascista¹²⁴ o monográficos sobre el arte de la propaganda, como el dedicado al álbum fotográfico¹²⁵. Poco después comenzó una suerte de reflujó: los autores volvían a la gloria del patrimonio libresco con tranquilo orgullo¹²⁶, mientras, a contracorriente, cercanos y lejanos trataban de fundamentar una polémica historia del silenciado cómic ruso¹²⁷.

¹¹⁶ ФАТЕЕВ, Андрей, 2007.

¹¹⁷ КУКУЛИН Илья *et al.*, 2015.

¹¹⁸ HELLMAN, Ben, 2013.

¹¹⁹ ГАНКИНА, Элла; 1963; 1973; 1977. ПОДОБЕДОВА, Ольга, 1967.

¹²⁰ Este fenómeno también fue inaugurado con anterioridad, y su desarrollo continuó hasta hace pocos años. Tomo como punto de partida, de gran valor analítico, el estudio *The world backwards: russian futurist books, 1912-16*, y podemos seguir alegando muestras muy recientes, como las exposiciones individuales y grupales en España. СОМРТОН, Susan, 1978. KOVAL, Masha *et. al.*, 2012.

¹²¹ ЧЕГОДАЕВА, Мария, 1986. ГОЛЦЕР, Владимир, 1987. КОВТУН, Евгений, 1989.

¹²² ФОМИН, Дмитрий 1999; 2015.

¹²³ МАРКЕВИЧ, Андрей (ed.), 2005.

¹²⁴ ШТЕЙНЕР, Евгений., 2002.

¹²⁵ КАРАСИК, Михаил; МОРОЗОВ, Алексей; СНОПКОВ, Александр, (eds.) 2007.

¹²⁶ КУДРЯВЦЕВА, Лидия., 2008. ГЕРЧУК, Юрий , 2008. ЧАПКИНА, Мария, 2008.

¹²⁷ ALANIZ, José. 2010. АЛЕКСАНДРОВ, Юрий, 2010.

Y aunque también aparecían estudios estructurales de fondo¹²⁸, o académicos extranjeros que resucitaban el debate en torno a la imagen infantil soviética¹²⁹, está claro que en la segunda década del XXI convenía más recordar los vínculos con el canon clásico y formular el reconocimiento de las disidencias evitando el debate político¹³⁰. Solo la voz de María Chegodáeva desentonaba. Revisando sus recuerdos y sus trabajos, la anciana estudiosa lanzaba acusaciones desgarradas, poco antes de terminar su vida de modo trágico e inexplicado: una leyenda por reivindicar, alguien a quien dedicar muchas tesis doctorales¹³¹.

Pero la historia de la historiografía continuaba, aparecían trabajos profundos sobre épocas inofensivamente alejadas¹³², otros que decían generalidades, mixtificando lo científico con una nueva retórica paraliteraria¹³³ y terceros, que escondían los resumidísimos resúmenes sobre artistas o aspectos polémicos, en las actas de concurridos congresos internacionales¹³⁴. Ninguno de los autores citados consideró por separado el hecho de que cerca de la mitad de los artistas y más de la mitad de las destinatarias tuvieron género femenino.

2.1.3.5. ILUSTRADORAS EN ESPAÑA

Entre las 62 ilustradoras españolas podría aislar aquí algunos casos casi típicos, para ejemplificar el estado de los estudios sobre su trayectoria. En este mapa dinámico, sujeto a cambios, encontramos artistas que evocan un creciente interés. En el paradigmático ejemplo de Lola Anglada este, más que reciente, fue recuperado después de un largo periodo de olvido. Estrella mediática desde joven, Anglada marcó los testimonios de artistas y periodistas contemporáneos, dejando así nutridas fuentes que permiten trazar su biografía¹³⁵. La Transición homenajeó a la exiliada interior, inaugurando un largo periodo de investigación, que recuperó también distintos formatos autobiográficos. Entre los trabajos de mayor envergadura encontramos tanto textos firmados por conocidos luchadores por descubrir voces perdidas de la cultura catalana¹³⁶, como investigadoras más centradas en esta figura concreta¹³⁷. Todo ello en paralelo con la creciente presencia en exposiciones conmemorativas y trabajos divulgativos, relacionados con grandes instituciones, encargadas de custodiar su patrimonio, como la Diputación de Barcelona. Muy cerca, pero modificando el paradigma, encontramos otra artista catalana, Mercè Llimona. De larga trayectoria y unánimemente reconocida en distintas épocas, provoca el deseo de dedicarle contradictorias etiquetas como “célebre maestra en proceso de recuperación permanente”. Es decir, aunque cuenta con estudios consolidados (tan solo) en el urgente formato en línea por los mismos incansables recuperadores¹³⁸, acercarse a ella sigue requiriendo las fuentes autobiográficas¹³⁹, o los remotos recortes de prensa recopilados por la Biblioteca de Catalunya. Es muy posible que próximamente otras ilustradoras catalanas, como

¹²⁸ En temas específicos como la cartilla de primera lectura en un momento específico. МАРКАРОВА, Тамара; БЕЗРОГОВ, Виталий, 2010.

¹²⁹ JACKSON, Matthew Jesse, 2011, entre muchos otros.

¹³⁰ КУДРЯВЦЕВА, Лидия; ЗВОНАРЕВА, Лола, 2012. ЕСКИНА, Екатерина., 2013. ГРИБОНОСОВА ГРЕБНЕВА, Елена, *et al.*, 2014.

¹³¹ ЧЕГОДАЕВА. Мария, 2012; 2014.

¹³² ЛИПОВИЧ, Инесса, 2016.

¹³³ БОГАТЫРЁВА, Наталья, 2018.

¹³⁴ МАГИДОВИЧ, Марина, 2018.

¹³⁵ SOLDEVILA, Carles, 1924, p. 54-6, entre varios.

¹³⁶ CASTILLO, Montserrat, 2000.

¹³⁷ RIUS VERNET, Núria; SANZ COLL, Teresa (eds.), 2015.

¹³⁸ CASTILLO, Montserrat, 2007. URDIALES, Alberto, 2010.

¹³⁹ LLIMONA, Mercè, 1995.

Pilarín Bayés compartan algunas características de las mujeres reconocidas, pero nunca conocidas lo suficiente¹⁴⁰.

En una situación intermedia se encuentra Asun Balzola, con su herencia magníficamente custodiada por la biblioteca infantil de San Sebastián en el fondo con su nombre. Ese trabajo de recuperación fomentó la aparición de monográficos completos¹⁴¹ y coincidió con la revalorización de Balzola como autobiógrafa¹⁴². No obstante, la voz de la artista ya estaba invariablemente presente en la prensa. Crítica y comentadora, entrevistada a menudo por revistas especializadas, dejó un legado interpretativo también verbal, complemento valioso del icónico¹⁴³.

En el grupo mayoritario, el conocimiento sobre las ilustradoras es realmente poco. A menudo se limita a la feliz columna “Autorretrato” en la muy necesaria revista *Cuadernos de literatura infantil y juvenil*¹⁴⁴, además de la entrada en alguno de los diccionarios de ilustradores, últimamente existentes también en formatos en línea. Otras fuentes autobiográficas alternativas fueron las páginas web profesionales de las artistas activas hoy, aunque a menudo brindan más material visual que texto¹⁴⁵.

Antes de cerrar aún más el foco, cabe reconocer otra situación “intermedia”, paradójicamente ocupada por una de las ilustradoras más populares de casi todos los tiempos; María Pascual. Conocida por todas las lectoras de tebeos de antes de la Transición y, a continuación, favorita de miles de lectores de cuentos adaptados casi hasta el día de hoy, la artista apenas recibió el tratamiento de “recuperación urgente”¹⁴⁶. El resto son los recuerdos de la tribu del tebeo: coleccionistas, anticuarios y editores que vuelven periódicamente a sus imágenes, sin verbalizar la necesidad de un análisis contextualizado frente a las coyunturas de la dictadura tardía y la Transición... Ciertamente, a otras productoras de cómic les fue, en términos de fortuna crítica, aún peor y algunas fueron tan prolíficas como María Pascual¹⁴⁷.

En la actualidad, casi tan nutrido como el último citado se revela el grupo de aquellas artistas que podríamos calificar como “borradas”. Con frecuencia, la única pista posible resultaba ser la anotación en aquel perfeccionista trabajo enciclopédico que es el archivo en línea de la asociación Tebeosfera, siempre y cuando la artista había dibujado también para el área del cómic¹⁴⁸. Otras veces volvían a sonar los nombres eternos, con títulos como *Retrobar Elvira Elias*¹⁴⁹. Solo la posterior recuperación de materiales valorizables como rarezas

¹⁴⁰ De momento, su conocimiento oscila entre el monográfico y la autorrepresentación de unos párrafos en su página web profesional. FERRER, M. Àngels, 2007. BAYÉS, Pilarín 2021.

¹⁴¹ Firmados, no obstante, siempre por los mismos investigadores, unos cuantos nombres en activo. URDIALES VALIENTE, Alberto, 2011.

¹⁴² BALZOLA, Asun, 1998.

¹⁴³ BALZOLA, Asun, 1994, p. 6-10. BALZOLA, Asun, 1998 b, p. 5-14, etc.

¹⁴⁴ Usé todas las oportunidades, brindadas por este canal, que abarca también entrevistas con las artistas. En cuanto a los “Autorretratos” merecen ser destacados varios: BELLVER, Lourdes, 2002, p. 41-42. MENÉNDEZ, Margarita, 1993, p. 35-37. AMO, Fuencisla del, 1992, p. 41-43. BORDOY, Irene, 1996, p. 41-43.

¹⁴⁵ Algunos ejemplos equilibrados serían SCHUBERT Karin. 2012 o SANTOS, M^a Jesús, 2019.

¹⁴⁶ Contadas entrevistas y perfiles biográficos, magro homenaje por los miles de páginas que dibujó. MEDINA, Guillem, 2010 b, p. 58–63. PASCUAL, María, 1988.

¹⁴⁷ En el texto vuelvo a las particularidades que explican la difícil valoración de su huella y, en general, al trabajo de recuperación de la historia del cómic femenino con hitos como la tesis de Marika. Por suerte, el florecer de las búsquedas y homenajes en el marco de los Salones de Cómic y eventos afines muy pronto desmentirá la última frase del párrafo.

¹⁴⁸ <https://www.tebeosfera.com/autores/>.

¹⁴⁹ CASTILLO, Montserrat. 1999.

bibliográficas lleva a la legítima pregunta: ¿por qué una gran ilustradora necesitó ser rescatada del más absurdo silencio?

2.1.3.6. ILUSTRADORAS EN RUSIA Y LA URSS

De modo similar, la delimitación lógica en el caso de las 45 ilustradoras rusas investigadas, parte de las más famosas y termina con las menos conocidas. Un orden de este tipo chocaría pronto con la sorpresa de que ilustradoras creídas más populares, resultan poco más que necesitadas de recuperar. La favorita de todo el mundo, Tatiana Mávrina, en realidad coincide con una pintora de vanguardia presente en los mayores museos y parte del drama de su generación, hecho mayoritariamente obviado por los fascinados admiradores de sus ilustraciones¹⁵⁰. Y a pesar del gran trabajo de los investigadores, el amor popular sigue usando clichés que imposibilitan el análisis histórico o político. Algo parecido pasa con Elisaveta Bem otra figura mítica, conocida de oídas por todos, pero carente de una gran parte de los datos biográficos y bibliográficos necesarios para reflexionar libremente sobre su herencia¹⁵¹.

Otra ilustradora memorable, Tatiana Shishmareva podría ser situada en un lugar común a ambas. Todos saben de sus ilustraciones con estatus de culto (suelen ser las que acompañan a las obras del canon clásico nacional). Pero los admiradores, en general, no solo obvian la herencia gráfica de caballete, sino que extrapolan la mirada tópica a toda la figura de la artista, obrando de modo performativo. Hay un antiguo tic en la historiografía soviética, recientemente recuperado. En cada artista se subrayan aquellos momentos de su vida que la relacionan con la hazaña bélica, la renuncia de la posguerra, o cualquier sacrificio parecido, esperado y encontrado en los perfiles femeninos. El resto de sus rasgos quedan diluidos o simplificados hasta quedar soslayados. Así Tatiana Shishmareva, una artista con una insaciable necesidad de expresarse también por escrito, fue no solo vista sino también convertida en una figura muda, austera y ascética también en palabras. Alguien por recuperar o rescatar y no por escuchar¹⁵². Por supuesto, con todos estos lastres, la cantidad de la literatura dedicada a las artistas famosas de la ilustración infantil es incomparable con lo sucedido en España donde, en vez de esas carencias, se encuentra el casi completo silencio.

El cuadro se complica aún más cuando nos acercamos a las artistas que pasaron una gran parte de su trayectoria vital y póstuma necesitando la recuperación y, debido a los recientes esfuerzos, empiezan a gozar de cierto conocimiento. Es el caso de grandes y silenciadas como Alisa Poret, Tatiana Glébova o Vera Ermoláeva, parte de la legendaria pléyade de las vanguardias borradas que se cobijaron en la ilustración infantil. Ya hablé de la biografía eliminada y sustituible por la acción de Ermoláeva, tampoco el rescate de las otras artistas es sencillo. La parte feliz de su fortuna actual consiste en la tardía cronología de este rescate. Realizado en la época actual, que fusiona la resistencia al revisionismo neototalitario con la necesidad de reencontrar el lenguaje esópico de la crítica anterior a la perestroika, los escritos sobre estas artistas brindan verdaderas sorpresas¹⁵³.

¹⁵⁰ РУДНЕВА, Алла (ed.). 2011. ДМИТРИЕВА. Нина, 1981. Como otras artistas rusas, Mávrina llegó a una lucidez autobiográfica desgarradora y por ello también precisada de contextualización. МАВРИНА, Татьяна, 2006.

¹⁵¹ ЧАПКИНА-РУГА, Софья, 2007. ЛАВРЕНТЬЕВА, Софья, 1911. МОЗОХИНА, Наталья, et al., 2012.

¹⁵² ШИШМАРЕВА, Татьяна, 1986, p. 51-70. ШИШМАРЕВА, Татьяна, 1983, p. 71-72. ШИШМАРЕВА, Татьяна, 2009, p. 106.121., КУРБАТОВА, Зинаида, 2009.

¹⁵³ ЗАИНЧКОВСКАЯ, Антонина, 2008. ГАЛЕЕВ, Ильдар, 2014; 2015. ВОСТРЕЦОВА, Людмила, et al., 2015.

Extrapolando, podríamos decir que las artistas que gozan de cierto reconocimiento comparten la fuerte dependencia entre su destino crítico y el estilo crítico de la época que los hizo populares (si podemos llamar así al conjunto de códigos que renombran o callan a la vez que descubren). Quizás esto podría explicar por qué verdaderas divas de la ilustración como Nika Goltz, Anastasia Arjípova o Tamara Yufa, activas también en el espacio postsoviético, completan actualmente su presencia por medio de unos canales que imposibilitan el análisis profundo, como las entrevistas radiofónicas o la introducción de alguna publicación ilustrada¹⁵⁴. O artistas con valor revolucionario, como Lidia Shúlguina o Vera Pavlova, apenas existen en las páginas web de conocedores¹⁵⁵. Por lo demás, sitios donde reviven también las entradas breves, recuperadas de revistas o catálogos de ilustradoras del pasado por descubrir¹⁵⁶.

Y este área incompleta o no oficial es el territorio común de todas las artistas que continúan creando o desaparecieron recientemente. Algunas se albergan en las páginas especializadas con vocación enciclopédica, dedicadas a la literatura y la ilustración¹⁵⁷, otras en las plataformas de sus lugares de trabajo en las instituciones académicas o de las bibliotecas infantiles¹⁵⁸, para las terceras queda solo el infinito universo de los blogueros y los coleccionistas que investigan sin cansancio y con más rigor de lo esperado¹⁵⁹, y no obstante... Con derecho podríamos nombrar a estas artistas “desconocidas”.

Por fin, una especial mención para aquellas que fueron rescatadas por medio de un desesperado esfuerzo periodístico o académico, pero cuya memoria sigue amenazada. Muy especialmente el comentado caso en mi investigación de la investigadora Olga Róytemberg, buscadora de artistas invisibilizadas¹⁶⁰. Algunas rozan un tema demasiado grande para que mi tesis lo abarque en profundidad, pero al que volveré siempre que el material lo posibilite. La recuperación de grandes artistas olvidadas, a veces no solo se refiere a las perseguidas por razones estético-políticas, sino también a las silenciadas por pertenecer a los márgenes del imperio: otras áreas del mismo conflicto ideológico y artístico a la vez, con su complejidad añadida¹⁶¹. Por lo demás, a fecha de hoy las únicas investigaciones directamente interesadas en el enfoque de género, en toda la bibliografía sobre arte e ilustración en Rusia, son los trabajos que tratan algunas artistas posmodernas de formatos afines a lo conceptual. Hay solo una figura que frecuenta simultáneamente este campo y el libro infantil: Vera Mitúrich-Jlébnikova. La intersección entre género, política, imagen para la infancia y decodificación a veces falsificada es un fenómeno que se aplica al espacio ruso por vez primera en esta tesis.

¹⁵⁴ ПЫРЬЕВА, Галина, 2017. Matizando, hay que añadir que tenemos como contraparte algunos textos más antiguos, lo contrario sería impensable en unas trayectorias tan largas y prolíficas. Insisto en el particular desvanecimiento de la presentación actual.

¹⁵⁵ KNIGISKARTINKAMI.RU - ИСКУССТВО КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ, 2020. ЛЬВОВА, Наталья, 2015.

¹⁵⁶ КОРНИЛОВ, Петр Евгеньевич, *et al.* 1969. КУДРЯВЦЕВА, Лидия. 1987, p. 58-64.

¹⁵⁷ ПРОДЕТЛИТ, 2020., 2021 а, 2021 б. ЛАБОРАТОРИЯ ФАНТАСТИКИ, 2019; 2020 а, б. МИЦУЛ, Светлана (VIBLOGID), 2002, 2019, 2020.

¹⁵⁸ КАФЕДРА ИЛЛЮСТРАЦИИ И ЭСТАМПА, 2020. ВГБИЛ, 2012, 2018, 2019.

¹⁵⁹ ART INVESTMENT.RU, 2020. АРТ-КАТАЛОГ, 2020.

¹⁶⁰ РОЙТЕНБЕРГ, Ольга 2004.

¹⁶¹ ГАЛЕЕВ, Ильдар; УЛЕМНОВА, Ольга (eds.), 2005. ВАЛЕЕВ, Наиль., 2016.

2.2. MAPA DEL TIPO. ESTADO DE UN DEBATE INFINITO

2.2.1. EL *KITSCH* Y LOS TIPOS

Los pilares de la semiótica crítica, mediatizados por el contexto centroeuropeo de la guerra fría, no distanciaron sus conceptos de los fenómenos de la cultura soviética. Roland Barthes se negaba a reconocer su mito pequeñoburgués en la retórica de la propaganda estalinista. Umberto Eco no identificó como *kitsch* el arte obediente a las teorías marxistas. Nada de eso impidió que numerosos teóricos posteriores¹⁶², utilizaran conscientemente sus palabras, para explicar la ética y estética estalinista como mito y *kitsch* por antonomasia. Mi propósito es seguir en la línea que utiliza el mejor andamio existente, este, para desmontar los problemas que sus creadores no enfrentaban directamente. Tal tarea hace obligatorio recalcar las matizaciones negativas. El objetivo final de mi trabajo es el tipo espacial femenino como suma (conjunción de contenido, destinatarios y otros) y semiótico-antropológico como resta (intersección de estereotipos y arquetipos). Siglos de teorías cambiantes sobre la alegoría invalidan aquí la fórmula “lo alegórico no es típico”, permitiéndole ver en las representaciones políticas un tipo espacial complejo y transversal, presente en diversos entornos. De la misma manera, la agonía de la teoría política que participa en la creación del contexto que describo obliga a diseminar o disipar las dudas, provocadas por el “ruido” conceptual resultante. Vuelvo a *Apocalípticos e integrados* de Umberto Eco, el estudio pionero en torno a lo típico en el comic¹⁶³.

Allí “cómic” equivale a paradigma de cultura de masas y está directamente identificado con el término “kitsch”. Lacrimógeno, imitativo, fácil y snob, el “kitsch” según Eco lleva a las masas la atracción de una falacia rumiada sin fin y cuanto menos costosa más brillante. Las definiciones se complican cuando disecciona la estructura del cómic. En la gramática de convenciones que construye el mensaje de este género, ocupa un lugar de honor el personaje, también estilizado hasta convertirlo en convención. Eco define los héroes del cómic como estereotipos puros más que tipos y, a continuación, debate ampliamente qué es lo típico. Dejando para la alegoría el papel de emblema jeroglífico o símbolo visual, el tipo está situado a caballo entre lo universal y lo individual, esforzándose por ser las dos cosas a la vez. Cuando el autor se dirige, en busca de ejemplos, a la estética marxista, los tipos resultan ser abstracciones de una filosofía hecha escolástica, o literalmente manifestaciones individuales de “experiencias sociales fundamentales”¹⁶⁴. Pero los tipos también sintetizan, de manera que facilitan la proyección de un sentimiento o modo de ser. Estilizando o exagerando, el creador de tipos es creador de fórmulas disfrutables, o de categorías creíbles. Desde esta lógica las fórmulas fáciles del kitsch producen personajes simbólicos que Eco llama *topoi* o lugares comunes. Profundizando en sus rasgos individuales, un personaje de este grupo puede convertirse en un tipo de verdad. No obstante, el camino que toma el libro es el contrario. Los *topoi* que construyen los estereotipos son los que desenmascaran la parte política del mensaje en la cultura de masas. La abierta artificialidad y todas las demás características que en castellano escapan de la definición (la “cursilería” apenas se acerca) ayudan al héroe a funcionar como antihéroe. Si extrapolamos esta lógica hasta sus últimas consecuencias,

¹⁶² Véase, entre ellos, GROYS, Boris, 2009.

¹⁶³ Todo el párrafo siguiente se apoya en ECO, Umberto, 2010.

¹⁶⁴ La primera observación viene de las contradicciones de las que se ríe el propio autor. Es Eco el que llama a la estética soviética “escolástica marxista” y, no obstante, sigue interrogando no solo a las definiciones de los primeros marxistas sobre lo típico, sino también a los artistas que las aplican. ECO, Umberto, 2010.

diríamos que el *kitsch* funciona como el vacío mediático que provocan las estilizadas convenciones del cómic¹⁶⁵.

2.2.2. DETRÁS DE ARQUETIPOS Y PROTOTIPOS. EL CUENTO INTERMINABLE

Las reflexiones analíticas sobre los elementos de la creación maravillosa popular acompañaron a todo el siglo XX¹⁶⁶. Sus últimas décadas aportaron una avalancha de trabajos críticos comparativos que, basándose en la primera oleada mencionada, indagaban en la relación entre los modelos, tipos y motivos mítico-folclóricos con la literatura infantil de autor¹⁶⁷. Las conclusiones apuntan a un abrumador consenso sobre el poder educativo universal –en el espacio y el tiempo– de algunas figuras del relato maravilloso inseparables de sus sistemas simbólicos. Y aunque su nomenclatura debilita el consenso, entre los más señalados destacan el tipo heroico individual, el viaje iniciático o el indirecto protagonismo de la naturaleza como almacén y forja de símbolos. Por la vía de los préstamos directos o de la reconstrucción irónica actual, estos modelos de los cuentos perviven en cualquier etapa del desarrollo de la literatura infantil universal.

En cuanto al análisis del entramado teórico en torno al cuento folclórico, es imprescindible desplazar la definición de sus conceptos, hacia el lugar donde los requiere el trabajo práctico con los materiales referentes al tipo espacial exterior, prioritariamente ubicado en el bosque de los cuentos maravillosos. La comprensión de las ilustraciones de los cuentos precisa de la reproducción por partes de aquel complejo diálogo entre ideas de la antropología, la pedagogía, la semiótica, la mitología comparativa y el psicoanálisis. Para evitar tautologías, me limitaré aquí a repetir conceptos cruciales cuyo desarrollo queda fijado en los capítulos VII y VIII. También insistiré en el valor crucial de los autores que me guiaron a través del citado bosque oscuro. Como referencias destacan los trabajos de Antonio Rodríguez Almodóvar,

¹⁶⁵ Esta visión del kitsch y la cultura de masas, como la forma de partida perfecta para la investigación que quiere deconstruir un contexto de gran complejidad política, reaparece en varios autores cuyo análisis utilizo. Uno de los ejemplos más claros es la recopilación de ensayos sobre cultura de masas en Rusia post-soviética *Consuming Russia: popular culture, sex and society since Gorbachev*. BARKER, Adele Marie (ed.), 1999. Sobre la relación entre el kitsch y los fenómenos totalitarios reflexionaron, además de Boris Groys, los propios artistas de la vanguardia del fin de la era soviética, algunos de ellos, como Kabakov y Bulátov, directamente implicados en la ilustración infantil. ВОЛЧЕК, Дмитрий; БУЛАТОВ, Эрик, 2019.

¹⁶⁶ Si ampliamos mínimamente el enfoque, también al siglo anterior. Las palabras “mito” y “folclore” nutrieron el acervo conceptual de la incipiente psicología y del nacionalismo, como teoría y práctica política. El segundo ítem, al que vuelvo a lo largo de la investigación, desplegó una abundante clasificación de “tipos de cuentos”, en torno al tema o motivo de estos, hacia inicios del XX. En la introducción de su *Morfología del cuento* Vladímir Propp discute con todos estos sistemas hasta desacreditarlos. Otro investigador del cuento muy posterior, Jack Zipes, muestra cómo la reflexión clasificatoria acompañaba al cuento desde los propios trabajos de recopilación, es decir, desde muy antiguo. Frecuentemente, estos intentos se entrelazaban con las teorías respecto al mito y su apropiación por la psicología del inconsciente, de la rama afín a Carl Gustav Jung. PROPP, Vladímir, 1985, [1928]. ZIPES, Jack, 2014. Las afinidades y las desilusiones de los conceptos junguianos atraviesan la teoría literaria sobre el cuento, casi como la interrogación del marxismo lo hace respecto del postestructuralismo: liberando de la necesidad de repetir las protodefiniciones. En esta línea, el “ruido”, prescindible ya no por obviedad sino por parasitismo, procede de la palabra “prototipo”. Su significado según la RAE, “ejemplar original o primer molde en que se fabrica una figura u otra cosa”, define algo que ninguna de las teorías citadas reconoce como existente. <https://dle.rae.es/prototipo>. Por lo tanto, el uso del término, lejos de estar consensuado, queda reservado para estudios concretos que buscan algunos parámetros políticos en la didáctica del cuento; los identifiqué en el capítulo VIII.

¹⁶⁷ Disponemos de una breve revisión del corpus de estudios en: CASANUEVA HERNÁNDEZ Margarita, 2003. Su amplísima base referencial incluye desde Freud, Vigotski y Malinowski a Teresa Colomer y Elena Belloti.

Vladimir Propp, Jack Zipes y Eleazar Meletinski. Junto con la presentación directa de estos autores fundamentales y relacionados de distinta manera entre sí, expondré también vínculos entre sus teorías y las imágenes. En este grupo cabe destacar especialmente el papel de Marina Warner, un hito no solo en la aplicación del análisis feminista al área del estudio de los cuentos sino también, en otras obras, en la renovada investigación sobre los tipos alegóricos¹⁶⁸. Pero en el análisis del cuento y sus representaciones típicas, que antes de convertirse en imágenes durante milenios fueron tipos orales, tuve muchos otros acompañantes, más problemáticos. Volveré a discutir con los seguidores de la línea de Carl Gustav Jung, para reapropiarme de unos conceptos propensos a la mixtificación, pero inevitables a la hora de plantear una comprensión de los tipos femeninos representados. Por todo ello podía dejar de citar autores como Bruno Bettelheim (y otros mucho menos profundos, pero no menos populares). En cambio, otros estudiosos del mito, afines a la senda de Jung quedaron semiobviados en la inevitable área acompañante de términos de conocimiento común. El más patente es el caso de Mircea Eliade, un estudioso recordado por el término “eterno retorno”, que en realidad parte de Nietzsche. Armandando un mapa conceptual tan amplio, me negué a indagar en la definición del eterno retorno. Cómo tantas otras, esa expresión también tiene derecho a ser reiteradamente reinterpretada y aún disponible para apropiaciones privadas.

Definir eterno retorno, inconsciente o esencialismo podría suponer un suicidio intelectual en términos de legibilidad. En cambio, los esfuerzos de definir espacio, tipo o alegoría (y por supuesto, género) atraviesan la investigación, desde la introducción hasta las conclusiones, a menudo como la red conceptual en torno al cuento, con énfasis en los propios capítulos.

2.2.3. EL ESTEREOTIPO

Vuelvo a las definiciones que no reproduciré en el tejido del trabajo, dejando actuar allí solo los conceptos resultantes. Una de las más importantes es la de estereotipo¹⁶⁹. Si fuésemos estrictos en el uso de las palabras, deberíamos tener en cuenta que cada vez que decimos o escribimos “estereotipo”, asumimos que la representación construye nuestro mundo a través de la creación de códigos culturales. Dicha construcción de significados, o significación, es una operación de codificación binaria, que opera a través del mito, tal como lo definió Barthes (como mensaje subliminal predeterminado y predeterminante), y del discurso, productor de conocimiento y también de su sujeto, según Foucault¹⁷⁰.

Ateniéndonos literalmente al teorema elaborado por Hall, el estereotipo como práctica de representación obra por medio de la esencialización, reduccionismo, naturalización y oposiciones binarias. Siempre imbricado en las estrategias de dominación (la creación de discursos hegemónicos y la vinculación del poder con el conocimiento) y actuando a nivel inconsciente –en su relación con la fantasía sexual y el fetichismo–. Desglosando la fórmula,

¹⁶⁸ RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio, 1989; 2004. PROPP, Vladimir, 1974, [1946]. ZIPES, Jack, 2014. MELETINSKI, Eleazar, 2001. МЕЛЕТИНСКИЙ, Елеазар, 2005 [1958]. WARNER, Marina, 1995; 1985. Otros autores, presentados en los capítulos correspondientes, esclarecen aspectos del análisis de la imagen en los cuentos. GINZBURG, Carlo, 1991; 2006. FRANCE, Anatole, 1923 [1885]. URTEAGA, Luis. 1993. ДУШЕЧКИНА, Елена, 2012. Los primeros abordan la metodología problemática de la interpretación del motivo maravilloso. Los últimos dos, aspectos puntuales de los mitos reintegrados en la cultura.

¹⁶⁹ Recientemente, una guía recopiló las ideas clave en torno a este fenómeno, buscando pautas prácticas a la hora de analizar representaciones. La publicación descansa en la síntesis didáctica de las ideas de Barthes, Bourdieu y Foucault (entre otros). HALL, Stuart, 1997, p. 13-74.

¹⁷⁰ BARTH, Roland, 2009. FOUCAULT, Michel, 1986.

detallemos que el estereotipo reduce cualquier fenómeno a unas cuantas características simplificadas esenciales y fijadas en una supuesta “naturaleza”. Por el camino, las representaciones esencializadas de lo diferente naturalizado y excluido se convierten en formas de degradación ritual¹⁷¹.

Se ha escrito también sobre las diferencias entre tipo y estereotipo. Según una hipótesis popular, la tipificación es inherente a cada pensamiento abstracto, permitiendo ordenar y clasificar los estímulos sensoriales en categorías. Es decir, es una práctica básica de creación de significados. Muchas formas de comunicación acertada precisan de una caracterización que es sencilla, vivida y fácil de reconocer y memorizar gracias a una mínima cantidad de rasgos estables al máximo. Cada síntesis acertada, simplificada y fija es un tipo¹⁷². El estereotipo es, para los excluidos de la clasificación social, lo que es el tipo para los que le imprimen su norma. Los típicos somos Nosotros, los estereotipos, los Otros (aunque de esta manera en realidad ambos participan en el discurso hegemónico). Analizando el orientalismo, E. Said retrata el poder performativo del estereotipo, que modifica tanto el objeto como el sujeto del conocimiento, creando realidades inexistentes. Según Bhabha y otros investigadores de la diferencia, el mecanismo de acción compromete a los dominantes y a la vez a los dominados, seduciendo hasta a los más marginados (Michel Foucault llamaba a esto: operar en los microniveles de poder)¹⁷³.

Por fin, la estructura binaria del estereotipo está relacionada con su poder subconsciente vinculado a las fantasías sexuales. Producto simultáneo del rechazo y del deseo, proyecta sobre sus objetos unas características mutuamente excluyentes. Los mismos motivos apotropaicos explican la fragmentación y el fetichismo sexual, como acciones que reducen el objeto estereotipado al fetiche sexual, para defender al observador de su miedo y deseo¹⁷⁴. Es evidente la conexión entre estos términos, derivados del psicoanálisis y de las teorías de la mirada voyerista del consumidor de cultura visual. La formulación de Laura Mulvey para el análisis fílmico, retomada por Griselda Pollock en su relectura de la ciudad impresionista, puede servirnos como corolario. El estereotipo consumado, explicado en una frase, sería la apropiación del cuerpo marginado representado, para borrarlo de los espacios públicos y reducirlo a mecánicos órganos sexuales y fantasías patológicas¹⁷⁵. La confluencia de autores referidos, ejemplifica también cómo dicho cuerpo marginado puede llevar el estigma del género en conjunción o alternancia con el de la raza, etnia, preferencia sexual, etc.

En esta línea, la teoría de Pierre Bourdieu ocupa un lugar estructural para mi trabajo. Su concepto principal “violencia simbólica”, me permitió extrapolar el análisis feminista al campo antropológico y a una muy necesaria relectura de la semiótica del mito. Se trata de un modelo de estatus mítico, que transforma en dominación masculina cada intento de explicación del mundo, sin ningún tipo de justificación o fundamentación, solo a fuerza de la perpetuación ininterrumpida y de su extensión a absolutamente todas las áreas del pensamiento o la práctica. La violencia simbólica es, por lo tanto, a la vez un esquema reduccionista pseudo-mítico (o verdaderamente “mítico”, en la lengua de Barthes) y un modo de funcionamiento omnívoro y viral. Como figura, presenta la oposición binaria de cadenas simbólicas, propias, según muchos estudiosos del así llamado pensamiento primitivo (pero observadas también en la filosofía

¹⁷¹ Esta parte del proceso ha sido objeto de investigación respecto a los estereotipos raciales. Algunos hablan de un régimen de representación que, a través de la intertextualidad, adhiere a la imagen una línea de sentido dominante. BHABHA, Homi, 1986. FANON, Frantz, 1986. McCLINTOCK, Anne, 1995.

¹⁷² DYER, Richard, 1977.

¹⁷³ SAID, Edward, 2003. FOUCAULT, Michel, 1986. BHABHA, Homi, 1986.

¹⁷⁴ GILMAN, Sander, 1985. GREEN, David, 1984.

¹⁷⁵ MULVEY, Laura, 1988. POLLOCK, Griselda, 2007.

aristotélica y hasta en la praxis social moderna). Esto es, el mapa mental del mundo siempre está dividido en una parte fuerte y positiva, asociada con lo masculino y otra débil y negativa, atribuida a lo femenino. Un complejo ejemplo de sistemas asociados podría resumirse en la relación "seco, arriba, fuera, abierto, derecha, calor, verano, sagrado, público, etc. = Masculino", siendo los respectivos términos opuestos equivalencias de lo femenino. Pretendidamente naturalizado por cuenta del cuerpo femenino fértil, este pensamiento simbólico opera de hecho en el lenguaje a través de la acción performativa, para regresar así al cuerpo victimizado. Con todo, la dominación social omnipresente supera la cuestión mecánica, se incrusta en los hábitos diarios de sus víctimas y convierte a su propio cuerpo en cómplice. La reacción de estos cuerpos vulnerados se disipa en emociones culpables; se están autodiscapacitando para la respuesta verdadera. Según la receta de Bourdieu, no podemos luchar contra la inferioridad interiorizada simplemente denunciándola. El principal trabajo consiste en combatir la sensación de esencialidad, atribuida a los instrumentos simbólicos. Es decir, demostrar cómo estos, lejos de ser eternos, obvios, innatos, etc., han sido construidos en contextos históricos concretos de acuerdo a intereses identificables, cambiantes y a menudo arbitrarios. Según el propio autor "reconstruir la historia del trabajo histórico de des-historización" forma el corazón del citado proceso. El análisis diferenciado de las acciones de las instituciones educativas, religiosas y estatales a la hora de la creación de los sistemas simbólicos coercitivos, precisa de especial atención para detectar las tácticas de ocultamiento de las huellas. Comparto este interés (hacia) sobre la manipulación política, conceptual, representacional y procedimental. Estar alerta de sus artimañas a la hora de predeterminedar y codificar mensajes visuales educativos, fue para mí tan fundamental como detectar la presencia de sistemas de oposiciones simbólicas¹⁷⁶.

2.2.4. DIFERENCIA Y ALEGORÍA

¿Cómo el método más candente de enfocar la alteridad, la deconstrucción del estereotipo, conectó a lo largo de mi trabajo con uno de los temas con más currículum teórico desde la Antigüedad, este es, la formulación de la representación alegórica? ¿De qué modo, del cruce de dos ítems tan aparentemente dispares brotó el más adecuado instrumento analítico para situar los tipos? La manera más directa de exponerlo pasa por el "vacío" del que hablé, el que se inserta entre texto e imagen contrapuntísticamente enfrentados, pero también en el encuentro de otros niveles aparentemente incongruentes, como fue el comentado caso de la convención, estilizada hasta lo caricaturesco y el mensaje político con pretensiones de dominar la explicación de la realidad. Mi superficie de contacto, en todas las confluencias contradictorias, fue la representación del espacio.

El tema espacial, visto desde la relación escrito-visual, es como una herida abierta. De forma paralela o previa a la investigación sobre el libro ilustrado, teóricos modernos como W. Mitchell o clásicos como M. Foucault, pensadores más cercanos a la semiótica estricta o al pensamiento crítico, y hasta iconógrafos como E. Gombrich demuestran, reiteradamente, que hablar de lo que ocurre entre la imagen y el texto lleva al vértigo liberador¹⁷⁷. Pero no es la única grieta que desafía a la interpretación semiótica, abocada a lo político. De Barthes a Eco,

¹⁷⁶ BOURDIEU, Pierre, 2000, p. 105 para la cita.

¹⁷⁷ FOUCAULT, Michel, 1984. BRYSON, Norman, 2005. MITCHELL, W. J. T., 2009. GOMBRICH, Ernst Hans Josef, 1979.

la cuestión de lo típico, lo repetitivo, el patrón, o el modelo provocaba los mismos cortocircuitos¹⁷⁸.

La cuestión de lo típico como contenido ético politizado y politizable, tal como lo conocemos desde el XIX no era sino el punto de llegada. En el de partida podríamos encontrar las bases mismas de la estética, que ya reflexionaban sobre la repetición metafísica (Platón) y la alegoría política (Aristóteles), y tal pensamiento fue recuperado en distintas épocas, incluido el XX, de forma reiterada y divergente. Eso sí, no hubo época en la que esta modalidad del tipo no fuera utilizada desde y por la delimitación territorial. Representando las virtudes cívicas de un país o localidad o los “defectos” del objeto colonial enmascarado, la geografía tiene aquí tanto que decir, como la feminidad o la naturaleza, encargada de suministrar atributos simbólicos.

Empecemos por el fechado final falso. El tipismo romántico español fue un fenómeno turístico y comercial. Recogía el ansia de saber clasificado del enciclopedismo y la tergiversaba, creando figuras pintorescas, atractivas, pobres y ambiguas¹⁷⁹. Los moldes vacíos, generalidades y estampas, podían recoger los deseos de los viajeros franceses: en sus descripciones los tipos no difieren en nada de los modernos escritos sobre estereotipos, por ejemplo, los afines al orientalismo. Pero también servían para que la burguesía nacional forjase su galería de reliquias “prístinas”, con las que se podía apuntalar cualquier idea. Por ejemplo, las identidades locales exóticas, más tarde verdaderas marcas comerciales, como “El Levante feliz”. Otro campo beneficioso proporcionaba la justificación de las expansiones neoimperialistas: la guerra de Marruecos de 1854 descansaba sobre la politización del arabismo, como interés español “natural”. Quizás el más sorprendente uso de los tipos, los implicaba en los sistémicos flirteos populistas con las clases desheredadas: en este sentido es sintomático el ejemplo de las majas. Pero también en este último punto, el tipo romántico entroncaba con la vena de humor negro de sus creadores. *Los Españoles pintados por sí mismos* [1843], la más famosa galería literaria costumbrista, quizás no alcanza el genio de Mariano José de Larra, pero tiene su ejemplo presente. Es decir, la duda, la ironía hacia sí mismo y lo grotesco que neutralizaba la nostalgia ocupaban un lugar de honor en la forma que sigue llamándose “tipo” y no “estereotipo”, muy probablemente justo por sus valores histórico-semánticos tan plurales¹⁸⁰.

Llegamos al punto donde lo típico más autorrellenable encuentra lo femenino y lo espacial. Se trata de una especie de eterno retorno, retomado con especial fuerza a inicios del XX, que proyectó reflejos deformados sobre la ilustración infantil. El cuerpo de confluencia responde al nombre de “alegoría”, tan usado desde la Antigüedad que solo la evolución de la etimología ya traza una historia política de la estética del cuerpo femenino representado. El

¹⁷⁸ Siguiendo la definición surrealista de cortocircuito: la iluminación provocada por la extrema no-coincidencia de dos partes que se quieren o deben yuxtaponer, que alumbró un concepto o comprensión radicalmente nueva, o solo indica su falta. Solo que en la visión surrealista, las partes son incongruentemente diferentes y en los trampantojos, investigados por Gombrich, Foucault etc., igual que en las imágenes con carga política subliminal según Barthes y Eco, engañosamente parecidos. El trampantojo, por lo demás, es el encuentro entre el espacio sobreactuado y el ojo que desea el engaño no casualmente.

¹⁷⁹ Sobre las diferencias entre el tipo enciclopédico y el romántico PLA VIVAS, Vicente, 2010, p. 269-278. Más sobre el tipo regional pintoresco: PÉREZ ROJAS, Javier, 1998.

¹⁸⁰ Sobre las características del orientalismo y su capacidad de crear moldes performativos: SAID, Edward. 2003. Sobre el orientalismo español y su papel en la guerra de Marruecos: MARTÍN-MÁRQUEZ, Susan, 2011. LÓPEZ GARCÍA, Bernabé, 2011. Además de *Los españoles pintados por sí mismos*, cabe insistir en el inmenso valor documental de un libro con características similares, que dibuja los tipos femeninos finiseculares: *Las españolas pintadas por los españoles*. ROBERT, Roberto et al., 2008 [1871]. FERRER DEL RÍO, Antonio et al., 2002 [1843]. Más sobre el estereotipo como etiqueta turística y la alteridad étnica: CHARNON-DEUTSCH, Lou. 2004. ALBA PAGÁN, Ester; VASILEVA IVANOVA, Aneta, 2020.

fenómeno es, en realidad, panoccidental y Rusia no escapa de él. Sin embargo, el relevo de las alegorías aristotélicas en la estética del realismo socialista es un tema y el reflejo de las mismas en los ideogramas de la Sección Femenina de la Falange, con sus danzas regionales, otro, muy afín pero digno de un análisis aparte. Y esto es lo que hace el texto de la investigación cuando, a lo largo de los capítulos dedicados a los tipos femeninos de tránsito e interiores, aborda las presentaciones que aterrizaron en manuales, cómics y cuentos para expresar el cuerpo de la nación, sus partes (regiones) o atributos hechos avatares (de la Paz a la Aritmética). Alegorías exóticas, estereotipos de las diferencias étnicas, y gritos propagandísticos en forma de mujeres con trajes folclóricos recorrieron las ilustraciones de ambos países, aunque en menor medida que los mucho más ricos personajes típicos, como las niñas protagonistas de los cuentos. Su aparición está organizada según sus vínculos con los tipos espaciales, muy a menudo con las hipóstasis de la maternidad, por ejemplo, la simbólico-natural en el espacio silvestre o la doméstica.

Pero, a menudo, el complejo espacio urbano ofrecía otras alternativas. Fue el verdadero hogar de las alegorías femeninas, cuando se convirtieron en murales en los cafés y en partes secundarias de los monumentos pétreos. La metrópolis generó en los libros infantiles imágenes muy complejas que se entrelazaron con otras heroínas del canon literario, no maternas sino jóvenes y curiosas. De modo paralelo, el paisaje específico campestre que rodeó tales figuras en las trayectorias más largas (escapadas rebeldes y viajes iniciáticos), contribuyó a la construcción de su simbología política. Es decir, investigar estas heroínas fue posible solo teniendo en cuenta todo lo referido a su contexto concreto, en el último caso citado: la cultura novecentista que nutrió las alegorías de Cataluña, representadas por centenares de niñas y jóvenes dibujadas por Lola Anglada. Y simultáneamente, cada contexto de estas representaciones requería la aplicación de una parte del conjunto teórico referente a la tipicidad alegórica. En el caso de Anglada, se trata del más complejo quizás de todos los pensadores referenciados: Walter Benjamin, que inició su trayecto reflexionando sobre la alegoría, exactamente como signo de herida abierta. Aunque no utiliza este término, ni el de apertura o cortocircuito, la interpretación de su concepto de “histotriánatural” (todo junto) apunta a esta comprensión de la forma alegórica como no-coincidencia políticamente reveladora. En otros capítulos, los estudios de Marina Warner entroncan con el enfoque de género plural, igual que se usan trabajos que explican lo alegórico desde la iconografía y su contexto político concreto¹⁸¹.

La alegoría siempre es positiva: incluso cuando su trasfondo requiere la jerarquía y la exclusión, la metáfora central tiende a presentar al creador y al observador, como partes de un orden correcto, bueno y armónico. Las imágenes de la diferencia, sea esta idealizada o cuestionada, han sido tratadas desde la óptica del estereotipo, aunque este sea un estereotipo roto. En este sentido destaca la óptica feminista, conocida del análisis de Linda Nochlin sobre los cuerpos desnudos de la pintura orientalista y presente también en el antiorientalismo feminista de Fátima Mernisi, un conjunto de ideas interiorizado, presente tácitamente. Otra óptica reconocible en el trasfondo de todas las observaciones sobre el tipo, deriva del cuestionamiento de la identidad llevada a cabo a finales del siglo XX por J. Butler y retomado por el feminismo de último cuño. Una difusa mezcla identitaria está aprisionada en el modelo performativo que la obliga a repetir, de forma ritual, poses, frases y roles. El resultado son tipos

¹⁸¹ WARNER, Marina, 1995; TAUSIET, María, 2014; VIDAL MAYOR, Vanessa, 2017; MARTÍNEZ NEIRA, Tomás, 2016; REYERO, Carlos, 2010; 1999. Otros estudios, discutidos detalladamente junto con las imágenes, se refieren a los cambios históricos en la conceptualización y usos culturales de la alegoría. REY RECIO, María Jesús., 2018. RICHARD, Bernard. 2012. MORENTE MARTÍN, Néstor. 2017. AGULHON, Maurice, 1979. ALBA PAGÁN, Ester, 2011, p. 137-148.

performativos, moldes o clichés que simulan una identidad esperada mientras están mutilando la real: plural y nómada¹⁸².

2.2.5. LA COMPOSICIÓN DEL LUGAR

2.2.5.1. LAS PIONERAS DEL ESPACIO

Igual que el género, el espacio es una categoría construida a través de prácticas sociales y culturales, ambas políticas. Estas fórmulas del pensamiento feminista de finales del siglo crearon puentes entre los estudios geográficos y otras disciplinas de las humanidades. El concepto de lugar o espacio, ya trans-geográfico, fue analizado y redefinido desde sus vínculos con otros términos, muy comunes en el feminismo actual: el cuerpo, la identidad, la comunidad, la ciudadanía o el desplazamiento. Los cruces produjeron motivos socio-filosóficos que ubican el espacio como importantísimo eje en la investigación del género. Entre los más relevantes encontramos el lugar simbólico, o la separación de las esferas privada y pública –equivalente a una comprensión de la domesticidad femenina como factor constitutivo de la temprana economía de mercado–.

La pertinencia del enfoque espacial del género aflora en puntos concretos de particular relevancia. A los ya perfilados temas de la mirada o la representación simbólica de la nación, podemos añadir la feminización del imaginario en relación con la naturaleza y el hogar, cómplices en la desigualdad antropológica¹⁸³. Pero no menos importante se revelaba la practicabilidad de este tipo de análisis, casi un paradigma de método transversal que concretiza los conceptos más problemáticos. El último ejemplo de este tipo de redefinición vuelve al análisis semiótico prefeminista, para derivar el tiempo histórico del espacio representado.

2.2.5.2. EL ESPACIO DIALÓGICO

No puedo dejar de insistir en la figura de Mijaíl Bajtín y sus conceptos que tejen vínculos entre las teorías: cronotopo y heteroglosia. El último y más fácil de los conceptos forma parte de la idea de Bajtín referida a la interpretación de la obra literaria, como un diálogo entre la imaginación de un lector y las múltiples referencias que el autor le brinda. A veces, en el caso de la citada heteroglosia, el diálogo se convierte en un coro: implícito o claramente intertextual, el autor varía de registros, tejiendo una red hacia lo infinito¹⁸⁴.

El “cronotopo” va aún más lejos. Siempre circunscribiéndose al material concreto, Bajtín observa la dependencia entre los parámetros temporales y espaciales, y cómo estos cristalizan en formas estéticas que predeterminan la estructura de los géneros literarios y de sus

¹⁸² NOCHLIN, Linda, 1989 a, b. MERNISSI, Fátima, 2013. BUTLER, Judith, 1990. BRAIDOTTI, Rosi. 2004. También subrayaré el valor de estudios sobre estereotipos locales como el de CHARNON-DEUTSCH, Lou, 2004.

¹⁸³ He detallado las referencias del análisis espacial interdisciplinar en VASILEVA IVANOVA, Aneta (ed.), 2017. Aquí insistiré en algunos de sus ejes que aparecen a lo largo de la investigación, además de la distribución sexualizada del espacio cultural y simbólico. Los espacios de resistencia y los no-lugares también pertenecen al acervo, implícitamente presente en este estudio a la hora de analizar los tipos. MASSEY, Doreen, 1994. ROSALDO, Michelle; LAMPHERE, Louise, 1974. DAVIDOFF, Leonore; HALL, Catherine, 1994. FOUCAULT, Michel, 1984 [1967].

¹⁸⁴ BAJTÍN, Mijail, 1981.

protagonistas¹⁸⁵. Como todo material literario y artístico, los cronotopos también tienden a formar tipos que pueden ser más estables y definidos o más difusos y discutibles, en función de sus contextos. Lo que veremos, a lo largo de los capítulos, será la tendencia a asociar escenarios y formas simbólicas espaciales con grupos de personajes femeninos determinados. La tipicidad de la formación cronotópica, permite reflejar el sentido del tiempo, propio de una época histórica, en paisajes visibles o el argumento temático y hasta mostrar la idea de un texto en formas sensibles de este mismo espacio: estoy pensando en figuras como la frontera y hasta el marco. A medida que los aplicamos, vemos que los términos forjados por Bajtín no son simples puentes interdisciplinarios, sino que salvan obstáculos entre líneas de pensamiento opuestas. En ese sentido citaré una más de sus intuiciones, muy parecida a aquellas con las que, en otra época, Antonio Rodríguez Almodóvar zanjaba la contienda entre antropología de los símbolos y pedagogía social del cuento:

Las tradiciones culturales y literarias (incluyendo las más antiguas) no se conservan ni viven en la memoria individual subjetiva de un hombre aislado, ni en ninguna «mentalidad» colectiva, sino en las formas objetivas de la cultura misma (incluyendo las formas lingüísticas y verbales); están, en ese sentido, entre lo subjetivo y lo individual (y son, por lo tanto, sociales); de ahí pasan a las obras literarias, ignorando a veces por completo la memoria subjetiva-individual de los creadores¹⁸⁶.

2.3. LOS MATERIALES

Los fundamentos de la investigación son varios centenares de libros ilustrados publicados en España y Rusia/Unión Soviética entre las vísperas del siglo XX y sus últimos años. Por razones de comparabilidad y contextualización, puntualmente he traspasado los límites cronológicos sin desviarme significativamente. La tipología interna de este grupo engloba desde ediciones raras de difícil acceso y valor bibliófilo, hasta ejemplares que siguen presentes en los circuitos libreros habituales. La parte prioritaria de estos materiales ha sido recopilada en grandes y pequeñas bibliotecas diseminadas por la geografía de ambos países, a menudo en mal estado de conservación y completados por las huellas con que les han marcado las distraídas lectoras: remotas señales de identificación o perplejidades que no sustituyen a los datos exactos sobre su recepción, pero que acaban influyendo en la interpretación. En el sentido de presentar una señal de importancia que puede aparecer igualmente en los libros más divulgados que en los menos accesibles, neutralizando el peso de la valoración estética o histórica. Salvo por estos “guiños del destino” todos los demás libros fueron tratados desde las mismas premisas: la relevancia de una u otra imagen se revelaba solo después del análisis transversal, donde esta dialogaba con todos los demás materiales visuales, biográficos o históricos. En relación con la vitalidad de la huella, vuelvo a la especial importancia de un grupo dentro del grupo: los libros divulgativos de valores éticos a menudo ignorados por la crítica o incluso dudosos, pero importantes en cuanto a su conocimiento institucionalizado. Del alfabeto y el silabario, al libro para colorear de pocas páginas, este apartado fue tanto el más generoso en mensajes interpretables como el peor conservado por las intervenciones de las lectoras, sin que la relación fuera obligatoriamente directa.

La única distinción en el primer grupo fue la debida a la autoría. Situé a las artistas de la ilustración en el centro una óptica múltiple que permite, además del análisis de las imágenes concretas, trazar su itinerario completo, valorado también desde las influencias contextuales y su lugar en las cadenas de ideas y figuras compartidas. Los ilustradores de género masculino,

¹⁸⁵ BAJTÍN, Mijail, 1989 [1937-1973], p. 237-410.

¹⁸⁶ BAJTÍN, Mijail, 1989 [1937-1973], p.399.

muy presentes en la investigación, fueron interrogados de diferente modo en las distintas partes. En los capítulos cronológicos su papel es proporcionar ejemplos de la construcción de la imagen consensuada de lo femenino, y también proporcionar muestras de tendencias estilísticas clave, con las que las artistas no pueden sino negociar. En la parte referente a los tipos espaciales su rol aumenta, sin llegar a disfrutar de la misma presencia cuantitativa que las artistas mujeres. Este calculado desequilibrio invierte la óptica tradicional, justo en la medida de las necesidades concretas de este trabajo. Nada de ello impide que la trayectoria de los artistas que aparecen mencionados (puntuales) puntualmente, no esté considerado para las valoraciones comparativas o contextuales, aunque no se le dedica una nota biográfica. Y cuando sus imágenes establecen vínculos imprescindibles, se ha profundizado en su análisis hasta las últimas consecuencias. Pero el diálogo siempre prioriza a las interlocutoras, sean estas otras artistas, lectoras implícitas perfiladas por contextos educativos u otras mujeres, que participan en el marco de género con sus huellas o con la imposibilidad de dejarlas.

El grupo de materiales, que completa en mayor medida al de los libros, está compuesto por las revistas infantiles y cómics (esta última categoría que puede ser adscrita en la de las revistas, o aparecer en otros formatos). La muy distinta presencia de las historietas, entre las publicaciones para la infancia en los dos países, hizo imposible otorgar a estas la misma presencia en el análisis como al libro ilustrado. Al mismo tiempo, la importancia del cómic, especialmente en el caso español, lo convierte en algo más que mero material de control, que ilumina la trayectoria de algunos artistas o figuras típicas representadas. La mutua dependencia entre ambos géneros en momentos y lugares como la España del franquismo sobrepasa la autoría común y los tópicos compartidos, haciendo que funcionen como vasos comunicantes, también en el sentido formal y en lo referente al régimen representacional del género. Lo dicho explica el número cambiante de tebeos y revistas de España, y de únicamente revistas rusas (un campo de manifestación de conflictos ideológicos y formales distintos, con cronología y proporciones muy diferentes de las españolas). No llegan a competir con los libros, pero tampoco desaparecen a lo largo de los capítulos. Así, en ambos sitios, las revistas ilustradas proporcionan información biográfica, histórica y visual. Esto es, participan en la delimitación del contexto, de los actores y de los fenómenos que marcan el imaginario del género. En todos los casos indicados, cada palabra que escribí sobre el trato comparativo entre los libros concretos y las huellas de las lectoras, puede ser extrapolada sobre las revistas y también sobre los cómics, publicados en el formato de series o individualmente.

Los materiales que explicitan visualmente un periodo, hogar, escuela o destino creativo trascienden las páginas de las revistas. En este grupo entran todo tipo de imágenes, de fotografías a pinturas y esculturas, de bocetos inéditos en los archivos a un cartel o una etiqueta reproducidos indefinidamente. Aduciré solo un ejemplo, que pertenece a la vez a los dos extremos de la lista: las valiosísimas tarjetas postales dibujadas a inicios de siglo por Elisaveta Bem pueden ser consultadas hoy tanto en recopilaciones y catálogos, como en bocetos en los archivos que difieren de las innumerables copias fotográficas de dudosa identificación. Aquí necesito subrayar el trabajo con las colecciones que completaron el material de las publicaciones de manera relevante. Se trata de los fondos con dibujos y otros materiales personales de Lola Anglada y Asun Balzola, custodiados respectivamente por la Diputación de Barcelona y la Biblioteca Infantil de San Sebastián; la Biblioteca Nacional de Cataluña alberga fondos de menor volumen de otras artistas. Un papel parecido tuvo el trabajo con los fondos gráficos del Museo de Bellas Artes de Moscú “Pushkin” y del Museo Ruso de San Petersburgo, donde descubrí no solo dibujos inéditos, sino incluso artistas completamente olvidadas por el público.

Una anotación relacionada con la última. El problema con la dispersión de los materiales en el territorio ruso está completado por otro, todavía peor. Durante las represiones estalinistas y los conflictos bélicos, una enorme cantidad de materiales fue destruida, a menudo intencionadamente. Fue el caso del taller de Vera Ermoláeva, una de las figuras clave no solo de la vanguardia sino de toda la ilustración soviética. El cúmulo de problemas pudo ser solventado sólo por medio de la colaboración con investigadores y coleccionistas, que recopilan y publican materiales rescatados de destinos y ubicaciones muy complejos. Lo más valioso, en estos casos, fue lo expuesto en muestras que funcionan como ejes de recuperación, en la frontera con la relectura. Además de instituciones privadas (como la Galería Galeev de Moscú) en esta línea cabe inscribir algunos grandes museos. A menudo su trabajo destacaba por la autonomía y el rigor con los que revisaban los fenómenos del pasado, situándose al margen de los discursos políticos dominantes y posibilitando una lectura abierta, nutrida de datos inéditos: el ejemplo de las grandes exposiciones transversales del Museo Ruso.

Un conjunto aparte lo forman los diversos materiales biográficos generados en torno a las artistas ilustradoras. Su variedad tipológica apenas puede ser limitada: materiales personales de los archivos, recuerdos de contemporáneos, huellas en la prensa a menudo de carácter epatante. Quizás el caso más extremo fue el modesto, minúsculo anuncio que encontré en el *Destino* de 1951, y que ofrece los servicios de Lola Anglada, convertida de estrella expositiva mundial en exiliada interior, en el margen de la subsistencia¹⁸⁷. Hablando de materiales curiosos, hay uno que supera los anuncios de prensa en extrañeza e importancia. Son los silencios de las voces artísticas femeninas, borradas por la inercia del discurso dominante o por la violencia directa de la que ya hablé. Vuelvo a la figura de Vera Ermoláeva para marcar otro hito de la vergüenza, convertido en una especie de oportunidad (*faute de mieux*). Tan encarnizado fue el intento de aniquilar el recuerdo de la artista, a la que el régimen fusiló en un campo del GULAG, que cuando los biógrafos posteriores quisieron recuperarla, uno inventó un género ficticio. *Novela con extrañezas*¹⁸⁸ describe los intentos del autor por encontrarse con la figura del artista, “accesible” solo por un medio: una médium activa la voz de la muerta. Exacta o desenfadada, la narración resultante es una metáfora que hago mía. Podemos y debemos prescindir de las voces no averiguables, pero nada nos obliga a obviar las lagunas. La interdisciplinariedad y la metodología abierta son herramientas casi obligatorias, para construir puentes incluso cuando no divisamos la orilla contraria.

En estricta relación con lo último, tanto el material periodístico como el literario fueron examinados desde distintos puntos, y demostraron varias razones de utilidad. Por un lado, artistas reconocidas mundialmente actúan con sus autobiografías como críticas o historiadoras de su propio periodo, publicando en la prensa especializada textos que entrelazan lo personal y lo científico, a veces enriqueciéndolos con matices ficcionales. Los ejemplos son casi interminables, si tenemos en cuenta también las entrevistas, donde las artistas (algunas autores integrales, que producen tanto el texto como la imagen) aportan información heterogénea. Por otro, a menudo los textos de los libros ilustrados enseñan mucho más que lo necesario para fundamentar el análisis de la imagen, y presentan el marco de género inequívoco y lapidariamente, como el caso de Liudmila Petrushévskaja¹⁸⁹. Al así formulado grupo de las ficciones plurales urge añadir obras de referencia sobre épocas históricas (epistemológicamente) oscurecidas, que han conseguido sintetizar sus verdades políticas y culturales mejor que los monográficos, sin dejar de ser contextualizadas e interpretables. El

¹⁸⁷ “SYRA LOLA ANGLADA. Dibujos, Terracotas y Cerámicas”. La grafía de cada palabra es significativa. *Destino*, 1951, n° 721, p. 17.

¹⁸⁸ ЛАСКИН, Семён, 1998.

¹⁸⁹ ПЕТРУШЕВСКАЯ, Людмила, *et al.*, 1996.

número de narraciones ficcionales que no son fuentes visuales es considerable. Este grupo recoge los textos no ilustrados (o con ilustraciones que no son objeto de este estudio), de carácter tanto autobiográfico como de ficción. Estrictamente visto, pertenecen a ambas categorías: son fuentes y la lucidez de su análisis es imprescindible.

Termino con un formato particularmente difícil, pero vital para una Historia que no quiere obviar los vacíos. Más frágil que los documentos del archivo, el recuerdo transmitido oralmente o reflejado de forma remota en textos de terceros que tratan otros temas, puede ser decisivo. Ahora ya no me refiero a las conversiones con anticuarios, coleccionistas o lectoras que vuelven a su infancia: información de la que disponía sin la posibilidad de sistematización, casi al modo de las mencionadas huellas en los libros usados. Se trata de las conversaciones con artistas conocidos sobre verdades indecibles. El estatus particular de algún artista mitificado por el régimen totalitario, entre otros, es un tema cuyas fuentes rusas, a día de hoy, apenas permiten ser citadas por escrito. El susurro de todo el mundo es una zona parecida al abismo, salvado por el médium inventado de Laskin. Podemos negarle la identificación, pero no la necesidad y los obstáculos que lo han generado.

CAPÍTULO I. “LAS FLORES DE SU CORONA” (ESPAÑA, 1891-1939)

1. ROSAS Y ESPINAS (EL MARCO DEL GÉNERO: 1891-1939)¹⁹⁰

La realidad social de la mujer española a finales del siglo XIX e inicios del XX sería incomprensible sin una referencia a los profundos cambios en la condición femenina, acaecidos en Europa durante la segunda mitad del XIX. Cambios que fueron filtrándose en la sociedad de la Restauración, teñidos por las arraigadas idiosincrasias peninsulares. Las mismas delimitan los lenguajes artísticos, que reflejaron la compleja y difícil conquista de la visibilidad de las mujeres.

Encontramos enumeradas las coordenadas clave de la situación de la mujer en 1877, dentro de la primera propuesta parlamentaria para concederles el derecho electoral, limitado a las viudas cabeza de familia¹⁹¹:

Según éste [el pensamiento católico], la sociedad, depositaria de la soberanía, está constituida por familias, no por individuos [...] Sólo cuando se alcanza a ser jefe de familia e independiente se obtiene la aptitud para ejercer los derechos políticos. De ahí que no los puedan detentar ni los hijos ni la esposa mientras viva el padre y marido, pues lo contrario crearía irreversibles daños al núcleo doméstico. Ahora bien, cuando las mujeres gozan de la patria potestad, [...], tienen suficiente experiencia para el ejercicio de los derechos políticos y permitírsele redundará en favor de la cohesión social; y todo cuanto se haga para robustecer la familia, creo que se hará para consolidar el orden público en las Naciones.

¹⁹⁰ En adelante, dedicaré la primera nota de cada capítulo a aclaraciones sobre su denominación o dos nombres de los epígrafes.

¹⁹¹ Todo el debate, que termina con el rechazo de la enmienda y el silencio legislativo hasta un nuevo intento fracasado en 1907. El discurso pertenece al diputado PERIER, citado en MORANT, Isabel, 2006, p.86

Es evidente que, a la zaga de las experiencias europeas, en España la institucionalizada punta del iceberg de la lucha por el voto reconoce solo una realidad femenina digna de consideración: su papel dentro del núcleo familiar, que además deriva del citado “pensamiento católico” y a la vez es el único factor, que puede redundar en su valor como miembro de la sociedad burguesa, basada en el mercado burgués y la ideología nacionalista. Este puzle merece ser detallado.

A medida que avanza el siglo XIX, el discurso religioso en España sufre los mismos cambios que conocen otros países católicos. Fruto de la feminización de la religión, este cambio de paradigma también pretende rivalizar con otras ideologías que pugnan por el apoyo femenino¹⁹². Sin ir más lejos, bastaría mencionar la divulgación del pensamiento de Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán, además de la incorporación de –puntuales pero notorias- mujeres en las filas de masones y librepensadores y, la más mayoritaria e invisible afiliación en las organizaciones socialistas y anarquistas. Eran las partidarias del laicismo, que hacia el final del siglo tampoco fueron dejadas por sus compañeros de ideas ir mucho más allá del papel de transmisoras intergeneracionales de las ideas republicanas¹⁹³. Sus competidores principales, las militantes del catolicismo social femenino, no iban a obtener peso público hasta 1919, pero las bases de su doctrina se estaban inventando ya: las virtudes marianas de la mujer le otorgaban la superioridad moral. Pero el trabajo operado dentro del imaginario no correspondía solo a este giro confesional. Cuando las escritoras isabelinas pusieron en el foco de la atención el ángel del hogar, respondieron también a una tendencia europea de moda. La doctrina de las esferas separadas se había convertido, en todos los países desarrollados, en piedra angular de la economía burguesa. Para que los detentadores de la acción pública y política pudiesen competir en el juego de la producción industrial y el flujo de capitales, sus mitades tenían que permanecer en una nueva esfera, designada específicamente a ellas, y dedicarse a la gestión de las pautas del consumo interno¹⁹⁴. Este encasillamiento de la “reina” de la esfera privada se sirvió de otra teoría complementaria. La referida a las diferencias supuestamente innatas entre ambos sexos, basado en oposiciones declaradas también eternas. Un tema, inseparable de la sacralizada función femenina de reproductora del orden social a través de la educación y, por ende, de la dinámica de los cambios educativos y laborales.

Es en las últimas décadas del XIX cuando el gran debate público sobre la enseñanza va llegar a España acaparando la atención de las principales fuerzas políticas. El tema femenino será solo una pequeña parte de él, pero no la menos mediática. Además de las compensatorias iniciativas católicas, y otras innovadoras pero minoritarias opciones como las escuelas anarquistas, un factor clave será la liberal Institución Libre de Enseñanza, fundada en 1876, partidaria de la enseñanza experimental y de la coeducación¹⁹⁵.

Sin embargo, los krausistas más estrictos –igual que la mayoría de los seguidores del derivado movimiento institucionista (bastante heterogéneo)– venían de una concepción sobre la mujer que apenas se adelantaba al concepto tradicional. Se trataba de una mujer que necesita la enseñanza para ser un elemento útil en la regeneración social, en armonía con el nuevo hombre al que tenía que alentar y apoyar¹⁹⁶. La influencia del krausismo se redujo a los círculos burgueses, protagonistas, por otro lado, de la renovación pedagógica, frente a las amplias masas analfabetas, ciegas y totalmente subordinadas al dogma religioso; la posterior incorporación del catolicismo social a la palestra de la modernización femenina, prácticamente abortó los

¹⁹² ARCE PINEDO, Rebeca, 2008.

¹⁹³ RAMOS, María Dolores, 2006, p. 35-6.

¹⁹⁴ DAVIDOFF, Leonore; HALL, Catherine, 1994

¹⁹⁵ CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María, 1982, p. 303-8

¹⁹⁶ BALLARÍN, Pilar, 2001, p. 68.

efectos de estos escasos brotes laicos y liberales. La respuesta pública a la incorporación de la mujer a la modernización del paradigma educativo, mantenía su núcleo duro: la educación tiene que ser considerada como una exteriorización de la misión femenina en la esfera privada¹⁹⁷. A medida que la sociedad tardodecimonónica reconocía la necesidad económica de educar a la mujer, conseguía encontrar los argumentos que limitarían esta educación, para no permitir que se convirtiera en detonante del cambio social real¹⁹⁸.

Como educanda, igual que como maestra, productora de imágenes para los niños o activista social por la causa de la infancia, la mujer funcionaba como lo había hecho o lo haría dentro de su hogar, como una madre. Ampliando la ambigüedad, la aparición en el espacio urbano de mujeres consumidoras de bienes o de ocio estaba acompañada por una acentuación del pretendido “eterno femenino”. La mujer modernista se presentaría floral y decorativa como un jardín exótico mientras asistía al consumo o a la diversión. Pero, solo a escondidas, al trabajo.

Podemos traducir lo dicho al lenguaje estadístico: en 1900 casi el 30% de mujeres no-analfabetas habían recibido prioritariamente educación elemental. Los estudios secundarios entre las mujeres eran una rareza y, en cuanto a la enseñanza universitaria, hubo un total de 15 mujeres que la terminaron entre 1880 y 1900¹⁹⁹. La excepción más patente de la escasa importancia de la así llamada “segunda educación” son las Escuelas Normales, productoras de maestras desde 1858. En las escuelas primarias, donde estas atendían brevemente a las hijas de la clase baja, a veces faltaban las mesas, por no ser parte esencial del mobiliario; lo importante eran las labores de aguja, salpicadas con nociones de higiene y, por supuesto, de ejemplaridad moral, obediencia y abnegación²⁰⁰. Y, sin embargo, aquellas maestras en la frontera entre la domesticidad y la conquista de lo público, las mismas que mutilaban las mentes de sus alumnas publicando manuales para la niña–modelo, eran las más ardientes, prácticamente las luchadoras más pertinaces por la emancipación de la mujer. Su contribución a los debates finiseculares sobre la educación femenina, al igual que su posterior participación en el tardío sufragismo español las convierten en el único factor que tuvo presencia y posicionamiento a largo plazo²⁰¹. Se trata de algo verdaderamente excepcional, si recordamos que las voces en pro de los derechos de la mujer, tuvieron que ser repartidas entre las acciones sociales católicas y las opciones del movimiento obrero, donde socialistas y anarquistas priorizaban la lucha de clases, buscando, una vez más, una compañera políticamente consciente del hombre. Dentro de este panorama, la actuación permanente de la educación elemental cobraba un valor extremo.

Destacar el valor de este agente tan frágil, equivale a subrayar el paso trabado de la normalización educativa: las estadísticas sobre la segunda enseñanza muestran un lentísimo crecimiento que no conocerá saltos cuantitativos hasta el fin de la segunda década del XX. Las opciones formativas prioritarias, al margen de las aplicables a la economía del hogar, eran las relacionadas con la docencia en los niveles de menos prestigio y algunas ocupaciones dentro

¹⁹⁷ Así, entre “no sentirá con menos viveza las tiernas palpitaciones del cariño junto a la cuna de su hijo, por haber aprendido (...) cual es la más inteligente y discreta manera de prestar sus cuidados a la primera infancia” y “el mon camina, el món evoluciona, y la dona qu’ha d’esser germana, esposa y mare dels que evolucionem y caminem, es just i necessari que’s preveexi de les armes que ha de menester per dirigir les seves influencies” distan 21 años. ORRIOLS. Juan Bautista, de 1895, vs. SENASTA, Rosa, 1916, que pronuncia el discurso en catalán, ambos citados en CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María, p. 317 y 315.

¹⁹⁸ BALLARÍN, Pilar, 2001, p. 59-65

¹⁹⁹ Si atendemos a los registros de las universidades españolas en Madrid, Barcelona, Valencia, Santiago, Valladolid, Sevilla y Salamanca. CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María, p. 342.

²⁰⁰ De hecho, el examen de entrada en una Escuela Normal requería la presentación de un certificado de buena conducta moral y religiosa y una camisa cosida personalmente. BALLARÍN, Pilar, 2001, p. 47-55

²⁰¹ BALLARÍN, Pilar, 2001, p. 76-104

del sector de los servicios, como las Escuelas de Comercio de Correos y Telégrafos²⁰². Los inicios del XX traen la normalización de un círculo ligeramente más amplio de enseñanzas profesionales: se afirman las titulaciones oficiales de Matronas, Institutrices, taquígrafas y enfermeras. Y no cabe olvidar otra rama donde las mujeres eran toleradas: las enseñanzas Artístico-Profesionales que permitan a las hijas de la burguesía unir el conocimiento superficial de las artes y el diseño al desarrollo de la industria ligera²⁰³. Vemos que, como en el caso de las heroicas maestras, se trata de profesiones que ensanchan la esfera privada al margen de la pública, creando un espacio híbrido y no una inclusión real.

Si estos datos son significativos en cuanto a la ocupación de las empleadas, el destino de las mujeres de la clase obrera queda patente a la luz de los cambios legislativos paternalistas, que enmascaraban, bajo el objetivo de la protección de las grandes masas de obreras, un discurso moralista que las invisibilizaba. Así El Real Decreto de 25 de junio de 1902 normalizaba una jornada laboral femenina de no más de veinte horas diarias. El acto legislativo, ya significativo de por sí, produjo un resultado abrumador: los empresarios optaron unánimemente por el trabajo a destajo, sin reglas que lo limitasen. El hogar era un espacio inaccesible para las leyes de lo público y la producción subió sin trabas²⁰⁴.

La realidad que se intenta regular corresponde a una ocupación femenina equivalente al 18,3% de la población activa en 1900, siendo el peso prioritario la agricultura, seguida de lejos por el servicio doméstico. En el fondo de la tabla, con unos modestísimos 6,7% de las asalariadas en los ingratos trabajos agrupados bajo el epígrafe industria domiciliaria del vestido y tocado y el 3,7% en la no menos ingrata industria textil barcelonesa²⁰⁵. La posterior industrialización contribuyó al afianzamiento del movimiento obrero, que desembocaría en un auge sin precedentes del sindicalismo femenino entre 1910 y 1920. Este periodo generaba también propuestas educativas radicalmente nuevas, como la Escuela Moderna de Ferrer y Guardia, entre otros procesos que marcan la compleja dinámica de una renovación social, aunque retrasada y acompañada de contracciones en cada etapa²⁰⁶. Según el resumen estadístico, en 1930 se había reducido en una cuarta parte el analfabetismo femenino y el creciente número de alumnas en los distintos niveles educativos empieza por fin a superar la limitación al magisterio y a las escuelas profesionales específicamente femeninas²⁰⁷.

Detallando las aludidas contradicciones: a lo largo de la Restauración habían ido consolidándose las organizaciones femeninas directa - o colateralmente dedicadas a lo político, de las Ligas católicas a los sindicatos femeninos adscritos a la iglesia. La fecha clave en España fue 1919, cuando surgió la Acción Católica de la Mujer, promotora de la producción de la mujer en el espacio social para desarrollar y ampliar allí su función maternal, sin desobedecer el discurso tradicional. El destino de la mujer seguía dependiendo de sus características

²⁰² CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María, p. 331-342

²⁰³ BALLARÍN, Pilar, 2001, p. 90

²⁰⁴ A la significativa nómina de leyes reguladoras se puede sumar la que prohibirá el trabajo nocturno en las fábricas (1912) igualmente desoída. NASH, Mary, 1983.

²⁰⁵ BALLARÍN, Pilar, 2001, p. 86. Nótese también que las taquígrafas, matronas, diseñadoras, hasta las incansables maestras, es decir, los únicos segmentos no carentes de formación, aún ni han aparecido, ni en las estadísticas, ni las artes plásticas.

²⁰⁶ Entre las leyes intervencionistas alfonsinas, vinculadas al ámbito educativo y laboral femenino destacan: La Real Orden de 2 de Septiembre de 1910 en la que el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes garantiza el libre acceso de las mujeres, que están en posesión de los títulos correspondientes, a todas las profesiones que se encuentran bajo la jurisdicción del dicho Ministerio. El Estatuto de Funcionarios Públicos de 1918 establece la aptitud de las mujeres para “servir al Estado en todas las clases de la categoría de Auxiliar”. Por fin, El Real Decreto de 26 de Noviembre de 1926 legaliza la entrada de mujeres en la Real Academia. CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María, 1982.

²⁰⁷ CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María, 1981

biológicas. Así las “naturales” de la mujer dedicación, sacrificio y responsabilidad legitimaban su afirmación como ciudadanas y patriotas, dentro de la oleada nacionalista que en el primer tercio del siglo XX afectaba a los centros y a las periferias de los estados europeos. En consecuencia, algunos aspectos del nacionalismo católico femenino fueron apropiados por el discurso del género del dictador, Primo de Rivera. Una participación fuertemente limitada, basada en las reivindicaciones del catolicismo social, apoyando sus propuestas de feminización moral del espacio público y la defensa de unos intactos valores familiares²⁰⁸. Más tarde, la dictadura fascista tomaría ejemplo de esta experiencia.

La mayoría de las concesiones a la modernidad, conseguidas en la época de la Restauración, adolecían de una aplicación sistemática que contrarrestase las prácticas abusivas o la manipulación²⁰⁹. Por lo contrario, durante la República, los cambios en la condición de la mujer afectaron a todas las esferas de la vida, de los textos constitucionales a la cotidianeidad familiar, convirtiendo además, a las propias mujeres en agente activo. Fue aprobado el artículo 36 de la Constitución, que reconocía los derechos electorales a los ciudadanos mayores de 23 años sin diferencia de sexo. Otros artículos constitucionales recogían la igualdad en materia laboral y dentro del matrimonio. Esto último, que incluía la posibilidad de divorcio derivó en la reforma de los códigos penal y civil y en la aprobación de las nuevas leyes del matrimonio civil y del divorcio, ambas del año 1932²¹⁰. Todas las actuaciones legislativas citadas fueron acompañadas por un debate público de opiniones exacerbadas y de participación masiva.

La joven república no tuvo tiempo de cosechar los frutos de las reformas legislativas como manifestaciones concretas de cambios en plano laboral y formativo²¹¹. La extraordinaria intensidad de la vida social ayudó al aumento de la presencia de las organizaciones feministas de distinta orientación. Los intereses sociales del activismo femenino, sin embargo, apenas consiguieron atraer la atención hacia ejes centrales de la problemática de la mujer, como lo fue el discurso de la maternidad. El excepcional caso de la reforma anarquista en Cataluña (legalización del aborto en 1936), de aplicación fracasada muestra cuán inamovibles eran las bases de la domesticidad.

Para los grupos cuyos posicionamientos los hacía más sensibles a la problemática de la mujer, el inicio de la Guerra coincidió con la instauración de una situación revolucionaria, revolución social y cultural que experimentó con frenesí en campos como la educación o el imaginario. Este modo de vivir los sucesos por partida doble, como una guerra y como una transformación revolucionaria tuvo efectos catalizadores sobre los cambios en la condición de la mujer que apenas habían tenido tiempo para empezar a dar frutos en los escasos años republicanos, pero tampoco escapó a las ambigüedades y contradicciones, que impidieron una verdadera ruptura con los roles de género. Tanto en el caso de organizaciones anarquistas, como en el de las comunistas y socialistas, opuestas a la idea de hacer coincidir revolución y conflicto bélico, las mujeres militaron bajo la consigna de los partidos. Así, las organizaciones de filiación comunista y socialista formaron un frente unido, compuesto por la Agrupación de las Mujeres Antifascistas, la Unión de Muchachas y sus respectivos equivalentes en una Cataluña

²⁰⁸ BLASCO HERRANZ, Inmaculada, 2003

²⁰⁹ NASH, Mary, 1999, p. 35-40;

²¹⁰ VÁZQUEZ RAMIL, Raquel, 2014.

²¹¹ Así trabajaban fuera de sus casas alrededor del 14% de las mujeres, casi todas menores de 30 años y dedicadas mayoritariamente a sectores feminizados como el servicio doméstico o la industria textil. Esta situación cambiará tan solo durante la Guerra Civil; como en el resto de los conflictos modernos hubo un desplazamiento temporal a los puestos de trabajo abandonados por los hombres. Otro ejemplo sería la coeducación, aunque aplicada desde 1931 en los establecimientos de segunda enseñanza, sufrió el constante boicot de los círculos conservadores en el nivel de primaria. Significativamente, la coeducación común en las escuelas primarias de la zona republicana quedó establecida tan sólo en la tardía fecha de 1937. BALLARÍN, Pilar, 2001 105-109.

donde el nacionalismo había confluído con el republicanismo de izquierda desde la víspera de la República: la Unió de Dones de Catalunya y la Aliança Nacional de la Dona Jove. Pese a sus reiterados intentos de integrarse en los servicios auxiliares vinculados al Ministerio de la guerra, el Frente Popular de las mujeres no consiguió ganarse la confianza de las autoridades y sus militantes tuvieron que limitarse a actividades formativas para mujeres²¹².

Algo distinta fue la estrategia de las mujeres anarquistas, unidas desde 1936 en Mujeres Libres, una organización que se extendió en varias provincias y llegó a atraer docenas de miles de afiliadas. Sus campañas ponían en el centro de la atención revolucionaria la emancipación de las mujeres, que incluía la autonomía económica y la independencia moral o psicológica del hombre. Sus compañeros retiraron el apoyo a un proyecto que prioriza la temática de género frente a la política. En todo caso, ninguna organización femenina cuestionó la convicción de que el lugar para la movilización de las mujeres es la retaguardia. Sin embargo, en los inicios de la guerra algunas mujeres entraron en las milicias en un gesto espontáneo, que muy pronto truncó los aplausos entusiastas por un rechazo generalizado. Ridiculizadas por sus compañeros y obligadas a abandonar el frente por los decretos militares, las mujeres volvieron al único lugar que les correspondía: fieles compañeras que esperan, mientras sustituyen temporalmente la mano de obra masculina, escriben a soldados anónimos, atienden enfermos y realizan prodigios/crímenes para “combatir el hambre en la ciudad”²¹³.

2. DE LOS JARDINES LEJANOS AL PENCIL CERCADO (ESTILOS, INFANCIA, CODIFICACIÓN: 1891-1907)

La pintura del período en cuestión realzó algunas profesiones femeninas, ligadas a la imagen exótica del tipo popular e ignoró por completo las demás. Mientras tanto, las artes gráficas desvincularon a la mujer burguesa de su entorno, reemplazándolo por un estilizado marco de connotaciones simbólicas y decorativas, que favorecía su fusión formal con el producto o idea que anunciaba. No se puede entender la conversión de la imagen en aquellas publicaciones que servían para modelar la infancia a medida de este mundo en transformación, sin conocer a fondo las permutaciones estilísticas.

Su crisol, el fin de siglo europeo, heredó una ofensiva misógina que combatía la irrupción de la mujer en todas las áreas de la sociedad por medio de la vanguardia intelectual. Los portadores de novedosas tendencias en la medicina, la psicología, la sociología y, sobre todo, la filosofía, forjaron un clima propicio para el nacimiento de la *femme fatal*, abriendo el camino a la asociación de la mujer con la degeneración, la enfermedad y la destrucción²¹⁴. Ahora bien, parece que uno de los rasgos de la nueva mujer finisecular contribuyó especialmente a la fobia que nutrió las imágenes plásticas de la fatalidad femenina. Se trata de la ruptura por parte de la mujer tardodecimonónica del binomio que delimita las esferas separadas (la esposa-madre-ángel del hogar dentro de la casa y la mujer pública, la prostituta, en la calle) las mujeres imaginarias no duales, acapararon el protagonismo de las novelas, declarando su derecho a los deseos sexuales²¹⁵. Es este giro en la cultura el que provoca como respuesta la afirmación ad-extremis de los dos polos de la feminidad, basados en la castidad *versus* perversidad, que fundamentan a la vampiresa.

²¹² NASH, Mary, 1999, p. 104-119,

²¹³ El deber femenino, según la diputada Victoria Kent. NASH, Mary, 1999, p. 127-205.

²¹⁴ FRAISSE, Geneviève, 1993, p. 57-90

²¹⁵ LITVAK, Lily, 1990, p. 80-89

Los simbolistas y los artistas de Art Nouveau, ideológicamente inseparables, heredaron las características de la *femme fatale* de la pintura prerrafaelita tardía²¹⁶. Es un tópico que la visión maniquea de los primeros requiere una mujer desdoblada entre lo infernal (erótico) y lo paradisiaco (virginal). Sin embargo, los simbolistas creían también en la correspondencia cósmica entre forma y contenido, en una naturaleza, espejo ocultista del mundo espiritual. Desde este punto de vista, el destino de la mujer binaria vuelve a desdoblarse: la musa simbolista que ejerce de guía taumatúrgico entre los mundos, que mientras ayuda a trascender amenaza con la castración.

La imagen femenina de este periodo queda mediatizada por fenómeno de la tipificación. Podemos observarlo, por ejemplo, en muchas imágenes de mujeres elegantes a la moda de la época. Estas expresan o bien las pautas socialmente codificadas del retrato burgués, o bien la erótica decadente del simbolismo, con su carga de significados binarios (fig. 1), pero dejan el fenómeno psicológico de la moda opaco. Es decir, solo con un atento ejercicio de discernir los rasgos estilísticos en las pinturas y el ideal o antiideal femenino que desean, se puede desgranar algo sobre la realidad femenina. Así podemos percatarnos cómo, cuando los artistas por fin invitan a las mujeres a salir de su clausura para practicar el deporte, el espacio exterior queda feminizado, privatizado y altamente incómodo gracias a sus poco prácticos pero muy vistosos atuendos. Por estas fechas, Lola Anglada dirá su palabra femenina (su última palabra modernista, antes de abrazar los ideales del Noucentisme) reflejando a las mujeres deportistas de la única manera que le pareció plausible: como caricaturas²¹⁷ (fig.2). Este último ejemplo ayuda a ver cómo todos los tipos, de *mater dolorosa* a virgen a medias, se transforman en las artes decorativas y en el modernismo gráfico de una manera que las hace omnipresentes, justamente por estar algunas de sus características enmascaradas detrás de las metáforas ornamentales...



Fig. 1. Hermen Anglada Camarasa, *Le paon blanc*, 1904. MNAC.

²¹⁶ BORNAY, Erika, 1990, p. 95-100.

²¹⁷ Me limitaré a estos ejemplos por su trascendencia para la ilustración, pero la lista es interminable: la idealización del trabajo femenino en la intimidad del hogar y su antiestetización extrema en el espacio exterior, como si la misma mujer, ama de casa dentro y obrera fuera, cambiase cuando empezaba su segunda jornada laboral. O los temas tópicos de la enfermedad, la muerte o la agrídulce ociosidad FERRER ÁLVAREZ, Mireia, 2016. La autora acuña la definición del tipo “virgen a medias” en el mismo libro.



Fig. 2. Lola Anglada. *Notes sportives*, 1910-1912.

Se ha repetido la inexactitud de que los simbolistas expresan sus emociones a través de la línea, mientras que los artífices de las diferentes corrientes modernistas ven en la línea tan solo su valor decorativo. Me parece indudable el valor metafísico del dominio absoluto de la línea modernista, relacionable también con lo aprendido del arte japonés, en su deseo de expresar una espiritualidad intensa para reflejar las relaciones entre el vacío del Zen y la línea que lo delimita. Tampoco se puede separar esta estilización lineal de la proyección de todos los éxtasis y pecados sobre la carne idealizada femenina²¹⁸. La hibridación de los dos procesos, la saturación del espacio público con fragmentos de femme fatal hecha adorno sin alma, que sin duda sí pasó del modernismo al decó, podría tener bases sociológicas muy hondas. Su gestación es observable por ejemplo en toda la escultura urbana decimonónica: las necesarias alegorías femeninas ornamentales apuntalan los valores cívicos del orden burgués. De la misma manera, las decoraciones modernistas tienen un vínculo directo con la incitación al consumo masivo. Además de neutralizar la presencia femenina, la objetivación decorativa del cuerpo erótico puede servir para alienar, privar de mirada estas cada vez más numerosas consumidoras, que aceptan la suplantación de los derechos civiles por el sagrado derecho de comprar.

Me interesa el mapa de las operaciones que desembocan en la ornamentación de la mujer. Como la pintura y las artes decorativas, la poesía del entresiglo ubicó toda la simbología del erotismo con cuerpo de mujer en los misteriosos y tristes jardines ideales²¹⁹. Luego invirtió la operación, llenando las representaciones femeninas con elementos vegetales, hasta una fusión tan completa que difícilmente se distinguiría si el significado de un arabesco ornamental alude a la cabellera fetiche, a los tallos que la evocan o a la exótica mezcla entre las dos. El procedimiento es muy visible por ejemplo en los versos emblemáticos del erotismo floral, los diferentes poemas del libro de Juan Ramón Jiménez *Jardines lejanos*. Allí flores con una simbología heterodoxa, una reelaboración personal de la simbólica floral del siglo, se confunden con las evocaciones de partes más íntimas del cuerpo femenino, por el mismo deseo maniqueo que contrapone los dos polos de la feminidad en la pintura de la época. La “novia de nieve” de los altares con azucenas y los cisnes que agonizan versus la “rosa turbadora” de las

²¹⁸ Si los simbolistas ponían especial énfasis en los monstruos que unen la naturaleza animal a la femenina - Esfinges, Medusas y Sirenas etc.-. BORNAY, Erika, 1990. Los modernistas produjeron metáforas mucho más sutiles del mundo animal: cisnes, libélulas, aves exóticas. AZNAR ALMAZÁN, Sagrario, 1996. Ni eso, ni la indiscutible predominancia de la flora frente a la fauna en la representación de la naturaleza feminizada la hizo menos misógina.

²¹⁹ LITVAK, Lily, 1990, p. 21-25

llamas y los besos que vivifican para devorar²²⁰. Lo digno de remarcar es que tanto las flores de la perdición orgiástica como los del éxtasis místico, simbolizan para los modernistas nada menos que el órgano progenitor femenino. Un fragmento sin cara ni historia, sometido además a las complejas operaciones de la desrealización mediante el sueño y la estilización.

Uno de los maestros de este código, que lo instauró en las revistas gráficas madrileñas, fue Eulogio Varela²²¹. A partir del último año del viejo siglo, Varela inaugura la feminización del espacio simbólico de la página, ordenada por orlas, grecas, arabescos y lacerias de creciente virtuosismo. Todas estas imágenes están marcadas por una serie de características formales íntimamente ligadas a las iconográficas. Una de las esenciales es el uso del ritmo, al que los cuerpos femeninos se pliegan con una obediencia ornamental. La lógica según la cual los marcos floridos encierran los cuerpos femeninos, entremezclándose con ellos, bebe de muy eclécticas fuentes, desde el japonismo hasta un libérrimo y utilitario neomedievalismo. En ninguno de los polos del espectro femenino –desde Minerva, la patrona de los valores cívicos y urbanos, hasta los menús decorados con cuerpos femeninos, encerrados en sabrosos cuencos y vapores– el simbolismo puede ser desligado de la forma, ni el cuerpo erotizado, del marco floral.

Pero el espacio perfecto del cuerpo-ornamento es lo incierto. Esta mujer bestial, en el centro de un sol convertido en telaraña e inseparable de su flor, ahora con aspecto mortuorio, habla de más asuntos²²² (fig. 3). El nuevo reparto del espacio urbano admite la presencia de la burguesa en una serie limitada de lugares de ocio, siempre bajo sospecha. Capturada en su geografía en sombra, esta joven y fatal burguesa se dedica a contestar a las miradas que provoca. Es la Eva Nueva, o la Nueva Eva Eterna, adornada de exóticas flores y de una panteísta túnica neo-antigua; viciosa, pero para nada culpable. Hasta la más íntima fantasía erótica modernista puede incitar al consumo: de objetos y formas de estar, de ideas, de ideologías y por supuesto, de productos culturales como, en el caso de *Blanco y Negro*, la propia revista.



²²⁰ Los numerosos fragmentos aparecen citados en el análisis de LITVAK, Lily, 1990.

²²¹ Un artista que empieza como pintor de obras de valores femeninos universales: desnudos, telas historicistas o costumbristas, paisajes, todos estos motivos finiseculares confluyen en un tipismo que nutre el exotismo patrio. Más tarde, cuando Varela se inició en el modernismo, sus mujeres acusaban tanto los ecos de lo aprendido en París, como los métodos del arte del cartel. BRASAS EGIDO, José Carlos, 1995, p. 13-17.

²²² La ilustración se hace comprensible gracias a la aportación de A. J. Aparicio Benítez, que menciona que Varela la utilizó para el frontispicio del libro *Madrid Íntimo* de Gabriel Ricardo España y Enrique Sá del Rey. APARICIO BENÍTEZ, Antonio José, 2016, p. 437.

Fig. 3. Eulogio Varela, portada. *Blanco y Negro*, 1902, nº 560.

En cuanto al papel de la revista *Blanco y Negro* (1891-2000, con interrupciones) su primera etapa es un ejemplo paradigmático de periodismo gráfico en tanto que vehículo para la modernización estilística y social²²³. Y como todas las publicaciones del grupo editorial Prensa Española, incluidas las orientadas a la infancia, incidió en los modelos femeninos, gráficos y verbales²²⁴. En el caso de la representación, a través de una nómina de artistas gráficos de centenares de nombres, en la que no falta ninguna de las corrientes novedosas que se practican en España. Pero todos los estilos acaban convergiendo en el erotismo floral²²⁵.

Además de dominar las revistas, la exótica identidad de la mujer-flor-de-consumo acechaba en carteles teatrales, cromos de chocolates y todo tipo de soportes publicitarios, difundidos en Madrid y Barcelona. Vale la pena plantearse también si la profusión decorativa modernista no está relacionada con el deseo de hacer caber en el formato artístico elegido más mujeres y órganos sexuales femeninos, de lo que reconocería la mentalidad burguesa. Esta pregunta nos conduciría al caso del modernismo catalán. Según sus artífices, este nombre denominaba una actitud que, obsesionada por la intransigente necesidad de renovar, fusionaba todos los estilos o tendencias de la modernidad. El público que le hizo florecer lo entendió como una prolongación de la Renaixença decimonónica. Una prolongación cultural, social, y por supuesto ligadísima al avance económico, pero cuya vertiente política era inseparable del contexto nacional e internacional que la nutrió²²⁶. Es decir, hijo de una cultura europea que flirteaba con la utopía anarquista y la desesperación nietzscheana, este movimiento no renegaba de cualquier exceso o contradicción. Promocionado por los capitales de la clase en expansión (¿qué arte no lo es?) el modernisme, paradójicamente, no fue nada conservador; aunó todo lo que sus autores entendían como experimental o democrático en el arte.

A diferencia de la posterior vuelta al orden novecentista, la prensa modernista no contó con una explosión de editoriales. No le interesaba educar a futuros ciudadanos sino crear una cultura moderna de libertad temática y calidad formal. Ámbitos para adultos. En los tiempos del ansia de modernidad triunfante, el libro infantil permanecía más ligado al tradicionalismo decimonónico en lo educativo y en la ficción²²⁷. Las incursiones modernistas en esta área fueron excepcionales, en términos cualitativos y cuantitativos. Es decir, perfectos y pocos. Los artistas gráficos que empezaron su recorrido como modernistas, pronto desarrollaron su propia idiosincrasia dentro de la nueva tendencia, promovida por las publicaciones periódicas infantiles del novecentismo. Pero no todo lo proveniente del folclore se podía apropiarse para la didáctica cívica.

²²³ Desde la Restauración hasta la guerra la prensa gráfica, tanto la madrileña como la catalana, irá dando voz a las nuevas tendencias artísticas y a la vez a las búsquedas sociales y políticas que acabaron fusionándose en formas sorprendentes, APARICIO BENÍTEZ, Antonio José, 2016, p. 192-8. Sin embargo, quiero subrayar la referencia a la primera parte. La familia periodística de Prensa Española incluía también otras publicaciones como ABC, cuyo ideario liberal en las décadas posteriores evolucionó hacia los postulados políticos y estéticos de la derecha.

²²⁴ Disponemos de un ejemplo para la tradicional y binaria ideología del género en esta interpretación del nombre de *Blanco y Negro* por su creador: “El blanco es símbolo de pureza, es el risueño tono con que se confeccionan los trajes de las novias y los de los niños de primera comunión (...) El negro parece que compendia los dolores, las penas, los sufrimientos. De negro se visten las viudas y los huérfanos; negros son también los pensamientos de unos y los corazones de otros”. Luca de Tena (1929) citado en APARICIO BENÍTEZ, Antonio José, 2016, p. 206

²²⁵ Para un pequeño ejemplo, en Prensa Española podemos encontrar desde las firmas de pintores de las tendencias punteras entre el naturalismo y el preciosismo como Sorolla, Cecilio Pla o Emilio Sala, hasta simbolistas y modernistas catalanes como Apel·les Mestres y Ramón Casas. Todo ello aún en la generación anterior a la de Salvador Bartolozzi y Rafael de Penagos, la introductora del decó.

²²⁶ MOLAS, Joaquim, 2003, p. 27-35

²²⁷ FONTBONA, Francesc, 2003, p. 273-280

El modernismo gráfico catalán y, especialmente esta parte suya que funciona como bisagra entre el grabado adulto, impregnado de erotismo y el libro infantil, lleno de motivos fantásticos, sí tiene nombre, y hasta cara. Apel.les Mestres nos comunica este nombre a través de esta presentación:

Al fons del fons de l'aigua,
«allà ont el Sol no abrusa;
«allà ont el vent no acota
«ni les tempestes brunzen;
«allà ont és iris l'ombra
«y és el silenci música; vont tot hi viu en somnis,
«ont tot suaument ondula,
«ont se teixeix dels lliris
«la delicada túnica,
«allà he nascut; dels lliris só germana
«y el meu nom és Liliana.»²²⁸

En cuanto a la cara, su progenitor nos la muestra casi tan sugestiva como su cuerpo desnudo. Ya que siempre hay un elemento en primer plano, mucho más detallado que aquel cuerpo en el que no para de pensar el lector –después de tanta insinuación– pero que nunca se hará explícito en su sexualidad, ni en verso, ni aún menos, en imagen. Algunas veces el delicado nenúfar nos dirá algo de su órgano sexual, púdicamente tapado por la vegetación. Otras, la enorme libélula, mientras el cuerpo apenas se ve y el gnomo-voyeur se oculta enmascarado, será la única que transmitirá el deseo de caricias amorosas y su imposibilidad rompiendo el marco (fig. 4).

²²⁸ MESTRES, Apel.les.1989, p.77



Fig. 4 (izquierda). Apel.les Mestres, Ilustración para *Liliana*, 1907

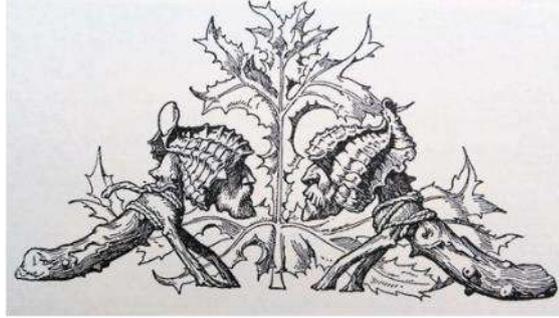


Fig. 5 (derecha, arriba). Apel.les Mestres, Ilustración para *Liliana*, 1907 (encabezamiento)



Fig. 6 (derecha, abajo). Apel.les Mestres, Ilustración para *Liliana*, 1907 (encabezamiento)

Con imágenes como esta, Apel.les Mestres, que fue también poeta y músico, el artista total para la obra de arte sintética, declaró al modernismo catalán heredero de toda la tradición romántica y su transmisor para las vanguardias. Entre los grandes logros que canonizaron aquella mirada del *modernisme* hacia la naturaleza feminizada, fue el marco decorativo, muy visible en el encabezado de cada canto, así como en la portadilla que lo precede. Estas orlas *sui generis*, o más bien estas sustituciones de las letras titulares provienen del clasicismo fantástico renacentista (fig.5), del soberbio medievalismo pasado por el tamiz romántico y, por supuesto, de la ilustración científica, animada a veces por la idea de lo monstruosamente sublime de las profundidades (fig.6).

Liliana nace con el despertar primaveral, para simbolizar todo aquello que afirma para la eternidad una equivalencia del bien y la belleza. Nace también para ser adorada por los tres gnomos, espíritus guardianes de la selva primordial, guardianes también de aquella esencia sagrada que es del todo contraria a la violenta voluntad del hombre. Abandona aquel paraíso por otro aún más perfecto: su destino es convertirse en esposa y sílfide, en la apoteosis de los placeres efímeros e incommensurables. Después de la lección, los tres guardianes aún más compenetrados con los misterios del espíritu, que se materializa como carne floral, cantarán con una fuerza que la civilización o la historia ya nunca podrán hacer callar: “Visca tot lo que viu²²⁹”.

Y este desenfadado pero tan sutil canto del sexo termina dirigiéndonos una verdad cardinal: transmutemos todo el mensaje erótico en las hojas que los tapan, los pétalos que lo sugieren y los insectos que lo consumen, solo así podremos continuar hablando de lo mismo, impunemente. Salvo que, por estas fechas los modernistas fueron atacados por la estética novecentista. Los que veían la naturaleza como una mujer hermosa, a veces fatal, a veces

²²⁹ MESTRES, Apel.les, 1989, 204.

inspiradora y, sin duda, siempre encerrada en sus cabezas, fueron acusados de elitistas²³⁰ por otros hombres que preferían verla como madre fuerte, dispuesta a procrear ilimitadamente. En este contexto es difícil no traducir “elitismo” como “sexo por el sexo”...

Apenas cabe completar la nómina del modernismo, cuando consigue descargar su energía elitista en los marcos ornamentales para el uso infantil. *Les rondalles populars catalanes il·lustrades per en Joan Vila*, o D'Ivori (fig. 7)²³¹. Un retablo modernista, cuyos fantásticos personajes, muestran una emocionalidad digna de una ópera wagneriana. Algo para lo que nos preparaba la naturaleza del marco, capturada entre el simbolismo de los animales y las plantas y el toque clasicista. ¿Qué familia burguesa soltaría a sus hijos solos en este bosque?

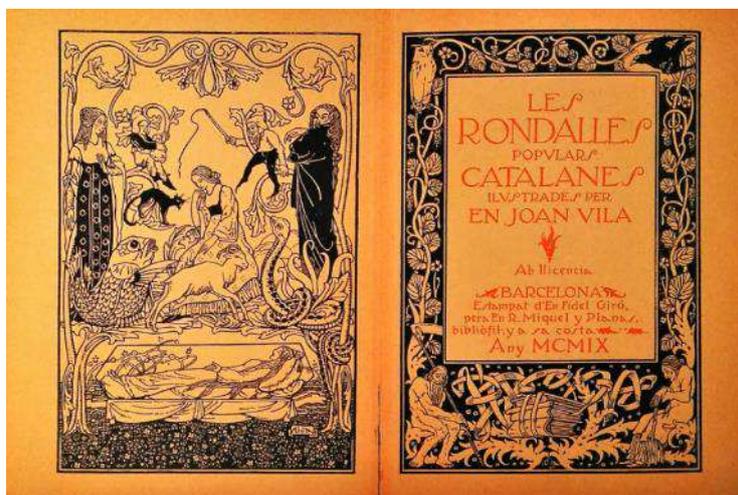


Fig. 7. Joan D'Ivori. Páginas de títulos de *Les rondalles populars catalanes il·lustrades per en Joan Vila*, 1909

Aún más complejas resultan las imágenes de Lola Anglada, una estrella en alza, más tarde considerada la gran diva del novecentismo²³². Aunque en realidad su longevidad, le ayuda

²³⁰ Podemos leer esta explicación de la apropiación del ideario modernista para el nuevo ideal cívico catalán en casi todos los monográficos...

²³¹ También con *Contes d'en Perrault*, obra de Mestres coetánea a *Liliana*, pero con una portada castamente privada de viñetas. Y, si queremos ser estrictos, poco más. Porque, como justamente anota Fontbona, existe una producción modernista para adultos que acude al cuento, que acostumbramos ver dirigido a los niños, pero no se dirige al público infantil. Dentro de estos mencionaríamos varios libros de la editorial L'Avenç, como *Contes populars del Japó* (1901), *Contes d'Andersen* (1907), etc. FONTBONA, Francesc, 2003, p. 273- 280.

²³² Lola Anglada i Sarriera (1892-1984) nació en Barcelona, en una familia culta, acomodada y progresista. Desde pequeña se familiarizó con el catalanismo liberal y sus búsquedas culturales. Entre sus primeros profesores figuran grandes nombres del novecentismo como Joan Llaverias. Aún adolescente, vio sus dibujos publicados por la prensa catalana y su nombre en las reseñas. Con naturalidad pasó a formar parte de un ambiente en el que la actividad cultural de la mujer e incluso su compromiso político fueron aceptados siempre dentro de los límites de la religión y moral imperantes. Si en la política eso indicaba dedicarse a los asuntos de "retaguardia ideológica" como la infancia, los sacrificios tácitamente exigidos para poder dedicarse al arte fueron mayores. Pronto tomó conciencia de que el ejemplar celibato era uno de ellos, y eso a sabiendas de la gran admiración que despertaba la joven en los círculos artísticos. Siempre supo mantener el equilibrio entre su insaciable curiosidad creativa y el modelo de vida que se había autoimpuesto. Incluso durante las largas estancias en París, que realizó puntualmente acompañada por las mujeres de su familia. Aquellos viajes, primeramente de aprendizaje, seguían jalonando su vida en la década de los veinte, mientras publicaba dibujos e historietas en todas las ediciones periódicas catalanas de importancia, exponía, ilustraba libros infantiles y también los escribió con éxito. Cuando con la llegada de la República, se implicó a fondo en el compromiso político, ya era una de las grandes estrellas de la cultura catalana. Entre otros testimonios de marcado valor histórico, durante la guerra creó uno de los símbolos de la República, un niño catalán con el gorrito frigio, *El més petit de tots*. Durante la larga posguerra optó por el exilio interior, proscrita por el régimen (en sus memorias cuenta que vio la ficha policial que la denunciaba, firmada por un artista

a sobrevivir a estilos, paradigmas y a una dictadura. Su propio estilo sufrió varios cambios, poco lineales. Surgido en pleno fervor novecentista, su joven talento no dudó en incorporar elementos exentos, como esta poderosa y caprichosa línea de origen modernista, que deforma los cuerpos. Más tarde, cuando ella y el estilo considerado catalán por excelencia gozaron de una mejor recepción, seguirá ampliando los límites del *noucentisme* casi hasta detonarlos, incorporando procedimientos vanguardistas que llevaron este estilo a su más altas –y de facto heterodoxas– cuotas. En cambio, en los años férreos, exiliada interior sin ningún predicamento, domesticará los rasgos más conservadores del novecentismo, justamente aquellos que en su inicio había ignorado, para crear unas eternas imágenes pétreas, indestructibles para la igualmente pétreo censura.

Los ejemplos pertenecen a una serie de dibujos conservados en el Fondo Lola Anglada de la Diputació de Barcelona con la fecha, a veces aproximada de 1910 (figs. 8-9). Algunas imágenes de la serie han sido publicadas en las revistas donde colabora la joven artista, *En Patufet* y *Cu-cut!*. Nada en estas atrevidas (formalmente, los chistes son más bien neutros) caricaturas corresponde a la presentación que hará a la artista dos años más tarde el periódico *Feminal*: “una gentilíssima y graciosa doncella tota somrienta y modesta (...) de posat infantil y encís de flor tot just esclatada (...) casi nena doncs vesteix encara robes curtes (...)”²³³.

Los encuadres provocadores y la necesidad de transmitir un momento sorprendente están presentes en todos los espacios: los privados y los exteriores domesticados, convertidos en parques o jardines. Y también en la, sin duda, satirizada vestimenta de los seres femeninos que los habitan: madres, hijas y muñecas (no sabemos el género de los animales que se obstina en acompañarlos, pero también aparecen feminizados con cintas, o graciosamente amistosos). Entre lazos, faldas vaporosas y peinados a punto de emprender el vuelo, estas mujeres, que se imitan mutuamente, mimetizan en un entorno enrarecido: o rompen el marco de los interiores, o prefiguran una elevación imposible entre las bandadas verticales y los remolinos de las nubes. Para dejarnos a solas con el asombro –o con las interpretaciones personales–, ya que han abandonado por completo el mensaje del texto. Cada trazo de estas imágenes anuncia el deseo de escapada, una disconformidad apenas enmascarada.

Lola Anglada introducirá este vertiginoso desplegar de las alas en sus posteriores imágenes, que serán interpretadas en clave perfectamente conforme al ideario novecentista. Sin embargo, en una nota posteriormente suprimida de sus *Diarios* calificó al líder de la didáctica cristiana del movimiento, Folch y Torres de tener “religiosidad hipócrita”, tachando sus agrupaciones católicas infantiles de “hechas a la manera mussoliniana de Italia”²³⁴. Como los rasgos de género en la obra de Anglada sus creencias nacionalistas son polifacéticas, además de profundas. Los elogios y la infantilización se deslizan sobre ella casi como lo harían luego la censura y las ofensas.

y correligionario suyo, Ricard Opisso). El principal refugio, que nutrió su incesante trabajo en los largos años de aislamiento de la vida cultural y social, fue la casa familiar en el pueblo de Tiana, escenario de los felices veranos de su infancia. Allí culminó, entre otros proyectos, una voluminosa investigación antropológico-visual sobre la vida y costumbres catalanas. Las siguientes décadas de esforzada dedicación, apenas consiguieron permear el muro de silencio forzado que la rodeaba. Tan solo la Transición la devolvió al centro de la vida artística. Aproveché este último trecho de su larga vida para seguir trabajando. ANGLADA, Lola. 2015, p. 50-420. ANGLADA, Lola, 1958. CASTILLO, Montserrat, 2000. GRANELL, Francesc, 1988. RIUS VERNET, Núria, 2015, p. 15-29. SOLDEVILLA, Carles, 1924, p. 54-6. Además de los textos críticos y los autobiográficos, debo mucho de la información sobre la artista a su fondo en la Biblioteca de Cataluña y, sobre todo, al archivo custodiado por la Diputación de Barcelona.

²³³ FEMINAL 1912, p. 15.

²³⁴ RIUS VERNET, Nuria 2015, p. 15.



Fig. 8. Lola Anglada. *Jugant a nines*, ca. 1910. Diputació de Barcelona.



Fig. 9. *El llac*. Lola Anglada, ca. 1910. Diputació de Barcelona.

Pero, antes de poder problematizar con esta profundidad el género de sus personajes, la literatura infantil tendría que recorrer un largo camino de experimentación y cambio, como lo demuestra la historia de la editorial de Saturnino Calleja. Para Jaime García Padrino el nuevo siglo de la literatura infantil –y sus propósitos educativos– empieza hacia 1885, con la normalización del funcionamiento tanto de la monarquía constitucional, como de la primera gran editorial infantil, la de Calleja. Los modelos pedagógicos brindados en los primeros años corresponden a una herencia decimonónica, cuya renovación tienen que operar en una sociedad calificada de “ultraconservadora”. Entorno, al que se suma la búsqueda obsesiva de modelos extranjeros (normalmente con retraso). Como resultado surgen lecturas ejemplarizantes, donde el supuesto punto de vista del niño es una falsificación, que no consigue disfrazar convincentemente los tópicos educativos de los mayores²³⁵.

La parte “rosa” del canon instructivo, eternizado en sucesivas reediciones que reflejan el cambio de los estilos y la continuidad de las ideas, será el principal muestrario de ejemplos de este capítulo, que ayudan a esclarecer las más tempranas codificaciones del espacio simbólico de la niña, al que he llamado, siguiendo el ejemplo de uno de sus investigadores, “El Pensil de las niñas”²³⁶. Sin embargo, cabe añadir que este panorama poco alentador recibía el vital soplo de otra tendencia de la literatura infantil, el creciente interés hacia los cuentos folclóricos, que habían brotado al calor del nacionalismo romántico²³⁷. Otra herencia decimonónica, pero esta con raíces propias. Como decía el gran recopilador del folclore, Antonio Almodóvar, la tradición decimonónica española, presentada especialmente por Fernán Caballero tenía mucho de reelaboración personal, poco de exactitud filológica y quizás algo de exceso de fervor aleccionador. Pero también es cierto que esta misma tendencia, la de hacer pedagógico (y personal) el modelo del cuento hizo fortuna. En un principio, entre los pioneros de la labor editorial para la infancia. El fundador Saturnino Calleja, fue un apasionado autor de libros didácticos, pero pronto comprendió que su misión estaba en otra parte. Los números que

²³⁵ GARCÍA PADRINO, Jaime, 1992, p. 17-18.

²³⁶ ESCOLANO BENITO, Agustín, 2001.

²³⁷ GARCÍA PADRINO, Jaime, 2001,

permiten comparar las publicaciones instructivas y los cuentos marcan una clarísima tendencia en esta tabla, elaborada a base de los primeros catálogos: En 1900, el 44,2% del total de títulos publicados por Calleja corresponde a los cuentos, frente al 9,4%, perteneciente al área pedagógica y el 39,1%, a la religión²³⁸. La ilustración de las primeras ediciones didácticas y de los primeros cuentos, e incluso los primeros abecedarios visuales representaba los mismos principios educativos indefinidos y eclécticos, que refleja la citada estadística. En el bosque encantado del pensamiento educativo decimonónico, las reglas de la comunicación visual están tan poco diferenciadas que la semejanza formal entre la letra y la imagen que la acompaña prima sobre si dicha letra es la inicial en la palabra evocada por un dibujo.

Pero dentro de esta incertidumbre, las publicaciones dedicadas a la educación femenina transmitían unos principios, considerados unánimemente obvios. La educación, en oposición a la instrucción, un área cerebral y masculina, se dirigía al corazón, para preparar unos seres auxiliares. Acorde a estos propósitos, estaba cimentada en valores morales eternos, dentro de los cuales destacaban el silencio y el sacrificio²³⁹. El silencio, la abstención de producir información en forma oral o escrita es la piedra angular de la educación de la niña, tanto en casa como en clase, y se quedaría tal cual hasta fechas muy avanzadas, que en España coincidieron con la vuelta a lo decimonónico, operada por la dictadura franquista. En este sentido es significativo comparar los lemas educativos. Si en el XIX la educación abarcaba poco más que coser y callar, según la lapidaria expresión de Pilar Ballarín, es sabido que la educación franquista era cosa de coser y cantar. Del silencio explícito a la palabra ideologizada privada de sentido, como una forma más categórica de silencio.

Otro hecho clave para la comprensión de las bases decimonónicas de la educación, transmitidas a una buena parte del XX se apoya en la específica forma en la que se entendía el desarrollo intelectual femenino. La niña inteligente, además de silenciosa, era buena en la escucha²⁴⁰. Esta tendencia secular, pasada por el barniz de las teorías modernas sin gran cambio, requería de la mujer ser buena receptora y mala modificadora del conocimiento²⁴¹. Si se pusiera a reinterpretar transmitiendo, si fuese científica, médica, artista, creadora de conocimientos sobre la naturaleza o de representaciones del imaginario, su pobre mente quedaría perturbada. Ella debería aprender callando, viendo su entorno con los ojos bien abiertos que son los ojos de otros, de aquellos que han creado los modelos vigentes del mundo. Su labor consistiría en transmitirlos intactos a la generación siguiente, apegada a lo concreto, práctico, sencillo. Entre los numerosísimos textos pedagógicos que sancionan esta actitud, impacta este ejemplo, creado por una maestra y activista feminista:

La educadora debe inspirar en las niñas el respeto y la admiración hacia la ciencia y sus maravillas, hacia el saber ajeno, y hacer que se sometan a las verdades científicas que no están a su alcance, de la misma manera que acatan los principios religiosos que están por encima de su inteligencia²⁴².

La educación respetuosa: emocional, humillante y positivista. Este principio clave decimonónico queda perpetuado en el veinte, además de por las acciones diarias de madres y maestras, por un canon literario educativo. Se trata de un arsenal de textos e imágenes, que reproducen las mismas ideas en numerosas ediciones entre el último cuarto del XIX y el primer

²³⁸ Fernández de Córdoba y Calleja, Enrique, 2006 p. 90.

²³⁹ BALLARÍN, Pilar, 2001, p. 34-55.

²⁴⁰ En esto la literatura educativa sigue la “sabiduría” popular de la esclavitud: tenemos dos orejas y solo una boca para hablar la mitad de los que escuchamos... Cabe detallar quiénes somos las que las tenemos.

²⁴¹ BALLARÍN, Pilar, 2001, p. 52-7.

²⁴² REAL y MIJARES, Matilde del, citada en BALLARÍN, Pilar, 2001, p. 73. El texto pertenece a *La escuela de las niñas*, de 1890.

cuarto del XX²⁴³. Lo que hace a este fondo especialmente apto para analizar la continuidad dentro del cambio es el propio carácter de las publicaciones. Sus imágenes cambian a medida que cambian los paradigmas estilísticos del momento. En cambio, los textos permanecen intactos, sus voces y valores son incuestionables y la imagen modernizada apenas consigue matizarlos, cuando se lo propone. Según Agustín Escolano, su temática gira en torno a tres ejes: la domesticidad, la limitante -o mejor dicho, incapacitante- educación corporal y el decoro urbano, como regulador de la proyección en el exterior²⁴⁴.

Estas modalidades educativas reiteran los elementos constructivos de la niña modelo: laboriosidad, higiene, asexualidad, la alegre aceptación de la propia alienación para vivir para los otros. Todo este decálogo queda enmarcado en una imagen de conjunto metafórica, repetida hasta la saturación. La educación de la niña, como su propio cuerpo, como su corazón etc. es un jardín floral. Una parte de la naturaleza idealizada, que guarda su remota relación con la imagen bíblica del huerto cercado de la virginidad mariana, sin duda. Pero también una metáfora muy apropiada para que el positivismo decimonónico irreflexivo, del que hablaba Matilde del Real en 1890: el progreso construye delimitando esferas. Este cerco para los corazones vírgenes apenas llega a confrontar el afán modernista por asemejar las partes botánicas de las flores a las intimidades femeninas. Pero el pensil florido afronta esta tarea vocacional con otra metáfora. La de la educación cívica y corporal correcta. Aunque lleno de formas eróticas, está bien vigilado y, por medio de la intervención masculina y de la interiorización de la autocensura, bien podado (léase, castrado). Nos lo explica este verso de *La Buena Juanita*, un bestseller infantil de varias décadas:

Besa, niña, con cariño
Como a tu mejor amiga
La mano que te castiga,
Y no le guardes rencor.
Porque eres como la vid,
Que no da sabor a fruta
Si sus sarmientos no amputa
La mano del podador²⁴⁵

La Buena Juanita empieza sus andanzas bajo el auspicio del afán pedagógico de Saturnino Calleja y casi evoluciona: si sus portadas muestran mujeres de siglos diferentes, las láminas del interior siguen acompañando al anquilosado texto. Así, en la portada de 1890 vemos un angelito proto o premodernista, inseparable de su marco floral, pero asomado, con cuidado, al peligroso mundo exterior (fig.10). En la portada de Bartolozzi, de la espléndida época decó de los Calleja de segunda generación, Juanita se dedica a bordar un remoto motivo floral, enmarcada solo por unas franjas planas que bien podrían representar la ventana del mirador, tan querido para la labor de coser, callar y observar (fig.11). Y aunque la amplitud del trazo decó ataca este marco, la imagen no deja de ser la traslación de la primera al espacio de reclusión doméstica. Sin embargo, disponemos de la portada de otra edición de Calleja, evidentemente posterior y de la pluma de Penagos, dónde el ímpetu de sus figuras de los

²⁴³ ESCOLANO BENITO, Agustín, 2001.

²⁴⁴ ESCOLANO BENITO, Agustín, 2001 p. 20-34.

²⁴⁵ *La Buena Juanita*, citada en ESCOLANO BENITO, Agustín, 2001, p. 28.

rugientes años veinte, que avanzan a pasos agigantados hacia el borde del mundo, supera todos los marcos –menos el del texto–.



Fig. 10. Anónimo. Portada de *La Buena Juanita*, 1890.

Fig. 11. Salvador Bartolozzi. Portada de *La Buena Juanita*, ca.1915.

La publicación con la portada de Bartolozzi, corresponde a la segunda parte del libro. Los subtítulos “Lecciones de una madre. Principios de lectura” (Método declarado de utilidad para las Escuelas Públicas. Con la censura eclesiástica) nos informan sobre su tipo. Se trata, de uno de los más valiosos modelos de mensaje verbo-icónico, un libro de primeras lecturas, producido en el margen entre lo público y lo privado con el consenso de todos los implicados: estado, iglesia y familia. El primer bloque hace a la niña compilar frases poco coherentes, a veces con una gran carga ideológica, otras veces puramente absurdas, en ambos casos el verdadero peso corresponde a la imagen. El segundo bloque ofrece a la ya afianzada lectora textos con el contenido más organizado.

Las láminas interiores llevan la firma de Narciso Méndez Branga y M. Picolo, dos de las estrellas de la editorial Calleja de la etapa entre 1875 y 1915²⁴⁶. Comparten las características de esta época de la editorial, con una estética tardo-decimonónica: detallismo, incisión del trazo, atención hacia un ambiente pretendidamente realista, uso del grabado²⁴⁷. Juanita es de cabeza y extremidades desproporcionadamente grandes, una infantilización que hará fortuna y se convertirá en modelo intemporal para las postales dulzonas²⁴⁸. La tipificación no impide la enorme expresividad de los personajes infantiles, que ayuda a que la imagen tenga potencial narrativo, completando frases edificantes del tipo de:

²⁴⁶ Como muchas otras publicaciones de Calleja, está también necesita una datación hipotética. Los datos, igual que el estilo de las ilustraciones indican dos posibilidades, o la datación en el periodo límite, hacia 1915, o la muy común práctica de reutilizar ilustraciones antiguas para ediciones posteriores.

²⁴⁷ GARCÍA PADRINO, Jaime, 2003, p 32. O, como afirma Alberto Urdiales sobre Méndez Branga, todo lo necesario para ganarse las acusaciones en “*costumbrismo*”. El mismo investigador analiza una serie de imágenes tan parecidas a las de *Juanita* que parece evidente su cercanía en el tiempo. Se trata de aquellas que ilustran el libro de Padre Coloma, *Antoñito o un niño modelo*, Madrid: S. Calleja. 1912. URDIALES VALIENTE, Alberto, 2005, p. 194-7.

²⁴⁸ URDIALES VALIENTE, Alberto, 2005, p. 196.

Tú eres amable. Yo soy buena. Ella es cariñosa. (...) Ella era muy dócil. (...) Sé siempre agradecida y respetuosa. Si yo fuera rica, sería caritativa. Si tú fueras desobediente, serías reprendida.

En este caso, la que adoctrina es otra niña-muñequita, cuya supuesta superioridad de edad se adivina por la mayor proporción de su figura. Como en otras láminas, el valor moral de la enseñanza lectora queda refrendado por el entorno: plantas de jardín para simbolizar la virtud infantil, vallas para garantizarla (fig. 12).



Fig. 12. Narciso Méndez Bringa. Ilustración para *La Buena Juanita*, ca.1915.

En el segundo bloque, donde se cuentan las didácticas experiencias de la buena Juanita, guiada hacia una educación moral perfecta por su mamá, el dibujo parece retroceder en el tiempo. Mientras la niña reza, pide perdón, hace de mamá-maestra o modista con la ayuda de su muñeca y, esencialmente, aprende a leer y coser en su casa, guiada por su madre, los grabados de Méndez Bringa se hunden en las profundidades del XIX. Su pretendido realismo aumenta a medida que aumenta la carga moralizante. Lo que aquí juega el rol de la valla florida es una simbólica representación del punto de cruz, una extrapolación metafórica del jardín cerrado que comparten madre e hija en el proceso de transmisión del orden (fig. 13).



Fig. 13. Narciso Méndez Bringa. Ilustración para *La Buena Juanita*, ca. 1915.



Fig. 14. Anónimo. Portada de *Guía de la mujer*, 1887- 1926.

La hostilidad del ilustrador clave del primer auge de Calleja hacia el modernismo parece inexplicable, hasta que comparamos esta edición con la anterior. Entonces el misterio de la mala calidad de la impresión y del estilo primitivo queda revelado: los grabados del segundo bloque de *Juanita* pertenecen a la edición de 1890. La práctica de autoplagio, propia de los establecimientos editoriales de tantas épocas, revela su subtexto. La niña que aprende bien las lecciones morales vuelve en el tiempo, transmitiendo al futuro la verdadera esencia de la educación decimonónica.

Hay otro manual vinculado al aprendizaje de la lecto-escritura que encubre enseñanzas morales profundas y del que conocemos varias ediciones, como mínimo entre 1887 y 1934. Se trata de la *Guía de la mujer* de Faustino Paluzie, una recopilación de modelos caligráficos que la futura mujer tenía que copiar hasta memorizar la forma y el contenido. Este cubría todos los ámbitos de la vida social femenina: invitaciones, sus respuestas afirmativas y negativas, esquelas, telegramas, hasta contratos de arrendamiento, útiles para la “reina del hogar”. Lo que provoca un gran interés, desde el punto de vista grafológico, es la combinación entre la disciplina necesaria para copiar reiteradamente y, por otro lado, la diversidad de las letras, de la cursiva, a la inglesa²⁴⁹. Pese a que con el tiempo las exigencias caligráficas fueron flexibilizándose, esta capacidad camaleónica de la aplicada copiadora de textos, privada de letra y personalidad propia horrorizaría hoy a muchos psiquiatras infantiles. No menos esquizofrénico parece el hecho de que la colección de letras anticuadas siguió reeditándose incluso después de cambiar la portada modernista.

En todo caso, además de la reiteración de un estilo (modernista a lo Grasset en la tapa, caligrafías de la segunda mitad del XIX en el interior, fórmulas de comunicación inmortales, en los contenidos), un elemento incluso más duradero que el marco floral de la cubierta sería su extrapolación en la orla caligráfica de la portadilla, evocada parcialmente en las florituras de algunas letras. La aplicación automática e impersonal de la escritura femenina recordaba a la verja con la que la educación, coetánea al modernismo, neutraliza el erotismo implícito a la

²⁴⁹ ESCOLANO BENITO, Agustín, 2001, p.92.

representación floral de este estilo. La mujer educada deja de ser mujer fatal para convertirse en mujer castrada, reina del vergel sellado de su hogar y de su psicológicamente mutilado cuerpo. La mujer culta repite la escritura con divergentes letras floridas hasta que deja de imaginar una posible reinterpretación personal de la forma o del contenido. Cambiar la máscara formal según los mandatos sociales es otra forma de silencio.

La amplia serie de libros educativos de este periodo, tanto los editados por Calleja, como los de otras editoriales, no desentonan de las características de estos ejemplos extremos. Títulos como *La niña hacendosa*, *La perla del hogar* o *La guirnalda de flores* transportan el modelo entre los dos siglos: ilustraciones más o menos flexibles que (cuando los estilos cambian) consiguen hacer pasar el mismo contenido como novedad; equivalencias metafóricas entre la niña, la flor y el jardín. Y, como corolario, la sensación de encuadramiento que enmarca las imágenes centrales, los títulos etc. con los elementos decorativos propios del estilo correspondiente. De las orlas y encabezados clasicistas, a las parcialmente rotas enmarcaciones del decó, el jardín cerrado de la mente de la niña evoluciona prudentemente, pero nunca desaparece.

3. BEN PLANTADES ROSES DE DEMÀ (ESTILOS, INFANCIA, CODIFICACIÓN: 1907-1915)

En Cataluña 1907 no fue el año de Liliانا. La que entró en la historia con su triunfo electoral el mismo año se llamaba, oficialmente, Solidaritat Catalana; pero todos sabían que el papel dominante en esta variopinta agrupación política que juntaba, contra todo pronóstico, obreristas y patronos, es la Lliga Regionalista catalana. Se trataba de un partido conservador, que pretendía dar un giro a las reivindicaciones de un catalanismo que, después de la crisis de Cuba (colonia con fuertes intereses económicos catalanes) se había hecho cada vez más político²⁵⁰. La identidad común precisaba de herramientas, afines a su idea de unidad. Además de la religión, en sus formas queridas por las extensas masas campesinas, hacía falta promover y divulgar una lengua, semejante a la hablada por estas mismas masas y hacer que los jóvenes la aprendan y amen, junto con los valores que esta transmite²⁵¹. Es la explicación, comúnmente aceptada por sus historiadores catalanes, de la extraordinaria revolución de las editoriales infantiles, acaecida a partir de 1905. Revolución no solo cuantitativa, también cualitativa, en el sentido de que integró a absolutamente todos los ilustradores de talento ya existentes, dándoles oportunidades, temas, inspiración y valor que apenas se repetirán con el florecimiento del decó libertario republicano. Una serie de monográficos dedicados a los ilustradores catalanes de la época lleva un acertadísimo nombre, lleno de profundas resonancias: *El traç que alliçona*.

Las personalidades que merecerían ser presentadas en la colección con este nombre: (Joan Junceda, Ricard Opisso o Josep Obiols, entre muchos otros) eran intelectuales con una intensa presencia política. Sin embargo, no quedaron en la historia como los principales inventores de aquel nuevo estilo, que pronto redescubrió una máxima que en siglo XX se demostraría por toda Europa: ni la religión, ni siquiera la lengua popular unen tanto como un

²⁵⁰ ELLIOTT, John H., 2018.

²⁵¹ Los historiadores definen así a la estrella de la prensa didáctica: “En Patufet tenia una triple finalitat: catalanitzar, moralitzar i instruir... fou el semanari més popular que mai hi hagi hagut a casa nostra. Al costat de la tasca catalana catalanitzadora . destaca la preocupació moralitzadora d'en Patufet. Gairebé totes les seves històries, contes, acudits i dibuixos contenen una lliçó moral ... Malauradament aquest noble esforç... patia d'un cert desfàs respecte a la dinàmica social del moment... d'un excés d'idealisme no prou contrastat amb la dura realitat de cada dia”. SOLÀ I DACHS, Lluís, 2003, p. 7- 8.

clasicismo bien adaptado. El creador de la filosofía estética novecentista era un joven pensador, llamado Eugenio d'Ors. A la vez que expresó las reglas del estilo, lo bautizó, eligiendo nombre de mujer, cuerpo femenino y una serie de valores morales, transmitidos en torno a su figura. El nombre, de hecho, como debía de ser popular y equilibrado –simplemente Teresa–, no calaría tan hondo si hubiese aparecido en el título, así que lo sustituyó por un apelativo más simbólico y connotativo: La Ben Plantada.

Aunque escrita y difundida en 1911, varios años después de las primeras publicaciones infantiles novecentistas, la obra consiguió fijar una codificación monolítica sin parangón. En el escenario mediterráneo de un pueblecito de veraneo aparece una figura ideal, recién vuelta de las colonias²⁵². Todo en esta muchacha perfecta es equilibrio, medida y orden: no es casual la comparación con el orden jónico, que no peca ni de falta ni de demasía, tanto en el plano físico como en el emocional²⁵³. Hasta la inscripción: los ondeantes y espumosos vestidos de Teresa, siempre blancos, que se convertirán en modelo inequívoco del Noucentisme, funcionan como figura metonímica del cuerpo, que permitirá no volver a describir busto “en espera de les maternales abundancies”²⁵⁴. El potencial maternal de la Ben Plantada, en combinación con la neoclásica sencillez, se expresa en un decálogo casi bíblico:

Per a ella, les ocupacions escalonan en el següent ordre de preferència:

Primera, dormir.

Segona, banyar-se.

Tercera, anar al teatre.

Quarta, ballar

Cinquena, rebre cartes de les amigues.

Sisena, cosir.

Setena, rentar a l'estiu, si no li ho privessin, amb els braços ben enfonsats dins l'aigua.

Vuitena, llegir.

Novena, fer visites, conversar y altres deures que imposa la societat.

Desena, contestar les cartes de les amigues. (p. 92).

Podríamos cargar a cuenta del vitalismo el sueño, e incluso el baño. Pero difícilmente se encontraría razón que no implique el papel social del género, para desplazar la escritura varios puestos por debajo de la costura y los trabajos de limpieza, intercaladas expresamente entre el momento de recibir las cartas y el de contestarlas. Sin embargo, pocas líneas más abajo el propio d'Ors supera esta provocación y dedica a su ideal femenino un capítulo EL SILENCIO compuesto por una única frase: “Calla tant, y tan bé!”²⁵⁵

Después de unir a toda la comunidad veraneante, Teresa abandona el escenario de la larga fiesta juvenil para convertirse en esposa y madre. Pero su esencia sigue reverberando en la mente del escritor hasta presenciar una epifanía, que él nombra L'ASCENSIÓ DE LA BEN PLANTADA. Todo un programa político:

²⁵² como corresponde a las fechas del fracaso del proyecto imperialista.

²⁵³ ORS, Eugenio d', 1980, p. 49-50.

²⁵⁴ ORS, Eugenio d', 1980, p. 22.

²⁵⁵ ORS, Eugenio d', 1980, p. 92

No vull portar-vos revolució, més continuació. La teva raça, Xènius, és avui prostrada per molt de mal. (...)Hi ha la corrupció de les arts, mare de les pitjors dolències. Hi ha els homes furiosos que hi perpetuen l'anarquia. Hi ha els decoradors frenètics que han desavesat de tota harmonia els vostres ulls.(...) Però (...) Tot passarà (...)Vindrà, vindrà el jorn, quan el Mediterrani, mar nostre, veurà néixer de les escumes les noves idees, (...) ¿I no ressonava ara mateix en un dels racons d'aquesta mar, no entesa encara per ningú, una veu filosòfica anunciant la resurrecció dels déus? ¿No acarona avui el mot y la concepció del "pluralisme" mant bon enteniment? ¿No desfeu ja els camins de ciència y de meditació que us havien dut massa lluny de les lliçons ancestrals harmonioses?²⁵⁶.

Para la perpetuación de los dictados políticos, morales y estéticos, D'Ors necesita un cuerpo femenino, pero uno cuya voz sonara limitada y mutilada por la confluencia del clasicismo inventado y la religiosidad tradicional. Sobre todo, a sabiendas de que, a inicios del XX, el proceso de nacionalización de las mujeres estaba cobrando fuerza en distintas partes de Europa. Recordaré que se trata de un proceso en el cual las formaciones estatales canalizaron la reivindicación de la ciudadanía femenina a través del patriotismo, a la vez que se valorizó políticamente la problemática demográfica. Es decir, para ser buenas ciudadanas, las mujeres paradójicamente tendrían que convertirse en madres fértiles, como no tardaron en recordárselo los sistemas totalitarios²⁵⁷. Pero, a la par, deberían de reforzar su papel de transmisoras de las esencias culturales de la nación (o región, o raza...). Esto podría conseguirse a través de la socialización de su misión de madres, haciéndose cargo de la parte femenina de las luchas políticas, como eternas enfermeras, maestras. El equivalente en Cataluña de *Feminal* y la Liga de Señoras para la Acción Católica de Barcelona fue la educación patriótica, la preocupación por los presos políticos, etc.²⁵⁸. Cabe insistir una vez más: los años en los que se gestó la cara femenina del catalanismo conservador, fueron los de las tensiones más exacerbadas entre obreros y patronos, con la consiguiente visibilidad de las opciones feministas de la izquierda. El nacionalismo católico no dudó en posicionarse en estos conflictos, postura que no le perdonaron (abiertamente) ni la joven izquierda catalanista, ni (en secreto, en sus diarios luego corregidos) la joven Lola Anglada. La confrontación configuró el imaginario novecentista: si de sus representaciones desaparecieron los proletarios, poco propensos a la satisfacción clásica, los pobló con una oleada de fuertes y tranquilas campesinas, que no hacían huelgas.

A diferencia de Liliana, nacida en el linde con el cuento y nunca dando el paso definitivo hacia una imagen para el uso educativo de la infancia, Teresa tiene una célebre trayectoria, que la guía de las obras programáticas hechas para mayores a la viñeta pedagógica en la prensa infantil y su transcripción en aquellos libros para niñas que formularon el abecedario de las verdades morales, sea como libros de primera lectura, sea como recopilaciones de juegos y canciones. Recapitulando, la crisis finisecular había negado las propuestas radicales, en pensamiento social, en materia de género y también en la innovación artística. Pero la crisis seguía profundizándose, y desde la mentalidad de una sociedad conservadora, las soluciones propuestas parecían aumentar el problema. El llamamiento a una vuelta al orden, protagonizada por el novecentismo cristalizó en la depuración formal, en un ideal pedagógico nacionalista y en la adaptación del ideal femenino tradicional. Los tres "renovados" ideales tenían características comunes: el culto a la sencillez, al equilibrio, a la permanencia y a la utilidad más colectiva que individual. En una palabra, el clasicismo²⁵⁹. Las hermanas de La Ben Plantada tendrían que sustituir la artificiosa belleza, a medio camino entre el parque encantado y el decadente escaparate urbano, con la solidez de la madre de familia, pilar de su casa. Sin embargo, no escaparon a la naturalización de la mujer, patente en

²⁵⁶ ORS, Eugenio d', 1980, p. 109-110.

²⁵⁷ BLASCO HERRANZ, Inmaculada, 2003.

²⁵⁸ ARCE PINEDO, Rebeca, 2008, p. 74.

²⁵⁹ LÓPEZ HERNÁNDEZ, María, 2006, p. 275 -308.

centenares de cuerpos maternos, petrificadas en medio de unos paisajes sintéticos²⁶⁰. Mientras las figuras maternas se alzaban, envueltas en los pliegues de su dignidad, el paisaje que transmitía la moraleja, pretendidamente catalán, se teñía de sintetismo irreal, como un friso clásico.

La nueva figura arquetípica de la mujer se reflejaba en la niña catalana, que reinterpretaba la figura literaria y plástica, con unos límites amplios, correspondientes a la abundancia de formas y géneros. En un extremo del espectro podríamos situar a la infantilizada campesina casadera de las obras del popular escritor religioso, Josep Maria Folch i Torres, la Florineta. Maternal, virtuosa, limpia y sencilla (fig.15). Al otro extremo parecen situarse los personajes de Joan Llaverías. Sus cuerpos peligrosamente maleables se prestan a temibles castigos físicos, pero también se doblan, hinchan, cambian de tamaño (fig. 16). Su disponibilidad para la manipulación los equipara a los muñecos y muñecas, con los que interactúan, o con los animales domésticos, con los que también intercambian rasgos (fig. 17). Pero la diferencia se inscribe en la antítesis bueno-clásico versus malo-deforme. Lo que une a la Florineta y a la pastora de Llaverías es mucho más de lo que las separa: los paisajes ideales de idéntica composición.



Fig. 15. Joan Junceda. Ilustración para *El retorn accidental d'en Virolet*, 1915



Fig. 16. Joan Llaverías. Contraportada de *Las diabluras de Tito*, 1920-1930.

²⁶⁰ Pensemos por ejemplo en pinturas de Joaquín Torres García, como *La colada*, de 1903.

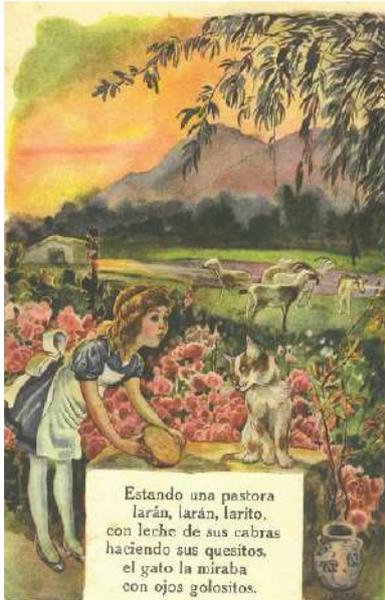


Fig. 17. Joan Llaverias. Ilustración para *Canciones infantiles*, 1915.



Fig. 18. Josep Obiols. “Dues nenes que duien un cistell de fruita”, *Quaderns d'estudi*, 1917.

El hecho de que el teatral paisaje de un campo paradisíaco define las características visibles e implícitas de la figura-modelo es propio del manual de Josep Obiols, *Syl.labari Català*. Obiols, colaborador de un importante órgano literario y plástico novecentista había empezado a transformar, hacia 1916, las guirnaldas y frisos griegos, lo que sería su exacta equivalencia moderna²⁶¹: flora y fauna, que enmarca las pétreas piernas de las niñas catalanas, ellas mismas un producto útil (fig. 18). Por fin, en 1922, cuando la pedagogía novecentista ha alcanzado su cúspide, el artista fija sus mensajes, dirigidos a los más pequeños, en el *Sil.labari Català*. En aquel mágico universo, las mamás son siempre guapas y sus abrazos, rodeados de flores. Las tareas domésticas forman un todo con las plantas que florecen y las aves que sobrevuelan el paraíso (Fig. 19). Incluso el centro semántico y emocional de cada viñeta está ocupado por alguno de los elementos de esta tríada: las tiernas hojas de un arbolito, flor, o guirnalda clásica. De hecho, las composiciones recuerdan siempre un frontón: grupo de plantas, fuente, balaustrada con luna... O torre, velero, y roca central sobrevolada por pájaros. El contorno es el mismo, como la cabecera curva de un icono. La naturaleza simbólica, romántica, ideal y banal, es inevitable, su secreto es mágico incluso cuando se representan un burro y una oca. Sobre todo: no hay niña sin flor, ni flor sin verja. Y no se pinta un niño o niña que no sea modelo (fig. 20).

²⁶¹ VÉLEZ, Pilar, 1990



dona
do na
do
do
d
do da de di du
una dona alta. la nena di na.



Aquí hi ha una nena que rega
una clavellina. Cada matí, així
que s'ha llevat, veureu que obre
el balcó i fa una visita al seu
petit jardí. És tan petit que ella

Figs. 19-20. Josep Obiols, Pau Romeva (texto). Páginas de *Syl.labari Català*, 1922 (fragmentos).

Pero la artista que tradujo definitiva e irrevocablemente la imagen de Teresa para las niñas (suprimiendo sabiamente el orden jónico) fue Lola Anglada. En 1925 ella también estaba alcanzando su plenitud, que culminaría antes de que acabase la década, creando sus obras más célebres, como *Margarida*. Para entonces la artista ya es un icono: los críticos la han admitido en el Panteón de las Glorias catalanas, no olvidando nunca vincular sus cualidades de mujer ejemplar con su talento aplicado a la educación²⁶². Desde este pedestal ambiguo, Anglada emprende la construcción de un marco, apropiado para un ideal infantil y femenino menos contradictorio. Aunque periódicamente volvería al espacio urbano, idealizándolo con los años cada vez más, su verdadero paraíso se encuentra en el campo. La poetización funciona, ya que, a diferencia de muchos de sus compañeros no parte de la ideología, sino de la profunda experiencia de la infancia. Los recuerdos de una niña, perdida en un jardín encantado, que aún sueña que las plantas la superan en altura²⁶³.

Podemos observar las variaciones de este ideal educativo volcado a la naturaleza a través de sus cambiantes estilos. Entre la niña bailarina, bien encerrada en su florido mundo de 1914 (fig. 22) y las monumentales vendimiadoras de 1959 (fig. 21), de un Noucentisme ya definitivamente anquilosado, cabe media vida, marcada no solo por las frustraciones, políticas, estéticas y humanas, sino también por la obsesiva necesidad de crear ideales compensatorios. Hay razones para sospechar que a la lucidez de Lola Anglada no se le escapaba el carácter teatral de estos personajes y entornos ideales; entre ellas la sinceridad con la que reflejó los

²⁶²“Lola Anglada. Com la Verge Maria, mare d’infants donzella: els que li neixen en la blancor immaculata del paper (...) Noia feïnera i endreçada, bona minyona, que cura d’un món d’èssers als qui ella ha donat vida; espill dels propis infants, per a retornar-los-el com a present per a que ells s’hi emmirallin i es tornin més bells del que són, més bons, més purs per la transmigració de l’ànima infantina, amorosa, exquisida de la fada creadora del món de meravelles que els deixa meravellats. *Salve, Mater*”. PARDELLANS, Joan, 1935, p. 89. Este comentario periodístico ligeramente posterior alude -como ya lo han hecho otros parecidos- a la condición del celibato, obligatorio para la mujer artista según las confesiones de la propia Lola Anglada.

²⁶³ Recuerdo que, durante los largos años de exilio interior, la artista permanece prácticamente enclaustrada en el pequeño pueblo que conocía de su infancia, en la vieja casa familiar con su jardín. Desde ese entorno de introspección forzada que se refugia en la creación de mundos mágicos, Anglada escribió varios libros que vierten luz sobre su particular cosmovisión, entre ellos *La meva casa y el meu jardí* (1958).

rasgos de muchos de sus personajes en figurines de teatro, híbridos entre lo femenino y lo floral. Hay una imagen que recapitula los rasgos de otros personajes anteriores (podríamos pensar en las vaporosas niñas de largas piernas danzarinas de *Contes del paradís*, de 1920²⁶⁴) y preinaugura muchos otros, estableciendo un código, que se repetirá en centenares de cabeceras ya que se trata de la viñeta titular de una revista infantil creada por la propia artista para instruir a las niñas catalanas. Esta cabecera de *La Nuri* marcaría la pauta de muchas viñetas de protocómico que llenarán las páginas de la revista, con su marcado discurso de género.



Fig. 21. Lola Anglada. Páginas ilustradas para un cuento manuscrito, (fragmento “La seva educació”), 1914.

Fig.23. Lola Anglada, *La Nuri*, 1925



Fig. 22. Lola Anglada. Plafón de cerámica, 1959.

Es evidente que, como el silabario de Obiols, la cabecera de la *Nuri* (fig. 23) materializa el ideal D’orsiano, a través de una iconografía de la naturaleza que vuelve aquel maniquí clásico

²⁶⁴ Como sus personajes de la prensa periódica, frecuentes en *Violet*, *Juventut Catalana*, *La Rondalla del Dijous*, *La Mainada*, *D’ací d’allà...* CASTILLO, Montserrat, 2000.

más asequible. El ritmo que anima las generosas manos y las flexibles piernas de la nueva Teresa aquí no proviene del análisis de las ruinas clásicas, sino de la sacralización de una naturaleza supuestamente cotidiana y humilde. Y, no obstante, incapaz de escapar del esquema compositivo que vimos repetirse a lo largo de todo el Noucentisme. El decálogo moral reflejado en el primer titular de la revista firmado por Lola Anglada, que transcribe el mensaje de la imagen, también mantiene un tono que nos es muy conocido:

En aquest gran jardí que és Catalunya hi tenim un roserar. En ell hi ha nascut una poncella que li és grat de recullir el resò de les altres flors, i parlarà per elles. Aquesta flor, como totes les demás del roserar que li son germanes, escampa arreu el perfum de totes les virtuts. Ella ha prés per nom NURI; és bella i d'esperit perfecte, i és destra i aplicada; arreu del món hom no trobaria dona més endreçada i pulida i aimant de la seva llar, perquè és d'enteniment clar como nostre horitzó, i el seu esperit sempre canta. NURI, la petita deesa de bellesa i de virtuts estimarà de contar-vos histories belles i contes d'encís que sols an ella li es donat de contar, i us dirà de les meravelles d'aquest nostre jardí vora el mar blau, del qual avui en sou les poncelles i en sereu les roses demà!²⁶⁵.

Y en esta semejanza reside su originalidad. Poco propensa a la afectación de d'Ors, Anglada sabe que el pensil de las niñas, florido y cercado, no es invención ni del noucentisme ni siquiera del modernismo; el *hortus conclusus* es un tema prácticamente mitológico. Y la conciencia en torno a este carácter tan poco novedoso de la innovación pedagógica propuesta se traduce en la insistencia, en el texto, de lexemas relacionados con la tradición de lo maravilloso: pequeña diosa de espíritu cantarín, la doncella ideal educará a sus hermanitas del rosaral a través de cuentos y otras representaciones inverosímiles. No como el clásico bardo de d'Ors, transportado por un remero a través de la laguna de los tiempos²⁶⁶, sino como alguien que sabe que está inventándose toda la historia.

4. PRINCESAS DE AQUELARRE. (ESTILOS, INFANCIA, CODIFICACIÓN: 1915-1939)

El retorno al orden, que, aunque de modo limitado trascendía los límites de Cataluña nunca llegó a sustituir el ansia por la novedad. Ciertamente, en un país que sigue vendiendo con éxito sus paisajes pintorescos a los artistas extranjeros y sigue buscando la salvación en los tipos regionales, es una opción minoritaria. Pero dicha minoría ya era sustancialmente más amplia que aquellos “cuatro gats” que iniciaron el contagio con lo parisino. Y, aunque era difícil, más heterogénea²⁶⁷. Quizás era el abanico multicolor que convertía al decó en “una actitud vital o modo de vida que tiende al refinamiento, a la elegancia, a la evasión, a nuevas pautas de comportamiento y a una moral más libre que rompe multitud de tabúes seculares²⁶⁸”. Aunque, hasta lo del refinamiento será cuestionado, cuando los ricos y elegantes abandonan el estilo a merced de las masas urbanas alimentadas de películas del primer Hollywood. O de los carteles de guerra, diseñados e impresos en una sola noche, debajo de las bombas. Y con esto podríamos

²⁶⁵ ANGLADA, Lola, 1925, p. 5

²⁶⁶ Eugenio d'Ors cierra *La Ben Plantada* con un monólogo dirigido al barquero que le está transportando, en analogía con las travesías de los héroes clásicos.

²⁶⁷ Javier Pérez Rojas, apunta que dentro de los límites del estilo caben tanto la exquisita provocación del millonario por un día como el pensamiento más libertario, tanto el vitalismo primitivista de los defensores a ultranza de la vanguardia, como, incluso, las renegociaciones que engloban toda la imposible mezcla estética propia de la España de la época. PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 9-17.

²⁶⁸ PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 10.

considerar por superada la última delimitación y aceptar que las semillas del populismo estuvieron presentes aún en las exóticas manifestaciones de lujo del decó temprano, cuando no había roto el cordón umbilical que lo unía al modernismo y no se había opuesto radicalmente a este, abrazando la provocación de la vanguardia. Confraternizar con las manifestaciones de lo popular era una forma de gozar alarmando, tan válida –y tan radicalmente nueva- como importar la moda más retorcidamente inimitable, en materia de ideas, bailes o automóviles²⁶⁹.

Este acercamiento a los rasgos más específicos del decó local ya esbozan las áreas de su mayor impacto. Si dejamos aparte la arquitectura, área implícita a la idea generatriz de la renovación radical como hecho urbano, vemos que las otras esferas rectoras del decó quedan íntegramente inscritas en el área de interés de este estudio. Son la ilustración gráfica y todo lo referente a la mujer, desde la moda hasta su replanteada relación con el problemático espacio exterior. Lo último además nos llevaría a cerrar el círculo: El rol rector de la nueva prensa ilustrada en la canalización de los nuevos radicalismos, la autorrepresentación femenina en ellos y en los espacios sociales rediseñados, pero también la resistencia social al cambio, que deforma las líneas de sus manifestaciones... Un conjunto que no solo se experimentará *ad extremis*, sino que seguirá produciendo ecos mucho después de la ruptura violenta de sus nudos gordianos.

Y que empezó de modo anticipado, en una ciudad aparentemente poco preparada para ser la receptora, hacia 1915, fecha de las primeras ilustraciones gráficas plenamente decó. Muy aparentemente. Por estas fechas el Madrid frívolo ya disponía de estrellas femeninas en sus numerosos teatros de variedades, visitados por un multitudinario público de ambos sexos²⁷⁰. O de centenares de cafés, entre ellos algunos como Pombo, que desde 1914 albergaba las tertulias de Ramón Gómez de la Serna. Defensor de la novedad a ultranza, por encima de cualquier otro valor social o estético, el joven escritor empezará una cruzada personal por la modernización radical de la prensa gráfica madrileña. Podríamos trazar más ejes que unen las puntas del triángulo mujer-ciudad-artes gráficas. En 1919, José Zamora abre en Madrid su primera casa de moda, importando los mejores y más atrevidos modelos parisinos. Además de haber iniciado ya su participación en la explosión del decó en el libro ilustrado y la prensa gráfica, se dedicará a escribir sobre la moda, emulando a las revistas parisinas²⁷¹.

No obstante, en este mismo Madrid hubo unas mujeres reales que encajaron los golpes con los que la sociedad aplastaba cada provocación. Y hubo unos emblemas, con cuerpo femenino, que llenaron miles de páginas de novelas rosa y se introdujeron en los todos los resquicios que dejaba la cultura de masas²⁷², de la tira infantil al tapón del radiador del automóvil. Como consignas del deseo de un progreso social real, las mujeres simbólicas tuvieron que asegurar a la sociedad de que avanzaba hacia un ideal que unía placer, libertad, bienestar y justicia universales (y no hacia otra guerra). La mujer emblema llevaba ropa y peinados que no ponían en peligro su integridad mientras hacía deporte. Apostaba en las carreras y abucheaba en los espectáculos. Fumaba un cigarrillo brindando con su cóctel en el hall de un lujoso hotel, y se maquillaba en un semáforo, mientras conducía hacia una cita que aguardaba relaciones de límites poco explícitos²⁷³. Y no pasaba nada, porque las provocaciones

²⁶⁹ O, si se prefiere, el vertiginoso movimiento, que parece unir todas las muestras de decó, puede expresarse por medio de líneas y encuadres aerodinámicos o a través de saltos que unen con lo más lejano: África, Egipto, el Oriente inventado, el pasado apenas excavado, las fiestas incendiarias de los reyes exiliados o la soñada vulgaridad de la reina del tablero nocturno, quizás más alejada socialmente que todos los demás, por más construida.

²⁷⁰ AZNAR ALMAZÁN, Sagrario, 1993, p. 175-9.

²⁷¹ AZNAR ALMAZÁN, Sagrario, p. 159-161.

²⁷² PÉREZ ROJAS, Javier, 2001, p. 235-287.

²⁷³ PÉREZ ROJAS, Javier, 1997.

del emblema, a diferencia de las de la mujer real, sí tenían límites. Uno de ellos se adivinaba en las imágenes, vistas con los ojos de las lectoras de docenas de novelas; el final feliz siempre sonaba con el mismo tono:

“Él la atrajo contra sí. Ella puso la cabeza contra su hombro y con un suspiro oyó estas dos palabras que parecían expresar a la vez...”²⁷⁴ (fig. 24).

O bien:

“Nunca le perdonaré, señora, en que haya abandonado usted el teatro (...) Y sin embargo, hijita, quizás haya elegido usted la mejor parte”²⁷⁵ (fig. 25).



Fig. 24. Narciso Méndez Bringa. Ilustración para *Mayana*, 1930.

Fig. 25. Salvador Bartolozzi. Ilustración para *Julia aprovecha la ocasión*, 1927.

El segundo límite, que volvía socialmente inofensiva a la mujer decó, era aún más efectivo. Ella podía hacer todo, salvo una cosa (con las excepciones que representan una especie de juego temporal, a la espera del *happy end* de la Cenicienta). Trabajar.

Sagrario Aznar analiza la pervivencia de algunos símbolos que tienen su origen en el simbolismo y florecen plenamente en las representaciones femeninas modernistas. Entre ellas cita a las decadentes mariposas (con sus inevitables evocaciones florales), que opone a los símbolos solares y acuáticos. Para la autora, los elementos heredados participan en la creación de la vampiresa, en la que se convierte la aerodinámica y saludable deportista, a medida que recarga su maquillaje²⁷⁶. Perfilando, añadiría que una de las interpretaciones del binomio *garçonne-vamp* se ha postulado como la relación entre una realidad y un mito compensatorio de esta: si la *garçonne* es la feminista que abandona el molde femenino en favor de la androginidad, en busca de una libertad sexual razonada e igualitaria, la vampiresa

²⁷⁴ COULOMB, JEANNE DE. 1930, s.p. La ilustración de Méndez Bringa, que del naturalismo dio el salto al decó, muestra un momento anterior, el de la provocación inofensiva.

²⁷⁵ MERREL, CONCORDIA, 1927, s.p. Una vez más la imagen –esta vez del decó maduro de Bartolozzi- evoca el periodo anterior a encontrar un puerto tranquilo, la duda y la seducción del espacio público.

²⁷⁶ AZNAR ALMAZÁN, Sagrario, 1993, p. 195-202.

cinematográfica sería su contraparte generada por el miedo masculino a esta realidad²⁷⁷. La imagen andrógina, cosmopolita y subversiva de la primera supondría así una invitación irreverente a la renegociación de todos los símbolos de dominación, a través de la apropiación, tergiversación y resignificación no dualista de atributos de la masculinidad como la corbata o el cigarrillo²⁷⁸. Sin embargo, la relación de la *garçonne* de cuerpo aerodinámico únicamente con la salud resulta problemática²⁷⁹. Al igual que con la cuestión del grado de construcción del fenómeno de la moda.

Dentro de la limitada realidad del progresismo femenino en España, tal y como lo reflejan las artes gráficas, la imitación de un estilo hedonista de lujo y ocio, apenas soporta la proyección al mundo del trabajo de la mujer de clase media, por no hablar del tipo popular. Pero la convivencia de rasgos es posible. Quizás porque, como los propios tipos populares, las princesas exóticas que emula el *decó* también son falsas. Pérez Rojas cita un artículo sobre moda de 1927, que explica el gusto por las fastuosas imitaciones de joyas con las grandes transformaciones sociales que hacen caducar los últimos pilares de la estética de la Belle Époque. Así, después de la primera guerra mundial y la derivada oleada revolucionaria, los restos de los imperios desaparecidos vagan por Europa, compaginando un estatus social mísero con un modo de ser, forzosamente, pintoresco:

las princesas emigraron cuando pudieron, bajo la ola del terror. Comenzó la era de los aventureros y los mixtificadores, de las grandes miserias encubiertas, de las hondas tragedias sonrientes²⁸⁰.

Efectivamente, las publicaciones relacionadas directa o indirectamente con el mundo de la moda ayudan a ver cómo los accesorios derivados de la inventiva de los diseñadores de los Ballets de Diaghilev o las danzas egipcias, resto de otro imperio perdido, se mezclan con otros ritmos. Como los del exotismo, igualmente inventado de las eróticas interpretaciones de Josephine Baker o, en España, Tórtola Valencia.

Y el erotismo siempre alude al eterno femenino y sus falacias; el cuerpo queda liberado del corsé pero no de la idea de atracción primitiva, como lo vemos en la falda de bananas, con la que la segunda patria de la Baker la obligó a actuar. Estamos en medio del choque de dos procesos. El primero, el de la herencia, de la importación de “los aventureros” con sus títulos y joyas falsas. El segundo, del futuro, de las “hondas tragedias” no sonrientes sino totalitarias, que es otro asunto posterior²⁸¹. El baile, con su erótica corporal y maquillaje de fatalidad se nos revela como un punto de encuentro permanente. Había liberado al cuerpo de la tiranía de los corsés y los encajes, pero sus movimientos seguían ondeando los velos invisibles del misterio necesario para el reclamo. En los accesorios de piedra falsa, en el maquillaje que cambia el color de la piel o en las flores postizas, toda la estética de los imperios pasados abandonó el vestido, ahora exiguo, y conquistó el propio cuerpo, la mirada, y los gestos, una parte íntima del comportamiento que se negaba a emanciparse.

²⁷⁷ EXPÓSITO GARCÍA, Mercedes, 2016.

²⁷⁸ EXPÓSITO GARCÍA, Mercedes, 2016.

²⁷⁹ Bastaría con recordar las mujeres mecanizadas, desde la romántica Ofelia de E. T. A. Hoffman, pasando por la Eva Nueva del simbolista Auguste Villiers de l'Isle-Adam y continuando (no concluyendo) con la perfectamente *decó* María de Metrópolis de Fritz Lang son fatales o vamps por excelencia.

²⁸⁰ PÉREZ ROJAS, Javier, 2001, p. 243.

²⁸¹ El artículo de Muñoz, equidistante de los dos, los mezcla con una admirable capacidad premonitrice. Nosotros podemos diferenciarlos. los especuladores con las perlas falsas llevaban de la mano a los dictadores. Los totalitarismos necesitaban mujeres con faldas largas, entre muchas otras fachadas. Efectivamente, la estética de los años treinta volvió a alargar la falda, a medida que los radicalismos de la década pasada degeneraron en dictaduras.

No se puede dar por sostenible esta tesis, si no se encuentran pruebas visuales que trasciendan el lápiz masculino, en la mirada que las mujeres, después de haber irrumpido por fin en la prensa gráfica, dirigían hacia sí mismas. Para este fin me serviré de la colección de la revista *Blanco y Negro*, un vivero de mujeres ilustradoras y, de hecho, su primera y más significativa plataforma dentro de la prensa ilustrada. La ideología liberal de la revista, que con el tiempo declinó a la derecha, determinó, aunque solo hasta cierto grado, el carácter de sus ilustradoras. Portavoz de todo tipo de ideas, en los años iniciales atrajo a algunas artistas progresistas de ideas izquierdistas; pero a medida que se acercaba a su cierre durante la Guerra, por el Gobierno Republicano, y a su posterior integración en el discurso del bando vencedor, la revista mostró cada vez más ilustradoras afines a una ideología en un, primero sutil luego precario, equilibrio entre la emancipación y el conservadurismo.

Podemos citar como antecedente los dibujos de una ilustradora francesa afincada en España, que publicaba bajo la significativa firma de Madame Gironella²⁸² en tiempos modernistas²⁸³. Autora de dibujos frívolos que mostraban mujeres, vestidas a la moda finisecular, pero entablando relaciones que traspasaban con creces el binomio virgen helada-femme fatal, Madame Gironella plasmó caras femeninas que, bajo el pretexto de mostrar las tendencias de la moda, lanzaban al espectador una mirada entre artificiosa y descarada. Es un artificio, decían estos ojos que siempre conseguían parecer sesgados, no confíes ni en cómo visto ni en cómo te miro, es un juego y domino las reglas mejor que tú. (fig. 26)



Fig. 26. Madame Gironella. “La moda. Sombreros de verano., Sombrero parisiense”. Ilustración para *Blanco y Negro*, 1899.

Fig. 27. María Nueve-Iglesias. “Mirando a lo lejos”. Ilustración para *Blanco y Negro*, 1918.

Esta tradición pervive en las portadas de los años 1918-19, cuando José Zamora ya había abierto su casa de moda para “princesas de aquelarre”, según el título de su propia novela. Enmarcada por el armiño y las plumas que recuerdan a las princesas falsas, esta mirada a lo

²⁸² Se conoce tan solo su fecha de nacimiento aproximada: 1869. El resto de datos también es exiguo. Después de recibir una excelente formación artística en París, se instaló en España sumiéndose en las dificultades económicas y el casi total anonimato. Se mantuvo publicando ilustraciones y fundando una academia de pintura para señoritas. ALIX, Josefina; GONZÁLEZ ORBEGOZO, Marta, 2019, p. 294-295.

²⁸³ RESPLINGER, Mercedes, 2019, p. 28-30.

lejos (o hacia abajo, o hacia fuera o hacia el ángulo, pero siempre hacia algo más que al posible espectador-interlocutor) invita, exhibe, esconde y niega a la vez (fig. 27)²⁸⁴. Nada en ella habla de emancipación, derechos compartidos o juego con los símbolos del poder. El juego es con las pautas de la propia feminidad. Y por mucho que cambien su expresión en el vestuario, la mirada seguirá ordenando los roles dentro de un campo de ambigüedades precisas. En 1935 la mirada sesgada y la moda ambigua marcan un hito a través de la portada de a.t.c.²⁸⁵. La artista ha dibujado numerosas mujeres modernas, eso sí, en tránsito hacia la falda totalitaria, que enmarca los movimientos de una manera cada vez menos flexible. Pero la más explícita es otra viajera demi-mondaine, contenida y provocadora, libre (de insinuarse) y sumisa (a unas miradas de las que no piensa escapar). Una mirada-manifiesto, que dirige a la otra, la del espectador, hacia el centro de la imagen, allí donde florece una pequeña desnudez con forma de mariposa, ni igualitaria, ni liberadora, pero sí, muy vamp (fig. 28).

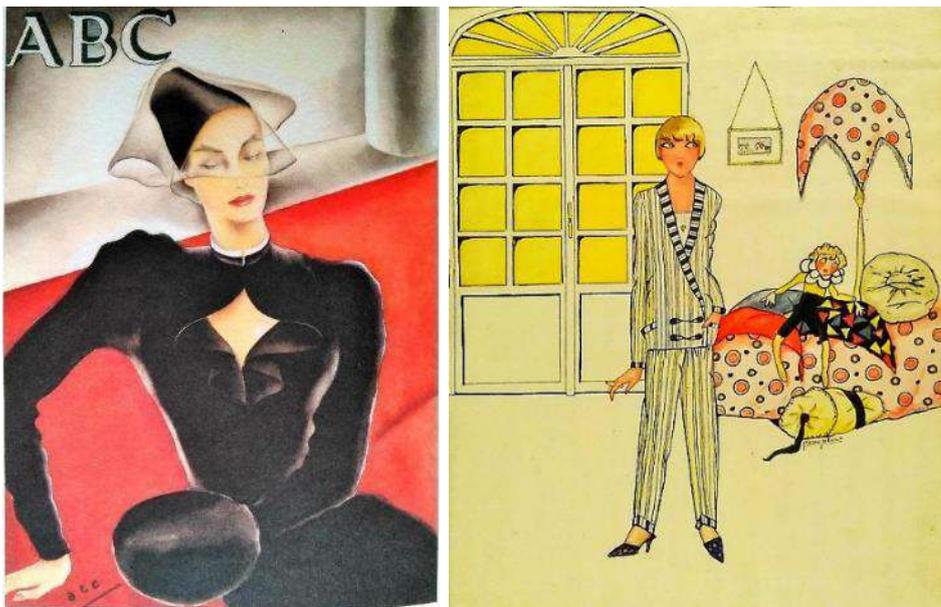


Fig. 28. a.t.c. Portada de *ABC*, 1935.

Fig. 29. Piedad Aréjula, sin datos.

²⁸⁴ La autora, María Nueve-Iglesias (1886-1968) se ganaba la vida haciendo copias de los grandes maestros y también con la pintura. Una obra poco rompedora, sobre todo a partir del final de la guerra, prácticamente sin atreverse a exponer. ALIX, Josefina; GONZÁLEZ ORBEGOZO, Marta, 2019 p. 308-9. El común aislamiento de la artista, agravado por la lejanía de su residencia de los grandes centros hace de su incursión en la ilustración un hecho puntual, pero significativo para los condicionantes que limitaron a muchas artistas, resguardándolas de los peligros de las vanguardias. Cuando no diletantes, pintoras tradicionales...

²⁸⁵ Ángeles Torner Cervera (1907-1958). Ilustradora poco investigada y muy prolífica. Autodidacta, después de que sus hermanos (nótese la timidez retirada, tópico tan común en la artista femenina) mandaron sus dibujos a la redacción, se convirtió en una de las más asiduas colaboradoras en las ediciones de Prensa Española, incluido su suplemento infantil, pero destacando especialmente en el campo de la moda. De hecho, llegó a ser la única ilustradora de la sección de moda de la Condesa d'Armonville, directora de la Unión de Damas Españolas del Sagrado Corazón, una organización típica del catolicismo social conservador que aplica su ideología a la problemática de la mujer; ideario que la artista compartía. Colaboró en la construcción del paradigma de la mujer y la niña modernas con las particularidades citadas. Un ejemplo serían la serie "Kay... jeune fille al día" (*Blanco y Negro*), así como sus imágenes en *Gente Menuda*, ilustrando cuentos infantiles. En los treinta ilustró varias novelas sentimentales. Después de estallar la guerra pasó a la zona nacional, donde empezó su colaboración con la revista de Falange *Vértice*, de la que más tarde fue directora artística. ALIX, Josefina; GONZÁLEZ ORBEGOZO, Marta, 2019, p. 222-226.

Las portadas de los treinta, transportaron la mirada misteriosa, que se escapa hacia el que la mira, a todo tipo de contextos: desde el autorreferencial (la mujer lee la revista a la que publicita), hasta la conductora del automóvil. La mirada ambigua define a las figuras incluso en escenas que poco tienen que ver con el retrato estilizado de la portada. En una habitación prácticamente infantil, una incipiente pequeña vampiresa maneja su cigarrillo (fig. 29). Dentro de la colección de *ABC* es una de las imágenes de autoría femenina más cercana a la ambigüedad que analizamos; la fusión entre inocencia y asunción de los tópicos de la fatalidad aparece como contrapunto de la parodia: el muñeco andrógino que repite el gesto de la mujer-niña²⁸⁶. Faltaría ver qué significa ser niña.

En los años veinte y treinta el concepto de infancia parece estallar como una bomba. La prensa infantil, la literatura para niños y la ilustración, las tres indisolublemente ligadas, acusan este proceso simultáneamente. Los años entre 1915 y el inicio de la Guerra Civil marcaron las cotas más altas conseguidas por la ilustración infantil en España. Por un lado, el periodo comenzó con la consolidación del sector editorial, tanto en el área del libro como en el de la prensa ilustrada, que atrajo a una nómina de los mejores artistas del momento. Además de los pilares del gremio en Madrid, como son la editorial de Calleja o el grupo Prensa Española, esta situación incluye a la pléyade de editoriales catalanas novecentistas que seguían perfeccionándose y otras casas como Hijos de Santiago Rodríguez de Burgos o, ya en años republicanos, promotores de la novedad revolucionaria como CIAP. Este entorno movilizaba ilustradores de todas las tendencias, empezando por la poética en el exotismo pictórico de José Segrelles y culminando el periodo con los numerosos ilustradores madrileños que potenciaron los elementos puramente vanguardistas del decó en las ilustraciones y cómics²⁸⁷.

Uno de los fundamentos de este auge se relaciona con la avalancha de las innovaciones en la literatura infantil, debida también a la modernización de las ideas educativas. Una sociedad en vía de transformación descubría al niño²⁸⁸. Y sus intelectuales de vanguardia encontraron afinidades entre la soñada renovación del país y el universo por explorar de la infancia, libre, poseedor de todas las potencialidades y dueño del futuro²⁸⁹. En este periodo tiene lugar también la incorporación de la literatura española a un complejo fenómeno: la novela para jóvenes de protagonista femenina. Iniciada en la segunda mitad del diecinueve, la reciente tradición europea encontrará alguna difusión, lastrada por el significativo retraso de las traducciones, tan solo a partir de los años cuarenta²⁹⁰, los personajes autóctonos creados antes de la guerra tendrían destinos nada casuales. *Margarida* de Lola Anglada, un espejo femenino ubicado en la cruce entre las realidades y los sueños novecentistas trascenderá solo en la posterior, silenciada trayectoria de su autora. En cambio, la saga de *Celia* de Elena Fortún

²⁸⁶ Es muy significativa la ausencia de datos sobre la ilustradora Piedad Aréjula, salvo estas posibles fechas, más segura la de la muerte: 1911-1999; ALIX, Josefina; GONZÁLEZ ORBEGOZO, Marta, p. 221. Probablemente la fuerte carga de provocación en sus imágenes femeninas publicadas en *Blanco y Negro* habrá contribuido al silencio, olvido y borrado de su memoria creativa después de la guerra civil.

²⁸⁷ dentro de este último grupo en el que participan además de las estrellas de *Gente Menuda* y del segundo Calleja hay que añadir también nombres como el de Max Ramos, Esplandiú, Clement, Tono, K-Hito y un largo etcétera. GARCÍA PADRINO, Jaime., 2004, p. 63-112.

²⁸⁸ GARCÍA PADRINO, Jaime. 1992, p. 209-287.

²⁸⁹ Para entender este concepto podríamos pensar en una parte de la poesía vanguardista más tarde expropiada para la infancia, Rubén Darío, Antonio Machado, Lorca, Rafael Alberti... Otro acercamiento al personaje del niño como promesa para una sensibilidad nueva contiene esta dedicatoria de Antoniorrobles: "A las Mariposas. Más alto aún: a los Pájaros. Más aún: a los Aeroplanos. Más todavía: a las Estrellas. Más: a los Querubines. Más, más todavía: a los Chiquillos que han deseado un Aeroplano para subir a una Estrella. Todavía más alto, todavía más alto: a los Chiquillos que se han fijado en la chispita de sombra de las Mariposas que va por el suelo, y han sentido una emoción niña. Porque ellos son bienaventurados, y por su sensibilidad será para ellos el Alto Reino de los Cielos". ANTONIORROBLES, 1977, s.p.

²⁹⁰ DÍAZ-PLAJA, Anna, 2011.

recibirá muy diferentes tratamientos icónicos a lo largo de las décadas siguientes, convirtiéndose así en una especie de detector de los cambios en el discurso de género²⁹¹.

Jaime García Padrino atribuye a los suplementos infantiles de las revistas ilustradas el papel de dinamizador del contenido literario y, sobre todo, de la estética de la Ilustración que supera al de las editoriales infantiles²⁹². Esto es lógico si ponderamos la gran rapidez de los cambios socioculturales y estéticos y la innovación técnica que aceleraba la capacidad de respuesta de la prensa –que también vivía su edad de oro en términos de cantidad y calidad–. A estos factores habría que añadir uno más. En este periodo empezó el proceso de fidelización de lectores masivos a través de una forma específica. A la vez centrada en el niño y capaz de reflejar, de modo directo o con circunloquios espacio-temporales, la visión sobre la vida moderna. Nació el cómic español, que en décadas posteriores iría ocupando el lugar del libro gravemente herido, y obviamente, nació en las revistas.

Podríamos observar la naciente retroalimentación estética y técnica entre el cómic y la ilustración gráfica en las páginas de *Gente Menuda*, el gran complemento infantil para los pequeños, que se publicó, como revista independiente, o con diferentes periódicos del grupo editorial Prensa Española. Esta publicación, que sufrió verdaderas dificultades en sus intentos de consolidar un público y un lenguaje propio durante la época modernista – recordemos que es algo que para nada afectó a las publicaciones para adultos de la floreciente Prensa Española– por fin vivía su edad estelar en la época decó²⁹³.

En varias ilustraciones, sobre todo de los primeros años treinta, podemos observar una curiosa conjunción: de las formas del decó, más radicales o híbridas con otras más tradicionales, y de las eternas reglas del jardín vallado. Sin duda el tema floral acompañando a la niña es muy repetitivo. Pero las niñas-rosas representadas ahí aparecen con gran frecuencia en poses referentes al vuelo o a un intento, real o soñado, de romper el marco que las rodea (fig. 30). Otras veces este marco ornamental se ve parcialmente fraccionado, gracias a encuadres atípicos o a otras fuerzas centrípetas que destruyen su geometría (así lo dibujó a. t. c.). Podríamos considerar afín a estos ensayos la representación de niños o una niña en solitario, que se adentra, con paso resolutivo, en el mundo de la ciudad o del bosque, vulnerable pero valiente exploradora de las realidades prohibidas (fig.31).

²⁹¹ GARCÍA PADRINO, Jaime, 1997, p. 24-31.

²⁹² GARCÍA PADRINO, Jaime, 2004, p. 106-114.

²⁹³ HERNÁNDEZ CAVA, Felipe, 2002.

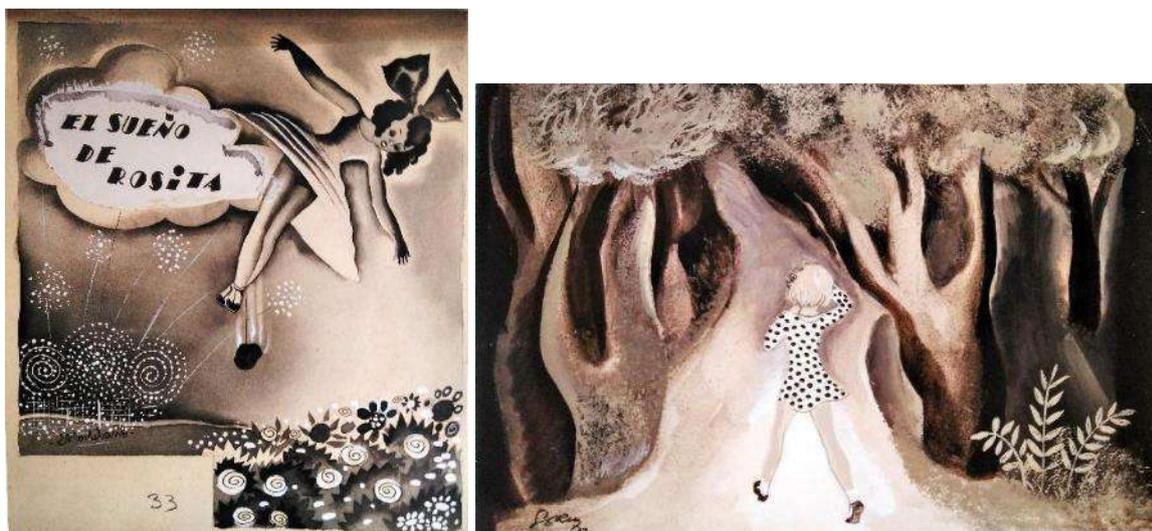


Fig. 30. Enrique Hortelano. “El sueño de Rosita”. *Gente Menuda, Blanco y Negro*, 1933.

Fig. 31. Serny. “Celia dice... El bosque del ogro”. *Gente Menuda, Blanco y Negro*, 1932.

Hay que subrayar que, si descontamos los factores arriba enumerados, el libro ilustrado se revela como el gran portador de los nuevos ánimos de autonomía y cambio, expresados a través de la forma. Las muestras, presentes en la producción de distintas casas editoriales, quedan más patentes en las creaciones de la editorial Calleja, en su segunda época. En este periodo, a partir de 1915, uno de los herederos de Saturnino Calleja, apoyado por un círculo de ilustradores, donde destacan Salvador Bartolozzi, Rafael Penagos, José Zamora y Federico Ribas, entre otros, introduce innovaciones radicales, que convierten a la empresa en una muy temprana pionera del decó español²⁹⁴.

Una somera presentación de estos cuatro artistas puede orientarnos sobre la revolución formal, directamente implicada en el cambio de la imagen de la niña. Si el núcleo del decó infantil fuese el acercamiento de los niños a un mundo de adultos cuyas mágicas modas y violentas sacudidas sociales parecen tan irreales como los cuentos de hadas -una hipótesis atractiva- entonces José Zamora sería su rey. En sus ilustraciones, donde el erotismo tiene tanto derecho a manifestarse como el helenismo barroquizante o el orientalismo, las malas son exactamente tan hermosas, coquetas y contradictorias, como las buenas (fig. 32). Solo que, sus cuerpos, sometidos al mismo tornado de transformaciones violentas, merecen bastante más atención. Quizá porque están más cerca de una concepción performativa del personaje: como la malvada madrastra de Blanca Nieves (fig. 33) que se disfraza sin fin para morir bailando, las otras protagonistas femeninas de Zamora no se cansan de mostrarnos cómo el gesto, la pose, el accesorio de última moda y sobre todo, el vistoso atuendo, hacen el rol.

²⁹⁴ FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA Y CALLEJA, Enrique, 2006.

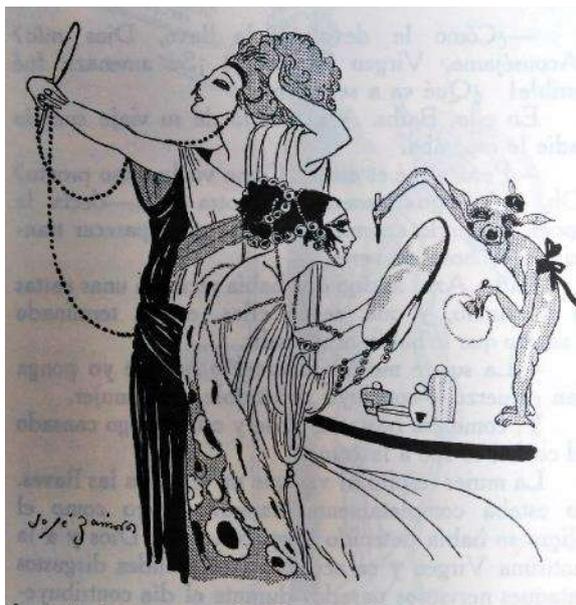


Fig. 32. José Zamora. Ilustración para “Barba Azul”, *Cuentos Clásicos*, 1935.

Fig. Fig. 33. José Zamora. Ilustración para *Blancanieves*, 1930.

En las ilustraciones de Rafael Penagos y Federico Ribas esta maleabilidad de quita y pon se convierte en decisión e ímpetu. El apoderamiento de todo tipo de mujeres en Ribas -de las clasicistas a las del desfile de ayer- borra las diferencias entre las edades. Las más pequeñas descubren las maravillas del mundo con la misma despreocupada valentía que las maduras (fig. 34). En las imágenes de Rafael Penagos el dinamismo y la estilización toman la forma y función de direccionalidad. El cuerpo femenino puede arrojarse, a través del texto escrito, hacia un imposible fuera de página, dejando tras de sí una estela luminosa. O postrarse, ondeante, repitiendo la apenas esbozada palpitación del agua, otras formas de desaparecer, trascender o transitar. Pero la imagen más categórica es aquella de la versión de Juanito y Margarita (los españoles Hansel y Gretel) de 1935. Invictos, los dos niños, caminan a través de continentes y océanos, un paso más y habrán cruzado la curva del horizonte, de un mundo demasiado pequeño para sostener su caminata. Además, este globo terrestre, fijado desde la vista de un avión, es doblemente retado y superado por la retícula plana del vestido de la niña, que niega lo infinito de la redondez terrestre (fig. 35).



Fig. 34. Federico Ribas. Ilustración para “Kakatukán”. *Cuentos de Nesbit*, s.f

Fig. 35 Rafael Penagos. Ilustración para “Juanito y Margarita”, *Cuentos Clásicos*, 1935.

La mayoría de las imágenes de los autores citados participan en un proceso especialmente evidente en Salvador Bartolozzi, el de la ruptura de la página, con su composición tipográfica, la estructura establecida de relaciones texto-imagen u otras formas de encuadramiento lógico y formal. Desde las tempranas manifestaciones de su famoso Pinocho, las curvas geométricas de los dibujos ya han conquistado el espacio del texto y juegan con la mirada desde un brillante fondo detrás de las letras. Las capitulares se abren en dibujos que pueden contradecir el sentido de las cabeceras de la página y las ilustraciones de páginas contiguas se comunican entre sí, como invitando a la mirada del lector a implicarse en el juego. Entre los autores que experimentan con el sistemático desarreglo de la -podríamos decir- intericonicidad se encuentra también Francis (o Piti) Bartolozzi, en su época vanguardista anterior a la posguerra.

Es interesante ver cómo se reflejan estos códigos de ruptura en la producción de dos autoras alejadas de este foco de la renovación radical del cuento que era la editorial Calleja: Marga Gil Roësset, cuyas ilustraciones de *Rose des bois* aparecen en París en 1923 y Rosario de Velasco²⁹⁵, que en 1928 ilustró *Cuentos para soñar* para la editorial burgalesa Hijos de Santiago Rodríguez. En las Ilustraciones de Velasco las protagonistas de los cuentos clásicos, eróticas y teatrales *à la page*, ofrecen un modelo para la ultramoderna niña que emprende la búsqueda de la aventura fantástica, mientras una mamá tradicional la espera, detrás de la muy cinematográfica ventana (fig. 36-37). Si sobrepusiéramos las tramas geométricas de las dos

²⁹⁵ En el destino de Rosario de Velasco (1900-1991) podemos observar el choque de las dos fuerzas que dividieron su país. Por un lado la estricta educación religiosa, a la que sin embargo se pueden añadir otros factores (por ejemplo en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, aún en la década de los veinte, el máximo responsable de su formación fue un maestro del clasicismo costumbrista). Por otro, el ansia de liberación de las mujeres artistas de la generación del 27, que la llevó a formar parte del grupo de las Sinsombrero junto con Maruja Mallo, Delhy Tejero y Piti Bartolozzi. Pese a que la segunda tendencia estimuló su participación en una serie de organizaciones y eventos innovadores, surgidos al calor de la República, prevaleció la primera. Apenas iniciada la década de los treinta, Velasco cosecha éxitos con unas pinturas plenamente circunscritas a los valores formales del retorno al orden. Más tarde, celebrada por el régimen franquista, de cuyo lado se posicionó, su arte hipertrofió estos principios hasta perder toda su originalidad y fuerza (ALIX, Josefina; GONZÁLEZ ORBEGOZO, Marta, 2019, p. 342-345).

imágenes que muestran los polos opuestos de la feminidad, intuiríamos la falta de profundidad dramática del relato. El conflicto entre tradición y modernidad no tendrá solución, la falta de tiempo lo abocará a un cierre en falso.

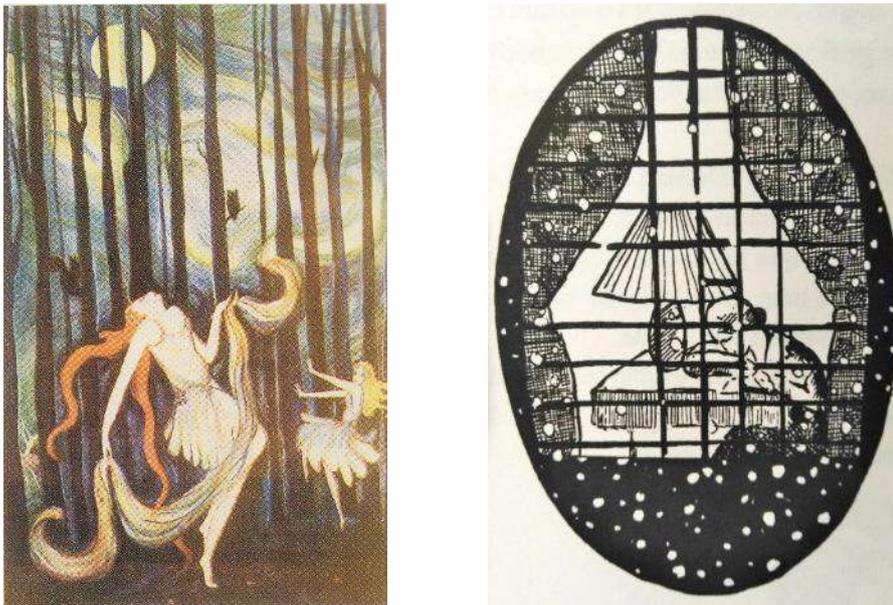


Fig. 36-37. Rosario de Velasco. Ilustraciones para *Cuentos para soñar*, 1928.

Marga Gil Roësset²⁹⁶ ofrecía -ilustrando un texto de su hermana- otra variante del cuento de autor. Su exótica protagonista, una princesa india, sufría las tensiones eróticas a través de continuas metamorfosis, una de ellas la convertía, literalmente, en una rosa silvestre. La extrema estilización del decó, en la interpretación de la ilustradora, invertía la moraleja, dando más credibilidad a los aspectos vamp, mientras rompía el marco de la imagen, en una inconfesable pulsión liberadora (fig. 38). La edad recomendada de los lectores de fantasías eróticas, proyectadas en el Oriente, fue un misterio desde los tiempos románticos; El lenguaje especialmente evasivo de este cuento y la insistencia en el visualmente infundado triunfo de la virtud, nos sugiere que dicha edad se reducía. Sin embargo, dirigida a niños o a mujeres infantilizadas por los tabúes, la mirada de Marga diverge de los demás orientalistas que transitan de los mundos simbolistas al decó. Su obsesión por la fealdad, la asimetría y la violencia, integradas en los universos imaginarios idealizados sin contradecirlos, puede ser fácilmente interpretada como un acto de denuncia. O, por lo menos, como un grito que delata su propio sufrimiento de presa en una jaula dorada, que puede recorrer el todo continente sin escapar un instante a la estricta vigilancia familiar.

²⁹⁶ de clase alta, cultísima, dotada de talento, enfermiza, encerrada y sobreprotegida desde pequeña, Marga Gil Roësset (1908-1932) tuvo una vida de princesa cinematográfica y una trágica y temprana muerte, se suicidó por amor. Desde jovencísima ilustró las obras literarias de su hermana, a la usanza del diecinueve, en cuanto a la condena de lo familiar (pensemos en otros círculos artístico-familiares cerrados), no en cuanto a sus dibujos, decadentes hasta lo sicalíptico. A los pocos libros que le dio tiempo a ilustrar, circunscritos a esta condición -el segundo ejemplo de su obra es de un cancionero con letra de su hermana y música de su cuñado-, añade la escultura, con una idiosincrasia propia más allá de los estilos. Antes de dispararse, destruyó toda su obra, un gesto romántico, completado por su familia con un silencio que duró 65 años, hasta la muerte de su hermana Consuelo. Un destino femenino paradigmático, coronado por un ejemplar olvidado. ALIX, Josefina; GONZÁLEZ ORBEGOZO, Marta, 2019, p. 282- 287.



Fig. 38. Marga Gil Roësset. Ilustración para *Rose des bois*, 1923.



Fig. 39. Marga Gil Roësset. Ilustración para *Canciones de niños*, 1932

Cuando en 1932, ya en Madrid, Marga Gil Roësset vuelve a ilustrar una obra de su hermana, un cancionero, las escasas tres imágenes, sobre todo si las comparamos con su estilo anterior, encierran una gran parte de la evolución del periodo. El esteticismo ha caducado, no queda ni rastro de la detallada decoración vegetal o de los retorcidos cuerpos martirizados que llenan el *horror vacui*. En su lugar han quedado unas escasas líneas dinámicas y manchas de tintas planas, que hacen mucho más visible el mismo grito angustiado. Dibujan un mundo de deformaciones y soledades, de exteriores que aplastan al viajero que se haya atrevido con su desorientación desértica (lógicamente este es un niño). E interiores que magnifican las presiones y los miedos, más allá de lo soportable (fig. 39). La figura infantil femenina, adscrita a estos últimos, y a la que de poco le ha servido la promesa de la modernidad, podría haber ilustrado otra canción del libro:

Mi cuartito es el más chiquitín,
mi camita es así de pequeñita,
mis zapatos y mis trajecitos
casi sirven para una muñeca.

Si me aprietan por todos los lados, yo no sé cómo quieren que crezca²⁹⁷.

Quizá solo por razones cuantitativas no podemos considerar el cancionero con las imágenes de Marga Gil Roësset una codificación del decó, ya que la tragedia íntima que visualizan no deja de ser la cara oculta de los procesos culturales que bullen en aquel Madrid republicano. La hibridación de lo que es casi un compendio de los principios del estilo, por un lado y, por otro, la ejemplar voz de la tragedia femenina, propia de Marga, sí ayuda a acercarnos más al contradictorio mundo de fisuras sin parches, que fue su época. Pero el conjunto de dramáticas circunstancias de mujeres y hombres provoca un resultado claro: el decó de las

²⁹⁷ GIL ROËSSET, Consuelo; FRANCO, José María; GIL ROËSSET, Marga, 1932.

niñas no tiene un manual de códigos único, un abecedario, enciclopedia o cancionero que nos explicaría todo con una rápida ojeada. Es descentralizado y plural, cualquiera de sus creaciones podría servir como clave.

El periodo de la Guerra Civil merece ser recalcado respecto de su significado para la lectura de la imagen de la mujer, y también por los contratiempos y virajes que sufre la imagen de la niña en la prensa bélica infantil. Sin lugar a dudas, el decó fue el lenguaje prioritariamente elegido por ambos bandos para divulgar sus idearios²⁹⁸. No es difícil distinguir las dos tendencias opuestas en torno a la imagen de la mujer que encierra el cartel republicano²⁹⁹. La primera, además de responder a los retos de la vanguardia de la República de Weimar y de la Unión Soviética, con la pasión de ambas por el fotomontaje, recién entronizado como medio puntero de comunicación de masas, representa también el desarrollo del imaginario social republicano. El cartel de guerra de la tendencia que afirma una mujer combativa³⁰⁰, autónoma y dedicada a las ocupaciones masculinas (fig. 40), está directamente relacionado con los monumentales desnudos de artistas como Renau en la prensa libertaria³⁰¹.



Fig. 40. Juana Francisca. Cartel “Campamento de Unión de Muchachas”, 1937-1939.

²⁹⁸ Incluso más, semejante a una huella postraumática imborrable, el estilo, aunque ya completamente descontextualizado, seguirá filtrándose en las artes de la posguerra, cuando a estas se les prohibió cualquier contacto con las vanguardias europeas.

²⁹⁹ GÓMEZ ESCARDA, María, 2008, p. 83-101.

³⁰⁰ Igual que el inicio de la guerra representó un momento excepcional en cuanto a la movilización femenina antifascista, el llamamiento de absolutamente todas las facciones de la izquierda por una mujer activa en el espacio público, que caracterizó el principio del conflicto, produjo imágenes radicalmente nuevas en el ámbito español. Ninguna de las dos tendencias perduró, diseminándose ambas en las numerosas demandas de apoyos auxiliares, cuidados y otras urgencias femeninas en la retaguardia. De su carácter sexuado da fe también otro tema enormemente presente en el cartel de guerra: la lucha contra las enfermedades venéreas entre los soldados. NASH, Mary 1999.

³⁰¹ La Autora del cartel, Juana Francisca Rubio (1911-2008), pintora, diseñadora y cartelista, durante la guerra puso su dibujo al servicio de organizaciones políticas como las Juventudes Socialistas Unificadas. Pérez Gil, Laura, 2008. Tuvo que trasladarse a Valencia, temporalmente capital de la república, donde compartió actividades con el círculo de mujeres comprometidas muy cercanas a Renau, como Manuela Ballester. Martínez Ortega, María del Carmen, Muñoz Feliu, Miguel C. 2018. Como muchas de sus compañeras, tras el conflicto se exilió en México.

Fig. 41. Rafael Penagos. Cartel “Tú que diste la vida al niño, salva de la muerte al hombre”, ca. 1937.

Sin embargo, no es la tendencia dominante; la que prevalece es la línea tradicional de comunicación de masas en un conflicto bélico. Según sus pautas, las mujeres, cuando no quedan identificadas con ciudades o países amenazados, protagonizan dos roles. El derivado del anterior: la víctima inocente e indefensa. O las múltiples variantes de la dedicación femenina más tradicional (fig.41). El de salvadora. Paradójicamente, el imborrable erotismo del decó nos ayuda a ver cuán profundamente ligada está la función del cuidado, con la concepción de la mujer como un cuerpo que emana vida, servicio y alivio al dolor ajeno naturalmente.

A medida que la guerra avanza, algunos artistas del bando nacional, aprovecharon la tribuna de la prensa infantil para reajustar los antiguos valores conservadores, promocionando los que regirán el futuro. Así, en 1937, nace de la mano de María Claret el personaje de Mari Pepa, una niña que tendrá una larga vida, dedicándose primero a prestar auxilio a los soldados de su bando y en los años posteriores, a hacer lo mismo con sus primitos. A lo largo de todos los años de la autarquía esta niña modelo conservaría la imagen acuñada durante la Guerra: se ponen de moda las muñecas rechonchas que cuidan muñequitos. Y los peinados de tebeo, fáciles de calcar para las numerosas niñas que aprenderán a dibujar y a ser como ella.



Fig. 42. Piti Bartolozzi. Ilustración para “El juicio de las flores”, ca.1939.

Existe otro testimonio de tránsito, más sutil y trágico, de la firma de la que fue la cara femenina del decó republicano, Piti Bartolozzi³⁰², una artista que luego tendría que pagar su

³⁰² Francis o Piti Bartolozzi (la encontramos también firmando como Francisca o Pitti), hija del artista Salvador Bartolozzi, empezó a trabajar para la editorial Calleja en 1926, donde ilustró cuentos como *Pelusa* del Padre Luis Coloma. Durante los años treinta creó en la pro-republicana revista *Crónica* diversos personajes de historietas infantiles, entre ellos la bruja Pirulí, alternando su trabajo de esta época con iniciativas tan diversas como la participación en las Misiones Pedagógicas. Desde el estallido de la Guerra Civil forma parte del equipo del “altavoz del frente” del Ministerio de Prensa y Propaganda de la República (donde, por cierto, le encargan la curiosa actividad “femenina” de elaborar muñecos de trapo). Refugiada en Valencia con el avance de la Guerra, muestra sus obras en el pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937, entre otros foros. Algunas de sus obras de esta época, de fuerte carga ideológica, serán luego destruidas por la propia artista. En 1939 encuentra cobijo en Pamplona, donde se salvaguarda de las represiones, no firmando sus trabajos (habitualmente firma su marido, el pintor Pedro Lozano de Sotés). Tan solo a partir de 1950 puede retomar sus viñetas e ilustraciones, en varias revistas de la Sección Femenina. LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar,

afiliación, domesticando su atrevido estilo. Estas imágenes son prácticamente coetáneas al inicio de la posguerra. En desbandada, los personajes del decó femenino se desvanecen o pugnan por convertirse en lo que la nueva autoridad manda. En el libro vemos artistas moribundos por el hambre, con sus cuerpecitos aplastados por el contrapicado; viciosos glotones que se pudren en su bienestar cansino o personificaciones de la envidia y los demás vicios, entre ellos, la fealdad... Y la más profunda alegoría, la de la reina de las flores, ataviada para el día del juicio final. Haciendo gala, junto con todo el reino de personajes gráficos, de su flexible versatilidad decó: distorsionando las formas y la óptica, desbaratando el orden de los elementos icónico-textuales, estilizando hasta que el mensaje se torna invisible (fig. 42).

5. CONCLUSIONES PARCIALES: LA RETÍCULA Y EL VUELO

Contextualicé estas imágenes producidas en un largo periodo y en áreas culturales divergentes. La razón de su revisión aquí es porque se encuentran, todas, inmersas en un asimétrico encuentro. Por un lado las vemos como huella de un poderoso tópico femenino-infantil generado casi en cadena y, por otro, reinterpretadas de una exigua minoría de mujeres artistas. Ya hablé de la imposibilidad de añadir, de momento, datos seguros sobre los anhelos y tedios de las educandas que tuvieron que aprender las lecciones de escritura, modales y el resto de la jardinería del corazón. No obstante, la vena retrospectiva de Lola Anglada nos ofrece parcialmente la posibilidad de suponerle algo de retroalimentación. Entre la niña eterna que fue la propia Lola y la niña ideal de la Cataluña del pasado dorado y el futuro utópico, sí asoma una fracción de la niña de su entorno. Sobre todo en los choques entre los deseos y el destino de la propia artista: y aquí las ilustraciones que transparentan el drama político español, tomadas de otras artistas femeninas, ayudan a ensanchar la fractura buscada. Por lo tanto, elegiré imágenes significativas, según el análisis de género espacial, tal como lo plantea Griselda Pollock cuando cuestiona las estructuras discursivas de la modernidad, prácticamente desde los ejes de las geografías feministas: la domesticidad, la naturaleza y la pertenencia³⁰³. Buscaré lo repetitivo y determinante de estas mujeres y niñas emblemáticas, para sintetizar un molde común o diversificado para las tres primeras décadas del siglo, comparando luego los mismos elementos en lo elaborado por Anglada y las otras artistas aludidas.

Hay dos elementos omnipresentes que corresponden a los criterios analíticos, extrapolando las ideas mencionadas en los planos, respectivamente, compositivo y estilístico (sin olvidar las implicaciones psicoanalíticas de algunos componentes formales, vinculados a la mirada y al cuerpo, tal como nos contaron Pollock y otras autoras feministas). Se trata, por un lado, del elemento que a la vez obstaculiza y ordena, manifestándose a veces como verja, cerca o próximo a la retícula gráfica y, por otro, al tratamiento de los motivos florales capaces

2001, p. 289-311. Los cambios que sufre su estilo gráfico proporcionan abundante material para analizar los métodos con los que el talento femenino intenta sobrevivir a los cambios sociales adversos.

³⁰³ La telaraña conceptual de estos estudios cruzados está bien resumida en el magistral trabajo de Linda McDowell. Ante todo, conviene recordar los inicios del debate en torno a la naturalización de la mujer. Se trata de planteamientos anteriores a las reflexiones sobre la violencia simbólica de las estructuras antropológicas o el uso del cuerpo femenino para simbolizar un territorio, pero que en muchos sentidos las anticipan. Todavía en 1974, Sherry Ortner afirmaba que la asociación constante entre mujer y naturaleza es explicable a través de su estatus inferior, compartido por todas las sociedades, algo que lógicamente añadimos a la imagen de lo domesticable y poseído. La segunda idea que guía la comprensión de las representaciones interiores es el análisis de la separación de las esferas pública y privada, como base del sistema productivo moderno a expensas de las mujeres. A este área pertenecen los abundantes trabajos que tratan el consecuente ascenso en el imaginario pictórico del ángel del hogar, etc. POLLOCK, Griselda, 2007. McDOWELL, Linda, 2000. ORTNER, Sherry, 1974. DAVIDOFF, Leonore; HALL, Catherine, 1994.

de extrapolar sobre la protagonista su decorativa planitud³⁰⁴. Si volvemos a una de las más tempranas imágenes relacionadas con la prensa modernista (fig. 3), las funciones de la retícula-verja y de las flores decorativas con aspecto de ornamentos de hierro forjado solo son una. La mujer capturada en su red común deja de observar y se limita a posar para la mirada. Curiosamente, la ilustración para *La Buena Juanita* de 1915 comparte mucho de ese efecto más esperado en las portadas o viñetas de la prensa. Las heroínas de Narciso Méndez Bringa yuxtaponen sus trajes folclóricos sobre el entorno de postal turística; la cerca pretende encubrir la incompatibilidad de las dos composiciones (fig. 12). El jardín educacional como excusa para la falacia. El cambio que observamos en las ilustraciones novecentistas (figs. 17; 20) hace pensar, ante todo, en las dimensiones. La estilizada imagen, de facto japonista, de Llaverías evita el enrejado, sugerido por los fragmentos de la masía, pero sus proporciones redundan en el mensaje del silabario: reducidas a un elegante gesto, las niñas quedan empequeñecidas con los gigantescos elementos de la barandilla y de la vegetación. Es significativa la negativa a abandonar estos jardines encantados, bellos y carcelarios, que hacen pensar en el panóptico de Foucault (en vez de imaginar a sus habitantes espionando sutilmente entre las celosías hacia FUERA, las encontramos en el centro de visión, indefensas y dispuestas a mostrar bien todo su cuerpo). La estilización y la aparente trasgresión son un asunto favorito del decó: vimos que los bosques de los cuentos o las modernas calles producen estilizadas siluetas cuya elegancia alude a la habilidad, el control y el peligro disfrutado, más que sufrido. Pero estas flores artificiales siguen sintiéndose más cómodas en los jardines exóticos, hasta el punto de domesticar y teatralizar la selva, como las heroínas rococó de Zamora (fig. 33).

Dos de las imágenes de Anglada de este capítulo impactan por la unidad de su mensaje, conseguida mediante estilos que evolucionan a través de los periodos cronológicos y los entornos representados. La primera (fig. 9) expone las pequeñas heroínas decorativas fuera de una verja, que delimita el estanco en la plaza de la población. Sus melódicos gestos las sitúan posando para alguien, que de hecho está separado de ellas por este fragmento de cerca y otros simétricos: en el lugar del público, más allá de la estructura circular, está situada, invisible, la artista. El movimiento que intercambia dentro y fuera marca no solo la gestualidad y los encajes voladores de las niñas, sino también el vibrante celaje con sus dinámicas nubes.

En la cabecera de *La Nuri* (fig. 23) el movimiento que irradia el paso de baile de la protagonista está inscrito en todas las superficies, hasta hacer innecesarios los ornamentos que delimiten (aunque entendemos que nos encontramos en un jardín paradisíaco y no simplemente en el campo). El ritmo y la repetición, visibles en la ubicación de los elementos vegetales y animales sustituye a la verja forjada a la hora de ordenar el espacio.

Podríamos oponer esta libertad autocontrolada al cierre autoimpuesto de las artistas que procedían de otra línea política. La madre que espera de *Cuentos para soñar* de Rosario de Velasco (fig. 37) despliega para todos la angustia detrás de la iluminada y enrejada ventana; de hecho, la artista nos convierte en voyeurs que espían su aflicción. Y, por supuesto, la protagonista con nombre de flor silvestre de Marga Gil Roësset, condenada a ser sacrificada y ritualmente purificada, también está expuesta a la mirada como un adorno más, entre lo exótico y lo monstruoso (y también entre el encierro del particular harén y el peligro de la selva,

³⁰⁴ Esto es: el primer motivo pertenece al espacio y es comprensible a través de las políticas de la mirada y el segundo se entrelaza con las visiones estilísticas impuestas a la figura femenina, abarcando, no obstante, más de un estilo. Por lo demás, a lo largo de todo el capítulo desarrollé la línea del enclaustramiento doméstico-educacional de la niña y la ordenación de su espacio íntimo. La verja organiza también los sentidos, los movimientos y la mirada. Imprime patrones, cambia la visibilidad sin destruirla, transforma el espacio vegetal natural en un esquema repetitivo. Podemos seguir extrayendo definiciones de las fuentes textuales aportadas a lo largo del capítulo, multiplicando lo común entre el patrón flora y el de la reja.

literalmente en un escaparate; fig. 38). Volveré a las complejas relaciones entre estilo, política y flora silvestre en los capítulos siguientes, retomando y profundizando en la herencia de estas autoras. De momento, terminaré con la dolorida imagen de P. Bartolozzi, artista republicana a la que, como Anglada, veremos con imágenes posteriores en contextos de expresión sofocada (fig. 42). Sus flores masacradas mantienen el ritmo de un ballet vanguardista sin ninguna referencia a rejas, cuadrículas o tramoyas. En el momento inmediatamente anterior a la catástrofe, su estilización sigue ubicándolos en el centro de las miradas, mientras ellas parecen incapaces de desplazarse o contrarrestar nada.

CAPÍTULO II. LA FÓRMULA DE LA FLORACIÓN UNIVERSAL (RUSIA-UNIÓN SOVIÉTICA, 1898-1932)

1. ESTRELLITAS (EL MARCO DEL GÉNERO: 1898-1932)³⁰⁵

En vísperas del XX, lo que la opinión pública había etiquetado como “cuestión femenina” permanecía en el centro de la atención desde varias décadas. La sociedad civil, ávida de reformas, había animado a las mujeres a encaminar sus aspiraciones en dos direcciones, que de hecho convergían. La primera, la educacional, abría las vías hacia la práctica del magisterio y de la medicina a las mujeres de las clases media y alta³⁰⁶. La segunda, amparada por la intelligentsia, convertía a las mujeres que luchaban por su emancipación en garantes del cambio social, y así les abría la opción de implicarse en las agrupaciones más radicales. Ambas vías esperaban de la nueva mujer un sentido de abnegación y perfección que superaba el tradicional religioso: la maestra y la terrorista revolucionaria se sacrificaban en el altar de la humanidad, ignorando las opciones referentes al placer o la sexualidad, con una pureza rayana al fanatismo³⁰⁷.

Las contrarreformas protagonizadas por la administración de Alejandro III (1881-1894) habían atacado las posibilidades formativas como elemento perturbador clave³⁰⁸. Casi todos

³⁰⁵ El nombre del epígrafe sobre el género alude a las denominaciones de dos pinturas de Pavel Filónov, que reflejan a perfección la idiosincrasia estético-política de su tiempo, *La floración universal*, 1915 y *La fórmula de la primavera*, 1928-1929. El de los estilos e infancia entre 1917 y 1932 toma prestado el título de un poema infantil de V. Maiakovski: “Le esperamos, camarada pájaro, ¿cómo es que no quiere volar?”, 1938 [1927].

³⁰⁶ Sobre la naturaleza de las opciones formativas y profesionales como una extrapolación de la maternidad social nos hablan también los documentos de la época. por ejemplo, un comunicado del Ministro de la Educación, de 1882, es decir, de tiempos hostiles a la emancipación femenina, subraya las cualidades esencialmente femeninas que justifican el ejercicio de la actividad pedagógica por mujeres: las maestras, por la fuerza de su vocación muestran más paciencia y predisposición al orden y a la limpieza. Además ceden menos a la presión negativa del entorno rural, un eufemismo educado para no decir: no beben. МИЦЮК, H.A, 2013, p. 305-6.

³⁰⁷ ALPERN ENGEL, Barbara, 2003, p. 69-85.

³⁰⁸ Los antecedentes: después de décadas de luchas de la sociedad civil, continuamente saboteada por los poderes gubernamentales, los dos tipos de escuelas para enseñanza media femenina recibían, en 1870, el derecho a usar el mismo nombre que tienen las escuelas masculinas (*gimnasii* y *progimnasii*). Una “igualdad” dudosa: su número era reducido y los planes formativos, carentes de cualquier calidad. Sin embargo para la consecución de estos últimos resultados había sido necesaria una movilización -social y femenina- sin parangón con otros países. Mientras tanto, la formación profesional femenina, la única capaz de mejorar la situación de las mujeres de clase

los Cursos Superiores femeninos fueron suspendidos y el creciente número de jóvenes con educación secundaria (*guimnastiki*) tuvieron que rehacer el camino hacia las Universidades suizas. Las que podían, claro está, ya que la diversificación social entre las mujeres con formación crecía desproporcionadamente. Nada más iniciado el nuevo reinado de Nicolás II (1894-1917), la tendencia explotó visiblemente, recuperando las oportunidades anteriores y aumentando los cursos dedicados a las ya tradicionales ramas de la medicina y la enseñanza. Junto con las oportunidades educativas crecían las laborales. Hoy es difícil de valorar la desorbitada visibilidad de las profesionales en los entornos más necesitados: aquellas 750 mujeres médicas de 1906 o las maestras en las escuelas rurales, cuyo número pasó de unas 5.000 a unas 65.000 entre 1880 y 1911³⁰⁹.

El citado reinado de Nicolás II es conocido como el tiempo de permanentes intentos de reforma frustrados³¹⁰. Tan solo en el segundo decenio, el revolucionario por excelencia, encontramos datos sobre los resultados de la movilización anterior³¹¹. En esta coyuntura, la educación femenina ejemplificó a las víctimas del doble sistema. Por un lado, milagros como el instituto de neuropsicología de Bejterev, un reto al sistema, de libre acceso para las mujeres. Por otro el enorme lastre de la moral normativa, familiar y religiosa, fuerza dominante en el espacio público privado y escolar. Libertad creativa sin límites para las excepciones o la esclavitud para todas, nunca una solución intermedia donde cupiera una mayoría. O, resumiendo en parámetros numéricos: de los heroicos años sesenta del siglo XIX hasta 1915 cuando la educación superior femenina, segregada, por fin es reconocida, transcurren cincuenta años de encarnizada lucha³¹². Miles de mujeres dedicando toda su fuerza y energía para conseguir un título, que les abriera las puertas hacía el sacrificio en nombre de los demás, practicado en las condiciones inhumanas del profundo mundo rural.

La contundencia de los números es abrumadora; aún más teniendo en cuenta los fallidos intentos de reformar las leyes referentes al matrimonio y el largo posponer del tema de la sexualidad, que no cobraría voz hasta la Revolución de 1905. Mientras tanto, el papel femenino seguía bifurcándose. La beneficencia, para canalizar los esfuerzos de conquistar el espacio público dentro del orden conservador tan caro a la iglesia ortodoxa. Y el arte, este campo del sacrificio supremo, para realizar actos de heroísmo en nombre de la humanidad. Pese —o gracias— a la radicalidad sublime de esta última opción, el número de mujeres artistas aumentaba, y no todas se dedicaban a construir representaciones sociales negociadoras, en el

pobre, seguía dedicándose casi por completo a la preparación de costureras. Cuesta creer los datos: en 1898, cuando la demanda de profesionales cualificados crece a la par de la industrialización, en toda Rusia solo hay cuarenta y ocho escuelas profesionales femeninas y en treinta de ellas se preparan las futuras costureras, modistas y bordadoras. ТОНЧУ, Елена, 2010, p. 164- 192.

³⁰⁹ ALPERN ENGEL, Barbara, 2004, p. 111. B. Evans Clements refuerza esos datos, anotando también que la medicina, la segunda área profesional femenina, acusó una intensa ampliación entre 1905 y 1910, año en el que las mujeres alcanzaron una cuota del 6% del total de los médicos. EVANS CLEMENTS, Barbara, 2012 p. 148.

³¹⁰ Así, en la primera década del siglo la movilización social en torno a la educación adquirió unos parámetros descomunales. Se publicaban trabajos programáticos, reclamando una nueva pedagogía centrada en la sagrada persona del niño, este artefacto sobre el cual discuten pedagogos religiosos y revolucionarios. El contraste con los recuerdos de los intelectuales, críticos con la época, es revelador. Las escuelas son descritas como cárceles, llenas de violencia, burocracia y normas anticuadas. Lo que pasaba era que el movimiento social cristalizó en numerosas iniciativas reformistas por parte de la propia administración. Pero el gobierno las paralizaba de raíz, viendo en las escuelas secundarias solo una fuente de descontento revolucionario. БОГУСЛАВСКИЙ, М., 2002, p. 3-36.

³¹¹ Así, se dice que entre 1911 y 1914 el número de alumnos de primaria aumentó de seis a ocho millones, con todo un número humilde para las magnitudes rusas, máxime a sabiendas de que se trata de un sistema no unificado e incontrolable, bajo las jurisdicciones repartidas del ministerio, la iglesia o los municipios rurales. ГУРКИНА, Н., 2001).

³¹² Después de las numerosas prohibiciones y reaperturas de los cursos superiores femeninos, a principios de siglo, en 1915, las cursistas son unas 25.000. ТОНЧУ, Елена, 2010, p. 548-557.

incierto límite con lo aceptado, como lo había hecho la tradición decimonónica. Una muestra de la imposibilidad de las medias tintas son las experiencias de la primera gran organización feminista, la Unión Rusa para la Igualdad Femenina, que creció vertiginosamente a raíz de la Revolución de 1905 y luego precipitada al abismo de la división social. Las mujeres cultas inspiraban a las obreras mucho menos confianza que sus compañeros varones. Aunque estos intentaban desplazarlas de las huelgas que ellas habían protagonizado o, si pasamos de 1905 a los años posteriores, convertirlas en trabajadoras del partido que subordina las aspiraciones emancipadoras a la lucha de clases³¹³. Y sin embargo, cuando el imaginario pictórico monumentaliza los eventos de 1905, las mujeres, intelectuales, burguesas y obreras, ocupan la primera línea; el éxtasis abnegado que sobrepasa incluso la locura generalizada las hace aún más visibles (fig. 43).



Fig. 43. Iliá Repin. *Manifestación del 17 de octubre de 1905*. 1907-11.

Hay que insistir en la constante labor emancipadora de estas mujeres obligadas a lo excepcional, durante, antes y después del fracaso de los eventos revolucionarios de 1905³¹⁴. Incluso en los márgenes musulmanes del imperio, donde luego el partido afirmaba haber liberado a la mujer de la peor esclavitud, las intelectuales reivindicaban su ingreso en el tiempo moderno³¹⁵. Otro vano intento, más conocido, coincidió con la Gran Guerra. Extremando el activismo nacionalista de algunas feministas europeas, las mujeres rusas inauguraron lo que se convertiría, a lo largo del siglo, en una trágica historia perforada de silencios. Desde la distancia, la corta leyenda del Batallón femenino de la muerte parece un ensayo para las posteriores historias de la participación bélica femenina, borrando no solo lo referente al género, sino cualquier mención referente al sexo.

³¹³ ALPERN ENGEL, Barbara. 2003, p. 108-121. No sin antes introducir “la cuestión femenina” como prioridad en todos los folletos revolucionarios. ЕВСТРАТОВА, Альбина, 2012, p. 85-87. Sería hipócrita acusar de simplismo a las soluciones de personas que manifestaban a diario su creatividad, indagando sobre las relaciones entre lo político y lo privado. Aún más a sabiendas de que el problema de las relaciones entre el feminismo y el marxismo siguió sin solución durante todo el XX. Existen valiosos esbozos de su trama tanto desde el feminismo revolucionario de los setenta: SARGENT, Lydia, 1981, como desde el más novedoso feminismo posmarxista, aplicado a la historia del arte: POLLOCK, Griselda, 2013.

³¹⁴ Entre las médicas, profesoras o intelectuales que defendían la causa femenina aparecían voces como la de María Pokrovskaia, autora de un libro, en 1902, con un significativo título, *La Supervisión Médico Policial de la Prostitución contribuye a la degeneración de la nación*, EVANS CLEMENTS, Barbara, 2012, p. 157-165. Silenciado con gran tensión, el tema sexual pugnaba por emerger.

³¹⁵ Entre otras publicaciones se puede citar la revista *Alem-I-Nisvan* (1906-1912) de Shefika Hanim, difundida entre los tártaros de Crimea, o el más longevo periódico satírico *Molla Nasreddin*, en Bacú, EVANS CLEMENTS, Barbara, 2012, p. 175-7.

Durante el siglo anterior, la literatura rusa había cimentado la construcción de lo femenino, con la ambición de quien lo hace para la eternidad. Los investigadores coinciden en el gran poder performativo de aquellas mujeres, encarnación del amor-sufrimiento, amor-abnegación y amor-salvación-del-hombre³¹⁶. Estrictamente visto, toda la literatura europea, en plena feminización de la religión, está repleta de heroínas salvadoras mediante el amor espiritualizado. Pero difícilmente se podría sobreestimar el papel de las protagonistas literarias rusas para crear modelos de comportamiento femeninos, según el sexo de las consumidoras prioritarias de las novelas en todas las geografías. Cuando la Edad de Plata por fin dejó a la vista la quiebra, provocada por el anterior siglo de erotismo literario sublimado y subliminal, las amantes inmaculadas ya ocupaban un lugar prioritario en el imaginario femenino³¹⁷.

Sin embargo, mientras las lectoras interiorizaban con retraso la primacía de las apasionadas incorpóreas frente a las mujeres fatales, los escritores ya estaban poniendo en el centro del debate los ominosos puntos suspensivos. No podían dejar de hacerlo: el papel de cabezas visibles del malestar social incurable, los convertía no solo en pensadores comprometidos, también en filósofos. Así, los escritos programáticos del progresismo revolucionario –los de Chernyshevski, Dobroliúbov o Písarev– habían marcado la segunda mitad del XIX con sus intervenciones en favor de la emancipación y la educación femenina³¹⁸. Pero, significativamente, la mujer se había convertido también en tema favorito de los pensadores religiosos, orto- y heterodoxos, para los cuales la “cuestión” quedó equiparada al tema del amor, la familia y el sexo poetizado. Para neoplatónicos como Soloviev, la emancipación femenina está justificada por su rol esencial de redentora, agente del idealismo filosófico que se opone al individualismo mundano³¹⁹.

Las oposiciones binarias, uno de cuyos polos es el eterno femenino, tienen un papel importante también en la filosofía de Berdiáev. La función de las mujeres en el mundo es salvarlo a través de la belleza, que equivale a libertad, armonía y amor. Dentro de los mismos parámetros se mueve el pensamiento religioso de Rozánov. Como todos los “teólogos del sexo” se proclama partidario y defensor de las mujeres, negando el sentido social o político de la emancipación, limitándola al marco de las reformas educativas³²⁰. Es importante fijarse en las fechas en las que cristalizan estas ideas: resumiendo grosso modo, entre 1992 y 1904³²¹. Son coetáneos de la temprana lírica de la Edad de Plata. De la *Mujer* de Briúsov, pergamino jeroglífico, demoníaca y divina con su corona de estrellas; pero también del “pecado” según Zinaida Guippius, igual a una vida a medias, equidistante de la maldición y del sueño³²².

³¹⁶ КАРДАПОЛЬЦЕВА, Валентина, 2005.

³¹⁷ El hecho no le pasó por o alto a nadie que se propusiera investigar la sexualidad en el imaginario ruso. Entre las declaraciones rotundas sobre el erotismo incorpóreo, teñido de intransitable esencialismo, destacan las de Georgi Gáchev. Su repaso de los modelos literarios empieza por la fundamental Tatiana de Pushkin y alcanza mayor efecto cuando intenta abordar la jerga tabú: “No es peligrosa la tía que te tiene agarrado por..., sino la que te tiene por el alma, le dijo una vez León Tolstoj a Gorki”; ГАЧЕВ, Георгий, 1994, p. 19. Lo trascendental son los puntos suspensivos.

³¹⁸ КИСЕЛЕВА, Т. 2002, p. 144-8.

³¹⁹ “El amor es la dedicación completa de un ser al otro”; Розанов, В. citado en ШЕСТАКОВ, Вячеслав, 2001, p. 144 (trad. A. Vasileva). Bajo este lema, los pensadores de finales del XIX permitieron a la mujer no solo aspiraciones educativas sino también indicios de sexualidad. Fuera de la redención idealista nada de esto le parecería concebible. Como tampoco lo plantearían los redentores materialistas, incapaces de separar educación o sexualidad de la salvación de la sociedad.

³²⁰ КИСЕЛЕВА Т., 2002, p.140-161.

³²¹ ЧЕРНЫЙ Юрий, 2004.

³²² “Eres mujer, bebida de las brujas (...) / Eres mujer, es esta tu razón. / Y por los siglos con estrellas coronada, / en nuestro limbo, la efigie de Dios”. BRIUSOV, Valery, 1899, en СОЛОВЕВ, В. et al, 2017, p. 76. “Pecado: sin arrojado y sueños existir. / Ni perseguido, ni reconocido. / Ni esperanza, ni terrores asumir / Ser aceptado, pero no querido”. GIPPIUS, Zinaida, 1902, en СОЛОВЕВ, В. et al. 2017, p. 64, traducciones: Aneta Vasileva).

La poesía de la Edad de Plata presentaba una feminidad ideal a la vez afín al ideario finisecular europeo y muy particular. Unir misticismo y platonismo, con su inherente esencialismo binario de los géneros no era una novedad, pero la sexualización que sufrió fue profundamente específica. En primer lugar, la visión sobre la mujer como sexo capaz de justificar la erotización del ideal platónico, gracias a la abnegación y el arrojo con los que se entrega, es una idea que, aunque presente latentemente en el legado romántico, nunca tuvo tal sobredesarrollo³²³. Otra idiosincrasia, aún menos frecuente fue el obsesivo interés hacia la figura del andrógino, como fusión de los dos principios universales³²⁴. Parece evidente la explicación de la primera particularidad con la convergencia de las fuerzas conservadoras y progresistas, ambas marcando los límites de la emancipación femenina dentro de una educación, que aliena a la mujer para que priorice la vida de los otros por encima de la suya. En cambio, el segundo tema, central en el pensamiento de Gippius, difícilmente podría ser entendida sin el papel clave de las mujeres en la obra poética del periodo. Condenadas a enfrentar solo lo más difícil, las artistas coetáneas al modernismo intentaban, entre otras cosas, fusionar las oposiciones binarias que no podían ser ni evitadas, ni suavizadas. Falta por ver si los paradigmas plásticos del estilo lo permitían.

Unos veinte años después del auge de la androginia simbolista, en 1925, la novela *Corazón de perro*, de Mijaíl Bulgákov, eternizaba así los cambios del régimen de género:

–En primer lugar no somos señores –terminó por articular el más joven, cuya tez hacía pensar en un durazno.

–En segundo lugar –cortó Filip Filipovich– ¿es usted un hombre o una mujer?

Los cuatro volvieron a callar, boquiabiertos. Esta vez fue el melenudo quien reaccionó.

–¿Y qué diferencia hay, camarada? –exclamó con soberbia.

–Soy una mujer –reconoció el durazno con campera de cuero, ruborizándose de pronto violentamente. Tras ella, otro de los intrusos, un rubiecito que usaba gorro de piel, se ruborizó también sin razón aparente.

–En ese caso, puede quedarse con la gorra puesta; en cuanto a usted, mi Apreciado Señor, le ruego que se quite la suya –expresó Filip Filipovich con tono grave.

–Yo no soy su Apreciado Señor –repuso vivazmente el rubiecito, quitándose el gorro³²⁵.

Si buscásemos correlatos visuales de la revolucionaria unisex nos encontraríamos con sorpresas. El ser sin género apenas asoma en los trabajos de algunas artistas marcadas por el peso de las tendencias vanguardistas. Así, esta representación metafísica de Evguenia Evenbach sigue la senda de su maestro, Kuzmá Petrov-Vodkin. Si la gente joven que retrata,

³²³ СИВОВА, Ольга, 2002.

³²⁴ Pese a que la aparición esporádica de este motivo, muy alejado de su origen platónico, puede ser rastreada en diferentes lugares y épocas, ningún otro episodio cultural le dedicó tanto interés, ni tanta originalidad.

³²⁵ “– Во-первых, мы не господа, – молвил наконец самый юный из четверых, персикового вида.

– Во-вторых, – перебил и его Филипп Филиппович, – вы мужчина или женщина?

Четверо вновь смолкли и открыли рты. На этот раз опомнился первый тот, с кошной.

– Какая разница, товарищ? – спросил он горделиво.

– Я – женщина, – признался персиковый юноша в кожаной куртке и сильно покраснел. Вслед за ним покраснел почему-то густейшим образом один из вошедших – блондин в папаше.

– В таком случае вы можете оставаться в кепке, а вас, милостивый государь, попрошу снять головной убор, – внушительно сказал Филипп Филиппович.

– Я вам не «милостивый государь», – резко заявил блондин, снимая папашу”. БУЛГАКОВ, Михаил, 2003, p. 530; BULGÁKOV, Mijaíl, 1989, p. 24 para la traducción.

aunque claramente diferenciados él con el color masculino, ella con el femenino³²⁶, comparten la factura geométrica, la mujer madura en segundo plano desmiente la ilusión de igualdad o más bien la mixtifica (fig. 44). Los subrayados atributos femeninos, igual que la esencial eternidad en el gesto de su trabajo, la hacen Mujer con mayúsculas, Pero teñida del color del espíritu varonil. Si añadimos algunas imágenes pictóricas de Vera Ermolaeva, casi habremos agotado las confusiones de género; el tipo dominante de la pintura de los años veinte parece otro. Dominante literalmente. Las hermanas de esta revisora de Samojválov subordinan y arrasan en el espacio con la fortaleza de sus formas maternas (fig. 45). Cuanto más femeninas, más inapelables.

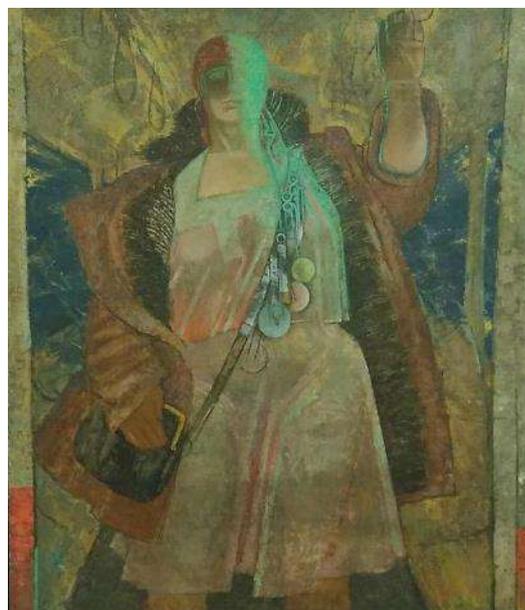
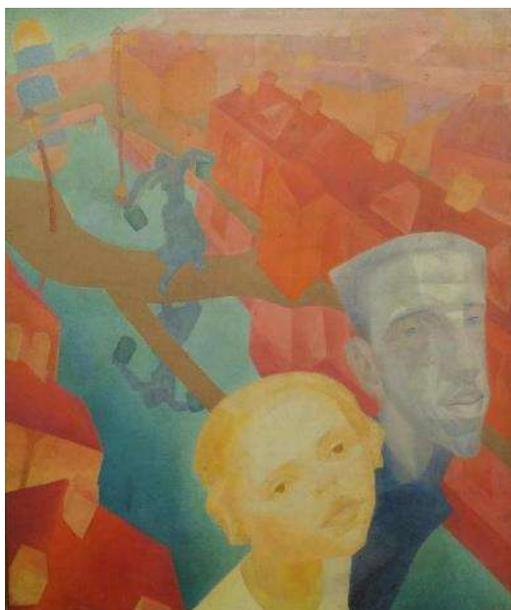


Fig. 44. Evguenia Evenbach. *Estudiantes*, 1922.

Fig. 45. Alexandr Samojválov. *Revisora*, 1928.

Sin embargo, las fuentes textuales de la época sí eligen una línea paralela a la esbozada en este anticipo de la imagen pictórica. Modelos desiderativos no descriptivos, ideas programáticas introducidas en textos legislativos, ideológicos o literarios. Las medidas para conseguir la igualdad y la involucración laboral y política de ambos sexos de la nueva clase protagonista, no conocían parangón en la historia europea. El estado se preocupaba para completar la igualdad jurídica con la supervisión de órganos competentes dedicados explícitamente a la solución de la cuestión femenina³²⁷. Sin embargo, de las prioridades y el funcionamiento subordinado de estos órganos, más tarde famosos como *Zhénotdels*, queda patente que la publicidad que se daba a los cambios emancipadores resultaba más importante que sus resultados³²⁸.

En un folleto llamado significativamente *¿Qué hizo Lenin por la liberación de las mujeres?* podemos leer que el partido, personificado en su líder, está en camino de suprimir

³²⁶ Sería curioso descubrir la relación entre el simbolismo de los tres colores de Petrov-Vodkin, y el de los colores básicos predicados por Kandinsky y los demás maestros de la Bauhaus, los últimos con unas implicaciones de género clarísimas: el azul es masculino, el amarillo, femenino. DROSTE, Magdalena, 2007.

³²⁷ EVANS CLEMENTS, Barbara, 1992.

³²⁸ Entre las funciones de los *Zhénotdels* destaca la organización de concentraciones en favor del nuevo poder y la celebración de exposiciones glosando sus logros, seguidas de actividades educativas de cariz político, etc. АДИБЕКЯН Наринэ, 2004, p. 163-167.

todos los impedimentos para la igualdad clasificados en tres grandes categorías: el peso de la maternidad, la esclavitud de las tareas del hogar y la ignorancia. Lo primero supone no sólo la aceptación del divorcio y del aborto³²⁹ sino también encargarse de la protección sanitaria, defensa económica y educación de las jóvenes. El segundo componente de la condena femenina está siendo combatido, además de a través de la mecanización e industrialización del país, por medio de la colectivización del trabajo doméstico (guarderías, cantinas y lavanderías colectivas, etc.). Por fin es una urgencia la liquidación del retraso cultural, económico y técnico a la par de su alfabetización política masiva³³⁰. Hasta las propias fuentes, con sus modestas referencias a las estadísticas, dejan entrever el carácter utópico de estos programas. Podemos comparar estos datos con la interminable lista de fuentes literarias que recuerdan las precariedades de los difíciles años de la guerra civil con los absurdos sucesos de la nueva política económica que la siguió... O simplemente contrastarlos con la propia portada del folleto que, como tantos carteles de la época abusa del fotomontaje. Las masas femeninas, obtenidas a través de la reproducción fotomecánica, permanecen ajenas debajo de los símbolos que se erigen inverosímilmente sobre ellas.

Pero el caso de los *Zhénodels* encierra más contradicciones. En un primer momento la visión leninista sobre el género buscó y encontró otras voces surgidas desde el movimiento femenino, en una de sus facetas. La que conseguía fusionar liberación sexual y marxismo, como lo habían hecho los escritos de Alexandra Kolontay³³¹. Independientemente de las contradicciones político-coyunturales, toda su vida estuvo predicando una mujer nueva que, como adaptación suprema a un mundo transformado creara una nueva moral sexual. En ella las virtudes pasivas quedan derogadas y sustituidas por la dureza de la luchadora, y las normas que rigen las relaciones sólo tienen valor si sirven a la necesidad social de una procreación sana y a la necesidad psicológica de afecto y desarrollo personal³³². Encargada de la dirección de los *Zhénodels*, Kolontay pronto chocó con la peliaguda realidad de la mujer de los años veinte. En vez de capitalizar las conquistas legales como el divorcio o el aborto, para la consiguiente liberación personal, las organizaciones se vieron obligadas de priorizar el trabajo en defensa de la maternidad y la infancia. Ante todo, atender la urgente creación de guarderías, hospitales y orfanatos, completados por el permiso por maternidad, los cuidados médicos gratuitos para las embarazadas y otras medidas estatales³³³. Las urgencias tienen una explicación. En teoría la nueva economía centralizada aseguraría la autonomía económica de la mujer, el sistema habitacional comunal la sacaría de la esclavitud del trabajo doméstico, etc. Los hechos demostraron lo contrario: un paro femenino endémico, una situación de completa vulnerabilidad de la mujer en el universo relacional de la convivencia comunal. Y muchos otros desencuentros entre la vida y la utopía, entre los cuales la multitud de niños abandonados, que vagaban en bandas era solo una de las consecuencias más visibles³³⁴. No es de extrañar que, a la larga, los *Zhenodels* se hicieron incómodos, gracias a su apoyo a la entrada masiva de las

³²⁹ Errados los intentos de convencer a la mujer de poner la vida del niño indeseado bajo la teórica tutela estatal, las leyes se habían mostrado impotentes para frenar la proliferación de abortos.

³³⁰ ГЛЕБОВА, Татьяна, 1923.

³³¹ Esta pensadora estuvo inmersa en todas las contradicciones de la lucha política, pasando por las fases de la oposición interna, el desempeño de altos cargos y hasta la adaptación marginada.

³³² Tampoco hay que ignorar los gérmenes de consecuencias peligrosas, entre las ideas liberadoras, "mujeres [...] que consideran todavía al marido como el proveedor de la familia [...] que no comprenden todavía que deben acostumbrarse a buscar y a encontrar ese sostén en otro sitio, no en la persona del hombre sino en la persona de la sociedad en el estado." Alejandra Kolontay; 1976, p. 79-99 (p.163-164, para la cita de *El comunismo y la familia*).

³³³ АБИДИКЯН, Наринэ, 2004, p.163-169.

³³⁴ ATTWOOD, Lynne, 1999.

mujeres en la industria, donde el partido requería una conciencia de clase de la que todavía carecían³³⁵.

2. FLORES DE PLATA (ESTILOS, INFANCIA, CODIFICACIÓN: 1889-1917)

El periodo, inaugurado hacia 1889, cuando nació oficialmente la revista *El Mundo del arte* (más conocida por la transcripción rusa *Mir Iskusstva*) engloba la vida de unas dos generaciones de artistas relacionados de diferente manera. Además del conflicto generacional entre los –hacia 1913– ya mayores modernistas y simbolistas y los jóvenes futuristas, todos tenían algunas afinidades más allá las denominaciones. Y también por un movimiento browniano común, que hizo que prácticamente los mismos personajes transitasen entre ideas y agrupaciones, eso sí, raras veces abandonando los cerrados circuitos de Moscú y San Petersburgo. Dentro de este universo particular, la traducción de las tendencias europeas tomaba acentos cada vez más específicos; como un preanuncio para la explosión de las idiosincrasias autónomas. El homónimo grupo en torno a *Mir Iskusstva* mostraba una serie de afinidades con las corrientes modernistas centro-europeas, matizadas por una especificidad cada vez más pronunciada. Dentro de la primera línea cabría la rebeldía contra cualquier tendencia, ideológica o formalmente arraigada, junto con todos los planteamientos derivados: del esteticismo individualista al culto al eros en el teatro musical moderno³³⁶. El segundo aspecto, el de la especificidad, vendría a estar más relacionado con el modo de entender aquel estatus de pioneros de la modernidad que los convertía en *sui generis* artífices de un renacimiento artístico nacional³³⁷.

Redimir la temprana sociedad industrial de sus consabidos males pasaba por la estilización: el método a través del cual se le infundía lo mejor de los estilos del pasado. La reinterpretación de la descontextualizada forma salvífica era libre *ad extremis*. Libertad que atañe también al grado de convergencias geográficas, no solo las cronológicas. Es el plurilingüismo de los modernistas rusos, que los marcaba como inconfundibles dentro de las fusiones entre el folclore ruso y una amplia escala de movimientos europeos, del romanticismo al simbolismo coetáneo³³⁸. Y este mismo método políglota afectaba a la tipología: la obra de arte sintética o total se tornaba en un neologismo estético, en un nuevo género de infinitas posibilidades, generador de efectos dominó sobre otros estilos (el ejemplo de los ballets de Diaghilev). La estilización no significaba abandonar el mundo real, sino transfigurarlos. Las formas naturales, coinciden los miembros de *Mir Iskusstva*, son una fuente de placer, y este placer enseña, perfecciona y comunica. Según Vrubel, el artista es capaz de acercarse a la forma perfecta solo en el caso de comunión amorosa con el modelo natural. Es esta forma placentera que se convierte en “portadora del alma, que se te revelará solo a ti y te contará la tuya propia”. La Belleza que salva se revela delante de aquel que es capaz de “olvidar que es pintor y alegrarse de ser, ante todo, un ser humano”³³⁹.

³³⁵ Y más tarde, cuando los planes quinquenales estalinistas necesitaban una mano de obra mucho más masiva, ya no podría existir ningún tipo de organizaciones autónomas organizadas desde abajo, incluidas las femeninas. GOLDMAN, Wendy Z., 2002.

³³⁶ БЫЧКОВА. Л., 2006.

³³⁷ ЛИПОВИЧ, Инесса, 2016.

³³⁸ САРАБЬЯНОВ Д., 1989.

³³⁹ “носительница души, которая тебе одному откроется и расскажет тебе твою [...] забыть, что ты художник и обрадоваться тому, что ты, прежде всего, человек”. Ambas citas de VRÚBEL, Mijhaíl, aparecen en БЫЧКОВА. Л., 2006, p.138.

Este placer humano, quizás nunca antes nombrado con tanta claridad, que aterriza entre la línea gráfica modernista y los universos de infinitos reflejos de los simbolistas, está ávido de espectáculos musicales y de cuentos populares fantásticos. Todos los componentes convergen en esta pintura de Mijaíl Vrúbel, originada en el estreno de la ópera de N. Rimski Korsakov, *Cuento del Rey Saltán* (fig. 46). Para producir el programático personaje, el cisne, ave de naturaleza dual, ligado a la muerte y a la vida, queda aquí asociado a su contraparte humana, la doncella encantada. El cercado mundo del escenario, con los atributos de la corona como centro lógico del cuadro remite a otras obras del artista con su canto a la naturaleza, indomable pero concebible dentro del oscuro laberinto de los jardines soñados: salvajes hadas de las lilas, sublimes demonios con plumas de pavo real... La unión humana, reconocida por encima de los tabúes se adivina en la calidez con la que retrata a su propia mujer que interpreta el papel. La figura fusiona las ideas simbolistas opuestas (fatalidad y atracción pura) con la acostumbrada práctica decimonónica del retrato familiar. Y así subvierte todos los componentes: esposa-actriz en un escenario mágico, demonio pacificador decorado con joyas de quita y pon. Hecho un nudo gordiano, el modelo trasciende la forma pictórica y se expande por el universo decorativo modernista, vinculado a los talleres que regeneran los oficios folclóricos: Nadejda Zabílo-Vrúbel vuelve en numerosos bustos cerámicos convertida en Alegoría de la Primavera.



Fig. 46. Mijaíl Vrúbel. *Princesa Cisne*, 1900.

Pero lo que nace detrás de un escenario se manifiesta mejor en este escenario... y delante de él. En 1910 León Bakst, uno de los pilares del grupo Mundo del Arte escribía a su mujer que el diseñador parisino Paul Poiret le ofrecía 12.000 francos por doce dibujos de moda. Bakst, que veía en sus modelos una venganza del *Zeitgeist*, que busca encarnarse para trascender el cadavérico entorno burgués, participó en una transfusión glamurosa³⁴⁰. Del heterodoxo modernismo ruso al estudio del que sería uno de los artífices del decó francés. Las protagonistas que visualizaban estas ideas de Bakst sobre el escenario habían llegado a trascender el marco del cuento mágico; su carga erótica requería del marco de un orientalismo desenfadado. Lo podemos afirmar en el caso de *Salomé*, un espectáculo a cargo de estrellas como A. Glazunov o V. Meyerhold, en el cual la mítica actriz Ida Rubinstein convirtió la Danza

³⁴⁰ТЕРКЕЛЬ, Елена, 2009.

de los Siete Velos en un striptease integral (¡en 1908!)³⁴¹. Los personajes de los años siguientes, la Peri (fig. 47), Cleopatra y Scheherezade también abundan en cuerpos que se desnudan en el éxtasis de un baile orgiástico. Los elementos de los tejidos de los que se liberan son los mismos que aparecen en los decorados escénicos, fácilmente transmutables en orlas decorativas de páginas ilustradas: arabescos, lunas, plumas de pavo real y todo tipo de manchas ondulantes estrelladas, en la más directa alusión al pecho, descubierto en momentos selectos.

En cambio, trasladados sobre el lienzo, los atributos perdían el descaro de la línea decorativa, que multiplicaba lo explícito por un sinfín de implícitos reflejos de lo mismo. La mancha de color plano, muy a lo Munch, pedía a una moda más realista transmitir las mismas ideas, y a la mujer burguesa convertir el espacio público en jardín de placeres secretos (fig. 48). El desenfreno del erotismo que intercambiaba los lugares del escenario, donde todo se podía fingir, y el espacio público mixto, donde supuestamente todo se podía insinuar, obviaba las condenas o los miedos, típicos en la representación de estas mujeres animalescas en el modernismo occidental. No quiere decir que los ignorase –la literatura lo evidencia–. Simplemente que la mirada rusa estaba demasiado desesperada, en el sentido de ausencia de cualquier solución social a la vista, para perder tiempo fingiendo que juzga a las mujeres fatales.



Fig. 47. León Bakst. Peri, diseño de vestuario para el homónimo ballet, 1911.

Fig. 48. León Bakst, *Cena*, 1902.

Cuando en 1898 los miembros del círculo del Mundo del Arte inauguraron la homónima revista, pusieron en vigor aquella dinámica que marcaría, en mucho mayor grado, a sus adversarios de la década posterior. Se trataba del proceso que convertía el rechazo en los circuitos artísticos hacia la nueva tendencia, en un valor en sí mismo y sinónimo de modernidad. Pero la inicial desazón hacia “los decadentes”, fue incomparable con la gresca provocada por los “gamberros” “embusteros” y “enfermos mentales” a partir de 1907³⁴². Si la

³⁴¹La misma actriz había encarnado, en 1909, a Cleopatra, descubriendo para el mundo la moda de las pelucas de colores fuertes. En el año de Poiret lo harán también los turbantes de Scheherezade. ТЕРКЕЛІЬ, Елена, 2009.

³⁴² Todos los epítetos provienen de artículos de prensa, recopilados en el monográfico de A. Krusánov. La oleada de artistas que se reagruparon quedó inaugurada por M. Lariónov y N. Goncharova; en los próximos años el

primera fecha correspondía a las primeras manifestaciones públicas de las nuevas agrupaciones, hacia 1913 todos los grupos que ocupaban la parte más izquierda del espectro artístico quedó adscrita al concepto “futurismo”. Y aunque investigadores como Krusánov subrayan la falta de coincidencia entre los planteamientos políticos de los futuristas italianos y estos artistas que mezclaban futurismo y cubismo –primero en un neoprimitivismo radical y poco después en movimientos autóctonos–, lo cierto es que nada en sus interacciones con el público y la crítica renegaba de los métodos de provocación acuñados por Marinetti. Muchas de estas relaciones pueden ser resumidas con las frases de Mijaíl Lariónov, divulgadas por la prensa después de la inauguración de una exposición: “Y bueno –dice el señor Lariónov– se produjo el escándalo. Y yo no entiendo nada... El público se abalanzó... Nos pegaban... Nos defendíamos”³⁴³. El caso es que por las mismas fechas, asumida la denominación común, los futuristas empezaron su experimentación en el campo del libro, área muy querida también por los italianos, pero desarrollada con una fuerte idiosincrasia.

Fue una intensa experimentación en paralelo con la pictórica, que culminó entre 1912 y 1916. El libro transnacional cuestionaba la naturaleza de todos los lenguajes, reconstruyendo también la relación entre imagen y palabra. En este sentido es significativo el uso del término “ornamento”: en una de las primeras obras maestras del género, *Amor anticuado*, M. Larionov denomina su trabajo de ilustrador “ornamentación” (*ukrashenia*)³⁴⁴. El término ejemplifica las propuestas modélicas para el libro de vanguardia, desde el trasfondo común del primitivismo revolucionario y la problemática del Eros³⁴⁵. Este último punto refleja también las divergencias y las convergencias entre las representaciones femeninas de las dos vertientes opuestas de la Edad de Plata. Vimos cómo, en las áreas limítrofes con la cultura de las masas -teatro y artesanía versus libro transaccional-, la fragmentación futurista de los elementos verbo-icónicos parecía lo contrario del sentido de unión del elemento decorativo modernista. Pero cuando nos acercamos al corazón pictórico de la estética de ambos grupos, la perspectiva cambia.

La fuerte vocación por la crítica artística y la comunicación pública en general hizo que los modernistas nombraran aquello que practicaban tácitamente todas las corrientes de la época³⁴⁶. Entre ellas, frecuentemente el deseo mantenía el ideal difuminado detrás de las

movimiento de los radicales incorporó a sus principales figuras, entre ellas el poeta V. Mayakovski y el pintor K. Malévich. КРУСАНОВ, А. 1996, p. 249-463.

³⁴³– И вот, – говорит г. Ларионов, – произошел скандал. И я ничего не понимаю... Публика бросилась... Нас били... Мы защищались. КРУСАНОВ А., 1996, p. 491. El artículo original, *Después de la batalla*, muy parecido a otras numerosas reseñas, apareció en el periódico *Stolichnaya molva*, 25-03-1913. Pero la tesis que limita la semejanza entre futuristas rusos e italianos tan solo al amor al escándalo no es compartida unánimemente. Otra línea de investigadores, como Golomstock, se esfuerzan en demostrar las raíces totalitarias en ambos movimientos, tomando así partido en la nutrida disputa sobre la naturaleza de las relaciones entre el poder y las vanguardias; ГОЛОМШТОК, Игорь, 1994. Uniendo los extremos, autores como Compton reconocen el carácter parcialmente performativo de la denominación futurista: los artistas circunscriben sus búsquedas radicales gracias a una etiqueta, que consecutivamente los unifica; COMPTON, Susan P., 1978.

³⁴⁴ COMPTON, Susan P., 1978, p. 11-13.

³⁴⁵ Por ejemplo, la tensión sexual de los antiguos mitos eslavos, repletos de espíritus malignos femeninos se materializa, por ejemplo, en algunos libros futuristas ilustrados por Natalia Goncharova.

³⁴⁶“Женщины на моих картинах томятся, выражение любви на их лицах, грусть или похотливость – отражение меня самого, моей души (...) А их ломаные позы, нарочное их уродство [...] Это протест, досада, что я сам во многом такой, как они. [...]. Искусство, его произведения (...) для меня чаще всего тесно связаны с полом и моей чувственностью”. “Las mujeres en mis pinturas languidecen, la expresión de amor, tristeza o lujuria en sus rostros es un reflejo de mí mismo, de mi alma [...] Y sus poses grotescas, su demacración deliberada [...] Esto es una protesta, el hastío de que yo mismo sea en muchos aspectos como ellas. [...] El arte y sus obras [...] para mí se relacionan directamente con el sexo y mi propia sensualidad”. Constantin SOMOV, K. miembro de Mir Iskusstva, en БЫЧКОВА, Л., 2006, p. 131 (trad. A. Vasileva).

brumas, velos y reflejos del universo neoplatónico. Tomaré como ejemplo final la pintura simbolista del grupo Rosa Celeste, cuyo modelo nuclear está en el sueño, encerrado en un mágico jardín del pasado. Así lo enseñaba el pintor que inspiró la estética del grupo, V. Borísov-Musátov, que ubicaba el paraíso estilizado con cuerpo de mujer de una manera cada vez menos precisa. Así en *Primavera* (1898-1901) el juego entre de la luz y las sombras hace pensar en las correspondencias simbolistas entre las formas de la naturaleza y el ideal platónico invisible (fig. 49). La mujer sin cara es una señal entre señales, tan enigmática, ambigua e inasible como las formas de las flores, repetidas en su vestido. Lo que da vida al jardín es el sueño del autor; ella tan solo lo decora con un movimiento etéreo que recuerda que esto también es efímero. En obras posteriores, como su famoso Estanque, las mujeres se han convertido definitivamente en formas naturales pétreas, mudos reflejos del ideal.



Fig. 49. V. Borísov-Musátov. *Primavera*, 1898–1901.

Pocos autores llegaron a tan completa sublimación de este deseo; pero todos lo insinuaron o expresaron³⁴⁷. Consumidas por una pulsión imposible, petrificadas en su idealización o vibrando en una provocación erótica más o menos explícita, las mujeres de la pictórica Edad de Plata siempre tendrán algo que ver con el deseo y casi siempre con uno que no es el suyo. Y sería difícil afirmar que las vanguardias dinamitaron estos presupuestos³⁴⁸.

Un crítico coetáneo hablaba de dos tipos de futurismo: uno orientado hacia el espacio exterior urbano, en la industria y las revueltas; otro, el del bodegón, mirando hacia los interiores domésticos y sus humildes objetos. Este análisis elegía dos mujeres para representar las estas dos caras del movimiento: Goncharova, para el futurismo más célebre de la calle y Rozanova, para la silenciosa poesía del espacio privado³⁴⁹.

La anotación cobra aún más interés a la luz de otra característica de la vanguardia futurista. A pesar de su teatral agresividad, tildada de viril, la vanguardia futurista abrió las puertas a las mujeres. Y a diferencia de los movimientos posteriores, donde mujeres de enorme talento secundaban los pasos de un maestro, en el futurismo proliferaron mujeres con un

³⁴⁷ Ampliando: incluso entre los artistas del ámbito de los Ambulantes, tan preocupados en denunciar las lacras sociales, se pueden encontrar enigmáticas mujeres como la Desconocida de I. Kramskoy (1883), que atraviesa el nítido espacio pictórico desde su carruaje, vestida a la última moda, y clavando en el espectador una mirada que provoca y priva de lo prometido.

³⁴⁸ Sin ir más lejos, ningún artista de vanguardia cuestionó el dibujo del desnudo femenino como campo de aprendizaje y de experimentación.

³⁴⁹ ЭФРОС, Абрам Маркович, 2007, [1930], p. 229-231.

indudable liderazgo, como Natalia Goncharova, conocida por todos como una amazona, con talento masculino³⁵⁰. Y sin embargo entre las telas de Goncharova, al igual que en sus ilustraciones encontramos numerosas imágenes femeninas procedentes de profundas capas del pensamiento mitológico religioso, cuyo mensaje no contradice la estética radical (figs. 50-51). Añade complejidad la pintura de Mijaíl Lariónov: sus Venus calvas, ofensa intencionada al modelo de género establecido, seguían llevando nombres alegóricos, entre ellos uno repetido: Primavera.



Fig. 50. Natalia Goncharova. *La doncella sobre la bestia*, 1911.

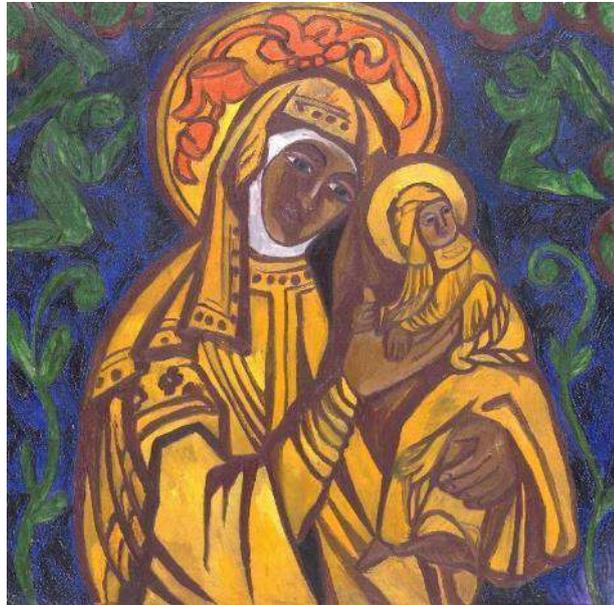


Fig. 51. Natalia Goncharova. *La virgen y el niño*. 1911.

Relacionando la Edad de Plata con la vanguardia posterior hay que anotar que Goncharova no estaba sola en su culto a la imagen mariana primitiva. Hacia 1910 empezaba la labor pedagógica de Kuzmá Petrov-Vodkin, un artista que se había afiliado en al espíritu de renovación planetaria de su época, desde unos planteamientos enraizados en modelos eternos³⁵¹. O por lo menos tan antiguos como el amor hacia el icono ortodoxo³⁵². Esto último entroncaba bien con el mesianismo, que en el inicio de la revolución producía obras que mezclaban el éxtasis religioso con el apocalíptico ímpetu revolucionario. Pero la extática quietud de sus obras mostraba una cosmogonía aún más profunda. Los estudiosos hablan del movimiento absoluto o del eterno desequilibrio; el propio artista definía su concepto de la perspectiva esférica como una victoria sobre la gravitación³⁵³.

Frecuentemente la síntesis entre la revolución formal y el simbolismo esencial se materializaba en imágenes femeninas. Las homónimas pinturas *Madre* de 1913 y 1915, la *Virgen* de 1914-15 o, la más tarde celebrada, *1918 en Petrogrado* (fig. 52) representan maternidades cósmicas cuya sublimidad trasciende los espacios interiores o urbanos. Sus

³⁵⁰ Era habitual describir su arte en términos puramente masculinos, como lo hace TSVIETÁIEVA, Marina, 2006.

³⁵¹ ГАЛЕЕВ, Ильдар, 2015, p. 9-10.

³⁵² МУСАКОВА, Ольга, 2018, p. 5-12.

³⁵³ ЛИННИК, Юрий, 2017. Y aún más exacto: “Todos los tipos de movimiento en Kuzmá Petrov-Vodkin son mitológicos [...]. Él trabaja sobre el *distanciamiento*, ayudando a renovar el lenguaje pictórico [...]. Pero tenemos que recordar que el propio Kuzmá Petrov-Vodkin detrás de la forma, en este caso veía un contenido: el reflejo de una situación cósmica”. ЛИННИК, Юрий, 2017, p. 19-20.

pañuelos, parecidos a aureolas cristianas, son como el ojo del huracán revolucionario, inamovibles. No sé si sería una adulteración de las ideas de Petrov-Vodkin, pero los hechos históricos, los de la historia con minúscula, cuentan algo relativamente parecido. Cómo el sustrato esencialista del ideal de género sobrevivió, adaptándose a todos los intentos de cambio.



Fig. 52. K. Petrov-Vodkin. 1918 en Petrogrado, 1920.



Fig. 53. Anónimo. Cartel “Cerveza Kalinkin”, 1903.

Las imágenes para uso masivo, diseminadas por todo el periodo, proporcionan información no solo de la manipulación visual, también actúan como grietas por las que se filtra la auténtica realidad social³⁵⁴. Incluso más allá de los márgenes de los carteles modernistas, con su conocidísima síntesis entre cuerpo femenino y producto comercial, la mujer-reclamo hizo historia. Como esta consumible mujer-patria, supuesto símbolo del progreso sin límite con su mapa ferroviario, pero en realidad, gracias a su disfraz, confinada dentro de un pasado imposible (fig. 53). Esta falsa apertura hacia un horizonte prometido, pero inmediatamente cercado por el marco compositivo, une a todos los cuerpos femeninos del cartel, independientemente de la diversidad de sus disfraces, y de los productos que venden, del ocio selecto al deber patriótico. El aparentemente oscuro éxodo de este modelo de las figuras publicitarias a las representaciones didácticas, se torna comprensible a la luz de la historia de la educación femenina.

La frustración de las reformas educativas en el inicio del siglo tenía un coste social, agravado por el desencuentro con las nacientes utopías en torno a la infancia. En el caso de las niñas, una secular inercia priorizaba el peso del ideal educativo doméstico, enraizado en la relación madre-hija. Los más numerosos testimonios de los modelos educativos del ámbito privado se encuentran en un género literario favorito, que el siglo diecinueve legó a la primera década del veinte. Se trata de los diarios de la muñeca, un tipo de obras ampliamente investigado por Marina Kostujina. El análisis muestra cómo el juguete mentor, acompañado de unos escritos creados *ex profeso* perpetuaba los cimientos del rol femenino. Los catálogos comerciales ofrecían accesorios para jugar a bodas o a madres e hijas, pero sobre todo a las tareas de la casa: lavar la ropa de la muñeca o cocinar platos para ella³⁵⁵. El juego favorito de

³⁵⁴ ТОЛСТАЯ, Татьяна, 2014, p. 5-10.

³⁵⁵ КОСТЮХИНА, Марина, 2017.

todos los tiempos fue el de coser y bordar siendo, además, la dedicación que mejor conjugaba con el decálogo de las virtudes, vendidas por el género literario de los diarios de las muñecas: modestia, beneficencia, dulzura, miedo a las actividades físicas que requieren energía o agresividad, rasgos propios de los juegos para los chicos. Y, como corolario, la capacidad de cuidar, perdonar y ceder, el resumen de la educación sentimental femenina correcta. Una prueba de la pervivencia de esta estructura sería el fracaso del poder revolucionario en sus intentos de erradicar jugar con muñecas, resucitado con brío en los años treinta³⁵⁶.

Tenemos otros ejemplos literarios de la época que completan el ideario educativo de la feminidad. Como las novelas de Lidia Chárskaia, de enorme popularidad en los primeros años del siglo. Las más leídas entre ellas idealizaban a la joven alumna de internado, una especie de Patito Feo que encuentra la sabiduría, la paciencia y el amor necesario para adaptarse al mundo de los adultos. Estos libros serían casi un calco de la tradición europea anterior sobre el tema, a no ser por el hecho de que la autonomía y la fuerza de las protagonistas se nos presentan dependientes de los sufrimientos, la muerte, y el encierro asumidos. Profundizar en el pensamiento ensayístico de Chárskaia no resuelve la paradoja. En un desgarrador ensayo de 1909, *La profanación de la vergüenza*, la novelista denuncia la omnipresencia de la violencia física tanto en las relaciones de pareja como en la educación infantil. La costumbre secular que santificaba la unión entre intimidad conyugal y brutales palizas, desembocaba en la aceptación de un durísimo maltrato infantil, hipócritamente velado por las capas más ilustradas de la sociedad. La práctica, afirmaba Chárskaia, generaba entre los pequeñas tendencias sadomasoquistas, que luego reproducirían tanto en sus relaciones íntimas como en su actitud cara a la sociedad³⁵⁷.

Para colmar la perplejidad, existe un tercer tipo de infancia literaria. Para los poetas de la Edad de Plata ella une misteriosamente naturaleza y espíritu, descifrando el lenguaje primordial, como en el verso de Marina Tsvetáeva: “Los niños son los dulces misterios del mundo, pero los propios misterios esconden las respuestas”³⁵⁸. Pese a la importante presencia femenina, la mayoría de los simbolistas eran hombres; el niño místico de hecho era niña. Una imagen en miniatura de la que, al crecer, sería la mujer misteriosa, dueña del secreto del parque abandonado. Lógicamente esta princesa aparece encerrada en jardines, donde las plantas comparten con ella los inocentes imperios espirituales³⁵⁹. Las niñas celestiales, versus la secreta vergüenza de toda la sociedad, que seguía propinando palizas. ¿Dónde, en este universo binario, podría cobijarse la educación de la niña real? Cabe valorar, más que sus éxitos, la valentía de todas las tendencias en la ilustración, que se lanzaron a la creación de este espacio imposible.

Entre ellos destaca la gráfica pionera de Mir Iskusstva, opuesta al eclecticismo del libro decimonónico y volcada en la síntesis de elementos e ideas contradictorias. La fusión de los estilos utilizaba el contenido, la ilustración, la letra y el elemento decorativo como elementos constructivos del mismo valor. Los artistas más jóvenes como Georgi Narbut o Dmitri Mitrójin perfeccionaban esta búsqueda de la unidad iniciada por fundadores como Alexandr Benois o Konstantín Sómov. Sin embargo, el desarrollo de la gráfica del libro de los veinte los relegaría cada vez más a la parte artesanal decorativa, relacionada con las tapas o las capitulares³⁶⁰. Es

³⁵⁶ КОСТЮХИНА, Марина, 2017, p. 222-236.

³⁵⁷ ЧАРСКАЯ Лидия, 1909.

³⁵⁸ El original: Дети в этом мире нежная загадка /но в сама загадка кроется ответ. ЦВЕТАЕВА, М. en ПУТИЛОВА, Е, 1997, p. 53.

³⁵⁹ Sergei Soloviev, autor de numerosos versos que encierran este tipo de imágenes denomina a uno de sus libros *El jardín de la princesa*; СОЛОВЬЁВ, Сепрей, 1913.

³⁶⁰ МАРКЕВИЧ, А., 2005, p. 12-13.

vital poder valorar una relación de esta sobrevivencia del marco, el elemento gráfico más resistente y autónomo, con la persistencia de formas de ver y mostrar, reflejadas en sus formas. Nos ayuda saber que, para los miembros del Mundo del arte, la libre síntesis entre los componentes, que conjuraba el *Zeitgeist*, necesitaba que la viñeta y el ornamento se apropiaran las funciones comunicativas e ideológicas que antes pertenecían sólo al texto o a la imagen aislada³⁶¹.

Dentro de la síntesis universal el libro aparece como un microcosmos, o –por analogía con la otra área sintética favorita- como un mini escenario. Las páginas de la revista *Mir Iskusstva* sirvieron como laboratorio de ensayos para la ofensiva del libro nuevo, culminada con la renuncia a los elementos decorativos que atentaban contra la bidimensionalidad, y el desarrollo de una lógica del conjunto que une todas sus partes con relaciones rítmicas. Cuando el sistema ornamental se trasladó de las páginas de la revista a las de los libros, ya podía sostener algunas de las más complejas exigencias de sus artífices, como la de beber de todas las épocas pasadas, pero desde la distanciada ironía de las personas modernas que no confunden el pasado irreconstruible y su escenificación, debidamente enmarcada³⁶².

Mientras los modernistas ensayaban sus incursiones en la ilustración gráfica para adultos, el libro infantil estaba sacudiéndose el marasmo decimonónico: una ecléctica mezcla de reimpressiones europeas de bajo precio y pésima calidad, iluminada sistemáticamente por la aparición de abecedarios. En la segunda mitad de la década de los noventa surgen dos fuertes editoriales, Knebel y Sitin, empeñadas en convertir el maremágnum en una empresa beneficiosa; intentos que no surtirán efecto hasta que no cuajó la concepción de diseño modernista³⁶³. Los libros de Sitin son un verdadero exponente de la Ilustración en su variante accesible a las masas humildes, en aquel espíritu que había ganado la aprobación de otro apóstol de la instrucción del pueblo, León Tolstoi³⁶⁴. Comparando las portadas de dos de sus abecedarios de, respectivamente, 1903 y 1911, queda patente cómo los cambios iconográficos corresponden a los estilísticos. Los niños que aprenden en el ambiente doméstico, guiados por una joven figura materna, probablemente la hermana mayor, se han convertido en potenciales individuos, enfrentados a un entorno invisible pero diferente del suyo³⁶⁵. A la vez se ha operado el cambio en su representación, pareja a la transformación decorativa. La primera portada enmarca imágenes remotamente tridimensionales, con un realismo de almanaque, acompañadas de las sempiternas cenefas eclécticas y una tipografía puramente funcional (fig. 54). En la segunda, los pequeños alumnos quedan individualizados tan solo gracias a sus atributos típicos, en busca de una identificación inmediata e intuitiva (fig. 55). Mientras el aumentado diseño del elemento modernista del fondo succiona al observador como un caleidoscopio, en cuyo centro emergen las nítidas y sencillas letras del alfabeto, la fuente de claridad suprema. Lo único que apenas cambia es el sitio de la mujer. Hermana que enseña o

³⁶¹ ПОДОБЕДОВА, Ольга, 1967, p. 13-22.

³⁶² ЛИПОВИЧ, Инесса, 2016, p. 12-15.

³⁶³ ЧАПКИНА, Мария, 2008, p. 7.

³⁶⁴ Ivan Sitin se convirtió en paradigma de la divulgación instructiva. De origen popular y privado de formación, construyó un imperio editorial, que el propio Sitin describió como una especie de cruzada: en contra el alfabetismo cultural y moral, debido a la falta de libros. Divulgó inmensas tiradas de las obras de la literatura rusa, ediciones enciclopédicas y publicaciones periódicas que unían las exigencias de una calidad óptima y unos precios extremadamente bajos. Pero el mejor exponente de esta vocación constructiva son los manuales para la iniciación en la lectura y otros libros escolares, millones de ejemplares destinados a llegar hasta a las escuelas más humildes. Durante décadas toda la producción de este tipo lleva el sello de la editorial de Sitin. ДИНЕРШТЕЙН Е., 2003.

³⁶⁵ La nueva soledad del campesino emigrado queda reflejada en todos los libros de texto de esta década. МАРКАРОВА, Т., БЕЗРОГОВ, В. 2003, p. 262-272.

niña que acuna su muñeca, ella puede aparecer únicamente escoltada o apoyada fraternalmente, en ningún espacio didácticamente útil cabe su soledad.

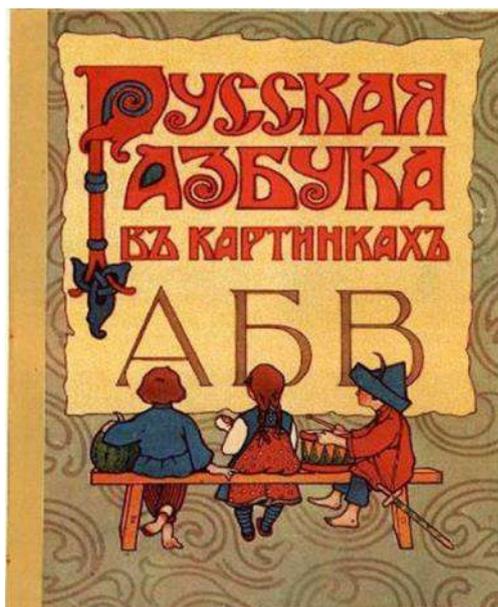
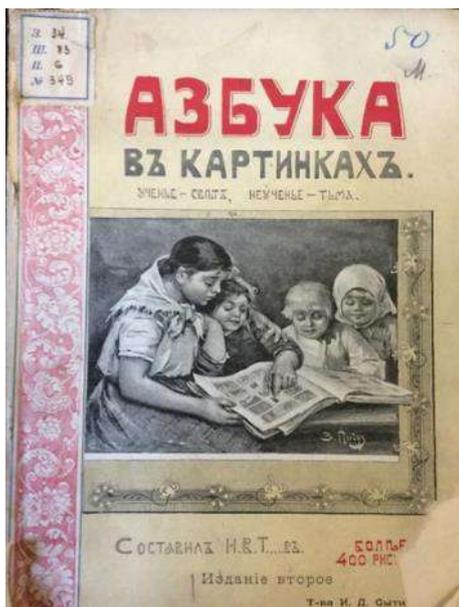


Fig. 54. Anónimo. Portada de *Alfabeto en imágenes para el aprendizaje en el hogar* de N.V. Tulúпов, 1903.

Fig. 55. Anónimo. Portada de *Alfabeto ruso en imágenes*, 1911. Ambas editadas por Sitin.

Si Iván Sitin encarnaba el paradigma de la ilustración del pueblo, Iosif Knebel hacía lo propio para la popularización del arte³⁶⁶. Se convirtió en la auténtica plataforma de experimentación y divulgación de las ideas gráficas del Mundo del Arte, modelando así el gusto de toda una generación de niños. Porque el ámbito de buscar la perfección en el libro como obra de arte total fueron los cuentos. Árabes, rusos, poéticos, en forma de fábulas, con la firma de Andersen o de los autores nacionales, los cuentos actuaron como soporte para la idea del editor: lo importante para el niño es el elemento visual³⁶⁷. Todos los grandes grafistas de Mir Iskusstva maduraron su estilo trabajando en este formato, pero el que llevó el cuento más lejos fue sin duda Iván Bilibin.

La traducción del marco modernista, con su disciplinado desenfreno, al lenguaje del cuento tenía mucho que ver también con la herencia de los creadores del estilo neoruso, simbolistas implicados en los talleres de artes populares como Elena Polénova o Víktor Vasnetsov, que fueron una influencia directa para Bilibin³⁶⁸. La hibridación entre el elemento decorativo y el tema fantástico alcanzó su fundamentación teórica durante la participación de Bilibin en una serie de expediciones etnográficas, por las regiones de Vologda y Arjanguelsk, datadas entre 1902 y 1904, tal y como quedó reflejada en *El arte popular del Norte*:

El elemento vegetal está tan alejado de la realidad, como el animal. En general, en el ornamento popular no se siente especial deseo de representar aquello que se encuentra en la vida diaria. El campesino ruso buscaba su inspiración en los sueños fantásticos de remotos reinos con increíbles árboles, aves y bestias; separado del mundo cotidiano por los bosques centenarios, se entregaba con todo su corazón a

³⁶⁶ Entre sus empresas, de enorme valor y dificultad, destacan la *Historia del Arte Ruso*, en cinco volúmenes aparecidos entre 1910 y 1916, o la serie de monográficos *Los pintores rusos*. Al igual que Sitin, Knebel también se convirtió en asesor de las principales empresas editoras del joven estado soviético, que había nacionalizado las suyas, participando tácitamente en aquella supuestamente inexplicable revolución editorial. Knebel incluso volvió a su tema favorito, organizando la editorial de la Galería Tretyakov. Юнивберг, Леонид, 2010.

³⁶⁷ ГЕРЧУК, Юрий, 2008, p. 6-7.

³⁶⁸ ГЕРЧУК, Юрий, 2008.

su arte, durante las largas noches de invierno; hasta que los bosques se espaciaron y la visión del espejismo de la ciudad hizo que el Pájaro de los sueños no volviera más³⁶⁹.

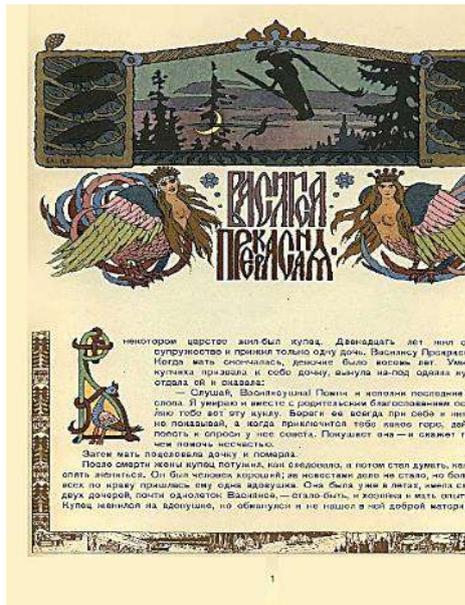


Fig. 56. Iván Bilibin. Página de *Vasilisa la Hermosa*, 1899–1900.



Fig. 57. Iván Bilibin. Página de *Cuento del Rey Saltán*, 1905.

Se ha analizado la evolución que sufrieron los elementos decorativos en las ilustraciones de Bilibin desde las expediciones, haciéndose menos profusos y escrupulosos con el folclore, y más subordinados a la arquitectura global, es decir, más modernistas (figs. 56-57)³⁷⁰. Pero además de todo esto, lo que ganaron fue el poder sugestivo de trascender la realidad, una sensación de movimiento que catapulta al espectador en medio de una emoción onírica que lo transfigura todo. Quizás podríamos decir que el ornamento ha asimilado la imagen, o que la ilustración ha interiorizado el ornamento, pero ninguno de los dos componentes es ya legible de modo aislado. Una de las consecuencias importantes es que el elemento decorativo utilizado antes con fines más inmediatamente alfabetizadores, revela su capacidad de sugerir sin necesidad de demostrar, de operar con argumentos fantásticos más allá de la lógica educativa. Alejándonos ya de la obra de Bilibin, ¿no sería esta característica del elemento decorativo una de las razones de sus incesantes renacimientos³⁷¹?

Como fenómeno ejemplar de codificación del vocabulario iconológico y formal, el *Abecedario* de Benois inauguró el siglo. Las obras parecidas que le precedían (como los abecedarios visuales de la editorial Volf de la segunda mitad del XIX) compartían todas las limitaciones y ambiciones de la gráfica del libro decimonónico. Iconográfica y formalmente, este abecedario resume todo lo descrito hasta aquí sobre la búsqueda de la totalidad estilística

³⁶⁹ “Растительный орнамент так же далек от действительности, как и животный. Вообще, в народном орнаменте не чувствуется особого желания изображения того, что встречается в обыденной жизни. Русский северянин искал свое вдохновение в сказочных мечтах о далеких неведомых царствах с их необычайными деревьями, птицами и зверьями, и отгороженный дремучими лесами от прочего мира, он всецело предавался народному творчеству в тихие и долгие зимние вечера; а потом, когда леса поредели, перед ним вознесся мираж города, и ‘пава-птица’ отлетела навсегда и безвозвратно”. БИЛИБИН, Иван, 1928, p. 74 (trad. A. Vasileva).

³⁷⁰ ГЕРЧУК, Юрий, 2008.

³⁷¹ Es pertinente recordar la relación de estos procesos con el poder sugestivo de los tipos femeninos folclóricos, a los que corresponde un capítulo aparte.

y la retórica del renacimiento de una supuesta edad de oro nacional, mágicamente llamada a la vida a través de un ente metafísico que el propio Benois llamaba ritmo, como expresión también de la cohesión social y moral³⁷². Pero también ligado al carácter lúdico de la danza. Desde estas pautas de puesta en escena, la naturaleza de decorado refuerza su profundidad a través de diferentes tipos de marcos: el metanarrativo de la ventana (fig. 58); el del encantado seto, que convierte el bosque en jardín escénico (fig. 59); o el del pabellón del juego ritual, coronado por la guirnalda que cierra el conjunto con el telón y el rótulo³⁷³(fig. 60). Los roles de género en el escenario transcurren dentro de un circuito cerrado. La enfermera en la guerra; la que es perseguida y nunca perseguidora, y la Mamá total con M mayúscula. Parece que, fuera del cuento, el código modernista no pudo ofrecer a las niñas nada nuevo. En cambio, de vuelta al pasado mitologizado, la figura femenina se ha cargado de significados más plausibles. Como esta reina, dramáticamente sola entre la nieve, el abismo y sus horribles cortesanos, contemplando con una lúcida sonrisa el horizonte inexistente. En su cara, el obligado elemento floral (fig. 61).

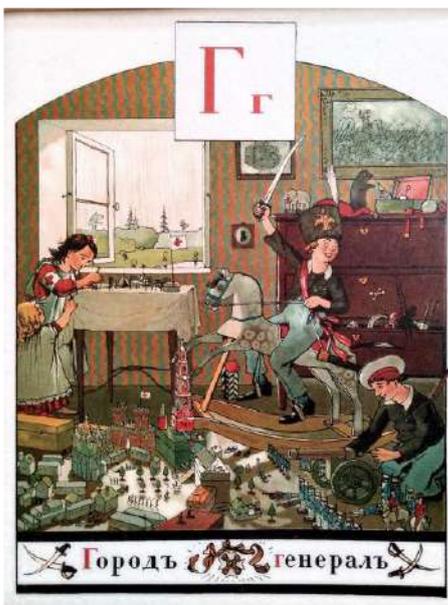


Fig. 58. Alexandr Benois. *La letra “Г”*, *Abecedario*, 1904.

Fig. 59. Alexandr Benois. *La letra “Ж”*, *Abecedario*, 1904.

³⁷² Según León Bakst, para quien el erotismo iba de la mano del optimismo, la decadencia de la belleza clásica en la cultura desembocaría en la infancia feliz de un nuevo gran arte. BOWLT, John E., 2008, p. 304.

³⁷³ La exacerbada teatralidad del marco y del fondo, transmitida a la pose, es la que diferencia radicalmente esta imagen de decenas de ilustraciones de *Memorias de la muñeca*, iconográficamente idénticas, recopiladas por Marina Kostujina de numerosas publicaciones decimonónicas. КОСТЮХИНА, Марина, 2017.



Fig. 60. Alexandre Benois. *La letra “M”, Abecedario, 1904.*



Fig. 61. Alexandre Benois. *La letra “Ц”, Abecedario, 1904.*

Elisaveta Bem³⁷⁴ desarrolló un programa mucho más amplio y completo. Sus esfuerzos no se limitaron al abecedario, sino que se repartieron a lo largo de su larga vida en innumerables viñetas, siluetas, capitulares e imágenes codificadas del tipo tarjeta postal seriada, todos auténticos iconos del pensamiento sobre la infancia, la educación y el género y sus relaciones con el arte. La fotografía (fig. 62) procede del ensayo biográfico de 1911, intitulado literalmente así “Elisaveta Bem, el amigo de los niños”³⁷⁵, con “amigo” en masculino, como si decir “amiga” hubiese profanado la jerarquía entre el artista y el pueblo³⁷⁶. Con su obra repartida entre los dos siglos, la artista también creaba uniendo dos estilos. El costumbrismo decimonónico en el que se inició y el modernismo, que influyó en la iconografía y las soluciones decorativas de sus obras más populares, las tarjetas postales. Sin embargo, la autora tenía muchas más capas, además de la obsesión por la silueta, un arte rococó, convertido en manualidad infantil cuando ella fue a su rescate, transmitiéndolo a las artes gráficas del siglo veinte³⁷⁷. Entre otras influencias, su casi fotográfico dibujo de elementos naturales se revela muy cercano al espíritu clasificador de la gráfica científica.

³⁷⁴ En 1864, Elisaveta Bem (1843–1914) terminó la escuela de dibujo de la Sociedad Imperial de fomento de las Artes. Sus primeros trabajos quedaron clasificados bajo el epígrafe crítico “amables dibujos costumbristas de la vida rusa y del hábitat de los animales” (), al que pronto añadirían el de “estilo ruso”; МОЗОХИНА, Н. 2012, p. 13-14. Sin abandonar nunca la práctica de la silueta, siguió tomando esbozos de personas y de elementos naturales en la hacienda familiar, actividad que mantendrá hasta el final de su vida, sin que ello interfiriera con su condición de esposa y madre. Aunque, según la propia artista, lo último sí contribuyó al monopolio de la temática infantil; ЛАВРЕНТЬЕВА, Софья, 1911. Durante décadas dibujó también numerosas series de tarjetas postales, encargadas por diversas organizaciones de Rusia y del extranjero; МОЗОХИНА, Н., 2012. A pesar de que sus intereses eran más amplios, alcanzó el reconocimiento en todos los círculos artísticos, bajo la etiqueta de artista temáticamente adscrita a lo femenino; ЛАВРЕНТЬЕВА, Софья”, 1911, p. 11-13.

³⁷⁵ ЛАВРЕНТЬЕВА, Софья, 1911.

³⁷⁶ Consideración de más peso que la asignación de la educación o de la beneficencia al ámbito femenino. El choque de los dos sistemas jerárquicos se trasluce también en la dedicatoria, con la que aparecía la fotografía (fig. 62) en una publicación posterior: “Queridos niños, por vosotros dibujo los niños campesinos, también amigos míos, ¡queredlos vosotros también!”. БЁМЪ. Е.; ГОРБУНОВА, Е.; ЛУКЪЯНСКИЙ. В., 1905.

³⁷⁷ ЧАПКИНА-РУГА, Софья, 2007, p. 10-15.

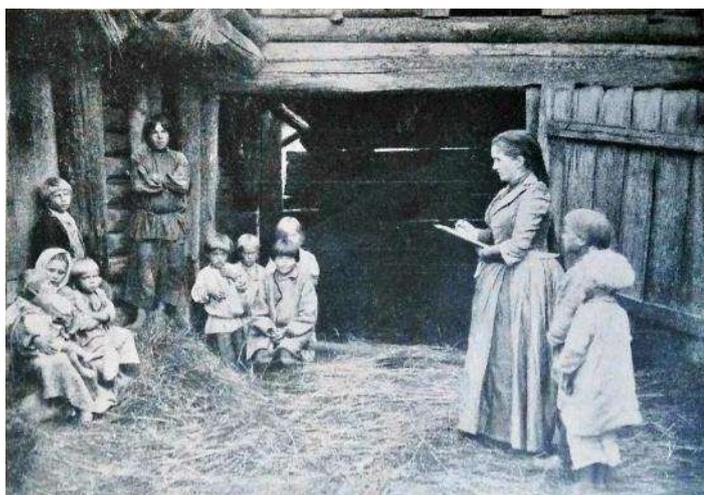


Fig. 62. Anónimo. Fotografía de Elisaveta Bem trabajando, ca. 1880-1890.

Se especializó en litografías y acuarelas sobre unas estilizadas escenas folclóricas, vinculadas al calendario festivo y al traje popular, siempre acompañadas por un dicho o proverbio, poético, conservador y, a la vez, no privado de ironía. Estas combinaciones crearon las imágenes para las tarjetas postales, una especie de estampas clasificadas, que podían incorporar elementos de candente modernidad –como el teléfono– tratados como si del pasado cíclico se tratase. Otro rasgo que unía las imágenes era la extrema infantilización de los personajes, presentados habitualmente en situaciones poco infantiles. Como las relaciones de pareja, la búsqueda, la añoranza (fig. 63), el disfrute de la compañía y la expresión del afecto mutuo, siempre que no sobrepasasen el límite del beso. Accesorios simbólicos y marcos folclóricos, la picaresca del pueblo (fig. 64) y la mirada febril prestada por la literatura romántica, todo está unificado bajo el denominador de un mensaje común. El amor, sin necesidad de censura, completamente privado de su potencial provocador, en paz con el almanaque entero.



Fig. 63. Elisaveta Bem. Tarjeta postal “Le quisiera complacer, pero no sé cómo”. s.f.

Una de las series de postales fue su *Abecedario*, un representante concreto de la tendencia general, que exacerbaba el uso de elementos modernistas. Sus protagonistas solían ser chicos, a las chicas apenas se les reservaba una esquinita enmarcada, el lugar correspondiente a la letra ornamental. Ellas, que en otras postales habían sido protagonistas absolutas de la emoción, en el *Abecedario*, más volcado al simbolismo oficialmente aceptado,

a la reglamentación de la tradición, fueron solo un minúsculo símbolo de lectura confusa (fig. 65). Cuando no volvían a los papeles más esenciales, como la ctónica curandera, rodeada de serpientes.



Fig. 64. Elisaveta Bem. Boceto para tarjeta postal “¿A quién le importa que estuve sentada con el compadre?”, 1904.

Fig. 65. Elisaveta Bem, dibujo, N. Ivanov, viñetas. La letra “Д”, ca. 1913-1914.

Pero lo que fueron propiamente ilustraciones conjugaron la temática infantil y el carácter enciclopédico de otra manera. Se trata de siluetas, a menudo dedicadas a aquellos aspectos de la vida de los niños que transmitían una ternura monumentalizada, harapienta y exquisita (fig. 66). Estos grupos gráficos, sin cambios, migraban de obra en obra, a lo largo de varias décadas. Y aunque entre los pequeños protagonistas también se encontraban representaciones más lúdicas, el mensaje más repetido unía deseo de perfección moral, belleza y sufrida dedicación a los otros, fueran estos, niños aún más menores o animalitos (fig. 67).



Fig. 66. Elisaveta Bem. Siluetas de la serie *Recuerdos del pueblo*, ca. 1882 (posteriormente utilizada para ilustrar recopilaciones de cuentos y versos, como la de 1910).

Fig. 67. Elisaveta Bem. Siluetas, utilizadas como ilustraciones entre 1886 y 1910, como mínimo.

3. “LE ESPERAMOS, CAMARADA PÁJARO, ¿CÓMO ES QUE NO QUIERE VOLAR?” (ESTILOS, INFANCIA, CODIFICACIÓN: 1917-1932)

La revolución estética autóctona antecedió varios años a la política. Mucho antes de la aceptación de sus nuevas denominaciones, los artistas procedentes de la experimentación cubo-futurista ya estaban definiendo las líneas iniciales del constructivismo y el suprematismo³⁷⁸. Los constructivistas eligieron su nombre a inicios de los años veinte, cuando las líneas rectoras del movimiento ya habían cristalizado bajo la experiencia vinculada a la propaganda política. Incluso en aquel momento, cuando sus manifiestos declaraban que el sitio del artista era la fábrica, algo en sus afirmaciones resonaba con las voces utópicas pre-revolucionarias: el constructivismo guiaría la humanidad hacia la cumbre de la perfección con el mínimo gasto de energía³⁷⁹. Efectivamente, tanto aquellos ex futuristas que se fueron a las fábricas, como aquellos que se encaminaron hacia la búsqueda del Espíritu Supremo, sin olvidar a otros, más cercanos a la palabra que siguieron volcados en el cartel político, todos habían creído en la revolución del espíritu, antes de encontrarse con la del partido³⁸⁰. El propio Malévich, que perfiló su doctrina supremacista a partir de 1919, había saludado la Revolución de Octubre con lúdica alegría, como el gobernante de un universo saluda al de otro³⁸¹.

Así, convencidos de que los eventos del otoño de 1917 eran afines a sus deseos de reformar de raíz el mundo del espíritu, rechazando cualquier tradición artística anterior, un buen número de artistas de vanguardia aceptó la revolución bolchevique sin reservas. En los primeros años, cuando estuvo a cargo del comisariado de Instrucción Pública Anatoli Lunacharski, bastante comprensivo con sus ideas, los artistas de vanguardia vivieron su mejor época. Algunos de los cargos que desempeñaron, les dieron la posibilidad de renovar el sistema de enseñanza artística, creando establecimientos como el Vjutemás, dónde la libertad y la riqueza de las tendencias no conocía límite³⁸².

Muy pronto se manifestaron los desencuentros entre los encargos explícitos del gobierno revolucionario y los artistas entusiastas de izquierdas³⁸³. Todavía en los años veinte, incluso antes del inicio del paréntesis doctrinal que supuso la nueva política económica o NEP, fueron visibles los indicios de la posterior línea de la restauración estética o reconciliación con

³⁷⁸ Antes de la revolución un grupo de artistas, liderados por Tatlin, había intensificado lo que llamarían ensayos de laboratorio, para extremar el conocimiento sobre la materia y la forma estética, en esta etapa, aún sin ninguna relación con el posible uso utilitario. Algunos como Alexandr Ródchenlo, Lyubov Popova o Varvara Stepanova formarían el núcleo constructivista más adelante, cuando los experimentos formales tendrían un claro fin productivo y político. LODDER, Christina, 1985.

³⁷⁹ LODDER, Christina, 1985, p. 2.

³⁸⁰ ГОЛОМШТОК, Игорь. 1994.

³⁸¹ TODOROV, Tzvetán. 2017, p. 116-7.

³⁸² Quizás la prueba más palmaria de estas condiciones de la enseñanza en los Talleres superiores artístico-técnicos es la recogida por la pintora e ilustradora Alisa Poret: cada día de la semana un maestro de idiosincrasia opuesta a la del anterior, examinaba a los estudiantes sobre el mismo dibujo del natural, plasmado en la misma hoja de papel. ГАЛЕЕВ, Ильядар, 2013.

³⁸³ Un ejemplo entre varios, resulta paradigmática la actitud de Lenin en el conflicto entre las dos alas de la nueva cultura artística revolucionaria, la de la dictadura de la forma, liderada por el grupo LEF (Frente de Izquierda de Las Artes) y la de los que se llamaron Cultura proletaria o Proletkult, partidarios de un arte de orígenes más humildes y lenguaje más accesible. Lenin desmanteló a los segundos por miedo a su creciente influencia, mientras se opuso, cada vez más, a la libérrima experimentación formal de los primeros. DOBRENKO, Evgeny, p. 22-41.

las formas tradicionales. Posteriormente los pintores predilectos del partido insistirían, de forma retrospectiva, que el ideal clasicista acompañó los primeros pasos de la revolución. A partir de 1928, Stalin, derrotada la oposición de los bolcheviques leninistas, utilizó unas pocas agrupaciones de características concretas para facilitar el desmantelamiento de todas las demás. La de los pintores, considerada heredera de los ideales del realismo moralizante de los Ambulantes llevaba consigo las semillas del inminente realismo socialista³⁸⁴. La representación que, después de 1932, sería proclamada primero la única permitida y después la única existente -jerárquica, alegórica y construida por estereotipos³⁸⁵- ya se manifestaba en los retratos de líderes o composiciones de la vida popular de la Asociación de los Artistas de la Rusia revolucionaria (AJRR, según el acrónimo ruso) a lo largo de los años veinte, con una agresividad contagiosa.

Hay dos tipos de representaciones femeninas fuertemente arraigadas en la fulminante experiencia de las vanguardias revolucionarias. Los carteles constructivistas -por ejemplo, los comerciales que florecieron bajo el liberalismo de la NEP- reflejaron un cuerpo femenino que, mucho más que la androginia de la nueva mujer expresó el deseo de liberación sexual, que caracterizaba el frente de izquierdas de las artes. Algo de la idea de la androginia -en el plano utópico en que la usaba la Edad de Plata y también en el nuevo, el relacionado con la nueva mujer- sí existió en el trabajo de artistas diseñadoras como Varvara Stepánova. El primer sentido tiene cierta relación con la costumbre heredada, que hará fortuna tanto en las vanguardias como en el arte posterior, de trabajar en pareja, hasta casi fusionar la personalidad artística³⁸⁶. El segundo se expresaba a través del diseño textil constructivista. La ropa para la nueva mujer, práctica y cómoda, aunque también con evidentes ecos de las teorías mecanicistas sobre el cuerpo, quedó, mayoritariamente sobre el papel³⁸⁷.

Las más interesantes imágenes de mujeres y niñas vienen de aquella tradición renovada que insistió en hablar del destino femenino: los discípulos y lo que me interesa más en este caso, las discípulas de los grandes maestros que marcaron hitos en la vanguardia o buscaron una vía propia. La tradición de los seguidores o alumnos, a veces fusionada con la tendencia dominante que pronto acapararía todas las imágenes femeninas, y a menudo también oponiéndose a esta, contiene no pocos ejemplos expresivos como los de citados de Ermoláeva o Evenbaj. Sin embargo, como las otras grandes escuelas de la época del espíritu libre de los veinte, los alumnos de Petrov-Vodkin también desarrollarían sus trayectorias prioritariamente en el siguiente periodo, más oscuro, importando resonancias de sus años de formación³⁸⁸. La época siguiente podría, de hecho, darse por inaugurada con una manifestación debida a los alumnos de otro maestro con una idiosincrasia propia, ya activo en el período anterior, Pavel

³⁸⁴ María Chegodáeva cita varios documentos que testifican el apoyo desde arriba de la AJRR, a fin de alejar de las estructuras del poder a los artistas de vanguardia. La misma historiadora relata la detallada crónica del debilitamiento de las posiciones de los artistas de izquierda hasta que, hacia finales de los veinte, la sociedad quedó convencida de la ineludibilidad de la vuelta al realismo. Fueron los propios pintores de la AJRR, los que, aún antes de la proclamación de la doctrina oficial del realismo socialista, acuñaron las fatales acusaciones hacia la vanguardia de “formalismo burgués”. ЧЕГОДАЕВА, Мария, 2010, p. 38-47.

³⁸⁵ HOLZ, Wolfgang, 1993, p. 73-85; TAYLOR, Brandon, 1993, p. 51-72.

³⁸⁶ BUDANOVA, Natalia, 2013, p. 25-42.

³⁸⁷ CLARK, Toby, 1993, p. 33-50.

³⁸⁸ Entre los alumnos de Petrov-Vodkin de los cursos entre 1922 y 1930 en la Academia de las Artes de San Petersburgo –conocida durante sus permanentes reformas también como Vjutemás de San Petersburgo o Vjuteín entre otros nombres– encontramos algunos de los rectores del imaginario pictórico como Alexandr Samojválov. Pero también varias figuras clave para la ilustración infantil, como Evguenia Évenbaj, Alekséi Pajómov, Alisa Porét, Elena Safónova y Alexandra Jacobson. ГАЛЛЕЕВ, Ильдар, 2015.

Filónov³⁸⁹. Él fue el maestro que propulsó el crecimiento orgánico de la forma pictórica, en contra de la construcción mecánica. En el fondo, escribía Filónov en 1912, la forma pura en el arte se manifiesta en cada cosa, presentada desde su propia evolución interna, es decir, su constante transformación en algo nuevo³⁹⁰ (fig. 68). Este culto actualizado a la naturaleza esencial, donde floración o primavera quedarán en consecuencia como sinónimos de la revolución proletaria, produciría más de un extraño fruto.



Fig. 68. Pável Filónov. *La floración universal*³⁹¹, 1915.

Fig. 70. Adolf Strájov. Cartel “¡Mujer liberada, construye el socialismo!”, 1926.



³⁸⁹ Dentro de la plural y rica en debates enseñanza artística superior en el San Petersburgo de los años veinte, los dos maestros citados aparecían como oponentes irreconciliables. Sin embargo, en el fondo común de lucha de las vanguardias posfuturistas contra la reconquista del realismo, ambas teorías pictóricas y pedagógicas, las de Petrov-Vodkin y de Filónov, mostraban importantes afinidades. En ambas escuelas, la reflexión metafísica, que intentaba su innovación formal, utilizaba una justificación conceptual científica. ГРИБОНОСОВА-ГРЕБНЕВА, Елена, 2015, p. 66-93.

³⁹⁰ FILÓNOV, Pável, citado en КОВТУН, Евгений, 2016, p. 8.

³⁹¹ Otros títulos de Filónov continuaron con la idea: *La fórmula de la primavera*, 1928-1929, desarrollaba el mismo programa estético-filosófico.

Fig. 69. Alexandr Ródchenko. Cartel “Lengiz (Editorial estatal de Leningrado): libros de todas las áreas del conocimiento”, 1925.

Mientras tanto, en el plano aparentemente terrenal, el pañuelo de la nueva Madonna socialista seguía coronándola en la mayoría de los carteles. Aquí la areola de la nueva mujer emancipada debería subrayar menos su capacidad de sufrimiento y más su fuerza. Pero los atributos de un estereotipo, portadores del efecto palimpsesto, cambian más difícilmente que las consignas. Dicha fuerza, una vez más esencial por su naturaleza, en un principio serviría como motor para la transformación social y no para el establecimiento de un nuevo orden eterno. Efectivamente, la primera de estas funciones transpira tras de la imagen de Lilya Brik, verdadero sex-symbol de la vanguardia (fig. 69). La boca generosa, el rizo coqueto, la pose, afín al nuevo teatro revolucionario, todo ello resultaba muy conveniente para los tiempos de experimentación social y sexual. Por tanto, el diseño constructivista del cartel le iba perfectamente a medida. Pero la imagen que haría verdadera fortuna se afianzó casi simultáneamente a esta (fig. 70). Era la angulosa y bien sombreada mujer de –casi– piedra que levantaba un símbolo fálico, ya fuera una bandera o la mano en gesto de saludo.

Pero el imaginario sobre lo femenino no se construyó solamente en el cartel. Las revistas femeninas oficiales, *Rabótnitsa* y *Krestianka* (*Obrera* y *Campesina*) también trabajaron para imponer un tipo ideal. En los años veinte esta fue la mujer activa, la trabajadora políticamente consciente. Esta mujer colectivizada aparecía leyendo, estudiando, arengando a sus compañeras y, eso sí, literalmente vestida con los atributos del poder, que le conferían un aspecto andrógino: chupa de cuero, pistola y carpeta³⁹². En realidad, los modos de reflejar a la nueva mujer tenían tantos más aspectos, cuanto más plurales eran los agentes constructores de esta contradictoria representación social. De los apéndices estadísticos del citado estudio vemos que las revistas utilizaban sobre todo fotografías. Esto facilitaba la magnificación de una escasa realidad que pugnaba por convertirse en modelo, multiplicarse en el caos. En torno a las supuestamente inapelables fotografías, sin embargo, florecía el debate. Las lectoras interpeladas no tardaron en inundar las redacciones con sus problemas reales, derivados del trabajo, la vivienda, etc.³⁹³. Lo que la fotografía supuestamente demostraba, los textos no tardaban en desmentirla. Crucificada entre situaciones o discursos opuestos -el activismo político versus la intacta esclavitud doméstica sería tan solo un ejemplo entre muchos- la mujer no sabía ni quién era ni qué aspecto debería tener. Las perplejas preguntas sobre si estaba o no políticamente proscrito el cuidado de la apariencia eran respondidas con ambiguas citas del partido³⁹⁴.

³⁹² ЗАХАРОВА, Наталья, 2005.

³⁹³ ATTWOOD, Lilian, 1999; ШАБАТУРА, Елена, 2006.

³⁹⁴ ATTWOOD, Lilian, 1999, p. 31-72.

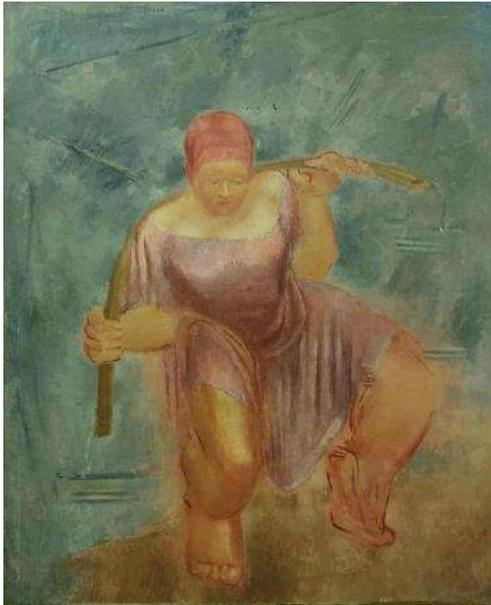


Fig. 71. Vyacheslav Pakulin. *Mujer con cubos*, ca., 1928.

Fig. 72. Al. Samojválov. *Chica del club deportivo Espartaco*, 1928.

La pintura resolvía los problemas de la representación con múltiples capas a su manera. Aquí el imperativo más nuevo, el del partido, venía a superponerse a otros, algunos tan antiguos como el modelo alegórico, del que nunca se desembarazó del todo ninguna vanguardia por falta de tiempo. De la mezcla procedían declaraciones como las de Aleksandr Déineka, que afirmaba que la belleza quedaba asegurada por los signos físicos que mostraban una capacidad de trabajo sano y útil³⁹⁵. Sobrecargados de mensajes pluridireccionales, los pintores acabaron mezclando todo en una imagen. La campesina descalza y la activista urbana vestida de cuero; la abnegada pasión de la vestal revolucionaria del pasado y el presentimiento para un futuro inmediato, que volvería a las consignas de la procreación como deber principal. Así nacieron tantas mujeres pictóricas exuberantes, con los músculos de acero pero con los traseros (o zonas adyacentes) que ocupaban el centro de atención y del cuadro, con los corazones revolucionariamente puros pero con los pechos nutricios infinitos (fig. 71). Es importante comprender esta sintaxis visionaria, ya que estos mismos autores fueron los responsables de la gestación de las niñas pictóricas y muchos también asistieron a su lenta cristalización gráfica. Las niñas de la pintura derivaban directamente del discurso de género, con su confusión entre el pétreo sex-appeal de la mujer nueva y la exuberante fuerza de la trabajadora (fig. 72). En cambio, la tristeza metafísica simbolista –que a menudo traslucía tácitamente–, tendría un retorno complejo en la pintura de los periodos posteriores.

Aunque la pintura incorporó esto con un ligero desfase, la infancia soviética tuvo un valor ideológico absoluto. Era el correlato de la proyección del imaginario en un futuro de fecha imprecisa. Esto es, la materialización del cliché de la revolución como primavera o promesa cósmica. La construcción ingenieril de una persona completamente nueva, justificaría todos los sacrificios y toda la violencia cometida en el proceso de reducción del pasado a *tabula rasa*³⁹⁶. Por eso la educación era siempre una cuestión transindividual; más que colectiva, estatal. Desde los hospitales materno-infantiles hasta las universidades pasando por las globalizadas y omnipresentes organizaciones infantiles y juveniles, el estado vigilaba la

³⁹⁵ ШАБАТУРА, Елена, 2006, p. 174.

³⁹⁶ ШАКИРОВА, Любовь, 2017, p. 5-7.

adecuación del niño a un ideal, a la vez impoluto como el de los simbolistas y militarizado como en tiempos de guerra. La publicación, escritura e ilustración para niños fueron una pieza central en esta construcción, apoyada a la vez sobre principios supuestamente ultracientíficos y ritos tribales neoprimitivos³⁹⁷.

Poco antes, hacia 1915, la movilizadora sociedad rusa por fin había generado las innovaciones pedagógicas que no tuvo tiempo de aplicar, aquellas que sintetizaban desde las teorías de Tolstoi hasta la importación de las más progresistas de las experiencias extranjeras³⁹⁸. Es decir, el nuevo poder estaba en condiciones de aplicar una política educativa única: una mezcla de utopías atemporales y la implantación arbitraria de cualquier idea circunstancial, convertida por la casualidad en una ley absurda. Existen infinidad de ejemplos normativos que partían de la premisa de que el niño socialista y el nuevo Estado, pertenecientes íntegramente al futuro, necesitaban un trabajo de borrado y reinención del pasado³⁹⁹. Fueron experimentos practicados con niños y niñas que, durante la Guerra Civil y la NEP, vivieron a diario el hambre y la violencia. Los resultados muestran cómo las niñas, lejos de sentirse liberadas de los estereotipos de género del pasado, crecían desilusionadas por no poder ser chicos, el género menos expuesto al miedo. A la vez, transformaban el desamparo en una exorbitada necesidad de admirar; el culto a los revolucionarios románticos del pasado les compensaba por la pérdida de los objetos de cariño más cercanos⁴⁰⁰. Por ello, no es de extrañar que el único medio visual, que en un primer momento alcanzó el grado de radicalidad de los mensajes educativos fuera el cartel⁴⁰¹. Pero aún en este género podemos encontrar representaciones ricas en subtextos, como las de Vladímir Konáshevich, donde miles de niños uniformados están congelados en medio de un paso de la marcha (fig. 73).

La ambiciosa y trabada revolución pedagógica necesitaba un llamamiento global para la creación de una nueva literatura. Este llegó de la mano de una devastante purga de la literatura existente: del cuento popular fantástico hasta las novelas de Lidia Chárskaia, junto con muchos otros enemigos más o menos temporales. Las estadísticas muestran una demanda, fruto de las urgentes campañas de alfabetización, que valoraba a Lenin tanto como a la ficción

³⁹⁷ Clasificando así prácticas como los cantos, las marchas, los juramentos solemnes, la evocación diaria de los héroes muertos del pasado, el culto a los atributos simbólicos en los uniformes y un largo etcétera. ПЕЛЕВИН Виктор, 2018, p. 389-417. Cabe ampliar con algunos datos más. La ideologización sistemática se llevaba a cabo por medio de la creación de un nuevo lenguaje, construido de restos semióticos más antiguos. El principal usuario del lenguaje ideológico infantil fue la organización de los pioneros (con el nombre V.I. Lenin) creada el 1922 y subordinada al órgano directivo de la organización juvenil comunista, el Komsomol. Durante la evolución de esta organización que englobaba a todos los niños soviéticos, se produjeron ingentes cantidades de textos orales, escritos, materiales y corporales –canciones, juramentos, premios, normativas memorizadas, reuniones con un protocolo estricto de movimientos y gestos y muchísimo más –. Algunos de los escritos, como las biografías de pioneros-héroes, tienen fuerte semejanza con los antiguos libros hagiográficos; muchos de los rituales, como apunta el citado en el principio de la nota Víctor Pelévin mezclaban la retórica escénica folclórico-tribal con la militar. Es decir, asimilando rasgos del pasado, el movimiento pionero plasmaba los clisés ideológicos en un sistema estético, ético y performativo, donde cada detalle adoctrinaba. ЛЕОНТЬЕВА. Светлана, 2006. Uno de los métodos sin investigar hasta ahora fue la específica estructura paramilitar, en la que la unidad mínima de niños (aproximadamente coincidente en tamaño con la clase escolar) fue retratada y autorretratada, en reuniones, informes, y fiestas, como un ideal de la romántica vida grupal, fuente de valores y emociones compartidas. He traducido su denominación, *otriad*, como “pelotón”. El tema de su representación está desarrollado más adelante: véanse especialmente las figuras 201, 620, 621 a y 621 b, entre otras imágenes de la vida escolar despersonalizada.

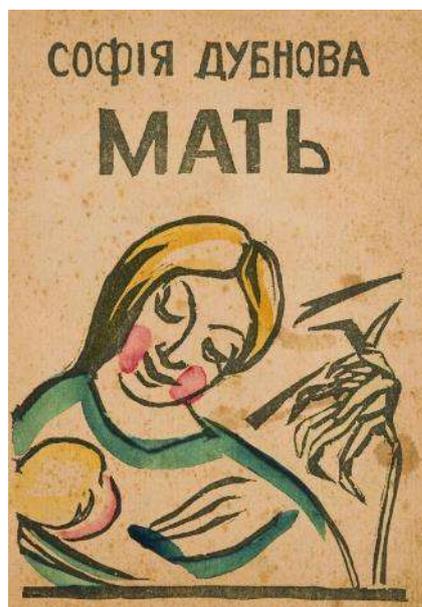
³⁹⁸ БОГУСЛАВСКИЙ, М. 2002, p. 72-75.

³⁹⁹ Entre ellos modificar por completo los nombres de pila elegidos para los neonatos (miles de Octubrinas que luego serán Stalinas), requisar y destruir todas las muñecas de los establecimientos públicos infantiles, prohibir los cuentos... САЛЬНИКОВА, А., 2003, p. 411-432.

⁴⁰⁰ САЛЬНИКОВА, А., 2003, p. 411-432.

⁴⁰¹ ШАКИРОВА, Любовь, 2017.

nacional clásica⁴⁰². Las paradojas se entrelazaban, creando resultados imprevisibles. No en vano Marina Tsvetáeva, una de las leyendas poéticas de la Edad de Plata, afirmaba que si en Rusia queda algo bueno es el libro infantil⁴⁰³. La sentencia de calidad poética tenía varias caras. Por un lado, los profesionales de la propaganda post y neofuturista habían respondido al llamamiento por una nueva literatura infantil. Otros poetas trasladaron a las revistas infantiles nuevas formas de lenguaje transnacional. Al contrario que los primeros, los maestros del absurdo del grupo OBERIU, multiplicaron una duda sistemática por medio de la deconstrucción lúdica de los elementos lingüísticos y los desarrollos ambiguos y sorprendentes. Algunos de sus hallazgos resultaron contagiosos⁴⁰⁴. O, en otros casos, simplemente conectaban muy bien con un ambiente donde las divergencias aún superaban al adoctrinamiento chillón. Y sin embargo, la historia de la literatura para niños de los años veinte y de su recepción abunda en paradojas. Una de las más evidentes es que, si no todos, la gran mayoría de los libros y números de revistas publicados en los años veinte bombardearon a sus lectores con una petición: escribidnos, decidnos qué libros o revistas queréis, cómo podemos responder a vuestros problemas, etc. etc. Y no conviene olvidar que hay que multiplicar esta petición por los millones de ejemplares, que correspondían a las tiradas de la época. Pero, cuando hojeamos el número siguiente de la revista o el respectivo próximo libro de la serie, inevitablemente los encontramos idénticos a los anteriores: promulgaban los mismos valores, actividades políticas y gustos estéticos, las mismas reglas absolutas de la vida, como si no hubiesen recibido centenares de cartas. Surge la inevitable conclusión de que cuanto más participación reclamaban, menos necesitaban abrir los sobres de unas cartas, cuyo contenido parecían saberse de memoria⁴⁰⁵. Sin el extraordinario esfuerzo de la ilustración, los contradictorios vacíos en la historia de la literatura del periodo serían mucho más visibles.



⁴⁰² ШАПОШНИКОВ, Александр, 2001, p. 58-62.

⁴⁰³ ПУТИЛОВА. Е., 1997, p. 18.

⁴⁰⁴ Se ha explicado repetidamente que uno de los factores que atrajo hacia el libro infantil a los mejores maestros de la vanguardia fue la especial miopía de la censura que controlaba este producto cultural. ШТЕЙНЕР, Евгений 2002; ПУТИЛОВА. Е., 1997. La afirmación parece particularmente acertada cuando la aplicamos a los poetas del absurdo en torno a Daniíl Jarms, publicados en las populares revistas infantiles *Ezh (Erizo)* y *Chizh (Mirlo)*. Más adelante volveré a otro miembro de OBERIU con especial importancia para el libro infantil, Alexandr Vvedenski.

⁴⁰⁵ Y más paradojas, por ejemplo, las relacionadas con el continuo y encarnizado debate de los protagonistas de la literatura infantil, sembrado de acusaciones, detracciones y reformulaciones que parecían no cuajar nunca. Muchos de estos hechos de conocimiento público, están analizados en БАЛИНА, Марина, 2013.

Fig. 73. Vladímir Konáshevich. Cartel “Somos jóvenes leninistas”. 1925.

Fig. 74. Nadezhda Lyubávina. Portada de *Madre*, 1918.

Dmitri Fomin analiza la situación del libro de la época como un cruce de caminos. Por un lado, ahí confluyen todas las tendencias estilísticas y técnicas. Pero la variedad no se limitaba a la larga lista de tendencias pictóricas, ya que las artes del libro interactuaban también con el mundo del espectáculo o la publicidad. Desde estas premisas el libro ilustrado se convertía en un laboratorio de investigación, a la vez radical e integrador. Y, pese a que los constructivistas habían proclamado el libro solo como un objeto útil, la utopía espoleaba ir más allá, buscando un nuevo vocabulario verbo-icónico universal, basado en la psicología de la percepción⁴⁰⁶. Entre los fenómenos más brillantes de la época destacan los descubrimientos del Grupo Segodnia (Hoy) y los autores como Konáshevich и Lebedev. En 1918 la citada agrupación vanguardista, en torno a Vera Ermoláeva lanzó una corta serie de libros infantiles. Para su objetivo, extrapolar la revolución estética y política, disponían de cuatro páginas por libro e ilustraciones realizadas por medio del linograbado⁴⁰⁷. La expresividad premeditadamente brusca rimaba a la perfección con el coloreado manual. Evidente fuente de inspiración eran los libros transracionales futuristas, que trascendían las pautas del lenguaje, en unas páginas cortadas a mano. Nada de esto impidió al grupo volver al más utilizado de los tipos femeninos y su complemento floral (fig. 74)⁴⁰⁸.

En los años siguientes, Vladímir Lebedev trasladó al libro infantil una experiencia típica del artista de vanguardia de los veinte: la experimentación cubista, la influencia de los *lubki* populares, el cartelismo de propaganda revolucionaria y la afinidad con las formas constructivistas⁴⁰⁹. En 1923 cristalizó en una estructura editorial duradera, GIZ -Ediciones Estatales- donde confluyeron los descubrimientos de las diferentes vanguardias. Fue codirigida por Lebedev (junto con S. Marshak), y tan marcada por su credo, que hizo posible hablar de la "escuela de Lebedev"⁴¹⁰. Más tarde, cuando se convirtió en el blanco de los ataques "antiformalistas", Lebedev formuló sus principios de la comunicatividad⁴¹¹. Su libro *Ayer y hoy*, (figs. 75-76) tiene todas las características de un manual de alfabetización visual. Para el autor más crítico con el mensaje formal de libro infantil de los veinte, E. Steiner, el libro ejemplifica el código básico de la ideología totalitaria, plasmado masivamente en el libro productivo. Aunque considero que el género productivo no desarrolla todas las consignas de Lebedev, las observaciones de Steiner son incontestables: el núcleo del mensaje educativo es la representación mecanicista. Los objetos y los personajes son tratados de la misma manera;

⁴⁰⁶ ФОМИН, Дмитрий, 1999.

⁴⁰⁷ ЧЕГОДАЕВА. Мария, 2012, p. 80-82

⁴⁰⁸ La ilustradora, Nadezhda Lyubávina (1876- 1928), después de participar en diferentes agrupaciones de la vanguardia de San Petersburgo-Petrogrado, en 1919 partió para Vítebsk, el mismo año que Ermoláeva, también para enseñar en la escuela artística fundada por Marc Chagall. En 1924 abandonó el país, compartiendo el destino de una numerosísima parte de la *intelligentsia*. Evgeny Steiner interpreta –sin profundizar– el predominio de las mujeres jóvenes en el grupo Segodnia, V. Ermoláeva, E. Turova y N. Lyubávina, como una especie de maternidad social revolucionaria; ШТЕЙНЕР, Евгений, 2002. Ciertamente, cabe enfatizar la excepcionalidad de la imagen analizada. La encontramos en un periodo donde la representación más tradicional del abrazo materno infantil queda diferida; los atributos icónicos de la maternidad, a veces hipertrofiados, buscan otras formas.

⁴⁰⁹ Hay que recordar que, en 1922 ya estaba madura la concepción del libro constructivista de El Lissitzky, basada en la elaboración de un nuevo vocabulario visual, una especie de jeroglíficos que activan la percepción Gestalt a través de los esquemas arquitectónicos suprematistas. Estas fórmulas fueron heredadas por los nuevos libros totales de Vladímir Lebedev.

⁴¹⁰ ПÉРЕЗ, Carlos, LÉVÈQUE, Françoise, 2012, p. 89-91.

⁴¹¹ El niño no solo debe entender la ilustración, sino también percibir la forma activa. Un buen ilustrador incita al lector a analizar el proceso de creación, lo convierte en coautor. Entrevista con el artista de 1933, recogida en ГОЛЦЕР, Владимир, 1987, p. 132-136.

el posterior desarrollo de la portada lo explicita en el caso de los personajes modernos; y en cuanto a los antiguos, son sombras chinescas, deshumanizados por irreales. La relación con un posible entorno o fondo está rota, sus particularidades, primero han sido estandarizadas y luego sometidas a la violencia de encuadres y perspectivas radicales⁴¹². Este procedimiento preparaba los elementos del universo representativo para la clasificación global, el etiquetado fácil de todo lo que existía, para una enseñanza visual instantánea y multitudinaria.



Figs. 75-76. Vl. Lebedev. Portadas de *Ayer y hoy*, 1931-1935.

Dentro de la lucha entre las dos teorías de alfabetización del pueblo: la de futuristas y derivados y la modernista y simbolista, Konáshevich se adscribe en la segunda. Si el abecedario de Lebedev de 1925 comparte la orientación constructivista hacia el objeto descontextualizado, los diversos abecedarios de Konáshevich muestran, en cambio, la trayectoria posrevolucionaria del proyecto modernista: la concepción teatral se retira en favor de la cercanía a la naturaleza viva, cuya progresiva estilización, a su vez, mantiene vivo el ritmo teatral, pero se aleja de la concepción del marco (fig. 77).

⁴¹² ШТЕЙНЕР, Евгений, 2002.

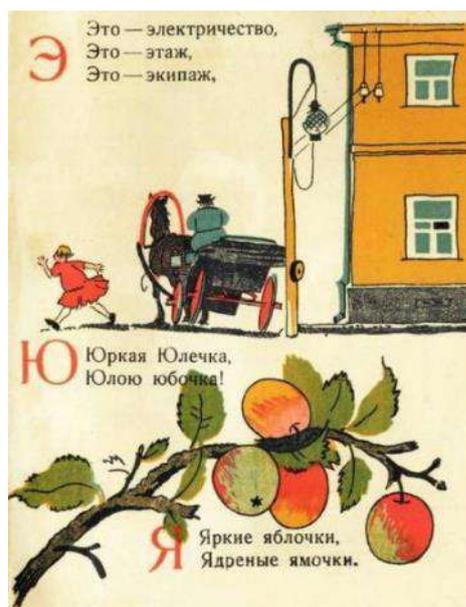


Fig. 77. VI. Konashevich. Página de *Abecedario en versos (las letras “Э”, “Ю”, “Я”)*, 1926.

Pero las imágenes más importantes para entender el contradictorio código de la época pertenecen a Vera Ermoláeva⁴¹³. Su ilustración infantil floreció mientras su pintura evolucionó hacia lo que ella llamaba “realismo plástico”⁴¹⁴. Este proceso transcurrió durante los años

⁴¹³ Vera Ermoláeva nacida en 1893 y ejecutada en 1937 trascendió ampliamente su papel de discípula de un gran maestro, convirtiéndose, en diversas ocasiones, en el líder intelectual y artístico de iniciativas vanguardistas, como en el caso del grupo Segodnia; ЗАИНЧКОВСКАЯ, АНТОНИНА, 2008. No obstante, la historia la recordará como la número dos de... Es decir, gracias a lo sucedido a partir de 1919, cuando trabajó en la escuela creada por Marc Chagall en Vítebsk, conociendo ahí a Malévich y alcanzando tal grado de adhesión a sus ideas que llegó a sustituirlo en el puesto de dirección de la escuela. Quizá una de las razones es que la biografía de Ermoláeva presenta huecos y borrones debidos a la destrucción de su obra a raíz de su detención e internamiento en un campo del Gulag. Esto la ha convertido en ejemplo paradigmático de página histórica en blanco. En este sentido un autor, Laskin, la convierte en la protagonista de una ficción sintomáticamente llamada *Novela con extrañezas*, donde el supuesto fantasma de la pintora dicta al autor a falta de otras fuentes; ЛАСКИН, Семён, 1998. Pero la biografía creativa de Vera Ermoláeva supera ampliamente todos los tópicos, incluido el de “líder secundaria” –transmisora de las ideas de Malévich, evaluada en relación con la obra de su maestro– o de “historia borrada” (es decir, artefacto opaco, eslabón incognoscible en la evolución de la pintura, o trayectoria reducida a la condición de víctima). Basta, para asegurarse de ello, trazar un itinerario que relaciona las experiencias tempranas, prácticamente formativas de Ermoláeva y su actividad, posterior a la escuela de Vítebsk. Entre 1914 y 1917, después de conocer los movimientos vanguardistas locales y los parisinos, participó en una de las más divertidas provocaciones futuristas de su tiempo, el círculo y revista *Asesinato sin sangre*. En este grupo, los hallazgos de los diversos ambientes vanguardistas en las áreas del libro o del performance, se aplicaban con enormes dosis de autoironía. Desde este laboratorio brotó, íntegramente, el instrumental formal, que después de la Revolución sería aplicado a las publicaciones de Segodnia. Años después, durante el periodo inmediatamente posterior a su regreso de Vítebsk, en Petrogrado, la artista tuvo un lugar central en otro experimento artístico cardinal. Los artistas que lo conformaron, se proponían buscar un posible desarrollo de la experimentación postimpresionista, cubista y constructivista, capaz de dialogar con la retomada ofensiva de los realismos; ЗАИНЧКОВСКАЯ, АНТОНИНА, 2009, p. 9-64. En este círculo encontramos artistas que, después del estalinismo, transmitirían la experiencia a la segunda oleada de vanguardias, la del “arte no oficial”. Un corte transversal de esta índole de la trayectoria de Ermoláeva, nos presenta a otro tipo de artista. Descubrimos a una persona, capaz de investigar sistemáticamente, con rigor científico, todas las teorías novedosas que la habían precedido o la rodeaban; de sintetizar lo pasado ellos junto con los usos de su entorno, y con todo ello, establecer diálogos que trascienden su propio trágico periodo.

⁴¹⁴ Fue el nombre de un experimento analítico y a la vez personal, quizás llamado así también para distinguirlo del realismo socialista. Para sintetizar este estilo, conviene anotar que los que lo practicaron no solo realizaban análisis exhaustivos de los sistemas artísticos inmediatamente anteriores, sino también experimentaban con temas

veinte, a la par de su colaboración con los miembros del grupo absurdista OBERIU en la prensa infantil. De la conjunción entre el lenguaje polisemántico del absurdo y la imagen, que también encerraba varias capas de evolución artística, surgieron ilustraciones que disparaban el número de los significados.

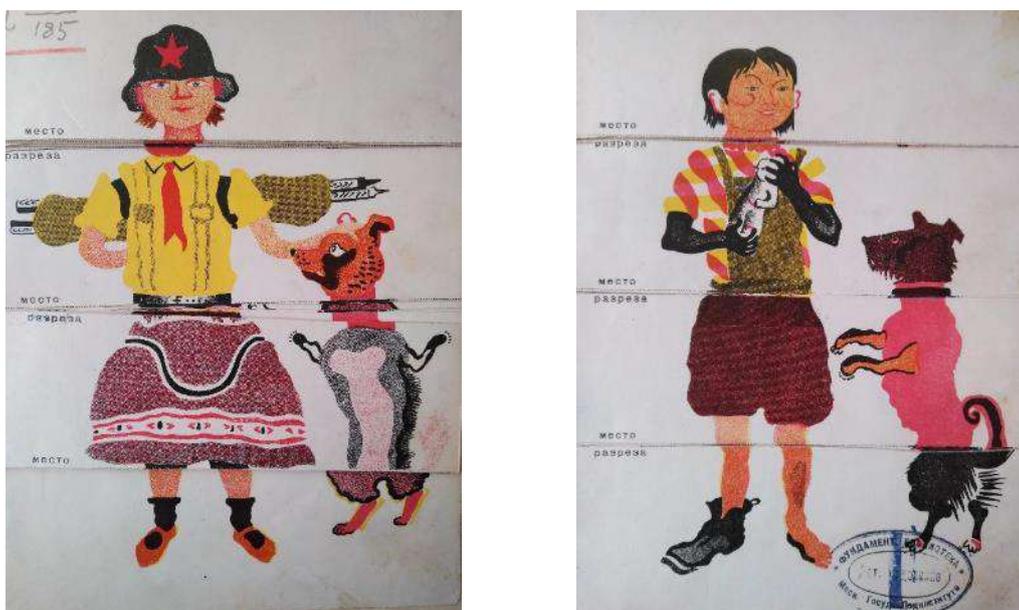


Fig. 78-79. Vera Ermolaeva. Combinaciones del libro-juego *Chiquillas*, 1928.

Incluso sin el acompañamiento de un texto ambiguo, la representación excede el límite de lo unívoco. *Chiquillas* fue quizás el ejemplo más extremo. La forma del librito evocaba a la vez un entretenimiento adscrito al género, vestir a una muñeca, y las subversivas prácticas surrealistas. Las protagonistas eran cuatro niñas de distintas razas, como expresión habitual de los mensajes internacionalistas. Las distintas combinaciones de las partes de las chicas jugaban no solo con los atributos culturales del género, sino también con el estereotipo étnico-antropológico (figs. 78-79). Cuando los atributos tradicionales de las niñas –mascota, muñeca, herramienta costumbrista o alhajas étnicas– se confundían con el uniforme de los pioneros soviéticos, surgían combinaciones que evocaban el caos y la falta de certezas dentro de la realidad del género, incluso mejor que el diálogo de Bulgakov, citado en el principio.

Para concluir con la primera gran etapa de la transformación del marco, entendido como modificación de los códigos que unen forma y contenido, es preciso recordar los estudios de Dmitri Fomin: el debate entre modernistas y los constructivistas sobre el libro se centró en la tipografía, entendida como búsqueda de los caracteres de la época⁴¹⁵. Quizá fue esto lo que liberó la ilustración, permitiéndole encarnar la fusión de todas las tendencias opuestas. Porque a la poesía didáctica, al tema de los juegos cotidianos o a las historias repletas de objetos y animales, que sustituyeron el cuento en los veinte, la ilustración también pudo acercarse desde unos presupuestos heredados, cercanos a la poética de E. Bem, como vemos en las siluetas de Elisaveta Kruglikova⁴¹⁶ (fig. 80). El hecho de que las composiciones que recuerdan un friso,

como la percepción cromática, dentro de su relación con los otros sentidos. ЗАИНЧКОВСКАЯ, АНТОНИНА, 2008, p. 13-15.

⁴¹⁵ ФОМИН, Дмитрий, 2015, p. 315- 354.

⁴¹⁶ Elisaveta Kruglikova (1865-1941) practicaba también la pintura y el grabado, pero es más conocida por sus siluetas. Después de conseguir el reconocimiento en París, en 1914 volvió a Rusia para no dejarla más. En los años veinte enseñó en la Academia de las Artes de San Petersburgo, adaptando además sus técnicas gráficas a la novedosa iconografía revolucionaria. O aún mejor, fusionando ambos universos; КОРНИЛОВ, Петр, 1969.

repletas de ternura y personajes femeninos arquetípicos podían servir a los mismos propósitos ideológicos que las desenfundadas formas constructivistas, se puede interpretar como una señal de continuidad dentro de la ruptura.

Sin embargo, dentro de los principales vehículos ideológico-educativos -los libros productivos, encargados de construir los futuros usuarios de la sociedad industrial- se pueden encontrar también numerosos elementos de esta misma continuidad. Siguiendo con el análisis de Steiner, el libro productivo de los años veinte extrapola sobre la página los métodos formales constructivistas, preparando a los niños para un mundo deseado, donde los seres humanos y las máquinas han intercambiado y mezclado sus funciones. El efecto colateral de este proceso es la progresiva pérdida de individualidad del ser humano, mientras que la máquina, equiparable también con toda la estructura social, se convierte en el único garante del movimiento acelerado hacia un futuro ideal⁴¹⁷. En muchos de los libros productivos la urgencia usurpa el protagonismo, a menudo apoyada más por la estética característica, que en el verso⁴¹⁸.



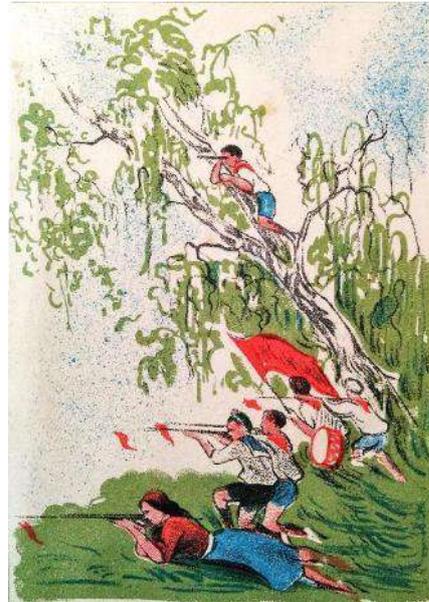
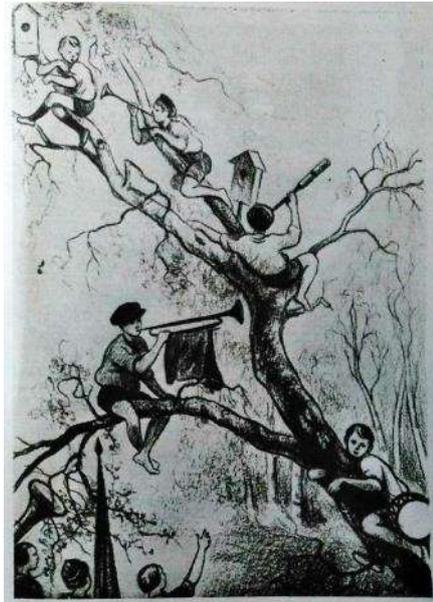
Fig. 80. Elisaveta Kruglikova. Página de *Diente de león*, 1928.

Fig. 81. Alexandra Sobórova. Portada de *La tarea de Katia*, 1928.

Dotada de una gran longevidad creativa, nunca se cansó de aglutinar artistas en torno a esta puesta al día de la pericia académica. Pero a pesar de su receptividad al vocabulario revolucionario, siguió prefiriendo la intimidad de lo cotidiano y la naturaleza con sus flores; СИДОРОВ, А., 1936.

⁴¹⁷ ШТЕЙНЕР Евгений, 2002, p. 143-150. Un planteamiento que puede ser analizado como manifestación del culto al cuerpo colectivo perfeccionado mecánicamente, omnipresente en todas las artes Soviéticas de este periodo; CLARK, Toby, 1993, p. 33-50.

⁴¹⁸O al revés. Mirón Petrovski analiza estas pautas, aplicadas a los libros infantiles escritos por Maiakovski: La búsqueda de posiciones radicales opuestas y la prisa, que carga al niño con decisiones correspondientes a edades mucho más maduras necesita de la estética constructivista, ПЕТРОВСКИЙ Мирон, 2006, p. 110-116. Lo vemos en versos como “Le esperamos, Samarada pájaro, ¿cómo es que no quiere volar?” (“Мы вас ждем/ товарищ птица, /отчего вам не летится?”); МАЯКОВСКИЙ, Владимир, 1938 [1927], p. 20-22. Acompañados por una ilustración realista, pueden poner en evidencia el absurdo de extrapolar complejos problemas sociales al área de la infancia. Como estos pioneros de la portada, que parecen disparar a sus compañeros o dobles, empeñados en adoptar a toda costa al pájaro de la felicidad (figs. 82-83).



Figs. 82-83. Valeri Alfeevsky. Página de *Versos*, con “Le esperamos, camarada pájaro, ¿cómo es que no quiere volar?”; e ilustración para la portada del libro, 1938.

Un ejemplo de la primera tendencia, dentro de la ilustración femenina, podrían ser los pequeños de libros de Alexandra Sobórova⁴¹⁹. Su sincero interés por ensalzar la rapidez, el progreso y todo tipo de medios de transporte queda neutralizado cuando dibuja a las niñas. La ternura resultante casi evoca las estampas decimonónicas (fig. 81). A medida que nos acercamos a otros libros productivos, donde las ilustraciones asumían prioritariamente la responsabilidad de enseñar a los pequeños el auténtico valor de los objetos, los seres y el funcionamiento sistémico de sus relaciones, nos esperan más sorpresas. Así, libros que no contradecían el mensaje lo exageraron hasta rozar la subversión involuntaria. Como en el caso de *1000 vestidos al día*⁴²⁰ (fig. 84). Esta apología de la industria textil ha magnificado tanto la importancia de la indumentaria, que las minúsculas costureras a su servicio parecen mucho menos significantes que sus máquinas. Sin olvidar que refuerzan la asociación involuntaria entre trabajo femenino y esclavitud; los hombres en el libro, implicados en la misma industria, son retratados en continuo y diversificado movimiento, mientras las mujeres permanecen como relieve de fondo, partes de la cadena. Algo parecido pasa en otros casos, que también tendrían que cantar la dignidad del trabajo libre y en eso revelan la fatalidad de la inferioridad femenina. *A cada cual, su trabajo*, reza el título de este libro de las hermanas Chichágoovy⁴²¹, que, como es debido, acumula objetos industriales recién producidos, en encuadres que potencian su valor

⁴¹⁹ Como cabría esperar de un artista de su generación: Alexandra Sobórova (1882-1935) terminó la Escuela de Bellas Artes de Moscú en 1909, sus primeras ilustraciones se adscribían en la estética modernista, donde el elemento floral transcendía el marco, para llenar páginas enteras; МАРКЕВИЧ, Андрей, 2005, p. 38. Después de la revolución, y con un estilo diferente, creó carteles propagandísticos y numerosos libros de alfabetización visual que entraban en el género “productivo”, pero permanecían paradójicamente cerca de una naturaleza amable.

⁴²⁰ Los ilustradores, el matrimonio Olga Deneiko y Nikolai Troshin crearon, trabajando en conjunto, numerosos libros productivos; ШТЕЙНЕР Евгений, 2002, p. 222. Deneiko, (1897-1970) que se formó con el famoso artista gráfico y grabador Vladímir Favorskiy y en el Vjutemás, dibujó también carteles y, en décadas posteriores, gran número de bodegones con flores; РУССКАЯ АНТИКВАРНАЯ ГАЛЕРЕЯ, 1998.

⁴²¹ Olga Chichágoova (1886-1958) y Galina Chichágoova (1891-1966) eran discípulas de Alexandr Ródchenko en el Vjutemás. Su trabajo se limitó a los libros puramente productivos; МАРКЕВИЧ, Андрей, 2015. A partir del año 1930 se dedicaron al diseño industrial y expositivo, muy a menudo también relacionado con la infancia. ГЕРАСИМОВА, Дарья, 2004.

autónomo. Salvo cuando aparece la figura femenina: su trabajo es el menos importante. Y su representación formal, la más tradicional de todo el libro (fig.85).

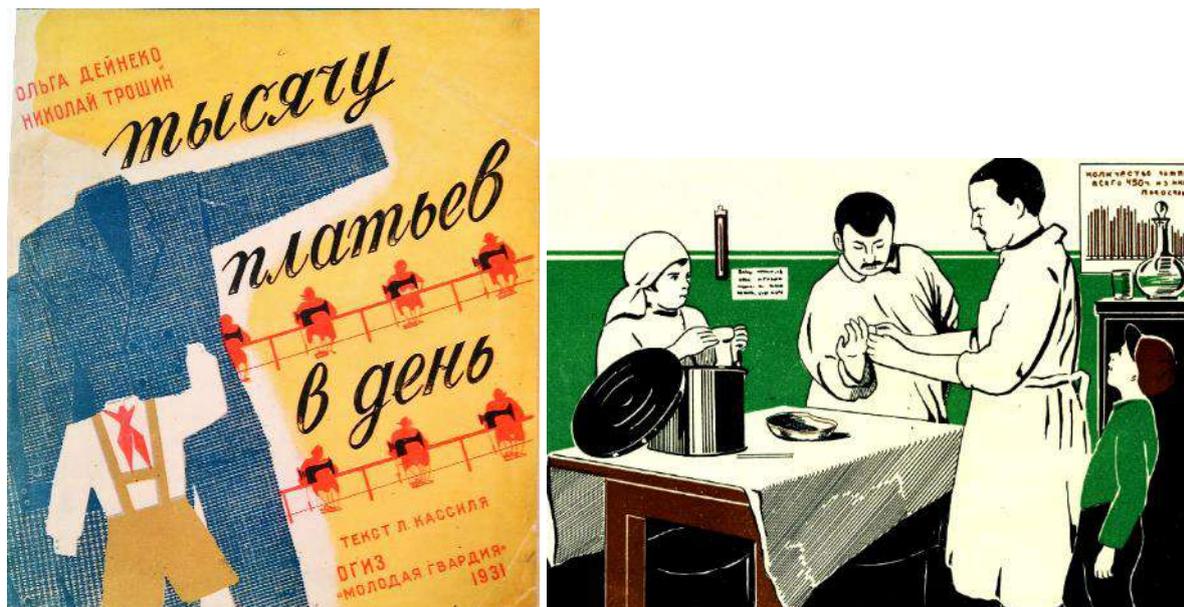


Fig. 84. Olga Deineko, Nikolai Troshin. Portada de *Mil vestidos al día*, 1931.

Fig. 85. Olga y Galina Chichagovy. Ilustración para *A cada cual, su trabajo*, 1927.

Algunos trabajos de maestros del género, como Evguenia Evenbach⁴²² sometían el significado a mayores presiones⁴²³. Existe una imagen incluso más inquietante que las lavanderas de *Al río*, un monumento al eterno trabajo femenino no cualificado, que parece un juguete mecánico, donde una de las figuras se levanta cuando la otra se agacha y viceversa (fig. 86). Esta portada de *Miel*, cuyos colores y formas provocan la indeseada conclusión de que los niños están capturados dentro de la colmena o quizá producidos por ella (fig. 87).

⁴²² Évenbach, Evguenia (1889-1981) descubría su pasión por las expediciones aún durante su formación con Kuzmá Petrov-Vodkin, en la Academia de las Artes, en este caso, participando en la investigación de monumentos arquitectónicos y estudiando los iconos en la ciudad de Novgorod. A finales de los treinta el perímetro de los viajes de estudios se amplió hasta las regiones más orientales y el río Amur; ГАЛИБЕВ, Ильдар, 2015, p. 50. Después de su periodo de ilustración infantil intensiva de finales de los años veinte (*Ocas*, 1923, *Piel*, 1926, *Silla*, 1926, *Mercado*, 1926), desarrolló una serie de manuales de lectura para los niños de las alejadas provincias septentrionales y orientales. A sus influencias formativas habría que añadir la estética de Vladímir Lébedev pero, sobre todo, el arte popular de las diferentes regiones y el interés por la naturaleza, que en los treinta desembocó en una serie de libros animalistas, como *Ositos-camellitos* (1930); МАТАФОНОВ, В., 1988.

⁴²³ Aquí la representación alcanza la mayor ambigüedad, correspondiendo e incluso prosiguiendo con el juego propuesto por Al. Vvedenski. El resultado: un verso de aparente rima clásica con velados significados absurdos, ilustrado por una imagen, recubierta de barniz constructivista, pero en el fondo, fiel a la metafísica esencial del maestro Petrov-Vodkin.



Fig. 86. Evguenia Évenbach. Ilustración para *Al río*, 1928⁴²⁴.

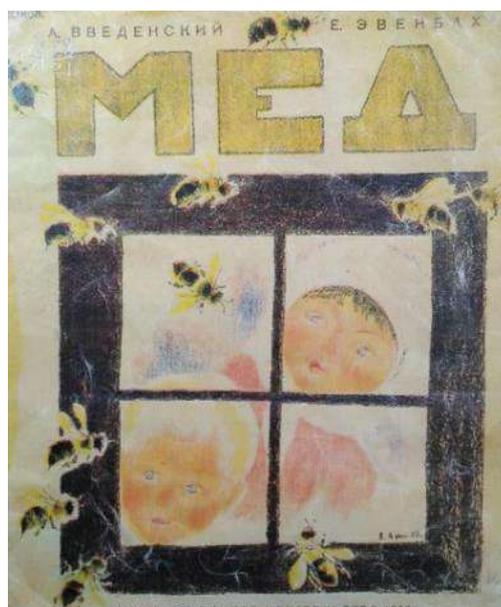


Fig. 87. Evguenia Évenbach. Portada de *Miel*, 1930.

4. CONCLUSIONES PARCIALES: PALIMPSESTOS Y SEÑALES

La lectura de la imagen, creada por mujeres artistas de periodos especialmente conflictivos, como un palimpsesto fue inicialmente esbozada por Susan Crubar y Sandra Gilbert a lo largo de su famoso estudio sobre la literatura decimonónica femenina, *La loca del desván*⁴²⁵. ¿Cómo puede funcionar esta recomendación en la práctica y en el caso del libro educativo ruso-soviético en su periodo más complejo? Por un lado, sabemos que la intuición de los investigadores de la semiótica de la lectura infantil del siglo XX supone el desarrollo desde lo simple hacia lo abierto⁴²⁶. No solo en cuanto el mensaje producido por el objeto libro, sino también en términos del proceso de descifrar e interiorizar. La situación de la imagen constructivista (y, en muchos sentidos, de la modernista-simbolista, a la que esta última niega sin liberarse así de cierta continuidad) parece una obvia excepción. Tenemos el permanente ejemplo de códigos que se contradicen y luchan entre sí. Casi el más sencillo reside en la convicción de liberar la lectura y la educación de influencias retrógradas, pero a partir de una ciencia exacta que mide la productividad de la imagen. Construido de calculados elementos, que hoy diríamos que programan la respuesta al estímulo, ¡el nuevo arte pretendía así crear con precisión ingenieril personas libres! Es divertido observar esto también en la materialidad de la página. Está literalmente edificada por construcciones geométricas de elementos casi

⁴²⁴ El verso de Vvedenski debajo de la imagen reza: “En puentecillo de planchas/ Mujer con pañuelo blanco/ La ropa escurría /La tuya y la mía”. Trad.: A. Vasileva. Nótese también la absurda ubicación de las lavanderas, que parecen caminar sobre el agua, y sus paralelismos con la pintura de Évenbaj, comentada en el principio del capítulo (fig. 44).

⁴²⁵ GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan, 1998. NIKOLAJEVA, Maria, 1996.

⁴²⁶ Mayoritariamente, aunque numerosos autores subrayan las excepciones, el libro ilustrado evolucionó multiplicando las contradicciones no casuales entre el texto y la imagen, o entre diferentes componentes de cualquiera de ellos, a la vez que aumentaba la complejidad de las interacciones entre cualquier elemento implicado en la cadena de producción y recepción del mensaje. Remito a la revisión común, en la introducción, del grupo de trabajos dedicados al análisis del texto ilustrado y sus lectores. SCHWARCZ, Joseph H., 1982. NODELMAN, Perry, 1988. NIKOLAJEVA Maria; SCOTT, Carole, 2001 y otros estudios en esta línea.

autónomos entre sí, a menudo afines a los pictogramas o los emoticonos, cuya idea compositiva común debería de producir un efecto psicológico poderoso, pero a veces se disocia en un caos... que podemos entender como lógico si recordamos las presiones dispares que se manifestaban en la producción artística.

En el siguiente capítulo soviético insistiré en el detallado análisis de estos procesos en el caso de Lébedev, aunque mucho de lo visto en este lo anticipa. Pero, con el mensaje de y para las mujeres las capas contradictorias se multiplican. Liberadas o fértiles, del pueblo o progresistas, todo esto junto, ¿o nada de ello en realidad? Si una artista de 1920 hubiera podido verbalizar estas lógicas preguntas, derivadas de lo que vimos en fuentes y testimonios en torno al modelo femenino de la época, hubiese tenido problemas comunicativos; si, en cambio, lo hubiera dicho a mediados de los años treinta no quedarían testigos para repetirlo... Lo que significa que allí donde nuestro conocimiento sobre la posible reacción de las receptoras soviéticas queda oscurecido, además de por la ausencia de estudios comparables con los actuales, por todo el ruido de la propaganda de aquella época, vienen en nuestra ayuda las fracturas entre mensajes o métodos contradictorios. No solo las que, como en el modernismo o en el constructivismo, fraccionan la página de la ilustración vanguardista bajo diversas consignas, sino las que añaden disonancias en la imagen producida por mujeres artistas. Si nos limitamos al capítulo II, los casos demostrativos (multiplicados en los siguientes) son los de Vera Ermoláeva, Evguenia Évenbaj y Elisaveta Bem, cada una desde la comparación con su contexto estilístico-político, pero sin olvidar la escondida continuidad que las une.

Observamos las tarjetas postales y las letras del abecedario de E. Bem desde la línea de las imágenes femeninas coetáneas. Las confluencias son tan patentes como las disonancias. La heroína epistolar (fig. 65) comparte la retórica teatral que podremos rastrear tanto en la espectacular aparición de la princesa Cisne (fig. 46) como en la extática Peri (fig. 47) o en la pasaente solitaria, que es a la vez personificación de la primavera (fig. 49). Todas las imágenes simbolistas y modernistas destilan misterio y artificio, sus gestos calculan el impacto incluso en el momento de desenfreno, la febril mirada corresponde al brillo de los adornos, el movimiento está completado por el ritmo compositivo y el contraste cromático. Como todas ellas, la protagonista de la tarjeta de Bem, con su alter-ego, la muñeca, convierte su cuerpo, mirada y accesorios en partes de un jeroglífico que consigue sugerir incluso antes de expresar (fig. 63). Y las figuras de los ilustradores famosos de principios de siglo, como esta de Benois, no son menos teatrales y artificiosas (fig. 59, 60, etc.). Pero sus niñas poseen infinitamente más protagonismo que la segunda imagen analizada de Elisaveta Bem, la que constriñe a la muchacha del pueblo en la esquina de la letra “Д” o D (fig. 65). Si nos fijamos en la inscripción adyacente, la niña personifica poco más que la palabra “tonta”: el personaje folclórico de la cuasi-beata de la Rusia profunda, adorada por su descomunal pobreza y simplicidad. Comparadas con las letras de Bem, las estudiadas composiciones de Benois parecen ya no solo escenas, sino obras teatrales completas, sujetas al equivalente del corte transversal sincrónico, con su nudo, desenlace y moraleja simultáneamente visibles. La letra de la artista es, en cambio, afín al esbozo y al cuaderno con espacios blancos: la mano prueba una escritura, se decide por otra, y además yuxtapone texturas distintas, dejando que otra mano, la masculina, decida el asunto de la viñeta-marco y casi cediéndole así el protagonismo. Reparto que los personajes de la imagen han asumido sin tapujos. La reina-muñeca que escribe cartas-tipo es una actriz que hace exactamente lo que indica su leyenda: esforzarse por decir lo que se espera de ella para agradar. Pero, nos surge el abecedario, efectivamente, “no sabe cómo”. La arbitrariedad de la letra D delata un abismo de fracturas, detrás del escenario con sus brillos y sombras.

El periodo en el que ubicamos a las otras autoras aludidas desarrolla el tema de la mujer como jeroglífico interpretable. O incluso como un signo desbordado, bajo la amenaza de

expresar mensajes que trascienden a este tipo-canal o cuerpo-mensaje con el que la identifican. Las masas cromáticas, sujetas al ballet mecánico sobre las superficies del agua de Evguenia Évenbach, son cuerpos femeninos, derivados de las búsquedas científico-filosóficas de su juventud (figs. 44; 86). Si las observamos con aplicación, es fácil sospecharlas intentando contrarrestar un proceso, registrado en los infinitos jardines revolucionarios de Filónov, que deberían de dar a cada fragmento libertad ilimitada para encontrar su desarrollo orgánico, pero acababan o deshaciéndose en facetas incalculables o cediendo el lugar a otros mensajes, más repetidos y asequibles (fig. 68).

Algo de esta ambigüedad podemos encontrar incluso en la voluntad de interactividad que proscribiera cualquier tabú, en las páginas por recomponer de *Chiquillas* de Vera Ermoláeva (figs. 78-79). Estas hojas, incluso en mayor medida que Filónov, que tan solo trataba de llevar una idea a las últimas consecuencias, dejaban ver la huella del tiempo, que presionaba casi independientemente de la voluntad artística⁴²⁷. Ermoláeva se dirigía a una lectora activa, a la vez que flexible. Incluso podemos suponer que la creía lo suficientemente asustadiza, como para oler la incongruencia y aprovechar la incertidumbre. En todo caso, podemos esperar esto de sus lectoras en mucho mayor medida que de las de Elisaveta Bem, divididas entre el sensual embrujo de la retórica disfrazada y el esbozo cuasi-inacabado del abecedario. Pero Évenbach se nos revela suspendida entre estas opciones, y no solo porque la Revolución de Octubre no supuso un corte entre las búsquedas vanguardistas anteriores y consiguientes. Ella parece saber qué amenaza al paisaje; igual que al cuarto o al autobús, pero sobre todo este paisaje natural que es todo menos libre y donde lo público implica solo exhibir lo más íntimo, como el trabajo incesante o la ropa interior. El peligro es la propensión de esta naturaleza para acumular sentidos hasta volverse críptica y ser apropiada para expresar cualquier mensaje (no vemos esto en las obras tempranas citadas, pero sí en ilustraciones posteriores que parecen querer concordar con la doctrina imperante, pero transmiten inseguridad y duda, casi miedo). La estudiante de Évenbach nos dice, y sus lavanderas nos lo recuerdan con más fuerza, que la mujer es ante todo un signo que estabiliza el entorno fijando un significado. Incluso cuando ella misma es una figura que necesita y no accede a su decodificación. Pase lo que pase con la Revolución y la emancipación, la base del entendimiento está garantizada. No porque “agua” siempre significa “femenino”: la metafísica de Kandinski, que otorga masculinidad al azul ya hace la construcción insostenible. Sino porque, a pesar de todo aquello, la figura antigua siempre estará allí para aliviar la simbolización. En esta función hay algo infinitamente afín a la figura que lava a la vista (y con un ritmo ritual) la ropa interior ajena, clarificando significados para todos menos para sí misma.

⁴²⁷ Efectivamente, en la biografía de Ermoláeva, vinculada a otras escuelas de síntesis filosófico-artística, encontramos otra idea obsesiva. Investigar la ruptura vanguardista como un objeto de laboratorio, tomando las conciencias implicadas como parte del proceso. Vera Ermoláeva no solo quería conocer la recepción hasta diseccionarla, si no que estaba dispuesta a provocar respuestas casi arbitrariamente libres (pensemos en lo poco que parece haberle preocupado la mala calidad del corte, que divide las páginas en fragmentos involuntariamente desiguales).

CAPÍTULO III. PARA TOCAR LOS CORAZONES (ESPAÑA, 1939-1975)

1. “MUJER MUY MUJER” Y OTRAS SOMBRAS (EL MARCO DE GÉNERO: 1939-1975)⁴²⁸

Si deben de considerar algo más que un factor dominante, pocas periodizaciones son indiscutibles; la división de la dictadura franquista entre autarquía y apertura desarrollista destaca entre las significativamente debatidas. Así, entre el extremo aislamiento que sucedió a la guerra civil y la liberalización de capitales y, en menor grado, de la cultura, que precedió a la muerte del dictador encontramos, en vez de una frontera clara, un periodo de desigual pero continuo trasvase de valores, muchos de ellos en relación directa con el sistema de género. La situación de lo que a veces denomino “desarrollismo” y otras veces, con más rigor, “desarrollismo pleno” entre 1959 y 1975 fue relacionada en gran medida con los cambios en la ilustración. Tal decisión ubica el aludido período de penumbra, perceptible desde los inicios de los años cincuenta y especialmente a partir de 1953, dentro de los márgenes del primer epígrafe dedicado a las particularidades estilísticas y educativas que subyacen al mensaje representacional, Angelitas (estilos, infancia, codificación: 1939- 1959).

Acotando aún más: el régimen socio-político de este periodo, es decir, la larga posguerra española atravesó dos fases, que encuadran el género con la misma violencia directa, institucional y representativa. La primera, fechada históricamente entre el fin de la guerra civil y el de la Segunda Guerra Mundial, estaba estrictamente marcada por los principios falangistas, mientras que los años posteriores vieron florecer la doctrina nacional-católica madura⁴²⁹. Se puede decir que los primeros años se caracterizaron por los mismos principios que promovían los otros regímenes fascistas en Italia y Alemania: subordinar toda la existencia femenina a la producción intensiva de material biológico, para cubrir las bajas de las sociedades militarizadas⁴³⁰. Ni qué decir tiene que la política pronatalista y racista no dejó de ser punto

⁴²⁸ El nombre del capítulo procede de un cuento de María Luisa Gefeall, “La princesita que tenía los dedos mágicos”, publicado en 1953 en una homónima recopilación. Su modélica protagonista intentaba incansablemente convertir en bueno al príncipe vecino, sometiéndose para tal propósito a sus palizas; GEFAELL, María Luisa, 1953, p. 21. Tanto la expresión “mujer muy mujer” como la comprensión del destino femenino como sombra de otro más elevado y esencial son patrimonio común de toda la época de la dictadura y reaparecen en casi todos los monográficos y testimonios literarios. Lo más probable es que ambas procedan de la retórica populista de la Sección Femenina; SÁNCHEZ LÓPEZ, Rosario, 1990. El título del epígrafe sobre los estilos artísticos y la codificación en la ilustración durante la posguerra larga, Angelitas, hace referencia a la inexcusable presencia del angelito en todas las formas culturales relacionadas con la infancia, que en el caso de la literatura para niñas encontraba innumerables reflejos en sus protagonistas. El título del segundo epígrafe, Ballenas en la bañera (a pesar de la aparente coincidencia con el nombre de un libro de Miquel Calatayud de un periodo posterior), alude a un mensaje del clásico de José María de Silva y Lorenzo Goñi, *¡Adiós Josefina!*, un libro que, a su vez, dialoga con los particulares significados de la colección estrella de la editorial Doncel, La ballena alegre; SÁNCHEZ-SILVA, José María; GOÑI, Lorenzo, il. *¡Adiós, Josefina! (cuento de verano)*. Madrid: Alameda, 1962. Puesta en uso en los sesenta, la compleja metáfora de la ballena fue adoptada posteriormente por los jóvenes artistas de la segunda vanguardia ilustrativa, aproximadamente coincidente con la Transición temprana, de ahí la homonimia citada.

⁴²⁹ JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, 2016, p. 22-24. En cuanto a la acotación cronológica de la autarquía, los historiadores sitúan su fin hacia 1953-1955, fechas correspondientes al ingreso de España en las organizaciones internacionales y que anteceden ligeramente al mencionado inicio del renacer de la ilustración.

⁴³⁰ Sobre las particularidades del régimen de género fascista en Italia y Alemania; GRAZIA, Victoria de, 1993.

clave en el período posterior, aún más teniendo en cuenta que la principal organización, responsable del encuadramiento de las mujeres durante el franquismo, la Sección Femenina de la FET y de las JONS, ya estaba pugando por dominar su imaginario desde, como mínimo, los inicios de la guerra⁴³¹. Y su ideario procedía directamente del catolicismo social de derechas de las décadas anteriores, añadiendo particularidades a medida que estructuraba su jerarquía militar.

El entramado legal que condenaba a la mujer a una experiencia dedicada a la procreación y a la cocina, limitando sobremanera sus oportunidades laborales, también era anterior al final de la guerra. Así la legislación referente al matrimonio data de 1938. Sus pilares, la supresión del divorcio y la atribución de la patria potestad al marido en todos los asuntos económicos y jurídicos, instauraban aquello que, en términos jurídicos, fue calificado como una eterna minoría de edad del sujeto femenino⁴³². En el mismo sentido actuaba el Fuero del Trabajo de 1938, posteriormente completado por el Fuero de los Españoles de 1945. La mujer casada se encontraba con una serie de impedimentos legales, incluida la autorización marital y el derecho del esposo a cobrar su salario entre muchas otras, que prácticamente imposibilitaban el desarrollo de una actividad laboral, aun cuando la mayoría de las familias necesitaban desesperadamente el trabajo femenino⁴³³.

La mujer estaba completamente marginada del área de la ciudadanía, un espacio del que también estaban parcialmente ausentes la mayoría de los hombres carne y hueso. En su lugar, actuaban sus representaciones simbólicas, el Padre y la Patria, el binomio angular del discurso totalitario. Tan marginal era el locus social de las mujeres que no podía ser visualizado sin un intermediario, una organización fascista femenina, capaz de articular conceptos ideológicos procedentes del pasado profundo, dentro de la coyuntura contemporánea. Ni siquiera esto había sido hecho por la Sección Femenina de modo autónomo. La clave de su decálogo moral ya venía dada por el ideólogo de Falange y hermano mayor de la fundadora, José Antonio Primo de Rivera, en un proceso análogo a estos que designan el lugar femenino en cada dictadura: el de hermanita que sigue, sirve y cumple con aplicación y cariño. Un discurso del citado líder de 1934 define todo lo dicho a perfección, además de diseñar las futuras líneas de acción para las auxiliares del régimen: “Ved, mujeres, como hemos hecho virtud capital de una virtud, la abnegación, que es sobre todo vuestra”⁴³⁴. En otro discurso, José Antonio Primo de Rivera hace gala de la misma capacidad de aliteración, definiendo el único objetivo de cada actuación femenina, como la creación de familias tradicionales, con “austeridad y alegría⁴³⁵”. Es decir, las falangistas, generalmente solteras⁴³⁶, desplegaron una estructura formativa que finalmente alcanzó a la totalidad de las mujeres, imponiéndoles unas enseñanzas que adoctrinaban, en los planos ideológico, religioso y moral, con una única aplicación: la familia patriarcal.

La instrucción, que podría ser definida también como reeducación, recatolización etc. de las mujeres era impartida dentro de todo tipo de instituciones y organismos, desde la participación en el currículum oficial de los centros de enseñanza hasta las acciones formativas

⁴³¹ La creación de la organización femenina fascista corresponde a la fecha de 1934 por Pilar Primo de Rivera y otras jóvenes con lazos familiares con los falangistas. ROSÓN, María, 2016 b, p. 23-25.

⁴³² RUIZ FRANCO, Rosario, 2007, p. 25-44.

⁴³³ Es sabido que, pese a todas las restricciones, las mujeres siguieron trabajando de forma masiva a lo largo de todo el régimen, tanto dentro como fuera de casa, convirtiendo este trabajo invisible en una importante fuente de resistencia. GARCÍA-NIETO PARÍS, M^a del Carmen, 1993, p. 661-672.

⁴³⁴ PRIMO DE RIVERA, José Antonio, citado en ROSÓN, María 2016 a, p.125.

⁴³⁵ PRIMO DE RIVERA, José Antonio, 1938, citado en SÁNCHEZ LÓPEZ, Rosario, 1990, p. 21-22.

⁴³⁶ En 1938, Pilar Primo de Rivera institucionalizó la regla, redactando un decreto que limitó los cargos directivos a las solteras y viudas sin hijos. ROSÓN, María 2016 b, p. 60.

en cursos y cátedras ambulantes, asignadas a las mujeres rurales⁴³⁷. Se podría visualizar la creciente implantación de la doctrina de la Sección como una telaraña. En su centro se encontrarían las materias de Enseñanzas del hogar, la Formación del espíritu nacional y una curiosa forma de educación física, que pretendía combinar la disciplina militar con el ejercicio pudorosamente feminizado. Pero que llegaría a abarcar actividades tan diversas como la construcción de unas identidades étnicas inofensivas, a través de los Coros y Danzas de la Sección Femenina⁴³⁸.

Cada vez más integrada en las estructuras del Estado, la Sección afrontó el cambio de rumbo que tomó el régimen franquista en los años cincuenta por medio de la definitiva burocratización. A partir de ese momento, la plantilla de la Sección Femenina creada para inculcar los ideales femeninos era el Servicio Social Obligatorio. Se trataba de un ciclo semestral de actividades teórico-prácticas del que quedaban excluidas poco más que las monjas⁴³⁹. Esta forma específica de nacionalización de las mujeres siguió ahondando en el mismo ideal que estaba presente en el currículum escolar íntegro, y en las representaciones sociales. El renovado discurso de la femineidad del régimen, que pretendía erradicar el recuerdo de los discursos emancipatorios, sacralizaba la autoridad masculina y requería de las mujeres cualidades compensatorias, para naturalizar su sumisión. Eso es: belleza, devoción al dogma religioso y un sistema de valores morales en el que fortaleza equivalía a sacrificio⁴⁴⁰.

Sin embargo, el papel de los altos cargos de la Sección Femenina como transmisoras exclusivas del discurso de género dominante, no estuvo exento de ambigüedades. Los puntos primordiales de la ideología y la estética de la organización maduraron a lo largo del conflicto bélico y, además, estuvieron marcados por el mismo carácter de violencia que trascendía parcialmente las normas de género. Aquellas líderes empezaron su recorrido antes de la guerra con el cuidado de los presos, una acción tan típica del nacionalcatolicismo femenino. Y lo terminaron, con el fin de la propia dictadura, siendo responsables de una parte clave de la educación femenina que inculcaba, en la población en masa, los valores de la domesticidad. Los propios altos mandos nunca vivieron según estos valores ni los respaldaron con su apariencia. La rígida jerarquía militar de la organización promovió dos tipos de discursos visuales. Uno para el conjunto de las mujeres, materializado en numerosas publicaciones femeninas e infantiles, escaparate de la ideología de las esferas separadas y las virtudes femeninas esenciales. Y otro, formado por la constante presencia visual de la cúpula de la jerarquía fascista, que desfilaba con sus uniformes presidida por una líder espectral que las fotografías asimilaban a los iconos marianos⁴⁴¹. Así los restos de la contradictoria modernidad decó, asumidos por el feminismo conservador junto con las prácticas en el espacio público, quedaban neutralizados por el incorpóreo ideal de la virginidad agresiva. Al común de la población femenina no llegaban los rígidos beneficios de la falda totalitaria, tan solo los incómodos pololos para la educación física, una especie de equivalente de las contradictorias intervenciones de la líder en favor del trabajo femenino, en tiempos posteriores. De hecho, las clases de gimnasia, disciplina preferente para la Sección Femenina junto con las asignaturas de Economía doméstica y Puericultura, pueden servir como ejemplo de la adaptación de la organización, y del propio discurso del régimen, durante el cambio de la autarquía al consumismo. Se trataba de racionalizar aquel orden eterno, inspirado en los tratados misóginos

⁴³⁷ DUEÑAS CEPEDA, María Jesús, 2010, p. 31-52.

⁴³⁸ RAMOS LOZANO, María del Pilar 2010, p. 119-134.

⁴³⁹ SÁNCHEZ LÓPEZ, Rosario, 1990, p. 35-37.

⁴⁴⁰ BALLARÍN, Pilar, 2001, p. 111-115.

⁴⁴¹ ROSÓN, María, 2016 b.

procedentes del Siglo de Oro, infundiéndole un aspecto que le hiciera resistente a pesar del ingreso en el mercado capitalista global⁴⁴².

Retomando la génesis del citado cambio, cabe insistir en que la necesidad de aparentar, puertas adentro inclusive, la fidelidad a un ideal moral que bebía de fuentes medievales (la mujer como apoyo logístico para la cruzada universal), entraba en conflicto con dos realidades predeterminantes. La primera, la de la supervivencia en una época de cartillas de racionamiento, mercado negro y agresividad vengadora con los partidarios del bando perdedor. La segunda, no menos importante, la de los sueños. A pesar del aislamiento internacional, acompañado por una forzosa autodeterminación de esperpento (“bendito nuestro atraso que nos hace considerar el matrimonio como un sacramento...”) existía un modelo de género competidor irresistible⁴⁴³. Mucho antes del desbordamiento en los sesenta, la filtración de la influencia estadounidense en los medios de comunicación de masas operaba por acumulación. La irreconciliable contradicción convertía las relaciones entre los sexos en una función teatral. La primera obligación de las jóvenes era conseguir un marido a toda costa y para ello disponían tan sólo de las crípticas omisiones en las novelas rosa y de las artesanales recetas de la moda, reducida a un asunto privado. Como resultado surgían infinitos y tensos noviazgos, repletos de códigos secretos como las operaciones bélicas⁴⁴⁴.

Sin embargo, como suele ocurrir en los periodos históricos difíciles, la presencia de la moda tenía múltiples dimensiones. El cine de escapismo de finales de los cuarenta tradujo para la cinematografía local algunos modelos hollywoodenses, irreales pero impactantes. Otro tanto hacían las noticias sobre moda en el noticiario oficial, el No-Do⁴⁴⁵. Completamente inconcebibles para la mayor parte de la población, estas imágenes ayudaron a conformar un tipo real, existente a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, las chicas Topolino, un puntual antimodelo de feminidad⁴⁴⁶. Sin duda, la acumulación de antimodelos limitados prepararía el imaginario para los cambios desarrollistas.

Lo citado roza algunos aspectos del cambio en la orientación de la dictadura, del cierre autárquico a la integración en el flujo de capitales internacionales o, lo que es lo mismo, de la influencia falangista a la de los tecnócratas de la facción religiosa Opus Dei. Así, el factor clave que dividió el franquismo en dos partes, dando paso a la apertura desarrollista, fue la orientación hacia el mercado global con la derivada necesidad de aparentar unas condiciones

⁴⁴² Este ejemplo referente al alienado cuerpo femenino, refuerza el paralelismo entre la actuación educativa de las falangistas y su intervención en favor de algunos trabajos femeninos. Como lo demuestra la desarrollista Ley de derechos políticos, profesionales y laborales de la mujer, de 1961, siempre se trataba de profesiones femeninas: la enfermería, la docencia, la asistencia social y, a medida que avanzaba el paradigma consumista, los empleos creados por el turismo. MORCILLO GÓMEZ, Aurora 2015.

⁴⁴³ Para la cita, MARTÍN GAITE, Carmen, 2002, p. 29. También, las reflexiones de este párrafo se apoyan en el mismo estudio de Carmen Martín Gaité sobre los usos amorosos de la posguerra española.

⁴⁴⁴ La reflexión sobre la problemática amorosa cobró fuerza e importancia crucial en la vida de muchas mujeres jóvenes. Las investigaciones sobre los consultorios sentimentales, que florecieron en distintos medios entre los años cuarenta y los sesenta, hacen pensar que, enclaustradas en el espacio doméstico en “sus labores”, y condenadas por los discursos educativos y médicos al sufrimiento afectivo, muchas mujeres se empeñaron en convertir la indagación sobre la relación amorosa en una especie de válvula de escape. Es decir, acusando recibo de las tensiones entre el incipiente mundo del consumo cultural y sus modelos de feminidad, por un lado, y el discurso católico patriarcal, por otro, trataron de convertir la constante inquisición en torno al amor en un espacio, si no crítico con el modelo romántico, por lo menos profundamente inestable. MEDINA DOMÉNECH, Rosa María, 2013. La investigación en torno a las historietas y otras lecturas femeninas muestra, además, la descomunal amplitud de este espacio.

⁴⁴⁵ ROSÓN, María 2016 b, p. 213-228.

⁴⁴⁶ MARTÍN GAITE, Carmen, 2002, p. 53-65.

sociales propicias para la producción⁴⁴⁷. Para la mujer esta *sui generis* legalización de los modelos económicos y culturales del occidente avanzado no trajo verdaderos espacios de libertad. Medidas como la Ley de Derechos políticos, profesionales y de trabajo de la mujer de 1961, apenas cubrían con un barniz de modernidad las normas sociales anquilosadas, propiciando la feminización de empleos de baja categoría⁴⁴⁸. Los cambios reales en la vida de la recluida ama de casa se referían a su incorporación al consumo, que para ella no implicaba cambios en la jerarquía patriarcal⁴⁴⁹. Incluso en fechas tan avanzadas como 1970 el No-Do bombardeaba a sus espectadores con reportajes como “La mujer ideal de Europa”: una beneficiaria de todos los logros del progreso técnico, que invariablemente dedicaba cada instante de su día –incluidos los recién estrenados ratos de ocio– al bienestar de su familia⁴⁵⁰. Sin embargo, la racionalización del trabajo doméstico, debida a la progresiva implantación de los electrodomésticos abría peligrosos intersticios en el tiempo de madres e hijas, susceptibles de ser rellenados por los patrones radiofónicos de los consultorios sentimentales o por los virtuales de las películas americanas, los tebeos o la publicidad de los artículos de moda⁴⁵¹.

Las fuerzas que pretendían conservar intacto el discurso patriarcal, entre ellas la Sección Femenina de la Falange y los sectores mayoritarios de la Iglesia Católica estructuraban claramente la jerarquía de sus enemigos. El primer puesto correspondía al declive de la mentalidad pronatalista, creada por el régimen a fuerza de interminables medidas en favor de las familias numerosas. A pesar de todas ellas, a partir de 1964, el año culminante del índice global de fecundidad, este empezó una bajada imparable. Las leyes penalizaban la distribución libre de los anticonceptivos y la Iglesia española reinterpretaba a su manera los nuevos mandatos del Vaticano, editando numerosas publicaciones para los futuros esposos que describían con detalle el acto sexual agradable a los ojos de Dios: el que consistía en la penetración, eyaculación y retención atenta y consciente del semen en la vagina. A pesar de todo, los datos estadísticos demostraban que, a medida que avanzaban los años sesenta, cada vez más familias, curtidas en los retos de la migración, la televisión y el turismo, encontraban su camino hacia la píldora⁴⁵².

Cabe completar el mapa del desarrollismo, mencionando el destino de uno de los modos de control político sobre las mentes y los cuerpos de las mujeres, junto con la educación y la interiorización de las normas sociales: el castigo organizado de la disidencia sexual. El Patronato de Protección a la Mujer era una organización ultraconservadora, partícipe del proyecto del régimen con el objetivo de un boom demográfico a través de la sumisión reglamentaria femenina. Durante toda la autarquía se encargó de lo que fue denominado la “reeducación”, a través de encierro en instalaciones carcelarias, aplicando esta medida a

⁴⁴⁷ MORCILLO GÓMEZ, Aurora, 2015.

⁴⁴⁸ Las estadísticas refieren un 8,3% de ocupación femenina en 1940, frente a unas 15,8 % de 1950 y 24 % de 1965, un crecimiento debido casi por completo al sector servicios. BALLARÍN, Pilar, 2001, p. 130. La propuesta de la Ley sobre Derechos Políticos, Profesionales y de Trabajo de la Mujer (1961) fue presentada por la Sección Femenina con una retórica que evidenciaba el deseo de las capas más conservadoras del régimen de poner límites a la modernización económica. Las palabras de la propia Pilar Primo de Rivera traducen el espíritu de la Ley: “En modo alguno queremos hacer del hombre y de la mujer dos seres iguales; ni por naturaleza ni por fines a cumplir en la vida podrán nunca igualarse”. Es lógico que la necesaria incorporación femenina para el “milagro económico”, normalizada con estas prudentes medidas, fuera tan modesta. Más tarde (en los últimos años del régimen), entre las numerosas facciones que se disputaban las influencias sobre el poder central prevaleció el sector inmovilista que, alarmado por los efectos sociales que desencadenaba el desarrollo económico, trató en vano de detener los cambios. GIL PECHARROMÁN, Julio, 2008, (p. 177-178 para la cita); MATEOS, Abdón; SOTO, Álvaro, 1997.

⁴⁴⁹ ROMO PARRA, Carmen, 2005, p. 90-110.

⁴⁵⁰ PAZ, María Antonia, 2003, p. 314.

⁴⁵¹ BALLARÍN, Pilar, 2001, p. 127-130.

⁴⁵² MORCILLO GÓMEZ, Aurora, 2015

prostitutas, desamparadas, discapacitadas, madres solteras e hijas contestatarias denunciadas por sus propias familias. Durante el período desarrollista, la cuota de las actividades del Patronato creció exponencialmente, atrayendo elevadísimos subsidios. Así en el año 1969, mucho después de la abolición oficial de la prostitución, los establecimientos penitenciarios del Patronato registraron 2.546 mujeres internadas y otras 2.529 vigiladas de forma preventiva por curas, monjas, policías, asistentes sociales y personal sanitario contra los peligros para la moral católica, que conllevaban las limitadas oportunidades de trabajo, formación y ocio – incluidos el baile, el cine y el baño en bikini en las nuevas playas turísticas—⁴⁵³.

Cuando por fin, poco antes del final de la dictadura, la represión sexual encontró su gigantesca válvula de escape en el fenómeno del destape en el cine y en el cómic, se crearon unos productos tan impregnados de ideología machista, como el propio orden conservador. Se pueden citar varias manifestaciones antecesoras, de los primeros años setenta, como las revistas calificadas de puramente masculinas⁴⁵⁴ o las dobles versiones de las películas “sociales” de Ignacio Iquino (una denuncia del aborto criminal con ropa en España y otra, sin, para el resto del mundo)⁴⁵⁵, por no hablar de las celeberrimas películas en las que el macho ibérico Alfredo Landa se enfrentaba a las turistas “suecas” en bikini. Este tipo de representaciones esbozan un tablero relacional, en el que cada segmento, encasillado según su edad y género, se aferraba a su propio lugar. Los nuevos productos periodísticos y audiovisuales correspondían a los hombres. Para los chicos, los tebeos de aventuras ofrecían una mística de la masculinidad, salpicada de exóticas antagonistas bastante ligeras de ropa⁴⁵⁶. Las niñas tenían sus propios cómics, donde las protagonistas, modernas pero modestas, encontraban siempre al príncipe azul para susurrar “Sí, quiero”⁴⁵⁷. Quedaban las mujeres, las usuarias que saturaban los consultorios sentimentales de las previstas y la radio con sus eternos e irresolubles problemas. Mujeres de mirada alienada o impregnada de tensiones, sin posibilidad de identificación con los antimodelos elaborados para el consumo masculino, pero a menudo encargadas de la producción de los modelos falsos para las niñas.

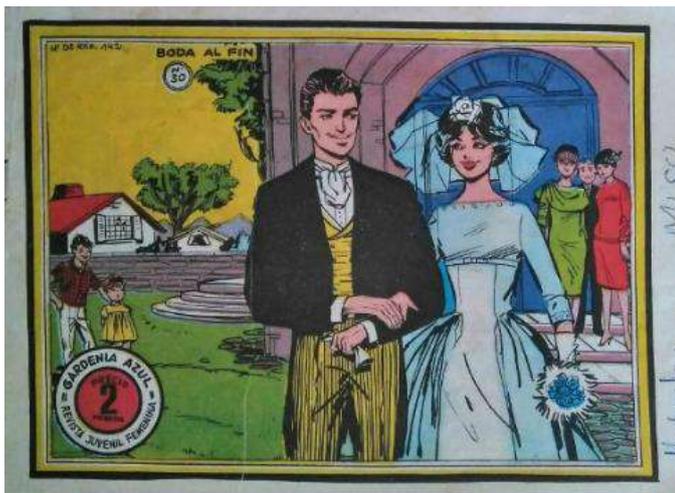


Fig. 88. Anónimo. *Gardenia azul*, nº 30, 1961.

⁴⁵³ PRIETO BORREGO, Lucía, 2018; Para las estadísticas de 1969, ver p. 157.

⁴⁵⁴ PONCE BERENGUER, José M, 2004, p. 22.

⁴⁵⁵ BASSA, Joan, 1996.

⁴⁵⁶ MOIX, Terenci, 2007, p. 176-181, MARTÍN, Antonio, 2000, p. 154-170.

⁴⁵⁷ RAMÍREZ, Juan Antonio, 1975, MEDINA, Guillén, 2010, MUÑOZ RUIZ, María del Carmen, 2002, entre otros. La relación entre el tebeo femenino y el desenlace de sus historias ha sido calificada por todos sus investigadores como evidente. Tanto, que algunas colecciones no se contentaban con tener el evento en la viñeta final (fig. 88).

2. ANGELITAS (ESTILOS, INFANCIA, CODIFICACIÓN: 1939- 1959)

Como otras dictaduras coetáneas, la franquista también inició su andadura anunciando que crearía un arte completamente nuevo para el nuevo orden social. Si bien le faltaron artistas para tan ambicioso propósito, hubo intelectuales que se prestaron para la elaboración del programa estético totalitario. Uno de los más influyentes fue Eugenio d'Ors, que había sustituido, en sus búsquedas, la catalanidad por la esencia del verdadero arte español, sin cambiar demasiado los medios formales que le permitirían conseguir sus objetivos: orden y jerarquía clásicos, simbolismo religioso y lucha contra las vanguardias. Varios críticos de menor calado y algunos responsables políticos habían llegado a las mismas conclusiones. El nuevo arte falangista pregonaba incesantemente la misteriosa necesidad de algo llamado “el Estilo”, que apenas se plasmó en las artes plásticas, pero, vista su definición ideológica como “retórica”, tenía posibilidad en ámbitos más públicos, como la arquitectura o las artes gráficas para las masas. En general este clasicismo retórico de las artes plásticas se entendía como un academicismo, centrado en la figuración y, o bien teñido de temas históricos y de tradición nacional, o puramente propagandístico, a caballo entre la monumentalidad heroica y una representación idílica de la vida actual, depurada de la fealdad y los conflictos. No es de extrañar que, por mucho que el estado prometiera protección a los artistas, pocos consiguieron amoldarse al llamado “realismo espiritual”. La propia alusión de algunos críticos a Franco, como sumo creador genial del nuevo estilo, ya nos informa del disparate y la mediocridad escondidos detrás de lo que se pretendía vender como síntesis del arte político y del religioso⁴⁵⁸.

Lógicamente, en este ambiente de declarada hostilidad contra la innovación formal, agravado además por la coyuntura del género, aquellas pintoras que se adaptaron a los postulados del régimen exponían imágenes femeninas de valores formales decimonónicos, con contenidos alegóricos o costumbristas y prioritariamente circunscritas en el discurso de la domesticidad⁴⁵⁹. Sin embargo, afirmar que manifestaciones pictóricas de y para la mujer durante la posguerra se limitaron solo a estas líneas, significaría falsificar la historia del arte de este periodo, ya suficientemente oscuro. De hecho, el arte femenino –privado en estos momentos de una idiosincrasia propia– podría servirnos como muestra representativa para entender lo que, en parámetros mucho más amplios, pasaba con el arte producido por artistas varones. La vuelta a los valores temáticos y formales tradicionales nunca desplazó del todo los residuos de una modernidad, bien o mal invisibilizada. Entre los supervivientes del anterior periodo vanguardista que no habían optado por el exilio, como en medio de los pintores más jóvenes, que desoían parcialmente la llamada para un arte directamente útil al régimen, se encontraban brotes de tendencias heterodoxas⁴⁶⁰. Antes de la irrupción de los grupos de segunda vanguardia –por lo demás anterior a aquellas medidas legales que cronológicamente inauguraron el

⁴⁵⁸ LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, 1995, pp. 35-65. La definición del estilo falangista como “retórica” pertenece a Dionisio Ridruejo, jefe nacional de la Sección de Propaganda entre 1939 y 1941, y uno de los artífices del discurso propagandístico temprano del régimen. LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, 1995, p. 55.

⁴⁵⁹ MUÑOZ LÓPEZ, Pilar, 2003, p. 476-496.

⁴⁶⁰ En cuanto a la pintura masculina más adaptada al discurso del régimen, su registro en los primeros años oscilaba entre las versiones de las corrientes decimonónicas y las españoladas esencialistas. UREÑA PORTERO Gabriel, 1981, p. 159-203. El papel de la mujer en las representaciones de este corte es evidente, sobre todo si recordamos que, para elogiar a un pintor de la última tendencia citada, un crítico afín al régimen lo tildaba de “el pintor más a lo macho y español que España tiene en la nueva Hora” (malsonante declaración, perteneciente a Manuel Sánchez Camargo citado por UREÑA PORTERO, Gabriel, 1981, p. 175).

desarrollismo— podríamos citar, por ejemplo, la relativamente contaminante presencia del surrealismo, o los brotes primitivistas de finales de los años cuarenta⁴⁶¹.

La misma mezcla de tópidas, al principio, permutaciones de lo vanguardista con lo académico, la españolada folclórica, o lo ideológicamente correcto, se puede encontrar en la producción de las mujeres artistas. Si nos limitamos a las más celebradas por la crítica, encontramos las representaciones más académicas. En el caso de Julia Minguillón, por ejemplo, su pintura se abrió camino al precio de ser calificada como puramente femenina (fig. 89)⁴⁶². Evidentemente, la etiqueta de la crítica se debía a sus preferencias temáticas, no a aquello que desde el punto de vista actual representaría mayor interés, conectando con la genealogía de mujeres artistas de diferentes periodos y tendencias. Me refiero a aquellos motivos y soluciones formales —manifiestos en “Mi familia”— que ayudan a construir espacios ficticios dentro del real, convirtiendo así el encierro doméstico en un eslabón ocasional, por medio de infinidad de universos, accesibles a la imaginación del artista. Años después de la ventana metafísica y el cuadro dentro del cuadro de Minguillón, Lola Anglada dibujaría, desde su exilio interior en Tiana, otro trascender del espacio real, flanqueado por ventanas y manos femeninas que dibujan (fig. 90).



Fig. 89. Julia Minguillón, *Mi familia*, 1944.



Fig. 90. L. Anglada, Ilustración para *La Meva casa i el meu jardí*, 1958.

En cuanto a Rosario de Velasco, sistemáticamente ensalzada en los escritos críticos de Eugenio d'Ors, su actividad pictórica en tiempos franquistas, cada vez más conforme a las exigencias estilísticas oficiales, ha quedado completamente ensombrecida por sus trabajos

⁴⁶¹ MOLINS, Patricia, 2016, p. 74-90; MITRANI, Álex, 2016, p. 262-276.

⁴⁶² Aunque no practicó la ilustración, Julia Minguillón (1907-1965) merece más detalles por ser el caso paradigmático de la artista más reconocida por el régimen y, por tanto, la que mejor expresaba la idiosincrasia artística femenina de la época. Centrada en temas regionalistas gallegos, en el paisaje y las composiciones relacionadas con el hogar o los niños, no escapó a las concesiones que debía a la ideología imperante una artista de renombre. Así sus “Bordadoras de flechas” (1937), además de fidelidad, expresaron todo lo referente al papel secundario de la mujer en la autarquía. Todas las obras de Julia Minguillón están impregnadas de una melancolía sintomática; MUÑOZ LÓPEZ, Pilar, 2003 a, 170-173. En las mejores, como la comentada, la interpretación del subtexto puede ir incluso más lejos.

anteriores a la guerra⁴⁶³. Ambas artistas se implicaron en la creación de la imagen femenina enarbolada por la Sección Femenina, en medios más accesibles para las masas que la pintura. Así, las dos figuraban entre las diseñadoras del gigantesco espectáculo de finales de mayo de 1939 con motivo de la cesión, por Franco, del Castillo de la Mota a la Sección Femenina, creando una representación pública que vinculaba el cuerpo femenino con varias ideas esenciales: la tierra fructífera, la patria gloriosa y la etnicidad folclórica⁴⁶⁴. Otro arte público donde el posicionamiento de Rosario de Velasco quedó muy patente fue la ilustración infantil, su arma más fuerte para apuntalar la nueva imagen femenina ideal (fig. 91). *Princesas del martirio* es una publicación con pretensiones de lujo (ejemplares individualizados y firmados etc.), que trata de oponer las demonizadas figuras de las milicianas a las tres enfermeras, santas mártires de la causa nacional. El problema es que, si las caricaturas de las “rojas” recogen, aun involuntariamente, ecos de la denostada deformación vanguardista, las imágenes de las protagonistas ya no recuerdan ni a los estilizados figurines decó de Rosario de Velasco en *Cuentos para soñar*, ni a cualquier otra tendencia reconocible. Se limitan a esperar que alguien proyecte en ellas algún contenido, vacías de forma y color, como las alegorías marmóreas de la estatuaria decimonónica, pero el contenido parece condenado a no llegar nunca. Y la propia Rosario de Velasco desapareció en el anonimato de la vida familiar durante la larga autarquía, como correspondía a una mujer artista que aceptaba las premisas de su tiempo⁴⁶⁵.

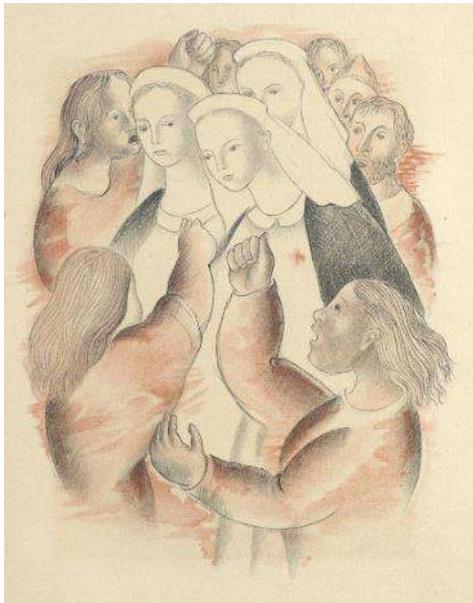


Fig. 91. Rosario de Velasco. Ilustración para *Princesas del martirio*, 1940.

Fig. 92. Delhy Tejero. *María Dolores*, 1955.

Si para cerrar nos desplazamos al otro polo de la imagen pictórica, encontramos la obra de Delhy Tejero, otra mujer que antes de la guerra formó parte del rompedor grupo de las Sinsombrero⁴⁶⁶. Sus representaciones femeninas, teñidas de surrealismo, también ilustran la

⁴⁶³ GARCÍA SORIA, María, 2009, p. 325-338.

⁴⁶⁴ ROSÓN, María, 2016 a, p. 124-139.

⁴⁶⁵ MUÑOZ LÓPEZ, Pilar, 2003 a, p. 168-173.

⁴⁶⁶ En su prolongada e intensa biografía llena de cambios, Adela Tejero Bedate (1904-1968) pasó por el decó, el surrealismo, el informalismo abstracto y una serie de fusiones sin definición precisa, entre ellas un regionalismo muy particular, que superaba el esencialismo a través de un simbolismo propio. Fue reconocida en condiciones socioculturales y políticas muy diferentes: sus trabajos fueron destacados tanto por la prensa de los veinte o las instituciones republicanas como por el aparato de poder franquista. Entre los lugares a los que la llevó su

claustrofóbica atmósfera asignada a lo femenino, en este caso, carente de salidas explícitas (fig. 92).

Se impone una recapitulación que va más allá de la plástica femenina: faltaron artistas capaces o dispuestos a aplicar a fondo las directrices estéticas de la autarquía y, en aún mayor grado, el régimen adoleció de recursos para materializar sus postulados más extremos en un entramado coherente de premios y castigos. Algo que sí se aplicó a las prácticas artísticas destinadas al consumo de las masas, como el cine o la ilustración, dejando en la pintura vacíos para los elementos medio marginales, que facilitarían la vuelta de la abstracción a principios de los cincuenta. La ilustración, de hecho, desempeñaba aquellas funciones de prestigio que le correspondía, en una dictadura que no contaba con buenos fotógrafos. Se trataba de aquel arte que era capaz de multiplicar *ad infinitum* –sin dar coherencia– al artefacto que los ideólogos falangistas llamaban “el Estilo”, es decir la mezcla de estetización de la violencia y la equiparación entre cursilería y populismo que ya estaban promulgando otros fascismos. Claro es que se trataba de la gran ilustración masculina, la de las portadas de *Vértice* de Carlos Sáenz de Tejada etc. La femenina, su parte complementaria mucho menos prestigiosa compartía algunos elementos eclécticos, como la omnipresencia de los ángeles, quizá derivada del intrincado discurso de E. d’Ors, ahora *Magister gusti* del régimen⁴⁶⁷.

Otra de las artes de masas, la publicidad, tuvo un lugar destacado incluso en los años de cartillas de racionamiento y de campañas contra la mortalidad infantil o los parásitos. Las caras femeninas de los anuncios quedaron marcadas por dos líneas de reclamo. La primera utilizaba el cuerpo femenino ataviado según las prescripciones de las autoridades religiosas: con un vestido holgado medio largo, sin escote, pero siempre con tacón alto y un cuidado peinado. Su atractivo se completaba por la pose solícita, atenta a la más mínima necesidad del marido que estaba descansando cómodamente, o a los hijos que no paraban de engullir alimentos enriquecidos con nombres de medicinas⁴⁶⁸. El segundo tipo de mujer publicitaria recordaba los modelos de las actrices de cine estadounidenses, a veces llevado hasta el paroxismo (fig. 93). Solo a lo largo de los años cincuenta ambos tipos acabaron fundiéndose en una feliz ama de casa con cada vez mayor apoyo tecnológico y escote (fig. 94).

trayectoria encontramos, entre otras, la distinguida y rebelde Residencia para señoritas, algunas instituciones académicas donde ejerció de profesora, numerosos pueblos en los que, durante décadas, practicó el oficio masculino de muralista, los círculos vanguardistas de París donde se refugió durante la Guerra Civil o el profundo aislamiento autoimpuesto. Durante una crisis mística destruyó muchas de sus obras anteriores, un gesto reiterado por distintas motivaciones por más de una artista femenina. En diferentes etapas de su vida volvió a menudo a la ilustración, incluidos los cuentos en la prensa y su serie más significativa de los años treinta, dedicada a las brujas o “duendinas”, unos espíritus protectores personales de fuerte cariz feminista. El destino de la mujer fue la constante más duradera de su divergente obra: volvía a él a través de técnicas muy distintas, escapando a las pautas de los estilos y evidenciando el reverso de los tópicos. ALIX, Josefina; GONZÁLEZ ORBEGOZO, Marta, 2019, p. 328-336; LOMBA SERRANO, Concepción, 2015, p. 604-605.

⁴⁶⁷ MUÑOZ LÓPEZ, Pilar 2003, p. 224-225. Sobre las características del arte totalitario en otros países véase también HINZ, Berthold, 1978; ГОЛЛОМШТОК Игорь, 1994.

⁴⁶⁸ SUERIO, Susana, 2007.



Fig. 93. Anónimo. Anuncio de la revista *Mujer*, 1942.



Fig. 94. Riera Rojas. Cartel de los años cincuenta “Yastà”.

La presencia de productos de ocio, lujo o belleza en los anuncios no debe de interpretarse literalmente. En ese sentido puede resultar esclarecedor el ejemplo del fenómeno de moda infantil que fue la muñeca Mariquita Pérez. Creado en plena autarquía, el personaje activaba los sueños de las niñas por medio de una intensa campaña de marketing, centrada en el ostentoso vestuario y en un sinfín de accesorios. Mariquita viajaba, tomaba baños de sol y poseía un vestido para cada ocasión. Ninguno de estos detalles era accesible o incluso aconsejable para la gran mayoría de las niñas⁴⁶⁹. Lo que sí estaba al alcance de unos pocos era la simbólica muñeca, metáfora de todo este lujo inaccesible. La misma relación existía entre los anuncios de moda y los productos de belleza asociados, la única compra que podían permitirse las masas para atisbar, de lejos, un sueño de glamour y libertad inexistentes.

La irrealidad del escaparate en torno al sueño llamado Mariquita Pérez era aún más patente si lo comparamos con la realidad de la escuela. Como todas las dictaduras, el franquismo soñaba con el dominio completo sobre los cerebros de los niños, en pos de un adoctrinamiento de efectos garantizados. Lo dejaban claro la Ley de Primera Enseñanza de 1945, los discursos del caudillo o declaraciones como esta del ministro de educación nacional: “la escuela está al servicio de la religión y de la patria”⁴⁷⁰. Sin embargo, las grandes ambiciones se transformaban en una realidad educativa, encargada parcialmente a la iglesia y, en mayor medida, al personal que había ocupado los puestos de los maestros depurados después de la guerra: malformado, amedrentado y hambriento. Los únicos métodos educativos válidos eran escuchar y aprender de memoria, además de los castigos corporales que se practicaban sin medida. Los libros de texto, repletos de cursilerías y frases floridas, pretendían rehacer todas las Humanidades y particularmente la Historia, aunque las sombras esperpénticas de este esfuerzo atacaban incluso asignaturas como las Matemáticas⁴⁷¹. La literatura memorística evoca hoy esta mezcla de fanatismo, racismo, pathos seudoliterario y cultismos mal digeridos, como una tosca sarta de chascarrillos que, al recordarlos, producen tanto vergüenza ajena como

⁴⁶⁹ GARCÍA FERNÁNDEZ, José Manuel, PÉREZ TORRES, Antonio, 2001.

⁴⁷⁰ La cita está recogida por GASSIÓ, Xavier, 2013, p. 14.

⁴⁷¹ SOPEÑA MONSALVE, Andrés, 1995.

hilaridad. Esta reacción de los autores, frecuente en los textos posttotalitarios, es sintomática del estado de perplejidad, desamparo y completa impotencia frente al absurdo, que han vivido como niños los protagonistas de los hechos⁴⁷². Hay pruebas de que el ambiente de miedo generalizado y exacerbación de lo incomprensible, en libros de texto a cargo de autores fieles al nacionalcatolicismo, no fueron fruto de la casualidad. Como estas palabras de José María Pemán, poeta favorito del régimen, que en *La historia de España contada con sencillez* reconocía haber "procurado sobreexcitar y utilizar esa gran fuerza infantil, hasta ahora tan desaprovechada en España, que es el entusiasmo y la facilidad para tomar partido"⁴⁷³. El absurdo y el terror con los que se grababan los mensajes religiosos y patrióticos recurrían a recursos similares: del culto al martirio a la vigilancia total, real e imaginaria (como los santos descuartizados, los héroes de la cruzada también se declaraban eternamente "presentes"). Estas asignaturas del miedo unían a niños y niñas dentro de un sistema educativo para el cual la coeducación era pecado. Todo lo demás los separaba; de hecho, la propia religión, así como el adoctrinamiento patriótico, tenían aspectos masculinos y femeninos, respectivamente apropiados para niños y niñas⁴⁷⁴.

La segregación en los colegios se implementó en varios niveles: la física, que aislaba cuidadosamente los cuerpos, la curricular, que impuso que niños y niñas estudiaran diferentes asignaturas o tuviesen distintos programas y manuales hasta para las comunes y, por fin, la que marcó los objetivos finales de la enseñanza. En el caso de las chicas, se volvió a los principios decimonónicos: educación del corazón y de la virtud, no formación del intelecto. Dentro de esta misión, un papel esencial correspondió a las asignaturas impartidas por las afiliadas de la Sección Femenina. En el caso de la educación primaria, estas eran las materias de Formación Político Social, educación física, iniciación para el hogar, canto y música⁴⁷⁵. En la segunda enseñanza se trataba, respectivamente, de Formación Político Social, música, labores, cocina, economía doméstica y la ya evocada educación física con su uniforme de bombachos (los pololos) y sus ejercicios que preparaban el cuerpo para las funciones femeninas. Todas las asignaturas citadas –no olvidemos que el canto servía para acompañar los desfiles, pero, sobre todo, la costura– se encargaban de trazar un orden jerárquico patriarcal, cuyos eslabones eran Dios, el jefe de Estado, y el cabeza de la familia, quedando para las mujeres la función de embellecer y facilitar la vida de los demás. Añadiría que a este rol –que apenas encubre el verdadero propósito de apuntalar el despliegue demográfico con el cuerpo femenino– hay que sumar otra forma de nacionalización de las mujeres. La especial atención dedicada a los cantos y bailes folclóricos, los bordados artesanales y otras formas de clasificación regional encasillaba adicionalmente a las jóvenes, convirtiéndolas en guardianas de un paraconocimiento alegórico, a la vez manipulable y enlatado: la diferencia cultural quedaba reducida al disfraz. Entre los portadores más eficientes del discurso de la domesticidad –que unía culto a la higiene, religiosidad obsesiva, existencia a través de los otros, etc.– era el currículum oculto, observable en las imágenes de los libros de texto, que fijaban incansablemente, a través de todos los niveles educativos, los mismos estereotipos⁴⁷⁶. Estos grababan en el subconsciente los mensajes educativos, que además tenían que ser copiados

⁴⁷² Dos magníficos ejemplos de este tipo son los libros de SOPEÑA MONSALVE, Andrés, 1995 y GASSIÓ, Xavier, 2013, pero en mayor o menor medida algo de esta actitud se puede encontrar en prácticamente todos los monográficos que tratan el tema desde la memoria personal. Eso sí, de los antiguos chicos.

⁴⁷³ Cita de PEMÁN, José María, 1939, recogida en GASSIÓ, Xavier, 2013, p. 31. Conviene señalar que la catarsis a través de la risa no es la única actitud retrospectiva hacia estos libros de texto. Así, el citado libro de Pemán, aupado por el revisionismo histórico, fue reeditado en 2009 y todavía hoy es ampliamente divulgado y recomendado en la red.

⁴⁷⁴ AGULLÓ DÍAZ, María del Carmen, 1999, p. 243-303.

⁴⁷⁵ BALLARÍN, Pilar, 2001, p. 118-123.

⁴⁷⁶ COSTA RICO, Antón, 2013, p. 267-290.

repetidamente y memorizados; huelga decir que ninguna de esas prácticas salvaba los disparates textuales. Carlos Sánchez-Redondo Morcillo subraya cómo las descripciones de mujeres ejemplares, del reducido panteón seleccionado por el régimen ponían delante de los ojos de las niñas este ideal de conjunto, extraído de las páginas de un mismo libro:

[...] pura como la nieve de las montañas, serena, generosa, constante en la virtud, resignada en la adversidad [...] Prudente y resuelta, cautelosa y decidida [...] Dama de entendimiento claro [...] hábil en ganar corazones [...] De facciones bellísimas y un inagotable buen humor [...] De extraordinaria energía e inagotables arrestos⁴⁷⁷.

En apoyo a la recepción de mensajes de este tipo, el autor del texto, el inspector Escolar Antonio J. Onieva insistía en la importancia de provocar emociones, pero las que lo explicaban más abiertamente eran las autoras de manuales para niñas⁴⁷⁸. El uso hasta la saturación de este recurso, probablemente el responsable de impedir la carcajada liberadora que observamos en las memorias masculinas, mantiene un cercano parentesco con los métodos, desarrollados por la literatura para niñas en la posguerra.

La magra educación de cariz práctico-religioso tenía que ser compensada por un universo imaginario, en el cual, por encima de la inalcanzable Mariquita y la literatura para las niñas de la posguerra irían cobrando ventaja los más accesibles tebeos. Todos estos medios compartían el método didáctico de la manipulación sentimental, poco profunda pero omnipresente. Justamente en relación con la literatura para jovencitas de posguerra, una de sus investigadoras, Paloma Uría Ríos, recuerda un hecho de la construcción de la memoria o quizás de la memoria femenina. La autora cuenta cómo los niños y –conociendo la segregación curricular, cabría añadir, aún más– las niñas crecían envueltos en el silencio doméstico respecto a las desgracias que trajo la guerra y su resultado. Cuando a posteriori fueron tomando conciencia de la época en la que habían gozado, como cómplices en la inconsciencia, sintieron tal vergüenza que les produjo otro efecto postraumático: "Hicimos lo único que nos pareció posible: olvidarnos de nuestra infancia⁴⁷⁹". ¿Qué características de lo escrito para niñas contribuiría a este efecto, opiáceo a corto plazo y amnésico a largo? ¿Y hasta qué grado se pondría a detectar, en los diferentes géneros literarios para niñas y jóvenes, la tendencia contraria, es decir la creación de aquel espacio inestable y problemático, que mencionamos hablando de los consultorios sentimentales, que buscaba los resquicios o las contradicciones del cerrado mundo femenino?

Entre las variantes del género literario femenino infantil y juvenil, la más ambigua parece la de las protagonistas infantiles seriadas. Me refiero, siguiendo las pautas analíticas de Paloma Uría Ríos⁴⁸⁰, a protagonistas que vuelven de libro en libro como Celia, Antoñita la Fantástica y Mari-Pepa. Cada una de estas tres niñas, que gozaron de una enorme popularidad en la posguerra, tenía sus particularidades ideológicas y cronológicas⁴⁸¹. Son, efectivamente,

⁴⁷⁷ El libro de texto de Antonio J. Onieva está citado por SÁNCHEZ - REDONDO MORCILLO, 2004, p. 253.

⁴⁷⁸ "Y si alguna vez tu corazoncito late de emoción leyendo este libro, acuérdate de mí que lo he escrito para eso, para hacerte vibrar de emoción y de ilusión". La cita del *Libro de lectura para niñas*, ÁLVAREZ DE CÁNOVAS, Josefina, 1942, y el análisis de un mensaje emocional en los libros de texto para niñas proceden de MAHAMUD ANGULO, Kira, 2016, s.p.

⁴⁷⁹ URÍA RÍOS, Paloma, 2004, p. 7.

⁴⁸⁰ URÍA RÍOS, Paloma, 2004.

⁴⁸¹ Como claras portadoras de las características de aquellos tipos, que compaginan el carácter interno con las incursiones transgresoras en el mundo exterior, su detallado análisis corresponde a los capítulos dedicados a los tipos visuales. Aquí esbozaré sólo aquellos rasgos más predeterminados por la cronología de las series que ayudan a comprender el entorno educativo femenino de la época. Por la misma razón cronológica vuelvo, más abajo, a los rasgos autárquicos de Mari-Pepa, a la que ya presenté en el epígrafe correspondiente a su aparición, en el capítulo I.

estas últimas características las que más claramente las diferencian. Los investigadores de la literatura han anotado las grandes diferencias entre los libros de la serie de Celia escritos por Elena Fortún antes y después de la guerra civil, y Jaime García Padrino hizo el ejercicio análogo refiriéndose a sus ilustradores⁴⁸².

A diferencia de Celia que podría servir como medida para los cambios entre el antes y después de la guerra, el mundo de Antoñita la Fantástica de Borita Casas pertenecía exclusivamente a la posguerra; su personaje, puesto en papel en 12 novelas entre 1948 y 1957, apareció en los años anteriores en un programa de radio presentado por su autora. En muchos sentidos Antoñita ejemplificó el producto-tipo: con la estabilidad de su entorno familiar, con la cuidadosa selección de los temas que evitaban cualquier aspecto problemático o conflictivo y con su absoluta obediencia a los modelos de género tradicionales (domesticidad, prioridad del proyecto familiar, etc.). Los rasgos citados son un testimonio directo de aquel mundo de falsa seguridad y silencio, que envolvía a las niñas de clase acomodada de la época. Sin embargo, el nacimiento de la protagonista en el medio radiofónico, en los peores años de penuria, la dotó de ciertos aspectos problemáticos; quizás el más interesante fue el juego con los registros del lenguaje en los distintos estratos sociales. A la larga, esto convirtió los libros en una especie de campo de batalla entre el costumbrismo oficialista, que clasificaba y etiquetaba todas las diferencias sociales como estampas inanimadas, y cierta independencia picaresca del personaje infantil, o de su ojo observador. Matices que las ilustraciones de finales de los años cuarenta atenuaron⁴⁸³.

La tercera de las heroínas populares también estuvo lastrada por su destino cronológico: aparecida en la prensa infantil falangista durante el conflicto, Mari-Pepa de Emilia Cotarelo seguía transmitiendo unos rasgos de género previsibles en los 53 libritos, publicados entre 1938 y 1960⁴⁸⁴. Su popularidad, efecto de una moda contagiosa que se extendió a otros productos (entre ellos, a la homónima muñeca), está muy relacionada con el estilo de María Claret⁴⁸⁵, su

⁴⁸² Aunque sea solo en el terreno español, Celia comparte el paradigma de uso de los personajes literarios clásicos como la Alicia de Carroll o la Pulgarcita de Andersen. Convertidas en patrimonio público, estas protagonistas perdieron el vínculo cronológico con los mensajes sociopolíticos propios de sus autores y viven a través de las ilustraciones, que cambian con la coyuntura cultural e ideológica. Un ejemplo podría ser Celia, una niña que, como su autora Elena Fortún, procede del contradictorio mundo de la burguesía progresista afín a la República. Los libros escritos desde el nombre de Celia cesaron con el fin de la guerra. En los pocos libros posteriores hablaron sus hermanas pequeñas, que intentaron emular el espíritu de la mayor, mientras que la autora luchaba con las sombras de la memoria en el exilio, o intentaba, por un brevísimo tiempo antes de su muerte, adaptarse a la nueva realidad española. URÍA RÍOS, Paloma, 2004, p. 29-68. No es de extrañar que tal universo literario, fracturado por las heridas de su época, facilite la apropiación por sus respectivos ilustradores, que potenciaron rasgos opuestos de las protagonistas, adaptando el personaje a los valores anteriores y posteriores a la guerra. Así, produjeron ejemplos esclarecedores sobre la dependencia entre los rasgos formales y la ideología subliminal, evidentes en una comparación entre las imágenes Déco de Molina Gallent y las posteriores de Jesús Bernal, entre otros; GARCÍA PADRINO, Jaime, 1997, p. 24-31.

⁴⁸³ URÍA RÍOS, Paloma, 2004, p. 69-100.

⁴⁸⁴ URÍA RÍOS, Paloma, 2004, p. 105-107.

⁴⁸⁵ María Claret (1919-1986), creadora de unas de las imágenes más populares para las niñas del franquismo, es hoy una de las autoras más olvidadas. Hasta hace muy poco, la ausencia de cualquier tipo de estudio serio permitía manejar tan solo algunos datos puntuales. Solo recientemente aprendimos algo sobre sus itinerarios por la geografía española: nace en Barcelona, se instala en San Sebastián, termina su vida en Mallorca, donde, en los últimos años, colabora de forma activa con la editorial catalana Juventud. Hasta hace poco se consideraba que su lugar de origen era San Sebastián y sus fechas de nacimiento y muerte eran dudosas. Conocíamos sus inicios, durante la Guerra Civil, en la revista falangista *Flecha*, y su posterior autoría de las ilustraciones de Mari-Pepa, primero en *Flecha*, más tarde en *Flechas* y *Pelayos* (entre 1937 y 1947) y, a partir de 1938, en cuadernos autónomos. Dibujó también en otra revista de Falange, *Maravillas*. CORDEROT, Didier, 2012, p. 93-108. MARTÍN, Antonio, 2017, p. 11-54. A pesar de las citadas aportaciones, de extraordinario valor para la comprensión del personaje gráfico y su entorno en los que se centran, el silencio en torno a la ilustradora, como

ilustradora única, con insignificantes excepciones. A pesar de vivir en un entorno idealizado y tener algunos rasgos estereotipados obligatorios para su género, Mari-Pepa muestra una independencia que roza la provocación, en algunas preferencias de pasatiempos o formas de vestir (fig.95). En peligroso equilibrio entre el espíritu maternal (fig. 96) y la aventura o la parodia, la muñeca rubia anticipó a las heroínas infantiles polifacéticas, que florecerán en los tebeos de épocas posteriores.

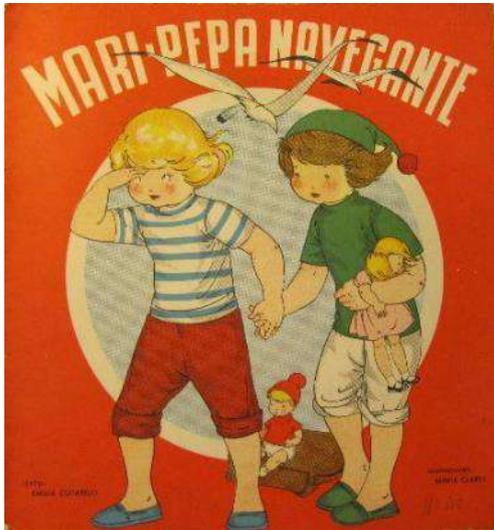


Fig. 95. Portada de *Mari-Pepa navegante*. 1952



Fig. 96. Contraportada, anunciando *Mari-Pepa y sus primitos*, 1954.

La importancia de las protagonistas citadas estaba también muy relacionada con los fenómenos de la intercomunicatividad: Celia y Antoñita crecían junto con sus lectoras, Mari-Pepa intervino en los sueños coleccionistas relacionados con la moda de un modo parecido al de Mariquita Pérez, las tres dejaron visible su adaptación a los cambios de los gustos de las lectoras etc. Pero las tres chicas más famosas eran una especie de punta del iceberg del protagonismo de niñas y jóvenes en una literatura de posguerra, que priorizó la didáctica frente a la evasión y la fantasía. Un maremoto de niñas modélicas pretendía instruir deleitando, según la manida fórmula de la época. Es decir, disfrazar de intimidad y ocio un mensaje tan rígido y mediocre como aquel de la educación oficial, dotarlo de eficiencia presentándolo como personal, casi personalizado. Fue la válvula de escape de la falsa conciencia social, política y pedagógica: era necesario educar a toda costa, para borrar los restos de los modelos republicanos y afirmar urgentemente unos nuevos, que aún antes de asentarse ya fueron atacados por la necesidad de cambios económicos⁴⁸⁶.

Conviene perfilar la importancia de la tipificación dentro de la novela para niñas, que le ayudó a desbordar los parámetros de la comunicación lectora en los años cuarenta y

en los casos análogos de otras artistas con la misma afiliación política, seguía nutriendo las manipulaciones del revisionismo histórico. Podemos considerar el silencio roto, por lo menos parcialmente, con la aparición de un libro, inspirado en las series de tarjetas postales coleccionables de la artista, en torno a su personaje-estrella, Mari Pepa Mendoza. Convencido que una obra seriada de varias décadas y de tanta popularidad no puede sino reflejar aspectos clave del imaginario y la historia en 2021 Luis Miguel Martínez-Gómez Simón publicó *Las postales de Mari-Pepa. Una aproximación a la obra gráfica de María Claret* (Barcelona: Norma), subordinando narrativamente la creadora a la creación.

⁴⁸⁶ GARCÍA PADRINO, Jaime 2018, p. 23-35.

cincuenta⁴⁸⁷. Las protagonistas solían tener la condición de orfandad u otro tipo de tara, en línea con la extrema subordinación y marginalidad que fomentaba su carácter. Los elementos iniciáticos en la lucha de las protagonistas contra su destino entroncaban con ideas decimonónicas como la ética de la responsabilidad y del perfeccionamiento individual⁴⁸⁸. El correspondiente instrumental formal potenciaba la comunicatividad específicamente femenina; una suerte de complicidad de las marginadas, expresada en una serie de elementos, de las dedicatorias o el lenguaje casero, hasta la estética de las ilustraciones⁴⁸⁹.

En la avalancha de autoras, que formaron el descrito canon icónico verbal, me serviré de las ilustraciones sobre la obra de Matilde Gironella, alias Ilde Gir⁴⁹⁰. En su producción se puede rastrear casi todo el discurso de género típicamente autárquico, evidenciado en las peripecias antinaturales de niñas, con un comportamiento de pequeñas adultas, o en las novelas rosa, donde las doncellas casaderas mostraban una sensibilidad infantil⁴⁹¹. La mezcla de rasgos referentes a la edad, junto con otros métodos que potenciaban la comunicación con las lectoras, propició un papel extraordinario de la ilustración. Así vemos que algunas de las protagonistas seriadas, materializadas por Mercè Llimona, pueden asociarse a conductas completamente infantiles, propias del cíclico mundo del jardín encantado y de la muñeca (fig. 97). La misma protagonista, Marialí, dibujada por Elvira Elías⁴⁹², se hace atemporal, es decir, eternamente

⁴⁸⁷ Estas observaciones están basadas en el análisis transversal de cien novelas de la época realizado por Ana Díaz-Plaja. Existe un consenso bastante amplio sobre la definición de la “novela para niñas”, que incluye la coincidencia entre autora, protagonista y destinataria femeninas. DÍAZ-PLAJA TABOADA, Anna, 2011 pp. 57- 87. Llama la atención la ruptura en el cuarto elemento, referente a la ilustración. Aun sospechando que en muchos de estos libros, marginados de la gran literatura, la ausencia de indicación sobre el ilustrador encubre una mano femenina, algunas de las publicaciones más populares llevan la firma de dibujantes hombres. El dibujo, con menos arraigo que la escritura femenina, junto con la elevada precariedad del mercado laboral para las mujeres en la posguerra explica esta presencia.

⁴⁸⁸ DÍAZ-PLAJA TABOADA, Anna, 2011. Por otro lado, todas esas características pueden ser analizadas también como resultado de un grupo de influencias plural, desde los cuentos folclóricos hasta los folletines. Hay que insistir en las influencias literarias del pasado europeo; la anglosajona, marcada por las *Mujercitas* de L. M Alcott, la de la didáctica decimonónica francesa transmitida por la condesa de Segur y hasta la novela del crecimiento o *Bildungsroman* de la tradición literaria germánica. DÍAZ-PLAJA TABOADA, Anna, 2011, p. 38 6-387.

⁴⁸⁹ DÍAZ-PLAJA TABOADA, Anna, 2011.

⁴⁹⁰ Dentro de las creadoras del canon, además de las autoras de best-sellers como Florencia de Arquer y Josefina Álvarez de Cánovas, destacan Matilde Ras con *Charito y sus hermanas*, 1946, ilustradas por Lonquivi; María Luisa Gefaell con *La princesita que tenía dos dedos mágicos*, 1953, ilustrada por Juan Palets, y *Las hadas*, 1953, con dibujos de Benjamín Palencia. Aparte habría que citar a autoras de prosa juvenil subversiva, en términos de mensaje y calidad, como Ana María Matute activa desde finales de los cincuenta, o a Elisabeth Mulder que en los cuarenta retomó su carrera interrumpida por la guerra. URÍA RÍOS, Paloma, 2004, GARCÍA PADRINO, Jaime, 2018.

⁴⁹¹ Esta prolífica autora, estrella de varias editoriales, creó un universo propio, basado en algunas reglas de oro, como la de terminar la novela con el matrimonio. Lo último era tan imprescindible, que a veces era añadido en un epílogo, situado muchos años después de la acción. URÍA RÍOS, Paloma, 2004, p. 208 -214.

⁴⁹² Además de escribir libros para la infancia de forma más bien puntual, Elvira Elías i Cornet (1917-2016) fue célebre por la gran versatilidad estilística de sus ilustraciones. Hija de un famoso ilustrador catalán de la vanguardia anterior a la Guerra Civil, al regresar del exilio a inicios de los años cuarenta se planteó adaptar su línea a las exigencias editoriales de la época; BARÓ LLAMBIAS, Mònica, 2005. Así creó imágenes dentro del patrón de la literatura para señoritas (fig. 98), pero también otras, salpicadas con referencias a ilustradoras con las que compartió el área cultural (fig. 99), siendo evidente, en el ejemplo, la impronta de Lola Anglada. Hay que añadir que, cuando en 1954 ilustró *Tirant lo Blanc*, los dibujos fueron ejecutados en la estela de un cristalino *Noucentisme* clásico. Mucho más divergentes, sus ilustraciones de las décadas posteriores incorporaron, en diferentes grados, la innovación propia de la época correspondiente (fig. 102); CASTILLO, Montserrat, 1999. Pero incluso sus libros tempranos, a los que se ha atribuido una cercanía intencionada con el estilo de Mercè Llimona, encierran una idiosincrasia de gran potencial comunicativo, que hace pensar en su experiencia como diseñadora de publicidad y que puede ser rastreada en sus posteriores cuentos troquelados (fig. 100). En los mejores ejemplos (fig. 101), lo que potencia el carácter interactivo del libro es la síntesis de los diferentes estilos practicados a lo largo de la trayectoria de la ilustradora. Con toda su disparidad, Elvira Elías fue galardonada,

presente y disponible para la identificación, de otra manera muy distinta: a partir del ecléctico, y descontextualizado estilo, deudor del cuento anglosajón (fig. 98).



Fig. 97. Mercè Llimona. Portada de *Marialí*, 1943.

Fig. 98. Elvira Elías. Portada de *Adiós, Marialí!*, 1952.

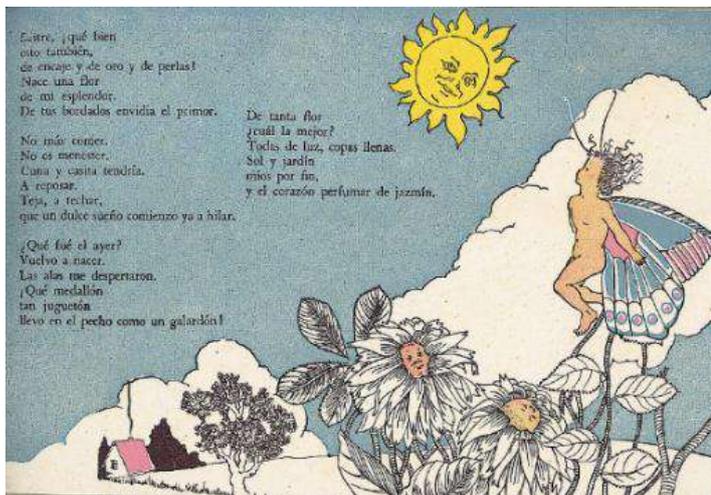


fig. 99. Elvira Elías. Página de *Mis canciones*, 1943.

homenajeada y sumida en un profundo olvido. La ubicación fuera de la página o del epígrafe correspondiente a las pautas estilísticas de su época, que propongo para su historia –pero no para sus imágenes–, es mi forma de reivindicar una valoración estilística más seria para esta artista de indudable talento. Más que las comparaciones con las líneas de unos u otros de sus coetáneos, Elvira Elías debería ser considerada como ejemplo del dibujo femenino, visto como campo de batalla de las violentas presiones del entorno. Entonces esta artista se convertiría en un caso paradigmático, parecido a la concepción de la escritura femenina como página en blanco, de la que habla Isak Dinesen . DINESEN, Isak, 2016.



Fig. 100. Elvira Elías. Portada de *Día feliz*, 1964.

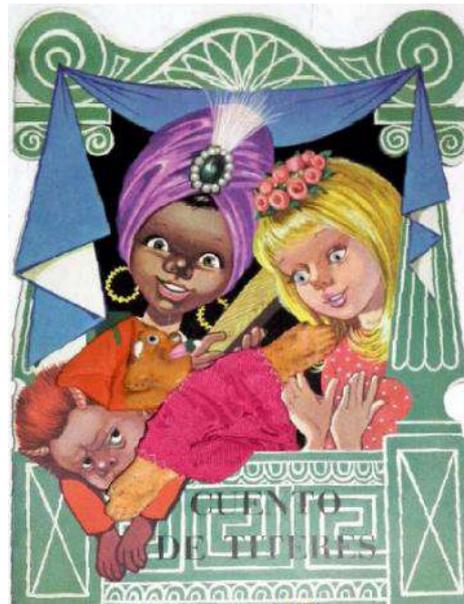


Fig. 101. Elvira Elías. Portada de *Cuento de títeres*, 1961.

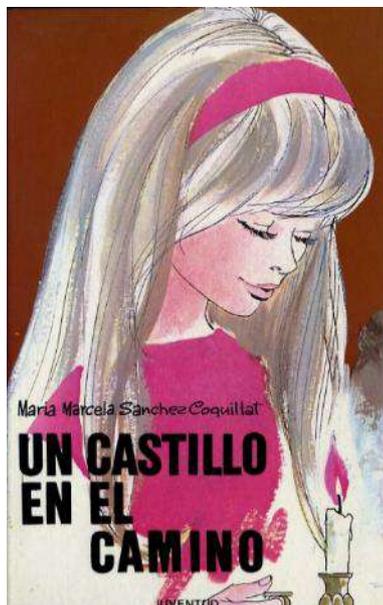


Fig. 102. Elvira Elías. Portada de *Un castillo en el camino*, 1962.



Fig. 103. Carlos Freixa. Ilustración para *Su ideal*, 1942.



Fig. 104. Tello. Ilustración para *Aquella niña insignificante*, 1963.



Fig. 105. Anita. Ilustración para *La ilusión de Clay*, 1959.

La mayoría de los ilustradores de Ilde Gir, sin embargo, siguen otra línea, donde el ideal femenino encarnado se manifiesta en unos márgenes cronológicos claramente definidos. La jovencita ideal, retratada por Carlos Freixas parece un préstamo de las noticias de moda del No-Do, inaccesibles en la vida real y, además, retransmitidas inicialmente a regañadientes y con algún comentario misógino⁴⁹³, pero cada vez más incendiarias para la imaginación. Es la misma estética que enmarcaría décadas de tebeos: esbeltez, movimiento explícito en cada angulación del cuerpo, encuadres cinematográficos donde cada detalle contribuye a dinamizar la trama (fig. 103). En el periodo plenamente desarrollista otros artistas, como Tello, convertirían este modelo en una aerodinámica adolescente, que atraviesa todo tipo de aventuras peligrosas, sin menoscabo de su mezcla de religiosidad y *sex-appeal* precoz (fig. 104). Tan parecida a las diosas de la pantalla, como lo es la mujer ideal de Freixas o la niña “insignificante” de Tello, es la pequeña Clay, dibujada magistralmente por Anita⁴⁹⁴ en 1959 (fig. 105). Como en un desfile de Mariquitas Pérez que cobraran vida, la niña buena y sus amigas conquistan la calle, para exhibir virtudes, sensibilidad y zapatitos nuevos. La imagen modélica juvenil de la época, a través de la obra de Ilde Gir, sería inexacta sin las ilustraciones de María Teresa Alcobé (fig. 106), o Montserrat Barta (fig. 107). Las ilustraciones de las dos

⁴⁹³ PAZ, María Antonia, 2003, p. 293-318.

⁴⁹⁴ Anita (Ana María) Rodríguez Ruiz trabajó en las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta, prioritariamente como artista del cómic, en editoriales barcelonesas como Bruguera y Toray. En esta última participó en las colecciones *Azucena*, *Rosas Blancas*, *Susana* y *Guendalina*; CEPRIÁ, Félix; LÓPEZ, Félix, 2008. Es decir, si valoramos la importancia de las primeras dos colecciones citadas, participó en la creación de los más admirados y seguidos modelos de feminidad para la infancia, primero durante la autarquía (*Azucena*) y más tarde en los tiempos desarrollistas (*Rosas Blancas*). Si la primera colección reunió a numerosos ilustradores (esto sí, de estilos casi indistinguibles, subordinados a la pauta de la “escuela ilustrativa de la editorial Toray”), la segunda, verdaderamente paradigmática, fue el reino de las estrellas más cotizadas de Toray, como María Pascual; RAMÍREZ, Juan Antonio, 1975, p. 41-81. La comparación entre ambos hechos, así como la participación de Anita en publicaciones ajenas al mundo del tebeo, muestra dos rasgos estilísticos de la época, relacionados entre sí. Por un lado, la enorme versatilidad del lenguaje artístico, no solo el de Anita, sino los de muchos más ilustradores predominantemente mujeres; por otro, el constante flujo de modelos entre el cómic y el libro ilustrado, proceso en el que unos artistas, con la personalidad creativa oprimida y condicionada, conseguían un mestizaje extremadamente enriquecedor y dinámico.

autoras, hoy completamente olvidadas, compartían la estética de la muñeca, y su universo dulcificado en extremo, dejando entrever un grado muy inicial de la estilización, desarrollada en las revistas infantiles coetáneas⁴⁹⁵.

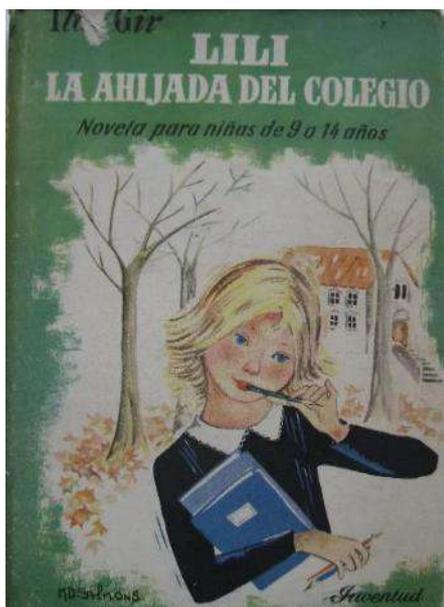


Fig. 106. María Teresa Alcobé. Portada de *Lili la ahijada del colegio*, 1958.



Fig. 107. Montserrat Barta. Portadilla de *Blanca y sus vecinitos*, 1953.

Por estas fechas las revistas daban cabida a un fenómeno, determinante para la comprensión de la imagen dedicada a la infancia: el cómic, superior tanto en cantidad como en popularidad a los otros formatos. Los datos son rayanos en lo incomprensible, también considerando las extremas dificultades que sufrió el sector en sus intentos de recuperación posteriores al final de la guerra⁴⁹⁶. La Falange, brazo ejecutor del poder en materia cultural, agravó el extraordinario déficit de papel y maquinaria con unas rígidas restricciones a la hora de conceder autorizaciones para publicaciones periódicas. Como resultado, solo las revistas más afines al régimen pudieron mantener su periodicidad, viéndose el resto de publicaciones en la necesidad de trazar ingeniosas políticas de supervivencia⁴⁹⁷. Una de estas hazañas de la adaptación fue inundar el mercado para los niños lectores de los años cuarenta de cuadernos de

⁴⁹⁵ La información sobre las dos artistas es escasísima. Apenas sabemos que María Teresa Alcobé trabajaba prioritariamente para la Editorial Juventud en los años cincuenta, compartiendo las pautas estilísticas propias de sus ilustradoras, como lo hacía Montserrat Barta para Hymosa; GARCÍA PADRINO, Jaime, 2004, p. 161-162. Una revisión de los catálogos de las bibliotecas muestra que la primera trabajaba también para otras editoriales como Paulinas, ilustrando casi siempre obras de autoras tan prolíficas como Ilde Gir o Florencia de Arquer, algo que permite suponer que fue una ilustradora valorada y probablemente productiva. Montserrat Barta (1907-1988) practicó también la pintura y el grabado, realizando algunas de sus ilustraciones en esta última técnica. En cuanto a las líneas de estilización, en las ilustraciones queda reflejado, además del eclecticismo acomodaticio, las tendencias principales, propias del diseño global de las series. Estas oscilaban entre el retroceso a un marco explícitamente modernista y la apertura hacia la estilización del cómic. DÍAZ-PLAJA TABOADA, Anna, 2011, p. 190-213. Lo último supone una contradicción menor de lo que podría parecer; en su época dorada algunos tebeos femeninos abusaban de marcos pretendidamente modernistas; RAMÍREZ, Juan Antonio, 1975, p. 180.

⁴⁹⁶ Una parte de la explicación no puede desvincularse de los logros cuantitativos, pero sobre todo cualitativos, conseguidos por el tebeo (es decir el cómic nacional) en los años veinte y treinta. Con la democratización de la cultura y la explosión de la prensa decó y vanguardista, aquel invento para niños burgueses llegó a las manos de un público infantil más modesto en medios adquisitivos, pero más numeroso. BARRERO, Manuel; MOLINÉ Alfons, 2016, p. 14-17.

⁴⁹⁷ MARTÍN, Antonio, 2000, p. 94-99.

aventuras, impregnados de la visión nacionalcatólica neoimperialista, sobre un pretendido pasado con sus opuestos códigos de heroicidad masculina⁴⁹⁸. Entre el gran número de productos de baja calidad, consiguieron afianzarse y fidelizar un amplio público, las series de la Editorial Valenciana como *Roberto Alcázar y Pedrín* (1941-1976) o *El Guerrero del Antifaz* (1944-1966). Este último, dibujado por M. Gago fue muy rico en cuanto a relaciones de género: en sus numerosas gestas, el protagonista medieval no desdeñaba las atenciones de atractivas mujeres exóticas, mientras moralmente permanecía fiel a su ideal y virginal prometida de sangre pura⁴⁹⁹. Sin embargo, es preciso matizar que con el modelo dominante nacieron en fechas muy tempranas héroes infantiles y publicaciones marcadas por el humor. Estos se erigieron en los pilares fundamentales para el vertiginoso desarrollo del cómic español, convertido en la década de los cincuenta en auténtico medio de cultura de masas, crisol para una gran diversidad de mensajes⁵⁰⁰.



Fig. 108. Jesús Blasco. Viñeta de “Anita Diminuta”. *Mis Chicas*, 1942. Nótese el difícil esfuerzo por una impresión de calidad.



Fig. 109. Pili Blasco. Viñetas de “Aventuras de Lalita”. *Florita*, 1952.

Pero mucho antes, la política de segregación sexual había impuesto otras pautas a las publicaciones para niñas. La pionera fue Consuelo Gil Roesset, que en 1941 creó la revista *Mis*

⁴⁹⁸ MOIX, Terenci, 2007, p. 171-182.

⁴⁹⁹ GASCA, Luis, p. 191-192.

⁵⁰⁰ Entre 1951 y 1963 surgieron más de quinientas colecciones, aunque sin socavar el dominio, ideológico y formal, del aventurero. PORCEL TORRENS, Pedro, 2011, p. 129.

chicas como una especie de hermanita pequeña de la más importante revista *Chicos*. Las protagonistas que animaron sus historietas no guardaban ningún parecido con las trágicas niñas de Marga Gil Roesset para el cancionero de su hermana Consuelo de 1932. Tanto Anita Diminuta de Jesús Blasco (fig. 108) como las heroínas de su hermana Pili Blasco (fig. 109)⁵⁰¹ tamizaban la influencia del cómic extranjero con otras fórmulas gráficas de raíces retrospectivas⁵⁰². Pero las que inauguraron la tendencia que hizo fortuna fueron las artistas gráficas de la editorial Toray, emprendiendo en 1947 la aventura de la colección *Azucena*, que duraría hasta 1971. La empresa barcelonesa llegó a acaparar amplias cuotas del mercado de tebeos, aprovechando hasta la explotación a aquellas dibujantas, que fueron capaces de hacer atractivas las fórmulas más rígidas, mostrando además una elevadísima productividad. Otras editoriales se apresuraron a copiar el esquema, aparecido gracias a dibujantas como Rosa Galcerán y María Pascual⁵⁰³.

⁵⁰¹ Pilar Blasco Monterde (1921-1992) fue la tercera de los cuatro hermanos Blasco, todos dibujantes de cómic, aunque el único que conoció el éxito fue Jesús. Inició su carrera a principios de los años cuarenta y prácticamente la abandonó hacia finales de los cincuenta, cuando sus hermanos empezaban a ser reconocidos también en el mercado exterior gracias a la producción del estudio familiar. Después dibujó algunas historietas de modo muy puntual. Una hipótesis barajada en sus (extremadamente escasas) semblanzas es que el matrimonio la alejó del mercado laboral, como solía suceder. El perfil de las revistas donde trabajó es significativo. Además de *Mis Chicas* de Consuelo Gil, su campo de dedicación casi exclusivo, encontramos sus historietas en las contraportadas de *Florita* (1949-1961), dedicadas a una protagonista seriada, arquetípica de la época. Se trataba de una revista que sublimaba la educación sentimental mediante unos toques de humor y pretendido refinamiento. Su mensaje ideológico correspondía a la aparición de una nueva clase media, con un urgente deseo de dominar el buen gusto. Como todos sus hermanos fue evidentemente influenciada por el hermano mayor, Jesús, que dirigió el estudio familiar y fue una figura de referencia en la construcción del imaginario del tebeo y, en general, en la recuperación de la calidad de la imagen gráfica. Los tanteos formales en los primeros tebeos de Pilar Blasco resultaron básicos para la elaboración del lenguaje estético- emocional de las heroínas femeninas, tanto en los cómics como en el libro ilustrado. En los años cuarenta y cincuenta (predominantemente) creó también en esta área, con un estilo sumamente parecido a aquella síntesis entre dinámico y decorativo que utilizaba en el cómic. Respondiendo a la demanda, diseñó también la muñeca que reproducía los rasgos de su protagonista Florita, Lalita. A pesar de todo ello, tan solo en el siglo XXI algunas iniciativas intentaron dar a conocer su trabajo, la mayoría tratándola en conjunto con sus hermanos. Hecho que habría que atribuir a algo más que su costumbre de firmar, en muchos casos, con un escueto “Pili B.” MATEO REMACHA, Antonio de, 2004; RAMÍREZ, Juan Antonio, 1975; VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, 1982.

⁵⁰² Las revistas creadas por Consuelo Gil (*Flechas y Pelayos* y, en mayor medida, *Chicos* y *Mis chicas*), estuvieron marcadas por unas cuantas personalidades artísticas, que propiciaron, a mi entender, la normalización o enfriamiento de las muestras de fidelidad política en favor de una lentísima, y a veces condicionada, recuperación de la calidad de la imagen. Si la obra de los hermanos Blasco combinaba la dulzura angelical con una travesura dinámica de importación, los protagonistas de Emilio Freixas consumaron firmemente la elección de valores formales americanos frente a los nacionales, e incluso cuando son ilustraciones y no viñetas alardean de los mismos records rítmicos que mostraron las películas y cómics de acción; como correlato, ellos despliegan una musculosa mística de la masculinidad y ellas, una estilizada y esbelta delicadeza. MARTÍN MARTÍNEZ, Antonio 1968; MEDINA, Guillén, 2010; RAMÍREZ, Juan Antonio, 1975; GARCÍA PADRINO, Jaime, 2004, p. 149-167.

⁵⁰³ María Pascual Alberich (1933-2011) inició su carrera siendo jovencísima en la editorial Toray, llegando a dibujar para gran parte de sus múltiples colecciones y también para otras editoriales, siempre tebeos destinados a las niñas. De sus recuerdos conocemos la situación de las artistas, pilares de los nuevos y a veces efímeros imperios publicitarios, dónde su caso (trabajar con un hijo en el regazo, a contrarreloj, como algo “hecho en familia” sin una valoración o reconocimiento profesional, distaba mucho de ser el único; MEDINA, Guillén, 2010. Es también la propia artista la que cuenta, como una anécdota casi lúdica, el momento álgido en su carrera. Se trata nada menos que del proceso de la introducción paulatina de la moda en la historieta femenina de carácter maravilloso y romántico. Una recuperación del vestuario –añadiría también del modo de interpretar a, e interactuar con, el entorno– que recorrió el camino inverso del siglo XVIII hasta los años sesenta del XX, convirtiendo a la historietista en reina de la moda y consejera, en la misma área, de multitud de niñas; PASCUAL, María, 1988. En décadas posteriores María Pascual se dedicó a ilustrar un extenso número de libros, gran parte de ellos cuentos clásicos adaptados. En estos también creó su propio universo de arquetipos estilizados, pero igualmente populares, dirigidos a niños de cada vez más corta edad, siguiendo activa hasta muy avanzada edad, en la primera década del XXI. Otra de sus facetas que siguió floreciendo en la Transición fue su vocación por la moda. Los modelos

Una parte de este modelo compartía rasgos no solo con el tebeo masculino, sino además con el arte del cómic clásico occidental, del que ni las restricciones más cerriles de la dictadura lo pudieron preservar por mucho tiempo⁵⁰⁴. El tebeo femenino reunía tanto la saturación con los estereotipos, como los espacios para la ambigüedad de los otros cómics, utilizando los primeros para inculcar un discurso de género específico y exacerbado, mientras que los segundos lo hacían permeable a todos los indicios de transformación de los modelos consensuados, tornándolo así en un medio vivo. La relación entre estas dos caras del mensaje femenino de masas queda patente en la obra de María Pascual, que a largo plazo visibiliza también los vínculos entre la estética del cómic y la del libro. Otro ejemplo de transversalidad en el origen de modelos lo representó Rosa Galcerán⁵⁰⁵, concedora de la estética de la pantalla. Una comparación de dos portadas suyas, extraídas de diferentes fases de la trayectoria del universo Toray, nos prepara para una de las constantes en la evolución de sus artistas: los trajes femeninos cambian, los sentimientos de la heroína-tipo, no (figs. 109-110). La heroína Juana de Arco⁵⁰⁶ recoge los ecos de los tebeos bélicos para los chicos de la autarquía, pero también de las ejemplares figuras femeninas del mismo periodo, patrióticas y majestuosas. Sin embargo, ni su dulce cara, transfigurada por la emoción, ni sus románticos rizos se distinguen de los atributos de la heroína sentimental desarrollista, enfrentada a una turbulenta situación personal. En cualquier escenario, la mujer protagonista aparecía rodeada de hombres peligrosos, con los que tenía que lidiar con una panoplia de recursos emocionales escasos o patéticos.

recortables, publicados para ser vestidos con atuendos y accesorios actuales (como las muñecas recortables, divulgadas por la editorial Toray, donde encontramos también a un encantador modelo-chico) podrían competir con muchos maestros de la pasarela. Aunque los últimos años han conocido diversas reediciones y homenajes de su obra, la elaboración de su inmenso catálogo completo sigue siendo una tarea pendiente, y muy probablemente imposible: tan ínfimo era el reconocimiento de las dibujantas de cómic (o de otro tipo de ilustración cuantitativa y mal pagada), que algo de esta condición de duradero anonimato ocultó hasta a la estrella más rutilante de estos géneros. Otro hecho a subrayar queda patente si revisamos cómo están los registros de uso de los catálogos bibliotecarios: los libros ilustrados por María Pascual (a diferencia de tantísimos otros) siguen gozando del interés de los pequeños lectores de hoy, muchas décadas después de su creación.

⁵⁰⁴ No se trataba de un lenguaje común –las convenciones icónicas del cómic son rápidamente legibles justamente porque derivan de un vocabulario visual compartido en un lugar concreto– sino del mismo principio de correlación entre el lenguaje artístico y la realidad. Este sistema representacional y comunicativo operaba con un gran número de clichés gráficos, que propiciaban la formulación de tipos básicos fijos, creados para provocar una fácil, rápida y duradera identificación por el mayor número posible de consumidores del producto cultural; GUBERN, Román, GASCA, Luis, 1988 y CUÑARRO, Liber, FINOL, José Enrique, 2013, entre otros, dentro de la línea europea de la interpretación semiótica del cómic. Es evidente y ha sido ha recalado el carácter conservador y alienante de los mensajes que puede producir semejante sistema; MOIX, Terenci, 2007. Pero también se ha subrayado que el lenguaje del cómic, quizá en mayor medida que otros artes de masas, posee también un potencial ambiguo o desestabilizador, que puede desembocar en lo subversivo; ECO, Umberto, 2010. Me limitaré a citar la laguna espacio temporal entre los fragmentos de la acción secuenciada, advirtiendo que, a medida que se acercaba a su edad adulta y vanguardista, el cómic de todos los países, incluido el español, multiplicaría los recursos que flexibilizaban su interpretación.

⁵⁰⁵ GALCERÁN, Rosa (1917-2015) fue una dibujanta de cómic de portentosa productividad. Fue también diseñadora de publicidad, historietista, poeta, pintora e ilustradora de libros infantiles. Una de las primeras ocupaciones la desempeñó en la sección de animación de la productora cinematográfica Balet y Blay, participando, entre otros productos, en la creación de una película que se anticipó a su época, *Garbancito de la Mancha* (1945). Dibujó sobre todo para la editorial Toray, donde ayudó a definir la línea específica de la colección *Azucena*. También participó de forma puntual en colecciones del periodo desarrollista, como *Rosas Blancas*, *Serenata*, o *Susana*. MEDINA, Guillén, 2010; BARRERO, Manuel, LÓPEZ; Félix, ALTARRIBA, Antonio *et al.*, 2012.

⁵⁰⁶ Las aventuras de Juana de Arco habían aparecido con anterioridad en tebeos de la colección *Azucena*, antes de que este libro de 1952 las recopilara.

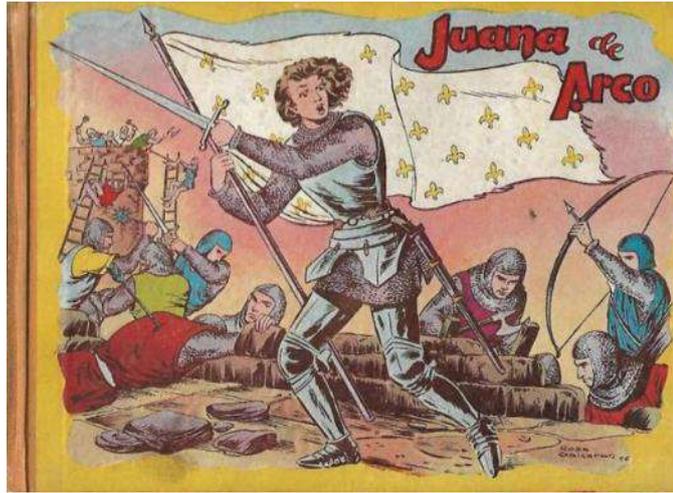


Fig. 110. Rosa Galcerán. Portada de *Juana de Arco*, 1952.



Fig. 111. Rosa Galcerán. Portada de historieta de la de Colección *Rosas Blancas*, 1963.

Esta regla puede ser aplicada a numerosas creaciones de la editorial Toray. A lo largo de los años, el tipo gráfico que merece ser llamado chica Azucena mantuvo sus características estructurales, pese a la acelerada modernización del vestuario –de la que se “autoinculpaba” María Pascual– visible aproximadamente a partir de 1956. Tanto antes como después, las Azucenas mostraban dos vertientes estéticas. El de la portada se nutría del cartel cinematográfico, con la cara soñadora de la protagonista estrella en primerísimo plano. Pero las portadas también eran muestra de una síntesis resumida del pasado decorativo del libro, con los inevitables atributos florales o sus rimas visuales, los esponjosos encajes y las chispeantes joyas, emblemas del jardín sellado del sueño, reforzadas por el propio marco de la colección (fig. 112). La portada, con su policromía plana, era un avance o promesa del final feliz, cuando el matrimonio por fin abre las puertas del paraíso en la última viñeta. Pero las siete páginas anteriores presentaban una vida en blanco y negro trufado de avanzadísimos atrevimientos gráficos. La heroína –las de María Pascual son paradigmáticas– habitualmente es una muchacha marginada, que gracias a las imposibles pruebas conseguiría conquistar al príncipe azul. El sueño se materializaba a través de unas páginas donde la división, los encuadres, el uso del claroscuro, etc. transmitían un intenso dinamismo, aglutinando recursos del cómic norteamericano y de las películas sentimentales (fig. 113).



Fig. 112. María Pascual. Portada para col. *Azucena*, ca. 1953.



Fig. 113. María Pascual, Viñeta de col. *Azucena*, 1955.

Otros tipos emparentados con las chicas *Azucena*, permiten ver con más claridad la evolución del modelo a medida que el país se acercaba a la tecnologización y a los mercados internacionales. Así las fronterizas chicas *Serenata* dejaban ver el mismo póster de cine en la portada, actualizado con un sutil maquillaje vamp y otros accesorios del último desfile de moda⁵⁰⁷, pero sin abandonar el jardín encantado donde espera Él (fig. 114). En cambio, la protagonista del interior –lo vemos en *Rosas Blancas*, la colección pionera del romance con atributos de actualidad– ha perdido algo de su incansable laboriosidad y está aprendiendo a posar, dejarse mirar y, si hace falta, a quedarse ligera de ropa (fig. 115). El lenguaje gráfico no ha perdido su agilidad, han cambiado las películas de referencia.

⁵⁰⁷ En el mismo sentido actuaba la consigna de la portada de la colección: “Una historia romántica y tres canciones con la foto y la biografía de su intérprete”. La transferencia de la proyección emocional del cuento fantástico al *reality show* está trazada con naturalidad: el marco pseudoclásico de la colección *Azucena* se ha convertido en la fotografía esbozada de una cantante, repetida en cada portada.



Fig. 114. María Pascual, *Serenata*, 1959.



Fig. 115. María Pascual, *Rosas Blancas*, 1958.

Sería un almanaque, *Azucena*, el que, después de haber dejado atrás la autarquía y la transición hacía el desarrollismo maduro, nos explicaba los misterios de la permanencia del tipo⁵⁰⁸. En un reportaje de 1960 llamado “Cuando ellas se reúnen”, María Pascual, Rosa Galcerán y otra dibujanta, Ana María, cuentan a las lectoras los secretos de sus personajes, Mientras una novia dibujada exclama “PERO, ¡QUÉ FELIZ SOY!”:

Ana María: Nuestra protagonista será hoy una muchachita ideal... Muy moderna, simpática, decidida.

Rosa Galcerán: Pero también dulce y tímida. Un exterior muy sugestivo envolviendo un alma exquisita: sensible, refinada, culta, buenísima.

⁵⁰⁸ Enormemente autorreferentes, los tebeos trazaban numerosas pistas, que nos ayudan a explicar el hecho más común en la representación del tipo femenino franquista. Aparentemente, las heroínas de la autarquía, hijas de las hambrunas y del esfuerzo titánico, habitaban un mundo de hadas diferente del de las secretarías de los años sesenta, que se insinuaban a sus jefes-príncipes de un modo infinitamente más explícito. Pero, ya fuera en un palacio de tejados puntiagudos, como en la *Azucena* de 1948, en un lujoso hotel en El Cairo de un tebeo-bisagra (J. A. Ramírez llamaba a este tipo “sentimental-exótico”, situando sus inicios algo antes del Primer Plan de Estabilización) o en un hogar con tocadiscos y televisor, existían solo limitadísimas variaciones sobre el tema de la última viñeta del cómic femenino, dedicada al desenlace matrimonial. Sobre los tipos de tebeos para chicas: RAMÍREZ, Juan Antonio, 1975.

María Pascual: Y muy elegante. Con un buen gusto depuradísimo. Muy, muy femenina.

Ana María: Será... enfermera, o azafata, o vendedora, o estudiante, o mujercita de su casa, u oficinista, o danzarina. Útil de algún modo a sí misma y a los demás [...]

Rosa Galcerán: Será muy hogareña, sabrá cocinar y dará afectuosas sorpresas a su familia con sabrosos platos de su invención.

Ana María: En fin, será un dechado de perfecciones tal que se nos casará en la primera página y por tanto..., adiós historia! Pero, qué más podemos desear para nuestras gentilísimas lectoras que un novio guapo, simpático y bueno que las haga felices, muy felices, felicísimas. De todo corazón, pues, se lo deseamos.

Ya lo habéis oído. Pero, un pequeño consejo. Decidle a vuestro corazón que no sea impaciente. «Él, llegará, sin duda alguna, en su momento oportuno, y será tal como lo esperaréis, como son los galanes que crean para vosotras Ana María, María Pascual y Rosa Galcerán.

Y entretanto, soñad, soñad leyendo nuestras historias⁵⁰⁹.

La inevitable conclusión de que el cómic, con sus portadas, heroínas y lemas tipificados, jugó el papel de marco codificador de los estilos y mensajes a lo largo de todo el franquismo, tiene conexiones íntimas con el destino del libro. No solo es importante tener en cuenta el intenso desarrollo del tebeo, por ser el medio capaz de proporcionar a los dibujantes vínculos estéticos con el vedado mundo exterior y su supervivencia en los años más duros del libro ilustrado. También hay que considerar la experiencia del cómic en la construcción de tipos-chicle, capaces de adaptarse a los cambios en la ideología y el mercado, para entender los siguientes ejemplos de imágenes que codifican los modelos de lo femenino en los libros de carácter enciclopédico y otras lecturas escolares. La autarquía significó una grave crisis para la ilustración del libro, que antes de la guerra había llegado a sus más altas cotas vanguardistas. La casi totalidad de artistas con talento se encontraron en una (o varias, sucesivamente) de las tres situaciones: exilio, confinamiento en el silencio o la decisión de mostrar su lealtad a una nueva ideología, que apostaba por el retroceso centenario en el plano formal, esforzándose en hacerla olvidar los pecados del pasado, tanto los referentes a la política, como los estéticos⁵¹⁰. En el grupo de los que tuvieron que adaptar una alta calidad artística a preceptos didácticos que inexorablemente la diluyeron, encontramos los ejemplos más significativos de la relación entre los modelos sociales (siempre también político-religiosos) y los cambios estilísticos. Lo podemos observar en las ilustraciones de Máximo Ramos a unos cuentos moralistas, creados a principios del XIX por el sacerdote alemán Christoph von Schmid. Los dibujos pueden ser interpretados como un muestrario del modo de descomposición de aquello que quedaba de la estética decó. Las traviesas niñas, que en la década anterior se lanzaban vertiginosas contra los horizontes prohibidos, permanecen muy quietas, casi petrificadas e igualmente privadas de personalidad (fig. 116). Y este misterioso halo que destroza la unidad de la escena, indica los posibles caminos de transformación de un estilo que ha perdido su contenido transgresor. Estos nuevos derroteros no pasaron por el trasnochado academicismo, querido por el régimen, ni por las fusiones del pseudorealismo con la –también despojada de sentido– estética novecentista. Frente a esas alternativas, de dudosa continuidad, la ilustración encontró refugio en las nuevas revistas de historietas, tribunas de la nueva pedagogía doctrinal, pero permeables a un divergente haz de influencias⁵¹¹.

⁵⁰⁹ ALMANAQUE AZUCENA, 1960, contraportada-p. 32.

⁵¹⁰ GARCÍA PADRINO, Jaime, 2004, p. 149-167.

⁵¹¹ A las observaciones anteriores cabe añadir un detalle relevante. La inevitable mudanza de los talentos hacia el mundo de las revistas derivaba también de la capacidad de estas de manejar, no tanto los choques con la censura, como los enormes problemas logísticos relacionados con la tinta y el papel, pudiendo así crear unas mínimas perspectivas laborales para sus colaboradores. BARRERO, Manuel, MOLINÉ, Alfons, 2016, p. 50-51.



Fig. 116. Máximo Ramos. Ilustración para *Cuentos escogidos*, 1942.

Con estas bases, pero con unas condiciones económicas inestables, los cincuenta estuvieron marcados por dos tendencias. Por un lado, la recuperación de las editoriales dedicadas al libro infantil, que pudieron encontrar unos estilos personales, capaces de producir obras con un impacto duradero, primero en una especie de negociación con el espíritu de la época y más tarde trascendiéndolo. En el plano de la ilustración, sin duda, una figura que lo ejemplificó fue la de Lorenzo Goñi⁵¹². Podríamos observar otro fenómeno polifacético en el trabajo literario de María Luisa Gfaell, cuyas obras de esta década incluyen tanto la mencionada *La princesita que tenía los dedos mágicos* como planteamientos de la imagen femenina más profundos. Fueron textos de este tipo, con las pequeñas aberturas que —a veces— prometían, los que funcionaron como foco para la renovación cualitativa de la ilustración infantil⁵¹³. A la vez, la instauración de premios como Lazarillo normalizó la incipiente orientación del sector editorial hacia unos valores estéticos distintos a los del régimen y un poco más próximos a los nuevos modelos de la ilustración que se preparaban a nivel internacional⁵¹⁴.

Sin embargo, mientras estos cambios animaban las páginas, ilustradas en la segunda mitad de los años cincuenta, los códigos visuales de la feminidad de la temprana posguerra también conseguían reproducirse. “Me habían dicho que era una mujer; pero es un hombre, y uno de los hombres más viriles que he visto jamás”⁵¹⁵. Así se representaba en 1940 la grandeza femenina y, a su vez, el talento artístico, unidos en la figura de Santa Teresa, dentro de la

⁵¹² GARCÍA PADRINO, Jaime, 2004, p. 189-202.

⁵¹³ Dentro de esta tendencia entrarían las imágenes de Juan Palet para *La princesita que tenía los dedos mágicos* de 1953, las de Carlos Lara para *Antón Retaco* de 1955 y las de Benjamín Palencia que ilustró en 1953 *Las hadas*, todos de María Luisa Gfaell.

⁵¹⁴ El premio Lazarillo fue creado en 1958 por la Comisión de literatura infantil y juvenil del Instituto Nacional del Libro Español, con el patrocinio del Ministerio de Información y Turismo y de Educación Nacional, en las modalidades para mejor escritor, ilustrador y editor. Aunque las diferentes fuentes estadísticas de las distintas fechas complican la elaboración de un cuadro general, los numerosos datos referentes al desarrollo de la actividad editorial, recogidos por Fernando Cendán Pazos, confirman que la instauración del galardón fue solo una manera de canalizar la creciente actividad en el sector del libro infantil. En la década de los cincuenta el aumento de títulos infantiles y juveniles fue titubeante, pero en los sesenta el área editorial vivió un auge sin parangón (con los libros para mayores ocurrió lo contrario). Entre 1945 y 1984 el número de títulos infantiles publicados creció 56 veces y el de los generales tan solo 6,8. En cuanto a las editoriales infantiles, si en el año 1957 las primeras estadísticas registraron 63 empresas, en el año 1969 ya existían unas 147. CENDÁN PAZOS, Fernando, 1986, p. 43-44; 67-71; 204.

⁵¹⁵ ORTIZ MUÑOZ, Luis, 1940, p. 204.

recopilación didáctica *Glorias Imperiales*. La respectiva ilustración de Antonio Cobos (fig. 117) es poco más que un calco adaptado de los modelos iconográficos más famosos, algo que, por lo demás, comparte con otros libros de este género, con gentilicios nacionales en el título. Si extrapolamos la comparación a otras obras de Cobos, vemos que esta especie de plagio divulgativo simplificado es uno de los componentes de la tríada de la representación femenina, materializado por uno de los campeones de régimen. Encontramos su antítesis en las *Aventuras de Juan José*⁵¹⁶, libro que transporta los ideales de la temprana posguerra hacia el final de este periodo. En esta apología del espíritu nacional, cuya autora firma expresamente como INSPECTORA DE ENSEÑANZA PRIMARIA, no cabe ningún tipo de protagonismo femenino. La voz y la mirada narradoras pertenecen a un futuro hombre, cuyos sueños se rigen por la estética de la Falange y los mitos del pasado reinventado. Las pocas imágenes femeninas quedan completamente aplastadas bajo su sombra, sumisas y necesitadas de protección, como la ejemplar hermanita (fig. 118). La última hipóstasis de la trinidad femenina aparece en la ilustración de un libro, publicado en las mismas fechas, pero con una pretendida orientación hacia el futuro inmediato, visible en la ambigua metáfora de su título *Carmencita de viaje*. La niña aludida emprendía un tour didáctico por España, acompañada por su madre y por las repetidas bendiciones sacerdotales⁵¹⁷. Destinado a ser un folleto de turismo interior, en el espíritu pintoresco de las danzas populares de la Sección Femenina, el libro se convierte, involuntariamente, en un testimonio de la importancia del trabajo femenino para la economía desarrollista. Incluso los preconfigurados ojos de Carmencita veían cómo, normalmente escondidas en un rincón oscuro, la mayoría de las tareas “de interés local” estaban desempeñadas por mujeres (fig. 119). Resumiendo el ejemplo comparativo, vemos como un apologeta de la imagen femenina oficial nos acompañaba por todo su recorrido a través de los años de la autarquía: del monumento reproducido hasta el hartazgo, hasta la menor incapacitada (para actuar o expresarse: la hermanita “protegida” del patriota Juan José). Este último personaje se desdoblaba, con el paradigma colindante pero simultáneo, en otras dos figuras derivadas: En Carmencita, la joven testigo de un mundo en pintoresco desarrollo (como en tantas películas musicales) y en la trabajadora anónima, igualmente folclórica. Lo común entre todos estos seres, que la ilustración no podía evitar subrayar, era que habitaban en las sombras.

⁵¹⁶ MEDINA DE LA FUENTE, Aurora, 1952. Las mayúsculas usadas en la presentación de la autora vienen de su propio libro.

⁵¹⁷ ONIEVA, Antonio J., 1958. Es importante subrayar que esta imagen apareció en 1958, es decir, es coetánea al pistoletazo de salida de la especulación desarrollista; sin embargo, alcanza la popularidad tan solo con la entrada en la década de los sesenta, mereciendo, respectivamente, una segunda, tercera y cuarta edición en 1960, 1961 y 1963 y una extraña reproducción facsímil de 2007. Juan José, que intentó competir con Carmencita entre 1958 y 1964 se quedó en tres ediciones y el posterior olvido.



Fig. 117. Antonio Cobos. Ilustración para *Glorias Imperiales. Libro escolar de lecturas históricas*, 1940.



Fig. 118. Antonio Cobos. Ilustración para *Aventuras de Juan José*, 1958.



Fig. 119. Antonio Cobos. Ilustración para *Carmencita de viaje*, 1958.

Para los ilustradores oficiales de postguerra las mujeres se difuminaban entre tinieblas, muy al contrario de otras representaciones femeninas que reflejaban la constante y duradera luz de otros tiempos. Si Julia Minguiñón fue la diva de los tiempos machos (artísticamente hablando como Ernesto Giménez Caballero⁵¹⁸), Mercè Llimona⁵¹⁹ representó el equivalente en

⁵¹⁸ Además de su insistencia, sobre la equivalencia entre arte y masculinidad, Giménez Caballero, aún con anterioridad a la guerra, forjó unas definiciones más precisas, que después su afinidad al poder franquista convirtió en reglas de oro: “ El arte es sencillamente una técnica de conquista. técnica guerrera. Es algo así como poseer a una mujer, tras largo deseo y preñada de un hijo nuestro”. GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, 1935, p. 32.

⁵¹⁹ Mercè Llimona i Raymat (1914-1997) inició su trayectoria bajo la sombra de dos conocidísimos nombres en el arte catalán, su tío Josep y, sobre todo, su padre Joan Llimona, autores de muchas figuras femeninas sintomáticas

la ilustración del libro infantil. Para llegar a un reconocimiento tan ambiguo hace falta, además de longevidad y capacidad de permanecer suscrita –por lo menos superficialmente– a los códigos coetáneos de lo “femenino” en el arte, una estrategia más compleja. Para Llimona éste pasaba por una universalización de los valores estéticos y morales de la niña catalana. No eran valores esencialmente diferentes de aquellas que, una década antes, en la obra de Lola Anglada habían convivido con un ardiente independentismo republicano. El decálogo en cuestión queda explicitado en la autobiografía creativa de la escritora e ilustradora infantil Mercè Llimona, donde reconstruyó su infancia desde el punto de vista de una larga trayectoria posterior con todos sus cambios⁵²⁰. Lo componen la sensibilidad y el deseo de una amable autonomía, dentro del respeto a la sagrada tradición familiar, y también la disposición a trabajar para que el talento se abriera camino a través de tanta delicadeza, timidez y emociones confusas. O, dicho en el lenguaje de las consignas: civismo, feminidad y asertividad. Es fácil, en tiempos en los que hablar de nacionalismo minoritario está prohibido, convertir estas cualidades en valores humanos atractivos para todo el mundo. Teniendo en cuenta, además, que constituyen las bases del catolicismo social conservador y femenino, que había conseguido adaptarlas a todo tipo de circunstancias políticas.

Además de estos principios básicos, la abundante obra, dibujada y escrita de Llimona repite, durante décadas y con coyunturas sociales muy diferentes, algunos elementos formales que pueden ser rastreados desde el principio hasta el final de su producción, conectándola además con sus antecesores, los pioneros del *Noucentisme* en la ilustración. Este retorno rítmico del elemento decorativo altamente simbólico convierte varios libros de Llimona en textos verbo-icónicos que funcionan como diccionarios visuales⁵²¹. Pero las imágenes de los

para el imaginario de las décadas anteriores. Fue educada dentro de los valores de la burguesía catalana más ilustrada, una mezcla de tradición y responsabilidad social que permitía la formación femenina, incluso la artística, dentro de unos parámetros que no contradecían la segregación sexual. Comenzó su formación artística en la Escola de la Llotja en Barcelona, pero dos años más tarde la cambió por el estudio de su tío Josep Llimona: la enseñanza académica y el gusto propio de la joven, cimentado en la idealización sentimental, no coincidían. Pronto, después de los inicios de la Guerra Civil, pudo escapar a París. De hecho, pasó este viaje de aprendizaje viviendo en el convento de las monjas con las que había estudiado, hecho que no debería de sorprender tanto si recordamos cómo Lola Anglada realizó su estancia entre la bohemia parisina en compañía de su madre y su hermana. En 1937, Mercè Llimona volvió a España para establecerse en San Sebastián, más adelante centro propagandístico de la zona nacional. El mismo año comenzó su colaboración con la revista infantil *Pelayos* que, fusionándose con la falangista *Flechas* formó el elemento principal de propaganda franquista para niños, *Flechas y Pelayos*; CASTILLO, Montserrat, 2007. Sus biógrafos, Montserrat Castillo y Alberto Urdiales no acaban de explicar qué parte de esta decisión corresponde a las circunstancias y cuánto a la cosmovisión profundamente tradicionalista y religiosa de los Llimona. Sin embargo, hay detalles que hacen decantarse por la segunda opción: el contenido de algunos dibujos conservados que no se salvan de atributos propagandísticos cruentos (ausentes, sin embargo, de la colaboración de Llimona a través de las publicaciones de Consuelo Gil Roesset, *Chicos y Mis chicas*). Durante la posguerra compagina una intensa actividad –de ilustradora en revistas, diseñadora de tarjetas postales etc.– con su dedicación familiar, hecho al que siempre atribuye una importancia primordial, hasta el grado de declarar reiteradamente que dibujaba para sus cinco hijos y numerosos nietos. De lo que no parece haber hablado tanto es el hecho de que, además, conseguía ser enormemente productiva a pesar de una grave enfermedad reumática que la dejaría parcialmente inmovilizada y sus manos inutilizables. URDIALES, Alberto, 2010. Entre 1983 y 1994, cuando ilustró su último libro, su trayectoria parece haber alcanzado un particular cénit, orientándose por completo a la ilustración de los cuentos clásicos. Es más que probable que para las generaciones cuya infancia no coincidió con la posguerra permanezca solo esta Merche Llimona: la genial ilustradora que modernizó a Perrault y a Andersen rompiendo los tipos más clásicos con unos encuadres geométricos imposibles.

⁵²⁰ LLIMONA, Mercè, 1995.

⁵²¹ La sensación de visualizar una enciclopedia ilustrada de numerosos capítulos, queda reforzada por la tendencia de la artista a crear libros seriales (como el ciclo de *Bibí* de los ochenta), o libros-secuela (como los dedicados al patrimonio folclórico-infantil catalán), que además comparten el diseño de la misma colección editorial, que vuelve a insistir en el fragmento de un marco simbólico floral. El efecto subliminal de estos mensajes formales repetidos está reforzado por su relativa invisibilidad: la potencia expresiva del dibujo de Llimona centra sobre sí toda la atención, donde el marco penetra por el rabillo de un ojo acrítico.

manuales propiamente escolares, creados por la autora, contienen los mismos elementos, algo más aislados y fáciles de observar. Lo vemos, por ejemplo, en la cartilla escolar de 1942, que enseña a los pequeños a escribir y comportarse con frases como “mi papá fuma y pasea” o “El niño juega a soldados”⁵²² y con imágenes en las que las niñas duermen cariñosamente sus muñecas en el sofá. En una variante ya de 1959 de esta cartilla, reeditada incansablemente por la editorial Seix Barral, vemos un mismo tipo de niña-muñeca, que alimenta a los gatitos; estrecha contra su pecho un enorme ramo, cuyas flores vuelan formando un círculo o, en varias ilustraciones más, lleva solo una flor, pero repetida en su vestido y en el entorno. Este último recuerda inefablemente los altarcitos florales caseros del silabario novecentista de Obiols (fig. 120). Los textos vuelven a apoyar la imagen, con un mensaje de retorno y eternidad o, como contraparte, de soledad y culpa; respectivamente: “Flores, flores y flores en primavera serán frutos, frutos y frutos en verano y en otoño” (fig. 122) y “Manuela tiene una dalia. Una dalia ufana, fina y muy bella. Sus pétalos son de violeta, sedosos y bonitos. Mas no huelen. Así es Manuela; muy fina, muy mona, muy vanidosa. No es una niña buena”⁵²³. En el mismo manual podemos ver también el paisaje idealizado catalán en torno al pozo del que una niña buena saca agua, o recomendaciones, aunque en este caso dirigidas al niño, como: “Alaba la mano divina por la mañana. Acércate y di buenos días a tu papá y a tu mamá. Besa sumiso su mano. Toma el desayuno y vete a la faena. Solo así se vive bien, solo así la vida no apena”⁵²⁴. Con este listado ya tendríamos todos los elementos constitutivos del *Sil·labari Català* de Josep Obiols, descrito en el primer capítulo. Nos faltaría solo lo más característico de este autor: justamente la guirnalda floral neoclasicista, omnipresente en la obra de Mercè Llimona.

El diacrónico triunfo de esta guirnalda puede ser observado, en sus diversas variantes, en una obra casi coetánea a la primera *Cartilla: Mi ángel de la guarda* (fig. 121). El elemento decorativo, por lo demás identificativo de la editorial barcelonesa Hymosa, circunda el texto de manera rectangular, mostrando diferente composición: florecitas estilizadas, hojas otoñales o sinuosos lazos acompañados por gorriones enamorados. Habitualmente funcionan como nexo visual con las páginas contiguas, como la del ejemplo, donde vemos a una niña rodeada de sus muñecas, que imitan el comportamiento de la dueña, dentro de una composición cerrada por el mismo elemento estructural (la ventana, cegada por las flores). El libro está sembrado de rimas visuales: verjas, paseos solitarios para empujar un carrito, capuchas de tipo “duendecillo”. Todo el abecedario de los elementos favoritos de la artista, que se resistieron a los vientos de la transición, apareciendo íntegramente varias décadas más tarde y coronados por la misma guirnalda (fig. 123). El resultante ciclo de Bibí simbolizó los valores de la nueva educación democrática para miles de padres modernos.

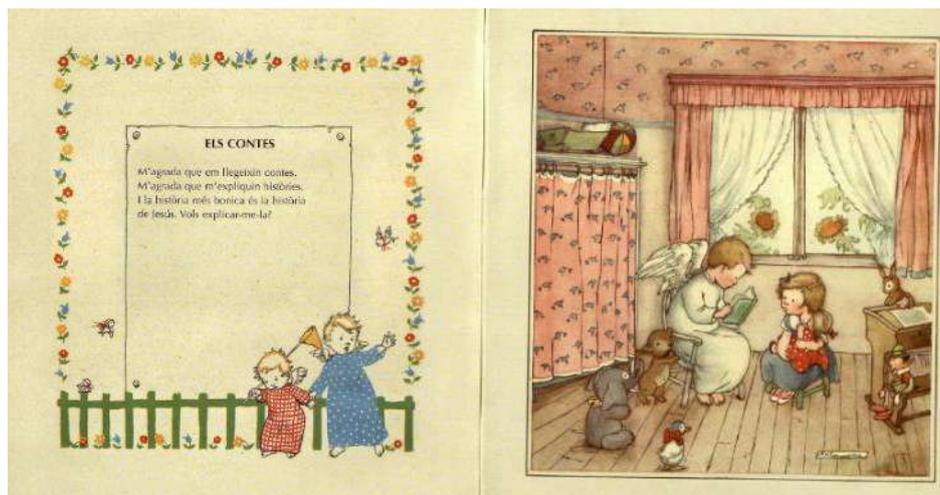
⁵²² E.P.E; LLIMONA, Mercè (il.), 1942, p. 18-19.

⁵²³ E.P.E; LLIMONA, Mercè (il.), 1959, p. 36 y 11.

⁵²⁴ E.P.E; LLIMONA, Mercè (il.), 1959, p. 7.



Fig. 120. Mercè Llimona. Fragmento de *Cartilla silabario hispanoamericano*, 1959.



121. Mercè Llimona. Pàgina doble de *Mi ángel de la guarda*, 1944.



Fig. 122. Mercè Llimona. Fragmento de *Cartilla silabario hispanoamericano*, 1959.

Fig. 123. Mercè Llimona. Portadilla de *Bibí i l'estiu*, 1982.

Sin embargo, la presencia angelical participa en el origen del elemento floral transtemporal, tanto como los frisos novecentistas de Obiols. En *Tic-tac*, otro paraabecedario didáctico de 1942, que sugiere la buena ocupación para cada hora femenina –también centradas en la educación para la mesa, los paseos con gorrito y carrito, etc.–, el elemento unificador es el reloj, coronado por tres cabecitas angelicales (fig. 124). Y es en este mismo año cuando encontramos, en *Leyendas de la Virgen*, el círculo de cabezas de angelotes que rasga el cielo para dar lugar a la epifanía femenina (fig. 125). Este motivo, sin duda deudor de la pintura religiosa barroca, fue estilizado por Llimona en las postales navideñas de los cincuenta, hasta convertirlo en una serie de círculos concéntricos: la aureola de la Virgen en el centro de una circunferencia compuesta por cabezas perfectamente redondas, que van al encuentro de una redondeada niña en pijama (fig. 126). Las guirnaldas florales lineales dividen y unen los espacios dentro de la página; los elementos decorativos circulares cumplen la misma función. Ambos adornos vinculan las ilustraciones con la tradición didáctica novecentista y, a la vez, con el mensaje educativo religioso de raíces aún más profundas.



Fig. 124. Mercè Llimona. Pàgina doble de *Tic Tac: las horas del día de una niña*, 1942.

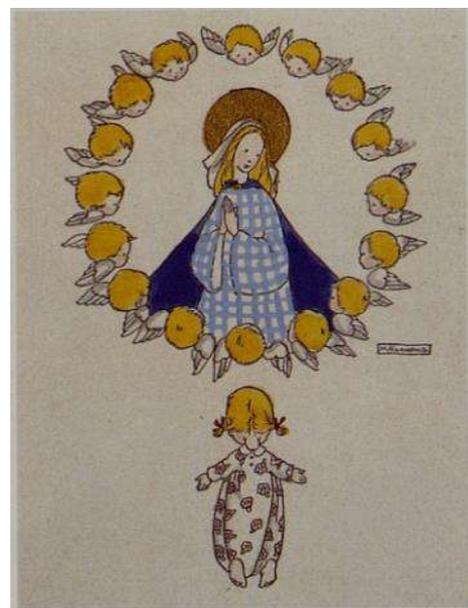


Fig. 125. Mercè Llimona. Ilustración para *Leyendas de la Virgen*, 1942.

Fig. 126. Mercè Llimona. Tarjeta navideña, ca. 1950.



Fig. 127. Mercè Llimona. Página de *Ha nacido un bebé*, 1980.

Fig. 128. Mercè Llimona. Página de *Jocs i cançons per als infants*, 1977.

Los largos años de la dictadura no cambiaron las preferencias temáticas de Mercè Llimona por las muñecas, la maternidad y todos los aspectos más tradicionales de lo femenino, a veces combinados con una particular mirada retrospectiva que selecciona y adapta momentos del pasado a su particular doctrina estética y moral. Es difícil separar sus libros de posguerra de una serie creada en los primeros años de la transición para la editorial Hymosa, que traducen el credo de Llimona al lenguaje moderno de una estilización mucho más dinámica y en cierto sentido más sinceramente retro. En *Ha nacido un bebé* de 1976, una especie de cartilla infantil intercomunicativa, el retrato familiar se difumina, convertido en sombra, opuesta al papel pintado de florecitas decorativas (fig. 127). La flor evoca una relación circular clara: los bebés, flores de mañana, heredan los ojos, la piel, la sonrisa de sus lejanas abuelas y tíos. Nada de lo esencial cambia (como los eternos carritos para pasear los muñecos por el paradisíaco jardín de la memoria mitologizada). La relación intergeneracional, entendida como un eterno retorno ritual, queda aún más evidente en *Jocs i cançons per als infants*, de 1977 (fig. 128). Flor y fruta, madre e hijo, ritmo y verso, cualquiera de esos binomios equivalentes expresa la inexistencia del tiempo dentro del retorno estético. Ya lo decía el autor de la *Cartilla Silabario* de 1942: “Flores, flores y flores en primavera...”.



Fig. 129. Mercè Llimona. Pàgina de *Altres jocs i cançons per als infants*, 1978.

Fig. 130. Mercè Llimona. Pàgina de *Del temps de l'avia*, 1980.

También en *Altres Jocs i cançons*, 1978 y *Nadal: poemes i cançons*, 1978, los niños, rodeados por guirnaldas rectangulares o circulares, cumplen sus papeles de bondad y cariñosa alegría, convertidos en rechonchos monigotes (fig. 129). Ordenados en frisos o coros, a menudo aparecen ataviados con disfraces remotamente finiseculares. Cuando el ornamento floral no es tan explícito, parece que es el círculo de manos en movimiento rítmico el que cumple el rol de puente a través del tiempo. En cualquier caso, lo más importante en la circularidad es la transmisión femenina, más habitualmente de madre a hija, pero a veces, como en *Del temps de l'avia*, 1978, con la ayuda de otra figura tradicional (fig. 130). La artista vuelve una y otra vez a las floridas circunferencias que encierran madre e hija. En uno de los más significativos ejemplos de este tipo, *Bon dia! Gràcies! Si us plau!* de 1982, otro hito de la educación moderna, los ejemplos del buen y mal comportamiento por fin parecen ser repartidos equitativamente entre niños y niñas, sin embargo una vez más, el papel de madrecita que cuida hermanitos y muñecas corresponde a la niña (figs. 131-132). Cabe añadir solo un detalle a esta obligada secuela de las imágenes de la posguerra, la atrevidísima geometría que recompone los personajes de Llimona de los cuentos clásicos, convirtiendo así los últimos años de su trayectoria, en un laboratorio de obras maestras, sigue siendo deudora de aquellos ya casi invisibles registros decorativos (fig. 133). Parecería lógico haber terminado aquí. Pero Mercè Llimona no es unívocamente fácil, como no lo son otras estrategias femeninas en tiempos machos. Podríamos retomar el círculo, advirtiendo que también está provocación de la perspectiva falsa (que rima con la mezcla posmoderna) aparece anunciada en sus primeros cuentos. En *Caperucita y los tres osos*, un libro pop muy *avant la lettre*, el marco novecentista acaba creando un cuento doble, donde todos se perdonan y todos se quieren (fig. 134). Es una pena que se tratara de un mensaje para después de una guerra civil, que, por muy repetido, no dejaba de ser falso.

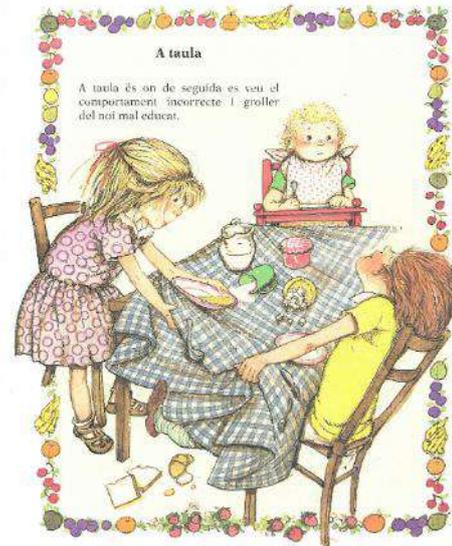
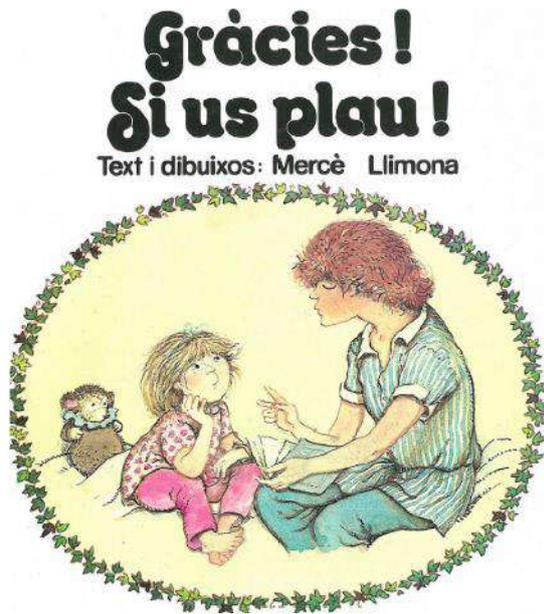


Fig. 131-132. Mercè Llimona (aut). Portada y página de *Bon dia! Gràcies! Si us plau!*, 1982.

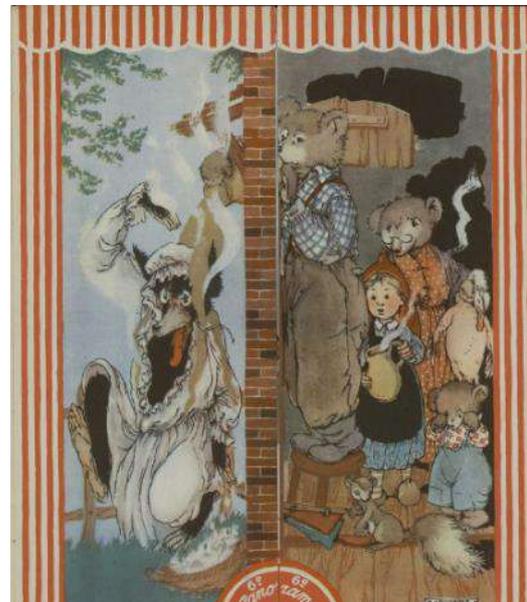
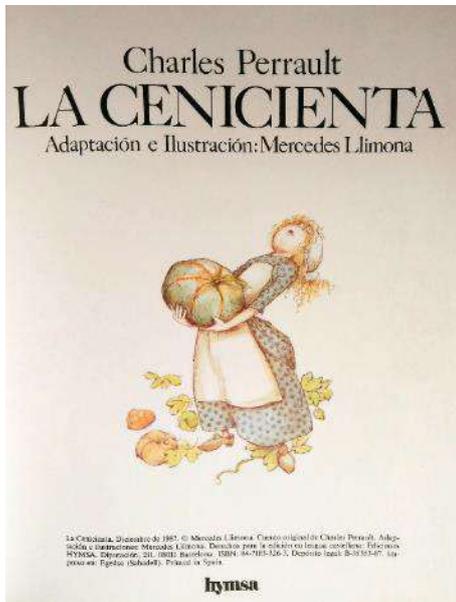


Fig. 133. Mercè Llimona. Portadilla de *La Cenicienta*, 1984.

Fig. 134. Mercè Llimona. Fragmento de *Caperucita y los tres ositos*, ca. 1940.

3. BALLENAS EN LA BAÑERA (ESTILOS, INFANCIA, CODIFICACIÓN: 1959-1975)

No solo la evolución del tebeo reflejaba, en los primeros años cincuenta, la transición hacia el pleno desarrollismo. Algo análogo ocurría con la pintura, y varios autores señalan la facilidad con la que se pueden vincular los cambios socioeconómicos con las etapas en la

transformación del panorama artístico⁵²⁵. Así, entre 1949 y 1952 lo decisivo para la vida económica era la ayuda americana; entre 1953 y 1956 lo sería la incorporación del país a los flujos de capitales internacionales, paralela a su aceptación en organismos internacionales como la ONU; entre 1957 y 1959 (año del Plan de Estabilización) los representantes de Opus Dei consiguieron ocupar los puestos estratégicos en el gobierno del país y, una vez consolidada su posición entre 1964 y 1971, implementaron los primeros dos Planes de Desarrollo⁵²⁶. No fue ninguna casualidad que dentro del primero de los periodos citados, en 1951, se inauguró la primera Bienal Hispanoamericana que levantó la prohibición contra el arte no figurativo, permitiendo la proyección internacional de los artistas de la nueva oleada vanguardista. Las muestras Hispanoamericanas fueron seguidas por la participación española en la Bienal de Venecia, donde fueron ganando prestigio los grupos informalistas y los seguidores del arte analítico. Coincidiendo ya con los últimos estertores de la dictadura, los artistas pop abrieron caminos al margen de las instituciones. De hecho, la actitud hostil hacia el régimen fue común en todos los artistas de vanguardia; lo que no impidió a la cúpula gobernante aprovechar su trabajo para presentar al mundo una ficticia fachada de modernidad⁵²⁷. Que el apoyo institucional no fue más que una transacción de apariencias lo demostraron varios fenómenos, entre ellos, el desarrollo del kitsch, que colgaba unos eclécticos cuatros con rasgos pseudovanguardistas en los prestigiosos hogares donde antes se podían ver los monumentales temas históricos, glorificando la fuerza y la jerarquía⁵²⁸.

Dentro del maremagnum de nuevas tendencias, interpellando infructuosamente al poder tardofranquista ¿cuál fue el papel de lo femenino en su inseparable doble vertiente de actor e imagen? En su estudio monográfico sobre las artistas plásticas españolas, Pilar Muñoz López investiga detalladamente todas las manifestaciones propias del desarrollismo para llegar a unas conclusiones contundentes. La participación femenina en las formas vanguardistas más radicales (informalismo y arte analítico) o más críticas (el realismo social proto-pop de Estampa Popular) fue un hecho patente, pero que la sociedad fue incapaz de asimilar y reconocer⁵²⁹. La aceptación quedaba limitada a las mujeres dedicadas a la pintura figurativa, circunscritas a los géneros más conservadores o a temas tradicionalmente femeninos. Pocos estarían dispuestos a admitir, además, que lo que destacaba a las autoras en estos ámbitos era el tratamiento ambiguo que les daban, desde la exacerbada sensibilidad social, combinada con una agilísima experimentación técnica, de apenas velada novedad. Es decir, encerradas en el redil de lo convencional, las mujeres artistas practicaban un tratamiento de la problemática femenina entre críptico y subversivo⁵³⁰. La gran diferencia, entre este grupo de artistas y las de los grupos renovadores combativos, era que las primeras no se habían quitado el semitransparente disfraz de la feminidad. El hecho de que esta actitud era común a la pintura y a otras artes, como el cómic o la ilustración está subrayado por la obra de artistas que

⁵²⁵ Aquí me baso sobre todo en el análisis de la época realizado por MUÑOZ LÓPEZ, Pilar 2003 a, p. 239-251; UREÑA, Gabriel, 1982, p. 44-105; CIRICI, Alexandre, 1977, p. 48-182 y BOZAL, Valeriano, 1991, p. 174-188.

⁵²⁶ TORTELLA, Gabriel, 1994.

⁵²⁷ AGUILERA CERNI, Vicente, 1970.

⁵²⁸ CIRICI, Alexandre, 1977, p. 48.

⁵²⁹ Entre esas participaciones vanguardistas ampliamente invisibilizadas encontramos a María Dapena y Ana Peters de los grupos de Estampa Popular. En cuanto al trabajo de estos antecedentes comprometidos del pop, Patricia Mayayo señala con razón, que la miopía crítica respecto al rol femenino corre a la par con el menosprecio de los cuestionamientos, a los que se somete la imagen femenina en el trabajo de los grupos socialmente comprometidos. Algo similar ocurrió con la obra de las radicales feministas conceptuales, silenciadas hasta bien entrado el siglo XXI etc. MAYAYO Patricia, 2013, p. 19-38. El confuso mapa cultural desarrollista incluía a artistas problemáticas y relevantes en la vanguardia informalista con una actitud de universalismo sin género o a artistas figurativas que criticaban duramente el conformismo y la autodescalificación de las mujeres pintoras. TEJEDA MARTÍN, Isabel, 2013, p. 179-206.

⁵³⁰ MUÑOZ LÓPEZ, Pilar, 2003 a, p. 241-330.

compaginan estas áreas. Aparte de la anteriormente citada Delhy Tejero, otra desestabilizadora de lo femenino aparentemente tradicional, desde la prensa gráfica, el libro infantil y las exposiciones de pintura fue María Antonia Dans⁵³¹. Esta artista a la que sus coetáneos habitualmente situaban en aquel cajón de sastre que llamaban laxamente “nueva figuración”, aunque en realidad viene a expresar más bien todo lo descrito en este párrafo⁵³².

Aunque los retratos femeninos de Dans participan de la ambigua singularidad de sus ilustraciones, no consiguen mitigar la sorpresa que produce una imagen gráfica femenina de este tipo, datada en 1961 (bastaría con recordar que en este mismo año Carmencita triunfaba en la tercera edición de su viaje). En ese dibujo, en la evidente órbita de Picasso (fig. 136), la anónima protagonista aparece como *alter ego* de Java, la gata salvaje que narra el inquietante relato de Elisabeth Mulder de los años treinta. A diferencia de la gata que vive y muere sola, la mujer animalesca muestra rasgos harto esencialistas, de los ojos verdes felinos hasta la actitud sensual y provocadora. Gracias al dibujo, estos rasgos literarios, originarios del decó, adquirirían un tímido distanciamiento posmoderno.

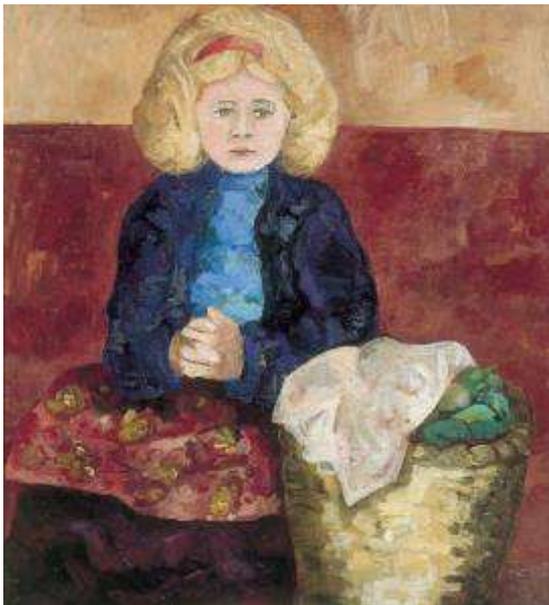


Fig. 135. María Antonia Dans. *Retrato de niña*, 1970.

⁵³¹ Los críticos de su entorno atribuían la particular idiosincrasia de María Antonia Dans (1927-1988) a sus orígenes de la Galicia profunda. Sí que tuvo que hacer acopio de inofensivo folclore, para lanzarse a la carrera de pintora, en los años de la posguerra, cuando la educación femenina era poco menos que mutiladora. Incluida la profesional; “todo tenía un carácter de laborcitas” diría más tarde la artista, recordando su primera escuela de dibujo. La primera exposición de la joven, en 1950 en La Coruña tuvo el mismo carácter: flores, paisajes y retratos de niños, aclamados por sus conciudadanos por su amabilidad. Instalada en la capital, el Madrid de los años cincuenta donde las nuevas corrientes luchaban por abrirse camino, la original frescura de su cromatismo autodidacto, pronto provocó otro tipo de aplausos: “parece pintado por un nombre”, el mejor cumplido que podía ofrecer aquel ambiente. Calificada, a partir de su definitiva consagración en los años sesenta y setenta, de naif, fauve o primitiva, mantuvo el tema femenino como uno de los centrales en su obra. Muy a menudo son los tipos femeninos gallegos, extemporáneos y dignificados por un aire de casi mágica resistencia (fig. 135); BUSTAMANTE, Juby, 1974, p. 13 y 20 para las citas. En sus ilustraciones infantiles, concentradas en los años sesenta, combinó el colorido neofauvista con unos dibujos esquemáticos y atrevidos, que transmiten el mismo mensaje heterodoxo, incluso con más fuerza. El de la existencia de unas fisuras, entre la experimentación encaminada a lo abstracto y el esencialismo emparentado con lo cursi (los dos entornos que transitó sin detenerse), donde caben universos completamente inéditos, de indómita originalidad.

⁵³² MUÑOZ LÓPEZ, Pilar, 2003 a, p. 303-310.

Fig. 136. María Antonia Dans. Ilustración para *La historia de Java*, 1961.

Un acercamiento cronológico a la ilustración infantil confirmaría la multiplicación de sus capas semánticas en las décadas en cuestión, por delante de formas artísticas más consideradas. Este arte vuelto hacia el interior más íntimo –a diferencia de las exposiciones internacionales de pintura y escultura– se encontraba unido a varias tendencias. Por un lado, a la ambigua relación con la imagen de la prensa gráfica infantil, un género extremadamente sensible a los auténticos modos de vivir y consumir, que poco tenían que ver con la nueva autorrepresentación oficial, dirigida hacia el exterior. Pero la ilustración se nutría también de otro tipo de intertextualidad, que la cargaba de mensajes de signo contrario. Me refiero a sus vínculos con los lemas de la educación, que vivía su época de reacción frente al cambio.

Se podría resumir lo relatado anteriormente sobre la imagen del cómic, ampliando con la conclusión sobre las revistas femeninas publicadas entre 1955 y 1970: sus contenidos reflejaban la simbiosis entre cambios y continuismo. Dentro del análisis de estos medios impacta la clara diferenciación de los mensajes dirigidos a las mujeres casadas y a sus jóvenes hijas. Aunque ambos tipos de medios siguieron defendiendo como único modelo posible el de esposa, madre y ama de casa, las revistas gráficas dirigidas a las jóvenes promovían aspiraciones nuevas sociales⁵³³. La moda, la música, el cine y las nuevas oportunidades laborales mezclaron sus atractivos con el sueño familiar, para crear numerosas e intrincadas historias de amor gráfico, siempre con el mismo final, pero enriqueciendo los modos de ser y parecer que antecedian al desenlace matrimonial.

A inicios de los años sesenta los tebeos, después de haber vivido un auge sin parangón en el intermedio entre la autarquía y el desarrollismo maduro, acusaron señales de crisis. La industrialización de la estructura editorial producía rápidamente una variedad desorbitada de calcos y chapuzas. Los productos de calidad, ricos en subtextos, tenían que afrontar otro problema: las parcialmente reorganizadas estructuras del poder empezaron su particular cruzada moral, en busca de unos cambios domesticados. Esto supuso un pormenorizado recrudescimiento de la censura⁵³⁴.

En la época del plan de estabilización y los primeros planes de desarrollo, el tebeo femenino llegó a unas cuotas de variedad y volumen que no volvería a alcanzar. Con la colección *Rosas Blancas*, de la editorial Toray, empezó el reino de las historias de amor con una ambientación en medio del lujo exótico; algo después las historietas sentimentales ya reflejaban una supuesta realidad, eso sí, con sus protagonistas con una capacidad de consumo bastante por encima de la media. En torno a estos modelos surgían y desaparecían editoriales y colecciones, las que tuvieron fortuna contaban prioritariamente con el trabajo femenino, tan

⁵³³ MUÑOZ RUIZ, María del Carmen, 2002. El análisis citado está centrado en revistas con historietas como *Sissi*, *Blanca*, *Mundo juvenil*, *Bazar* o *Claro de Luna*. Otros autores han llegado a conclusiones semejantes, investigando series gráficas diferentes. Después de décadas de análisis de la historieta femenina juvenil, inaugurado por el trabajo de Juan Antonio Ramírez en 1975, existe un consenso sobre el modelo único de cómic para chicas, en aparente transformación, pero de inamovibles cimientos; RAMÍREZ, Juan Antonio, 1975, MEDINA, Guillem, 2010a, MUÑOZ RUIZ, María del Carmen, 2001-2002, p. 357-372, VASILEVA IVANOVA, Aneta, 2015, entre otros.

⁵³⁴ La aplicación de la normativa vigente entre 1952 y 1964, no pudo, en consecuencia, hacer frente a la posterior avalancha de publicaciones eróticas para adultos, pero sí contribuyó a la crisis de las revistas infantiles. La expresión detallada de las limitaciones aparece en el Decreto de la Junta Asesora de Prensa Infantil adjunta al Ministerio de Información y Turismo, de 1955. El grueso de las restricciones se proponía defender la religión y la moral de “toda desviación del humorismo hacia la ridiculización de la autoridad” y de los usos “que pueden excitar morbosamente la sensibilidad”. Otros ejemplos de prohibiciones se referían a la “superstición científica”, el “estilo grosero”, el “rencor entre las clases”, el “alcoholismo”, el “laicismo” o cualquier otro tipo de “reacciones antisociales”. MARTÍN, Antonio, 2000, p. 125-197; CENDÁN PAZOS, Fernando, 1986, p. 52-61.

rápido y prolífico como en el periodo anterior. Además de las artistas ya citadas firmaban Juli, M^a Ángeles Batlle, Juanita Bañolas, Carmen Guerra, Carmen Barbará⁵³⁵ y muchas más mujeres que, además de crear miles de dibujos, provocaron en toda una generación de adolescentes el deseo de imitar el modo de vestir, hablar, divertirse y relacionarse.

Sus criaturas, las intercambiables protagonistas del desarrollismo, recíprocamente, imitaban las modas, deseos y miedos, como en el caso de las primeras protagonistas de sagas, *Mari Noticias* (fig. 137), *Lilian azafata del aire* y *Belinda, aventuras de una secretaria*. En estas colecciones se relataban las peripecias de unas supuestas heroínas, que practicaban las profesiones más deseadas, pero acababan necesitando de la salvación masculina o casándose, como todas⁵³⁶. A lo largo de los años sesenta, toda la extensa red del tebeo romántico terminó por desplomarse. Sus últimas variantes, las revistas con caras de estrellas como Marisol o las novelas gráficas femeninas, no tuvieron una larga vida. El tipo que sí tuvo fortuna, la chica traviesa cada vez más infantil, en las décadas siguientes compartió escaparate con la avalancha de revistas solo para hombres⁵³⁷.

⁵³⁵ Julia Sánchez Pereda o Juli (?-2013) dibujó para varias editoriales catalanas de tebeos románticos femeninos entre aproximadamente 1944 y 1972. Su trabajo fue fundamental para una de las modas más populares e ignoradas entre las niñas del franquismo (que llegó a superar sus límites cronológicos), la de las muñecas recortables. La unificación estilística, que fue impuesta a la mayoría de las artistas de ambas áreas, junto con el anonimato (el hecho de no firmar sus trabajos o usar un elenco de seudónimos) favoreció el olvido de casi todas. La misma fortuna crítica, es decir, el silencio, alcanzó también a artistas que consiguieron diferenciar algunos rasgos de su estilo, como fue el caso de las muñecas de Juli; SIMÓN, Nuria, MEDINA, Guillem, 2015; CEPRIÁ, Félix; PLATEL, Dionisio, 2008. Se puede repetir casi literalmente lo mismo del trabajo en los tebeos de M^a Ángeles Batlle, puntualizando sobre su extraordinaria productividad (entre ca. 1954 y 1977) y su muy bien definido lenguaje formal. Tampoco sería incorrecto extender la biografía-tipo a Juanita Bañolas (activa desde inicios de los cincuenta hasta la mitad de los sesenta, sobre todo dentro de “la escuela Toray”) o a Carmen Guerra, que trabajó para Toray en los sesenta y volvió recientemente al mercado, con un dibujo legible por el gusto infantil del siglo XXI; BARRERO, Manuel; LÓPEZ, Félix, ALTARRIBA Antonio *et al.*, 2012. Poco o nada más se ha rescatado de la historia de estas artistas. Una de las excepciones –hasta cierto grado– es Carmen Barbará (1933), conocida gracias a su personaje serial Mary Noticias, escaparate de la aparente profesionalización femenina en los sesenta. Como muchas otras dibujantas de cómic fue autodidacta y empezó a trabajar jovencísima, en su caso, conociendo diferentes “marcas estilísticas” como Florita o Toray. Cuando, con 28 años, inició Mary Noticias ya era una artista experimentada. También como tantas otras artistas, dibujó desde su casa, compaginando los ritmos frenéticos de la publicación con el cuidado de los hijos. A partir de los años ochenta se vio obligada a vender su trabajo para el mercado extranjero a través de las agencias. Hacia el final de su trayectoria laboral, la artista, cuyos dibujos antaño conocía cualquier niña, no podía encontrar, dentro de la industria gráfica, ni siquiera el trabajo de rotulista. MEDINA, Guillem, 2010.

⁵³⁶ RAMÍREZ, Juan Antonio, 1975, p. 67-102. Marika Vila investiga estas ficticias heroínas como un caso sintomático de protagonismo nominal. Su discurso –supuesta autoexpresión– y todos los componentes profundamente simbólicos del estereotipo emanaban, o de la autoría masculina directa o del contexto patriarcal que “ocupaba” el cuerpo femenino para obligarle a expresar sentidos, ajenos a su consentimiento o intereses. En el caso de ambas representantes de las nuevas profesiones, la periodista Mary y la azafata Lilian, su rol consistía en subrayar el verdadero protagonismo masculino: eran doncellas en apuros, portadoras de comportamientos femeninos arquetípicos, que publicitaban la aventura (varonil) con sus carnes sexualizadas. Sus nombres en los títulos de las series representaban poco más que un reclamo al consumo; p. 121-170.

⁵³⁷ El cómic para niños también sufrió la inadaptación al boom mediático (capitanado por la televisión), y a la aceleración de los cambios (a la que los mecanismos de la censura trataban en vano de domar). En las lagunas dejadas por los naufragios de los recientes super éxitos brotó la cultura del futuro destape. Pero, entre las semillas del erotismo machista y la risa irreverente, los vientos del cambio habían traído también otras. El cómic de autor, atento a las revolucionarias tendencias extranjeras y animado por el nacimiento de la crítica local, también celebraría el fin de la dictadura, sin abandonar el terreno “para mayores”; ALTARRIBA, Antonio., 2002, p. 82-93. Mientras, el tebeo para chicas, después de experimentar cómo inventos híbridos como la fotonovela, eran ocupados por las jóvenes heroínas como la longeva Esther. La otra cara de la moneda sería, también en los primeros años de la transición, el difícil ingreso de las autoras feministas en el cómic *underground* para adultos. VILA MIGUELOA, María Carme (Marika), 2017, p. 121-170.



Fig. 137. Carmen Barbará. Portada de la colección *Mary Noticias*, 1962.

Las relaciones entre erotismo, infantilización y resistencia a la emancipación pasan también por las pautas estéticas del grafismo y trascienden las cronologías. Dentro de su tesis sobre la usurpación de la identidad femenina en el cómic, Marika Vila señala el léxico iconográfico y formal de algunas artistas destacadas. Un lugar especial lo ocupa Purita Campos⁵³⁸. Su personaje Esther nacía en los años setenta y podría parecer un eslabón inmediato entre la moribunda tradición romántica para adolescentes y la posterior explosión del discurso feminista. Aunque, perfilando, anotaríamos que Esther no tenía ni edad ni cronología unívocas: mantuvo el gran interés del público durante las décadas de la transición y mientras el personaje supuestamente pasaba de tener 12 a 40 años, sus rasgos apenas maduraron (fig. 138-139). Entre 1971 y 2010, la personalidad de Esther siguió estando cimentada en un *sex-appeal* naif, basado en varias irrealidades (la idealización, la dulzura y la vulnerable ligereza de su cuerpo). En los últimos años franquistas el personaje construía una mezcla entre la apariencia infantilizada y la banalización de la estética hippie, que desarrollaría en los años posteriores. Ninguna de estas características contradujo el discurso de los guionistas hombres, apoyado sobre aquellas características de lo femenino que mejor se adaptaban a las pautas del consumo del momento⁵³⁹. Vila, ella misma destacada artista del cómic, subraya la relación dialéctica de esas manifestaciones artísticas femeninas, con el uso general del cuerpo de la mujer en el mundo

⁵³⁸ Purificación Campos Sánchez o Purita Campos (1937- 2019) estudió en la Escuela de la Llotja e ilustró revistas de moda, antes de iniciarse en las publicaciones gráficas de la mega-editorial barcelonesa Bruguera. En 1971 creó para el mercado exterior, a través de una agencia, su personaje Esther (inicialmente Patty). Posteriormente las historietas sobre Esther-Patty estuvieron apareciendo en diferentes revistas juveniles (*Lily*, *Esther*, *Pecosa*) y en recopilaciones individuales. Durante aproximadamente dos décadas, siempre adaptadas a la moda juvenil del momento. De forma paralela, Campos dibujó otras protagonistas adolescentes seriadas, como Tina, Gina y Carolina, visual y diegéticamente muy parecida a Esther. A partir de los años ochenta se reorientó hacia la pintura y la enseñanza artística, hasta que la editorial Glénat emprendió su relanzamiento, culminado con *Las nuevas aventuras de Esther* en 2006 y la reedición de los antiguos tebeos de *Esther y su mundo* en 2007. El renovado éxito sirvió de señal: la artista, ya conocida en el mundo entero por las traducciones de las aventuras de Esther, fue ampliamente homenajeada y galardonada (Medalla de oro de las Bellas Artes en 2009; Gran Premio del Salón del Cómic Internacional de Barcelona en 2013). Era la primera vez que una artista del cómic del siglo XX, después de toda una vida de trabajo mal reconocido y remunerado, recibía tales honores (María Pascual que también cosechó éxitos tanto en el siglo XX como en el XXI murió olvidada; muchas otras autoras de tebeos siguen careciendo de fechas de nacimiento y muerte en las exiguas notas biográficas). Es difícil dudar que el cambio de actitud fue debido, además de al éxito comercial, al nuevo auge de la crítica y del asociacionismo en torno al tebeo. MEDINA, Guillem, 2010 a; BARRERO, Manuel; LÓPEZ, Félix, ALTARRIBA Antonio *et al.*, 2012.

⁵³⁹ VILA MIGUELOA, Maria Carme, 2017, p. 233-243.

viril del cómic desarrollista. Alienada transmisora de toda una serie de valores fundados en las necesidades sociales del momento, desde el humor hasta el erotismo, la figura femenina en las publicaciones gráficas de la época, “el artefacto mujer” sirvió para representar los deseos, límites y transcripciones de los hombres, nunca la problemática real de las mujeres⁵⁴⁰.

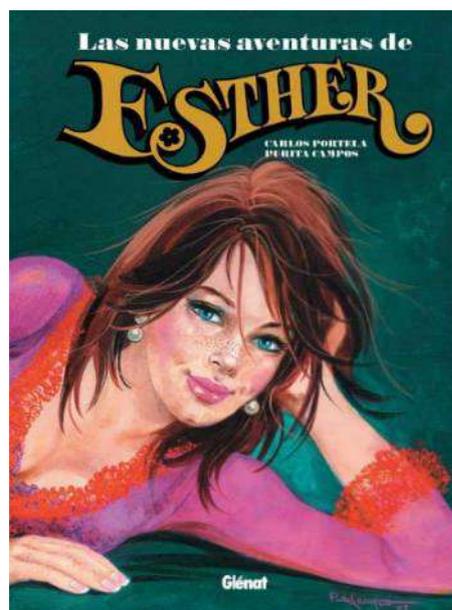


Fig. 138. Purita Campos. Portada de la Colección *Joyas Literarias Juveniles (Esther y su mundo)* 1978.

Fig. 139. Purita Campos. Portada de *Las nuevas aventuras de Esther*, 2010.

La otra área constitutiva de la ilustración infantil, la educativa, enriqueció el carácter mistificador de este artefacto con rasgos específicos. De hecho, el enmascaramiento de los principios de la dictadura cara al mundo exterior, necesario para avalar las inversiones desarrollistas, camuflaba el discurso de género en la educación, a la vez que lo hacía en campos como la legislación, la edición etc. Por ejemplo, dentro del corpus legal, la racionalización de los principios de la domesticidad fue normativizada a través de la Ley de Derechos Políticos, Profesionales y Laborales de la Mujer de 1961, que simultaneaba una serie de iniciativas educativas⁵⁴¹. La enseñanza, en una perenne precariedad de recursos públicos, sostenida en estructuras paraestatales (la iglesia y la sección femenina) multiplicó su esfuerzo aleccionador. Ese claroscuro objeto del deseo, y más en una dictadura, que debía garantizar la lealtad al discurso nacional-católico, entonces ya en crisis, tuvo como correlato también sus hitos legales: desde la Ley de Ordenación de la Enseñanza Media de 1953 o la Ley de la Educación Física de 1961, hasta la megalomanía de las Universidades Laborales en los últimos años del régimen⁵⁴². Cabe entender también el recrudescimiento de la censura relacionado con el

⁵⁴⁰ VILA MIGUELOA, María Carme, 2017, p. 136-154.

⁵⁴¹ MORCILLO GÓMEZ, Aurora, 2015, p. 280-310. No fue casualidad que la promulgación de la ley coincidiera con la publicación del ya mencionado bestseller: *El viaje de Carmencita* (a través de los trabajos feminizados).

⁵⁴² Según las palabras del ministro de Trabajo José Antonio Girón de Velasco, principal promotor de gigantescos complejos educativos (para unos pocos miles, de los millones de niños sin recursos), que sembraron el país con colosales e insostenibles obras de arquitectura moderna: “Las universidades laborales son un arma de vida y de libertad, castillos de reconquista nueva [...] que formarán hombres capaces para la nueva era que se avecina. Así contará nuestro estado con hombres que posean la suficiente capacidad técnica y científica para hacer frente a las necesidades que trae aparejado el progreso y la elevación en el nivel de vida”. LAFUENTE CARRIÓN, Antonio, 2015.p. 82.

Ministerio de Información de Manuel Fraga⁵⁴³, como expresión del intento de regular el auge de la actividad cultural por las masas, tal como se había aprovechado, muy a su pesar, el surgimiento de las vanguardias pictóricas.

La intrincada retroalimentación entre todos los componentes de control educacional merece algunos ejemplos. En 1962 la editorial Studium publicó *La joven que despertó mujer* de F. García-Salve, nada menos que la 36ª entrega de la colección Muchacha cristiana⁵⁴⁴. El discurso transcurre con una florida suavidad, entre citas de Juan XXIII y Pío XII; todo es comprensión y justificación de las indomables pulsiones juveniles despertadas por la pubertad. El propósito de la retórica y de su fundamentación moderna es convencer a las jóvenes que no hay diferencia entre las grandes verdades eternas del sacrificio, la aplicación y la espera pasiva, y las revelaciones de los nuevos tiempos sobre la naturaleza sexual de la existencia. Al contrario: los artefactos de una “falsa” modernidad pervierten los esencialmente buenos impulsos del corazón femenino. Pero si escuchara a sus mayores y a las autoridades eclesiásticas, cada joven sabría que los problemas de la educación sexual moderna han sido resueltos hace 2000 años. Las soluciones son infalibles:

La mujer es igual a compañía fiel del hombre en su andadura; germen fecundo y bueno del amor. [...] Ser mujer es vivir entregada a los hijos [...] En el silencio de sus vigiliadas afanosas, en su preocupación constante, en su hambre, en su trabajo, está escondido el pedestal de grandes hombres muchas veces, y siempre el porvenir mejor de los hijos. [...] Tu destino es el hogar, junto a tus hijos, los que Dios quiera regalarte. [...] Sublime misión en nada comparable al raquítico destino que algunos intentan asignar a la mujer. Ninguna labor podrás hacer más trascendental que la formación de un nuevo hombre. Tú eres el fundamento y pedestal de la sociedad. Si queremos construir un mundo mejor, no podemos olvidar esta base inicial: la educación maternal⁵⁴⁵.

Mientras la futura mujer se preparaba para seguir desempeñando su labor más trascendental de forma gratuita, una creciente oleada de agentes culturales se la disputaban con diferente suerte económica. La actividad editorial vivió un crecimiento desorbitado, de la que los procesos de expansión y crisis del tebeo fueron tan solo una parte. En un extremo del espectro del éxito encontramos auténticos imperios míticos como la editorial Bruguera, una empresa veterana que supo sobrevivir a la autarquía y en los sesenta marcó un récord en la edición de libros de cromos (una original manera de capitalizar cualquier exitosa novedad del mundo de los deportes, el cine y la cultura de masas en general). El listado de las variedades de Bruguera incluía también revistas de humor de espectacular calidad; cuadernillos de aventuras; publicaciones juveniles románticas como *Sissi* o subversivas publicaciones para adultos (varones) como el *DDT* o *Can Can*⁵⁴⁶. Promovieron, además, una pléyade de empresas menores acunando fusiones estilísticas paradigmáticas, como en el caso de la colección Historias, que publicaba los clásicos juveniles, completando cada libro con 250 ilustraciones en viñetas, obra de los mejores dibujantes de cómic de la época⁵⁴⁷. En el otro extremo quedaron un indefinido número de editoriales que probaban suerte y desaparecieron al primer intento. Entre los dos polos cabían dos inminentes fenómenos turbulentos (igualmente cardinales para

⁵⁴³ La ya citada ordenación de las publicaciones infantiles y juveniles correspondiente al Decreto de 1955 que reglamentaba la actitud hacia la religión, la moral y cualquier forma de autoridad.

⁵⁴⁴ Los títulos anteriores de la serie lanzaban reclamos como *Muchacha en el noviazgo* (5ª edición), *Ideas sobre el amor y la pureza* o *¿Pueden santificarse las diversiones?*.

⁵⁴⁵ GARCÍA-SALVE, Francisco. 1962, p. 50-51; (p. 43 para la cita). La editorial ha descartado la ilustración, optando por una serie de fotografías de jóvenes en actitudes pretendidamente modernas. La sintomática aversión hacia todo medio formal, que no recalcará su modernidad, llenó la parte más barata de la literatura moralizante de la época con fotografías que emulaban el kitsch publicitario.

⁵⁴⁶ GUIRAL, Antonio, 2010.

⁵⁴⁷ GASSIÓ, Javier, 2013.

la renovación de la imagen femenina): el destape de las adultas y la segunda ola propiamente vanguardista de la ilustración infantil.

El contexto literario sería incompleto sin algunos datos más para perfilar sus parámetros cualitativos y cuantitativos. Así las estadísticas del INE muestran un salto de 694 a 2.275 títulos infantiles y juveniles entre 1965 y 1975⁵⁴⁸. En muchos casos, la novedad temática se pudo limitar a la sutil modulación del mensaje religioso-moralizante⁵⁴⁹. Pero los gustos fueron cambiando; la alejada Era espacial y del hippismo trajo un nuevo protagonista como *Marsuf, el vagabundo del espacio* (1962) un irreverente y borracho aventurero viejo. Junto con su pícaro individualismo, buen anticipo de las dudas y dilemas morales de los setenta, surgieron verdaderas obras maestras de la ruptura ideológica y formal; cuyas máximas exponentes fueron las primeras incursiones de Ana María Matute en la literatura infantil *El país de la pizarra* (1957); *Paulina, el mundo y las estrellas* (1960); *Caballito loco y Carnavalito* (1962), y *El polizón del "Ulises"* (1965). Mientras tanto, el mundo del cuento tradicional caminaba hacia la posmodernidad imaginando un nuevo lector: un niño con un precoz sentido de humor –la negación encarnada del reglamento censor de 1955 que había prohibido la risa “cerebral”–, capaz de valorar títulos como *Cuentos del sarampión* (1968, Lolo Rico de Alba) o “Alí Bebé y los cuarenta ratones” (José de la Iglesia, 1967). Para estos lectores tomaban cuerpo nuevos protagonistas infantiles; a algunos, dispersos por la producción literaria sesentera y setentera, el viaje iniciático no les ahorraba ni la risa ni el esperpento. Y sin embargo, las niñas y los niños que los leían se dejaban encasillar en los moldes moralistas y conducir por las tramas del patriotismoseudomedieval, como muestran los títulos *El Cid*, de 1965, de María Luisa Gefaell; *Balada de un castellano*, de 1969, de Isabel Molina Llorente; *El juglar del Cid*, de 1960, de Joaquín Aguirre Bellver y tantos otros. En definitiva, el periodo ofrecía un protagonismo infantil hecho de retales y promesas, campo de batalla entre la autocensura y la liberación de lenguaje.

La época, acotada condicionalmente entre los años de la manifestación del desarrollismo pleno y el inicio de los procesos democráticos a partir de la muerte del dictador⁵⁵⁰, produjo ilustraciones de enorme elocuencia. Muchas de ellas brindaban, en el espacio de una sola página, el análisis-relámpago de las mutaciones en las estructuras productivas (y en las perceptivas) y del continuismo en los valores y creencias más íntimas. A finales de los cincuenta y a lo largo de los sesenta, dentro de la renovación promocionada por el despliegue editorial, podemos distinguir varias tendencias. Una de ellas es el trasvase de energías y métodos desde el cómic, cuyos divergentes resultados quedan ejemplificados en el trabajo tardío de María Pascual, pero no se limitan a él. De forma paralela, destaca la relación de la ilustración del libro infantil con las prácticas pictóricas, las radicalmente nuevas y las más heterodoxas dentro de lo establecido. Este vínculo, patente tanto en los años sesenta como en los setenta, puede ser observado en ilustradores muy activos en otros campos de las artes plásticas, como Lorenzo Goñi o María Antonia Dans, junto con varios otros artistas. No hay que olvidar, hablando de política editorial y de los límites de la expresión formal, la inclinación,

⁵⁴⁸ CENDÁN PAZOS, Fernando, 1986, p. 75-82.

⁵⁴⁹ Los años cincuenta y sesenta de la literatura infantil española transcurrieron bajo el signo de libros como *Marcelino pan y vino*, de 1953, de José María Sánchez Silva; *Rastro de Dios* de Montserrat del Amo, de 1960 o *Ángel en España*, de la misma fecha, de Jaime Ferrán, además de muchos otros títulos que interpretaban la poética de los valores educativos. GARCÍA PADRINO, Jaime, 1992, p. 523-536.

⁵⁵⁰ El hito cronológico de la actividad editorial, el premio Lazarillo, instaurado en 1958, podría trazar la evolución de los valores estéticos, a través de la obra de los ilustradores galardonados. Entre ellos conviene citar a Celedonio Perellón (*Cuentos del ángel custodio*, Doncel, 1963); Asun Balzola (*Cancionero infantil universal*, 1965); Luis de Horna (*Gino comino y el camello Moja-Jamón*, 1966); María Ríus (*Por qué cantan los pájaros*, 1968); Manuel Boix (*El país de las cosas perdidas*, 1972); Miguel Ángel Pacheco (*Maestro de la fantasía*, 1973) o Miguel Calatayud (*Cuentos del año 2100*, 1974); CENDÁN PAZOS, Fernando, 1986, p. 289.

citada en el párrafo anterior, a la libertad tutelada, o si se prefiere, a la convivencia de unos protagonistas y una sensibilidad cada vez más abiertos, con los mensajes esencialistas, muy especialmente los religiosos⁵⁵¹. Dentro de esta línea de reflexión, cabría apuntar un proceso que atañe también a las otras tendencias: la recuperación de grandes autores como Antoniorrobes y Elena Fortún, releídos a través de imágenes nuevas. Entre los ejemplos, necesarios para desenmarañar el complejo sistema de la ilustración durante las décadas de transformación, abundan los portadores de patrones y códigos que evidencian la significación. A partir de este periodo empezó el aumento progresivo de abecedarios, manuales escolares y libros seriados con elementos variables y repetitivos para la primera infancia, afines a las enciclopedias visuales etc., que llegó en los años ochenta y noventa a cantidades abrumadoras.

Los ejemplos de la migración de rasgos ideológicos y formales del cómic a la ilustración, firmados por María Pascual, pueden ser observados, mayoritariamente, a partir de los años sesenta; década que coincidió también con una notable difusión del cuento troquelado. La editorial Toray, seguida por sus competidoras, aprovechó el nicho para lanzar sus colecciones dominadas por el estilo de María Pascual. Además del cambio de la viñeta por la página ilustrada, hubo otras modificaciones. Las heroínas que protagonizaron los cuentos tradicionales de orígenes dispares habían sufrido las mismas adaptaciones que los propios textos populares: aparecían despojadas de cualquier elemento inquietante, incluida la edad adolescente. Porque la mayoría de ellas (y algunos de ellos, almibarados hasta hacer su género irreconocible, mientras crecía explícitamente su atractivo) habían vuelto a la frágil niñez. En estos cuentos, el recorrido de la artista por las épocas de la moda dio sus frutos de forma sincrónica. Más que nunca, las estilizadas figuritas modernistas, las redondeadas parejas folclóricas, las suntuosas odaliscas postdecó o la dulce provocación ochocentista impusieron unas mínimas variaciones en la composición de la figura o el lenguaje gestual de los personajes (el traje hacía a la persona). Sin embargo, el tipo común derivado era una mezcla de todas las épocas y actitudes, probadas hasta entonces en las páginas de los tebeos. Exceptuando la única caracterización que constituía el corazón de la estética del cómic romántico de la última época: la de la joven en un ambiente contemporáneo, que se abría a una incipiente sexualidad –aunque nunca consumada fuera del matrimonio–. Y justamente estos rasgos, aparentemente ausentes, se encontraban infiltrados en todos los personajes de los cuentos troquelados de María Pascual. Todos sus muchachos y muchachas exhibían poses y miradas de palpable actualidad –que solo a veces, como en esta anacrónica lechera, dejaban su impronta también en el atuendo (fig. 140)–; todos eran impúberes y participaban en los contratiempos de una intimidad que no podían conocer.

Toda la obra posterior de María Pascual, que llegó a alcanzar en el cuento la misma productividad que había tenido en el cómic⁵⁵², siguió estas pautas. La construcción de un universo formal propio eximía a esas imágenes de obedecer al texto. Las protagonistas habían dejado de pertenecer a la Condesa de Segur, a Andersen o al autor bíblico, eran muñecas recortables de María Pascual (fig. 141-143). La existencia dentro de un marco autónomo,

⁵⁵¹ La expresión “libertad tutelada” pertenece a Jaime García Padrino, aunque él la utiliza para denominar una de las manifestaciones del periodo en cuestión: las imágenes para tempranas edades de María Pascual. Además de los estudios de Padrino sobre la historia de la ilustración de estas décadas, muchos datos que subyacen en mis observaciones se encuentran en los trabajos de Felipe Hernández Cava y de Miguel Ángel Fernández-Pacheco; GARCÍA PADRINO, Jaime, 2003; HERNÁNDEZ CAVA, Felipe, 2015; FERNÁNDEZ-PACHECO, Miguel Ángel, 1997.

⁵⁵² La intensa presencia de sus imágenes en las páginas de esta tesis pretende subrayar una de las más ignoradas características del dibujo femenino: su exuberante productividad. La cantidad de ilustraciones y viñetas con su firma, que ganaron el cariño de niños de varias generaciones, otorga a María Pascual un lugar de honor dentro de la tendencia de género.

compuesto por convenciones derivadas de la gran pantalla y las series de animación, resignificaba sus características: así la desnudez (en poses comprometedoras) tenía el valor de la inocencia recompensada y los párpados cargados de maquillaje querían decir “continuará”. Al margen del antirealismo y de una recobrada asexualidad, María Pascual conquistó un territorio que cualquier niña lectora identificaba como propio: la autonomía de la imagen-tipo por encima de cualquier mensaje.



Fig. 140. María Pascual. Portada de *La Lechera*, 1967.



Fig. 141. María Pascual. Portadilla de *Cuentos de la Condesa de Segur*, 1984.



Fig. 142. María Pascual. Ilustración para *La Biblia de los niños*, 1988.



Fig. 143. María Pascual. Ilustración para “La Sirenita”, *Cuentos de Andersen, Grimm y Perrault*, ca. 2000.

Fig. 144. Rafael Munoa. Ilustración para *Celia en el colegio*, 1973.

Pocas influencias directas de la historieta o la prensa de humor apuntaron en esta dirección, aunque la mayoría sí ampliaron la autonomía de la representación, expandiendo los registros formales. Entre muchos y variados ejemplos es interesante el de Rafael Munoa (a la sazón pintor y colaborador de *La Codorniz*, una de las revistas de humor de gran calidad y que preanunció el destape). Esta diversidad de las dedicaciones desembocó en la nueva imagen de Celia: pop, transgresora y setentera⁵⁵³ (Fig. 144). Otro ejemplo sería Faustino Goico Aguirre, importante diseñador de carteles cinematográficos. También en 1973, Goico Aguirre encabezó un juego que muy pronto siguieron Pilarín Bayés y, ya en los ochenta, Ulises Wensell. Es decir, una parte de los ilustradores más comprometidos con la renovación de la imagen continuaron con la interpretación ilustrada de Antoniorrobles, tarea empezada en los años treinta por Ramón Gaya y Tono. Haciendo revivir el palimpsesto silenciado de sus cuentos, los autores pre y postpop por fin intentarían dar cuerpo a una de las grandes oportunidades de los mundos de Antoniorrobles: su rechazo a las certidumbres afectaba también al género. En el caso de Goico Aguirre esta particularidad quedaba al margen en la representación de la pareja de los hermanos Rompetacones y Azulita, él en la portada, y ella tan solo en la contraportada del libro, todavía bastante fieles a los roles tradicionales (fig. 145)⁵⁵⁴.

⁵⁵³ No cabe duda de que la popularidad, que provocó nueve ediciones (la última en 1973) de este libro de Elena Fortún de 1933, se debió a la misma razón que antes desaconsejó su lectura PADRINO GARCÍA, Jaime, 1997, p. 24-31. Al estar en vigor el decreto de 1955, sus ejecutores hubieran encontrado la risa irreverente dirigida a la religión exacerbada por los dibujos de Munoa. La necesidad de relacionar este tipo de transgresión, con un cuerpo infantil rebosante de sexapeal inconsciente, es una característica de los setenta que desbordaba el universo gráfico de Celia.

⁵⁵⁴ Un estado que se perpetuaría. Así en 1977 Pilarín Bayés, cuyas imágenes corales desglosarían, en los años ochenta, el abecedario de los derechos humanos, retomó las aventuras de los personajes de Antoniorrobles. Pero ni en las historias más propensas al esperpento abandonó los atributos más estereotípicamente femeninos de las niñas. Esta imagen (fig. 146) ilustra el siguiente párrafo, en el que el universo tradicional ha dado sucesivas volteretas: “Además, cuando la chiquilla se ponía a jugar con su casa de muñecas, la mosca jugaba también; unas veces imitaba que era un gorrión domesticado con el que se divertían las muñequitas más pequeñas de la casa, y otras veces hacía de mosca de juguete, para que entonces Ti-nita jugara a que el muñeco que estaba vestido de criado, con unas patillas muy grandes, dijera como los criados de verdad: “¡Ay, qué mosca más pesada ha en-trado



Fig. 145. Faustino Goico Aguirre. Ilustración para *Rompetacones y Azulita*, 1973.



Fig. 146. Pilarín Bayés. Ilustración para “Hermana mosca” en *Hermanos monigotes*, 1976.

Además de María Antonia Dans y de otras figuras vinculadas a diferentes tendencias plásticas⁵⁵⁵, generalmente renovadoras, la ilustración de los sesenta estuvo fuertemente marcada por la figura de un artista de fuerte idiosincrasia ya mencionado, que frecuentaba también el grabado y la pintura. Lorenzo Goñi⁵⁵⁶, que supo sobrevivir a las limitaciones estilísticas de la autarquía para incorporar a la imagen para la infancia la riqueza de sentidos propia de otros tiempos. El auge de las imágenes de Goñi, a partir de finales de los años cincuenta transcurrió bajo el signo de las nuevas líneas editoriales para la infancia con su ambivalente lenguaje, que alternaba las rupturas con las concesiones. El análisis de algunas de sus imágenes vinculadas al género podría ayudar también a dilucidar la ambigua línea empresarial propia de la época. En 1959 la Delegación Nacional de Juventudes, órgano con amplias competencias en temas de ordenación y censura de las publicaciones infantiles y juveniles, creó la Editorial Doncel⁵⁵⁷. La más comprometida con la novedad estética de sus

en la casa de mis señores!” ANTONIORROBLES, 1977, p. 176. En la imagen solo la plana y cuadrículada superficie de un vestido de niña recuerda (de lejos) la irónica performatividad del cuento de Antoniorrobles. Incluso en 1981, Juan Ramón Alonso, ilustrando ese alegato emancipatorio que fue antaño “Las niñas que fueron antes tres muñecas elegantes”, apenas le dedicó a las muñecas emancipadas tres pares de pies fragmentados en el escaparate o unas siluetas lejanas. La emancipación siguió adoleciendo de una cara visible. ANTONIORROBLES; ALONSO, Juan Ramón, il., 1981.

⁵⁵⁵ Benjamín Palencia (*Las hadas* de María Luisa Gefaell, 1953) provenía de la experimentación surrealista anterior a la guerra; Ricardo Zamorano (*Leyendas de España* de Antonio Jiménez-Landi Martínez, 1963) importó en sus ilustraciones algunos rasgos de la reflexión gráfica madura inmediatamente anterior al arte pop, propia del trabajo comprometido de Estampa Popular. A medida que avanzaba la década de los sesenta, los intercambios, en términos de deformación, geometrismo y primitivismo infantil iban en aumento.

⁵⁵⁶ Un artista con un itinerario muy personal, pero sintomático en cuanto a la necesidad de adaptarse a los resultados de la guerra civil, o a la posterior liberalización creativa, paralela a la primera Bienal Hispanoamericana en la que Goñi participó; MUELAS, Federico, 1974. Como consecuencia, su obra abunda en paradojas. Una de ellas sería la intensa colaboración con autores religiosos como José María Sánchez Silva, cuyos textos transformó con sus experimentos formales, cada vez más vanguardistas. Otra sería el dibujo renovador de los niños protagonistas de los libros infantiles. Su contraparte fueron unos personajes femeninos bastante distantes, cuando no completamente ausentes, como la madre fantasmal del huerfanito de *Marcelino pan y vino* (1952).

⁵⁵⁷ El carácter de la Delegación quedó expresado en el Decreto-ordenador de 16 de noviembre de 1961 que, entre otras funciones afines, cita esta: “Encauzar dentro del Movimiento Nacional y con carácter voluntario la inquietud

coleccionaciones fue *La ballena alegre*⁵⁵⁸, donde aparecieron, entre otros libros de gran popularidad y numerosos premios, las obras de José María Sánchez-Silva, como *Marcelino pan y vino* o *¡Adiós, Josefina!*. En el primero Goñi había encabezado el cambio con el retrato de un niño atípico, lleno de contradicciones y humor, pero obsesionado por la búsqueda de una muy arquetípica madre ascendida a los cielos. *¡Adiós, Josefina!* subtítulo *Cuento de verano* deja aún menos libertad para las manifestaciones de género. El libro está presentado por el autor con esta distinción entre sexos:

Mis hijos mayores tenían un juego que les absorbía; era puramente mental, de hablar. Sus personajes, casi todos los que más certeramente habían herido su sensibilidad desde las campos de la literatura y el cine. Cuando comprendí que esas «ballenas» entorpecían su desarrollo, entré en juego: inventé un viaje en barco, con todos sus personajes. El barco, en mitad del océano, naufragó. Desde entonces, esas ballenas volvieron al mar. Mis hijas pequeñas han tenido hasta ahora mismo un juego parecido. Ahí he fracasado: no se me ha ocurrido ningún providencial naufragio y el juego sigue⁵⁵⁹.



Fig. 147. Lorenzo Goñi. Ilustración para *¡Adiós, Josefina! (cuento de verano)*, 1962.



Fig. 148. Lorenzo Goñi. Ilustración para *Nuevas aventuras de Marsuf*, 1971.

El posterior desarrollo de la trama refuerza el mensaje. Los niños crecen para hacerse hombres mientras las niñas permanecen menores de edad. Y algo más, estas son tan carentes de importancia, que el texto ignora sus características dejándolas a merced de las ilustraciones. En ellas las mujeres de los sesenta de Goñi son acompañantes imprescindibles y secundarias con unos ojos de infinita profundidad; en cierto sentido, como la tríade hermana pequeña-madre-abuela mágica de *¡Adiós Josefina!*, todas son ballenas. Es decir, soportes vitales del proceso iniciático del crecimiento, las únicas capaces de ver lo extraordinario y secreto, con sus ojos de agua cristalina llenas de estrella (fig. 147). Los personajes masculinos de Goñi, sean

de los jóvenes españoles con vocación política para un mejor servicio a la Patria”. La combinación de la temática religiosa, aunque privada de la grandilocuencia de la época anterior, y de unos personajes cuya original sensibilidad pretendía acercarse a la percepción infantil inmediata marcó toda la línea editorial. VEGA GARCÍA, Rosario, 2009.

⁵⁵⁸ Curiosamente el nombre venía de la tertulia de un café presidida, en las primeras décadas del siglo, por José Antonio Primo de Rivera. La aparición dentro de esta colección de la totalidad de los renovadores de la ilustración infantil acuñó más tarde términos como “la revolución de las ballenas”. No menos significativa parece la imagen de la ballena imaginaria de Sánchez-Silva y Goñi en *¡Adiós, Josefina!*, confinada en una bañera o en los sueños antes de ser desechada con el crecimiento del protagonista.

⁵⁵⁹ SÁNCHEZ-SILVA, José María, 1962, p. 3.

estos niños o viejos como el herético vagabundo Marsuf (fig. 148), vivían una profunda evolución rica en contradicciones. Sus personajes femeninos quedaban congelados en un lírico y sugerente esencialismo. El juego visual establecido entre las dos figuras ayuda a reconocer mejor lo señalado: todos los sexos y edades albergan, para Goñi, el impulso cósmico (visible en la decoración de la sillita de la niña o en la particular “montura” del viejo vagabundo) y el corporal (botella *versus* cuchara etc.). Pero a la mitad les corresponde un involuntario, sorprendido y humano protagonismo, dentro de un misterio natural, y a la otra mitad, ser asombrados y pasivos testigos de la iniciación de sus hermanos mayores.

Se trata de un particular momento del desarrollo de la ilustración, equilibrio entre el contrapeso de la cosmovisión oficial y las fisuras por las que se filtraban las influencias (progresivas y regresivas) de otras áreas genéricas y geográficas⁵⁶⁰. En este momento-bisagra, las imágenes difundidas por la editorial Doncel pueden ser analizadas tanto como hitos en la historia de la ilustración como en su calidad de microcódigos: por la repetitividad del mensaje dentro de la serie y el explícito deseo de la empresa de afianzar lectores, vendiéndoles sus mensajes y representaciones “al por mayor” (fig. 149). Los elementos repetitivos de *La ballena alegre*, como el diseño de la portadilla, que identificaba la colección (fig. 150), no dejaba de hablar del orden de género vigente. A diferencia de muchas lecturas moralizantes femeninas, carentes de atractivo ficcional y de otro apoyo visual que no sean las fotografías en blanco y negro, el nuevo mensaje religioso para la infancia que promocionaba Doncel contaba con los mejores dibujantes de la época, con un lenguaje poético y con exuberantes aventuras a veces en clave humorística. *Ángel en España*, ilustrado por María Antonia Dans, número tres del Club de La Ballena Alegre, no solo usa el marinerito (público-objetivo) en su portadilla, sino también la voz narradora masculina. En este caso, un ángel con los rasgos del chico ideal, que se ha apropiado de la forma de representación de las niñas (fig. 151). El citado libro prácticamente carece de representación femenina (ausencia, impuesta por el propio texto; cuando Dans consigue esquivarla, la figurita auxiliar es estilizada casi hasta la abstracción). El nuevo discurso moral, que apuntalaba el viejo, invitaba a los chicos a reformar la educación religiosa, divirtiéndose y disfrutando estéticamente y privaba a las chicas de atractivos narrativos y formales.

⁵⁶⁰ En este último sentido Miguel Ángel Pacheco cómo fue permeada la ilustración tradicional por los modelos de Walt Disney, proceso que la inmunizó contra los cambios cualitativos. FERNÁNDEZ-PACHECO, Miguel Ángel, 1995, p. 41-45.

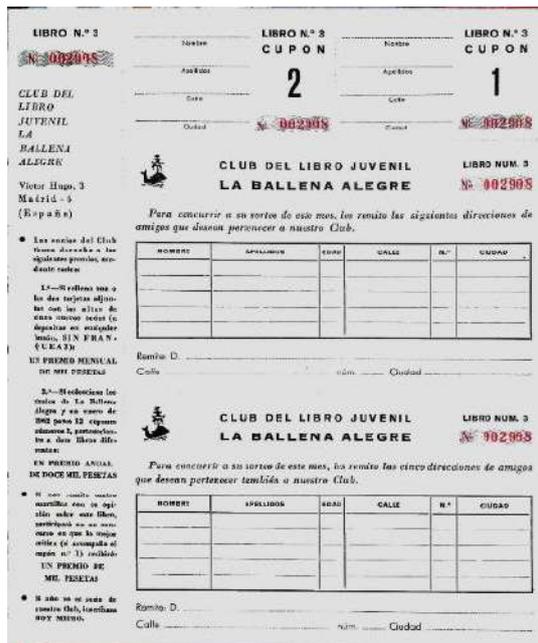


Fig. 149. Tarjetas y cupones recortables de fidelización de lectores, insertos en los libros de la colección La Ballena Alegre⁵⁶¹.

Fig. 151. María Antonia Dans. Ilustración para *Ángel en España*, 1960.

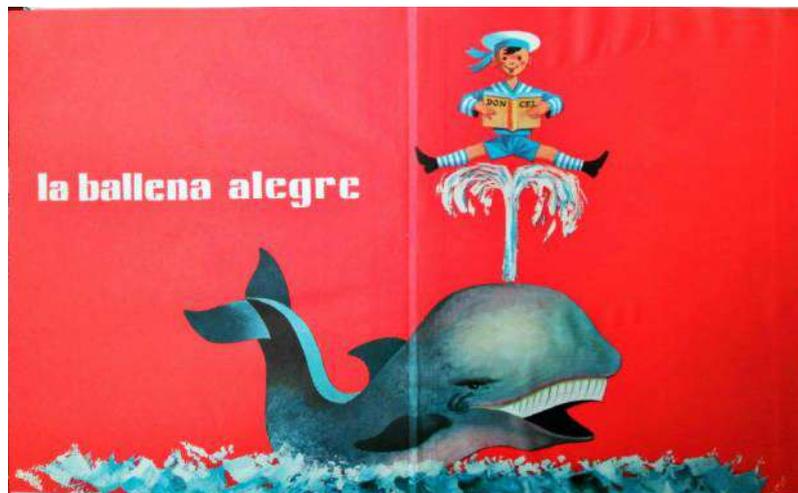


Fig. 150. Portadilla de la colección La ballena Alegre, 1959-ca. 1973.

La producción de otras editoriales de literatura infantil con renovado sentido moral confirma esta confusión. Un ejemplo podría ser la primera entrega de la saga sobre otro ángel,

⁵⁶¹ El texto reza: “Los socios del Club tienen derecho a los siguientes premios, mediante sorteo:

—Si rellena una o las dos tarjetas adjuntas con las altas de cinco nuevos socios: UN PREMIO MENSUAL DE MIL PESETAS.

—Si colecciona los títulos de La Ballena Alegre y en enero de 1962 posee 12 cupones números 2, pertenecientes a doce libros diferentes: UN PREMIO ANUAL DE DOCE MIL PESETAS.

Para concurrir a su sorteo de este mes, les remito las cinco direcciones de amigos que desean pertenecer también a nuestro Club.

Si nos remite cuatro cuartillas con su opinión sobre este libro, participará en un concurso en que la mejor crítica (si acompaña el cupón n.º 1) recibirá: UN PREMIO DE MIL PESETAS.

Si aún no es socio de nuestro Club, inscribese HOY MISMO”. CLUB DE LA BALLENA ALEGRE, 1960.

“El sentao”, ilustrado por Ángeles Ruiz de la Prada⁵⁶². Esta vez la voz protagonista que transmite, a través de un ejemplar padre de familia, los valores histórico-artísticos, no consigue prescindir por completo de la presencia femenina. La mantiene en el tradicional rango de observadora y receptora obediente: el papel de hija eterna, reproducido también en la moderna madre de familia dotada de un coche “mini” y cinco hijos (fig. 152). La combinación entre claustrofóbicos trampantojos y caritas con rasgos de muñecas zombie (en otras imágenes la niña del reparto pierde incluso esta fantasmal boquita) hace difícil no coincidir con la crítica de Adolfo Castaño: la náusea cotidiana subyacente desborda el trivial disfraz de lo femenino.

Pero el ejemplo definitivo sobre la interpretación desarrollista del discurso de género pertenece a Doncel, la editorial-estrella. En unas fechas que marcaron la agonía de la dictadura,

⁵⁶² Ángeles Ruiz de la Prada (1932-1979) se formó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Se dedicó a la pintura y a la ilustración infantil, dos actividades que merecen comentarios separados por su divergente fortuna crítica posterior. Como pintora participó en numerosas muestras personales y colectivas, de diferente alcance. Las más significativas fueron las que se presentaron en diferentes ediciones del Salón Femenino de Arte Actual; AMO, Montserrat del, 2012, p. 86-90. Se trata de una iniciativa, llevada a cabo en Barcelona entre 1962 y 1971, fruto del esfuerzo asociativo de las propias mujeres artistas, pero que ocupó un lugar ambiguo en el ambiente cultural de momento. Tribuna de reivindicaciones femeninas para detentar un lugar dentro de la modernidad artística, el Salón no consiguió borrar las etiquetas tópicas de unas críticas, más bien tibias. Lo vemos en la de 1968, que menciona el premio concedido a Ángeles Ruiz de la Prada: “El VII Salón Femenino de Arte Actual exhibió como de costumbre [...] Se notaron el esfuerzo y entusiasmo colectivo. También la prudente dirección de la Junta Rectora [...] En pintura el nivel fue normal, de un tono de moderación con la mayoría de las pinturas de estilo figurativo tradicional [...] Óptimas las dos pinturas de misterio [...] a las cuáles hay que anteponer *Jardín con verja* de Ángeles Ruiz de la Prada con mención honorífica”; CASTILLO, Alberto del, citado en MUÑOZ LÓPEZ, Pilar, 2003, p. 299-300. En definitiva, se trataba de una muestra que, intentando englobar toda la producción femenina, mezclaba, por ejemplo, el informalismo pictórico con cerámica, joyería y tapices. En consecuencia, las reseñas hablaban unas veces de la ternura y conservadurismo (¿fundamentados sexualmente!), otras de la marginación artística femenina como un hecho poco más que superado. Considerando todas las contradicciones de un momento histórico, los Salones podrían ser definidos como ejemplo de una empresa completamente femenina, comentada con poco acierto por críticos varones (“Bien por el IV Salón Femenino de Arte Actual, en todo menos en las pequeñas deficiencias que se han notado en su organización, aunque yo sé que es mucho pedir que, tratándose de mujeres y artistas por añadidura este aspecto funcione a la perfección”). MUÑOZ LÓPEZ, Pilar, 2003, p. 291-302; para la cita, CASTILLO, Alberto del, 1965, en RAMOS, Gemma; SÁNCHEZ, Carles, 2019, p.292. Esta particular *reductio ad absurdum* de los conceptos que se neutralizan mutuamente puede ser encontrada también en las recensiones que analizan de la obra de Ruiz de la Prada. Una vez más, como si hubieran copiado el patrón dedicado a las mujeres artistas, los críticos escribieron sobre la ternura, la fantasía, la intimidad, la inocencia y el optimismo; AMO, Montserrat del, 2012, p. 86-90. Solo uno de ellos aventuró la teoría opuesta: “Ruiz de la Prada consigue crear un ambiente de cosas posibles partiendo de elementos, muñecas, paisajes, encajes, encajes, [...] a los que su talento convierte a veces en algo amenazador y siempre en algo terrible. No podemos engañarnos con la aparente inocencia de sus temas. En el fondo llevan oculta la comunicación madurada y serena de un trauma infantil [...]”. CASTAÑO, Adolfo, en AMO, Montserrat del, 2012, p. 90. Es indudable que las telas, dominadas por el mundo vallado de la infancia con sus muñecas, flores y elementos afines, difícilmente cabían en la camisa de fuerza de términos como “realismo mágico”. El crítico citado insistía en que solo la observación del proceso de trabajo de Ruiz de la Prada permitía interpretar correctamente su puzzle: un lenguaje en clave cuyo verdadero significado es el terror; CASTAÑO, Adolfo, 1967. En cuanto a sus ilustraciones infantiles, muchas fueron creadas para las obras de su íntima amiga Montserrat del Amo y publicadas por diferentes editoriales; el tándem estuvo presente también en páginas de la revista *Bazar*, la publicación infantil de la Sección Femenina. Otro campo de trabajo en la misma línea fueron los libros de texto ilustrados por Ruiz de la Prada (destaca un título tan desarrollista como *English with Mickey*, un manual de los sesenta tardíos que coincide exactamente con lo que podríamos esperar: anticipaba todos los tópicos gráficos, utilizados hasta el día de hoy para que los niños no aprendiesen inglés). Mucho más accesibles actualmente que sus pinturas ignoradas por los museos, las ilustraciones infantiles de la artista le granjearon también su única (y brevísima) semblanza biográfica, de la mano de Montserrat del Amo. Esta, por lo demás, cuenta una historia femenina archiconocida: la de la artista que se fija en cada detalle, valorando a la humilde florecilla más que al majestuoso paisaje etc.; AMO, Montserrat del, 2012, p. 86-90. En cuanto al público, Ángeles Ruiz de la Prada figura hoy en la memoria de los internautas tan solo a través de un trabajo aún más modesto: la muñeca recortable Cartuti, a la que creó en las páginas de *Bazar* junto con su hermana Carmen Ruiz de la Prada.

la empresa otorgó su premio de mejor novela a un libro de autoría íntegramente femenina. En *Caramelos de menta*, de Carmen Vázquez-Vigo, el protagonismo grupal pertenece a la pandilla de muchachos del barrio, inmersos en su proceso de transformación iniciática. La única niña que admite la autora aparece cargada con todos sus tópicos misóginos (enmascarados detrás de la supuesta mirada de los chicos que la desprecian). La redención del personaje viene exclusivamente de la mano de Viví Escrivá, una ilustradora que creó paradigmas en el siguiente periodo de innovación radical. La artista gráfica consiguió redefinir el personaje de una niña, inventando para ella un parecido con el motor del desarrollo de la trama, el perrito, rescatado por la pandilla (fig. 153). Aún en 1971-73⁵⁶³ lo que mereció el galardón fue el texto machista y no la imagen que lo tergiversaba⁵⁶⁴.

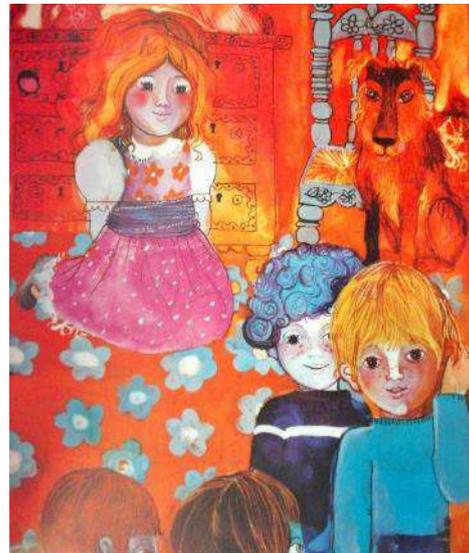
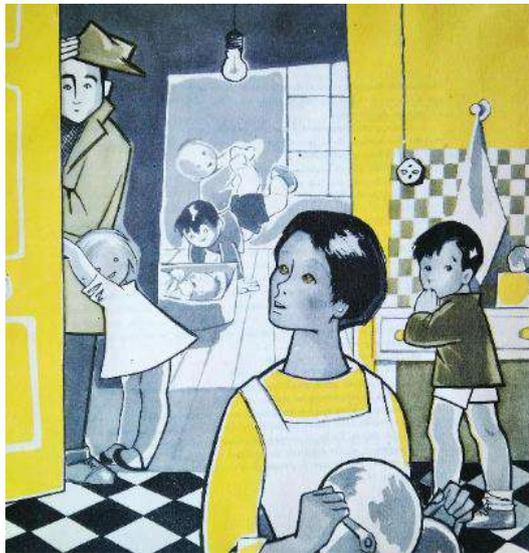


Fig. 152. Ángeles Ruiz de la Prada. Ilustración para *El sentao y los reyes*, 1961.

Fig. 153. Viví Escrivá. Ilustración para *Caramelos de menta*, 1973.

Resumiendo la evolución de la estética ilustrada antes de desglosar sus microcódigos, cabe insistir en que, por esas fechas, la (posteriormente llamada) “revolución de las ballenas” ya estaba inaugurada. Los primeros dibujos de María Rius⁵⁶⁵ que atrajeron inmediatamente la atención datan de finales de los años cincuenta, las primeras distinciones de Asun Balzola, Fina Rifá y Luis de Horna son de mitad de los sesenta, y en los inicios de los setenta debutó Pilarín Bayés. Pero sería una equivocación considerar estos verdaderos representantes de la “generación de las ballenas” dentro del capítulo del desarrollo de la ilustración marcado por los inicios de la colección La Ballena Alegre. Entre la línea de la editorial Doncel, donde en los años sesenta se iniciaron algunos de los grandes renovadores de la ilustración y el posterior

⁵⁶³ El Premio Doncel de novela corresponde a 1971-2, la publicación del libro data de 1973.

⁵⁶⁴ Quizás matizar nos ayudaría a comprender: Verónica (tocaya de la hija de la autora) fue protagonista de distintos libros, que desarrollaron la relación con los compañeros de su misma edad. La serialidad del tema, ergo, permitía superar el inicial punto de vista machista o pseudo-machista (supuestamente, un reflejo realista de la actitud de muchos niños de la época). Aun así, hoy confunde la fuerza expresiva de los personajes infantiles masculinos y el grado de identificación con ellos, exigido al lector, en materia de género. Extrapolando, la necesidad de las autoras de llegar al exceso tópico, para que resulte creíble su encaración en un personaje del otro sexo, se nos revela como un hecho casi banal si revisamos los títulos del periodo analizado.

⁵⁶⁵ Las notas biográficas de todos los artistas citados a continuación y que a pesar de sus tempranos inicios se hicieron verdaderamente populares en el período siguiente, se encuentran, junto con los ejemplos de su trabajo, en el capítulo V. También allí se expone la génesis de conceptos como “revolución de las ballenas” y el debate en torno a ellos.

trabajo de estos, admirado y homenajeado a nivel internacional, existe una distancia abismal, expresable sólo a través de la histórica frase: “Españoles, Franco ha muerto”⁵⁶⁶. Antes de ella, los jóvenes ilustradores que empezaban a buscar formas expresivas de una sensibilidad progresista, no disponían de una verdadera tribuna ni de un público preparado para entender y valorar sus intentos. Solo unos cambios significativos, entre ellos algunos referentes a la censura, y el arranque (a partir de los años 1973-1974 y, con mayor fuerza, en los años posteriores) de nuevas editoriales como Altea, darían vía libre a unas estéticas personales, cuyo casi único rasgo común sería la divergente individualidad que las haría inagrupables⁵⁶⁷.

Pero si quisiéramos encontrar antecesores directos de los cambios estéticos, seguidos de cerca por toda la generación de ilustradores jóvenes, uno de ellos sería Pablo Ramírez, cuyas imágenes alcanzaron la libertad geométrica hacia mediados de los años cincuenta. En sus recuerdos referentes al trabajo de Pablo Ramírez, Miguel Calatayud recuerda el contexto previo a la renovación de la ilustración como un periodo de descorazonador vacío. La escasa oportunidad de dignificar el oficio estaba relacionada con la difícil apertura al exterior o con las áreas limítrofes que Calatayud cita también:

[...] se podrían conseguir números de las *Marie-Claire* francesas [...] con suerte alguna amiga profesora de lengua extranjera proporcionaba revistas inglesas [...]. La profesión roza la rareza. Se puede ser humorista gráfico, dibujante de tebeos o ilustrador al servicio de la demanda industrial publicitaria [...]. El virtuosismo anterior al enfrentamiento civil había pasado de moda y la más reciente posguerra se encargó de liquidar la herencia que pudieron proporcionar las vanguardias. Así las cosas: Bienvenido mister Marshall y siempre nos quedará Hollywood a pesar de la censura [...]⁵⁶⁸.

El propio Pablo Ramírez dejó un testimonio teórico sobre los modos de reconstruir una estética de la experimentación. Su permanente crítica a la ilustración y a los planteamientos editoriales anquilosados anduvo paralela a un obsesivo interés por todo lo que podía ser incorporado desde las áreas culturales más dinámicas de los años cincuenta. Entre ellas se podrían citar las últimas, por entonces, tendencias en las películas de dibujos animados o en el diseño gráfico. Pero, igualmente, la insistencia de Ramírez en la psicología del niño receptor de las ilustraciones se puede vincular con las ideas de renovación pedagógica que volvían a atraer la atención europea⁵⁶⁹. Está claro que ninguna de las dos líneas cuenta con una apreciable presencia en la realidad de la España del desarrollismo inicial. Aquí, las ilustraciones de textos de intención educativa son confusas, como corresponde a las inquietudes pedagógicas nacionales. En la mayoría de sus trabajos (el ejemplo del libro para colorear lo evidencia), la aplicación de los recursos de Ramírez, nuevos hasta la provocación, recuerda los violentos gestos de una persona que se asfixia. La falsa perspectiva del collage, originaria del diseño publicitario, junto con el tratamiento de las facciones de los personajes, acaba evidenciando el carácter ficcional de los tópicos, convertidos en meros elementos de un juego (fig. 153).

⁵⁶⁶ La frase del presidente del Gobierno, Carlos Arias Navarro, emitida a través de la televisión el 20 de noviembre de 1975, es considerada el límite oficial de la dictadura.

⁵⁶⁷ FERNÁNDEZ-PACHECO, Miguel Ángel, 1995, p. 39-48.

⁵⁶⁸ CALATAYUD, Miguel, 2007 p. 38.

⁵⁶⁹ RAMÍREZ PÉREZ, Pablo, *et al.*, 2007.

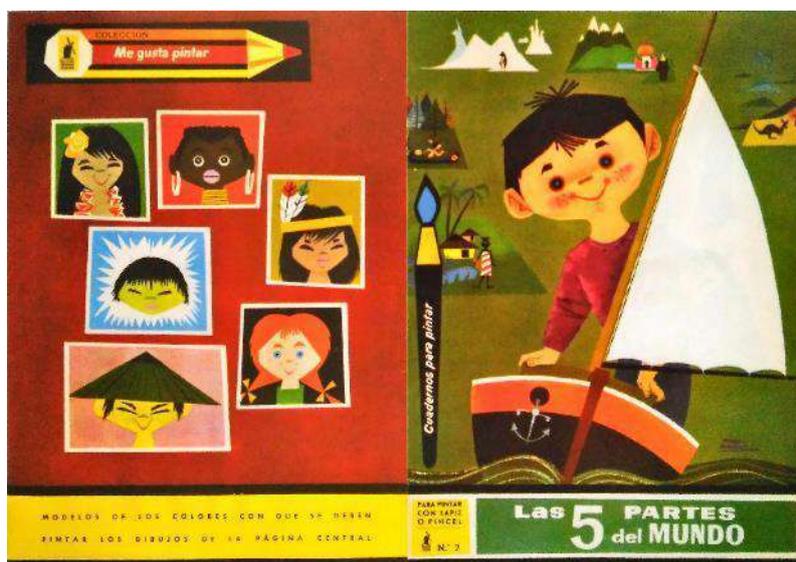
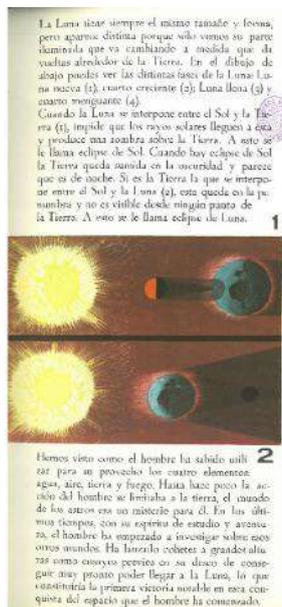
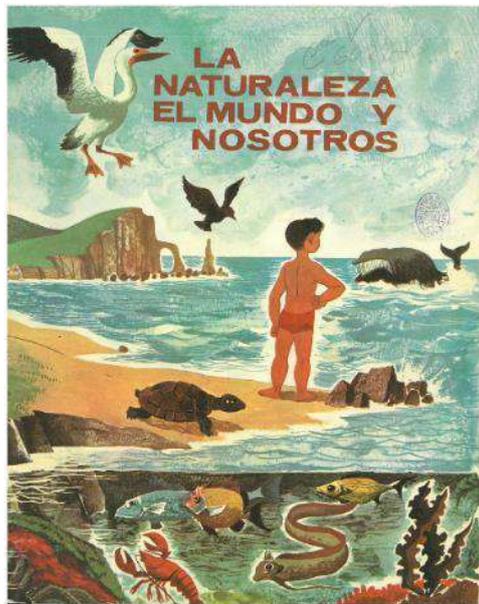


Fig. 154. Pablo Ramírez. Ilustración para *Las 5 partes del mundo*, 1960.

La comparación con los trabajos de otro autor de referencia, Celedonio Perellón, permite evaluar hasta qué grado los trabajos de este periodo dejan al descubierto el rol del género como ficha, como componente descontextualizado, clasificado y estilizado del conocimiento visual. En sus libros divulgativos, el sujeto de conocimiento, netamente masculino, aparecía mucho más estilizado que las imágenes técnicas, coetáneas a la era espacial, pero sustancialmente más real que las estampas costumbristas, resueltas en escala de grises como las imágenes televisivas de entonces (fig. 155-157). La disparidad estilística subraya, además, el carácter heroico y bíblico del niño-hombre-cognoscente. Como los autorreferenciales protagonistas románticos Él puede contemplar y gestionar todos los registros del universo; basta con ubicarlo en aquel lugar céntrico (identificable con el Yo individual), al que Ella no tiene acceso⁵⁷⁰.

⁵⁷⁰ Existe una frase que resume el carácter masculino de la voz narradora que reconstruye los antecedentes del contexto, adaptándolo a las necesidades de la memoria personal, es decir, elabora todo el esquema de la narrativa occidental moderna. La utiliza Dickens, para iniciar el primer capítulo de *David Copperfield*: “Si soy yo el héroe de mi propia vida o si otro cualquiera me reemplazará, lo dirán estas páginas”; 1999, p. 5. La referencia a esta frase, como modelo del sujeto masculino del conocimiento occidental, reaparece en varias obras de Judith Butler, como, por ejemplo, en *Los sentidos del sujeto*; 2016, p. 5-19. En esta relación es interesante releer la versión muy posterior de Perellón sobre su abandono de la ilustración infantil, para convertirse en maestro del dibujo adulto. “[Tuve] carta blanca hasta que pasó lo siguiente: la Editorial Almena me encargó ilustrar varios cuentos. Uno de ellos era el de un niño que fabrica un cohete que pone en funcionamiento y llega hasta el cielo. Allí se encuentra con ángeles. A los ángeles, en mis dibujos, los vestí con pantalón vaquero, camisa de cuadros, zapatillas valencianas de esas de cintas negras y barba, que era como iba vestido en aquella época. Cuando llevé el libro terminado a la editorial, el editor saltó de su sillón todo indignado ¡Los ángeles no tienen barba! ¡Ni van vestidos así! ¡Tienen alitas y visten túnica! ¡Llévatelos y tráelos como Dios manda! Por mucho que intenté convencerle de que los ángeles, en los tiempos que corren, se han modernizado y van de esa guisa. No pude y me tuve que llevar los dibujos para corregirlos. A partir de ahí fui rechazando trabajos de ilustración infantil y me dediqué más a pintar que era lo que más me gustaba [...]”. PERELLÓN, Celedonio, 2002, p. 62.



Figs. 155-157. Celedonio Perellón. Ilustraciones para *La naturaleza, el mundo y nosotros*, 1965.

En las imágenes de Ramírez, que otorgó un papel más destacado a la figura de la niña, la escisión entre sujeto y objeto de conocimiento parece menos clara. Así, las protagonistas de los cuentos, cuya estilización superaba en radicalismo la de muchos dibujos animados (fig. 158), compartían las características clave con las protagonistas femeninas, voces narradoras en las novelas para niñas (fig. 159). Se trata de una serie de imágenes que la editorial Molino aprovechó reiteradamente para dotar de la misma cara a diferentes heroínas muy populares. Esta reutilización es un fenómeno que puede ser observado en diferentes autores: la industria editorial utilizó sus imágenes estilizadas como verdadero marco iconográfico, destinado a retener o fijar unos arquetipos adaptables en distintos contextos. Lo más significativo en el caso de Ramírez es que sus heroínas fantásticas y sus protagonistas del destino femenino de la novela juvenil comparten unas expresiones y unos gestos no solo serios, sino también convulsos. Evidentemente están actuando, y posan con tanta autoconciencia que el distanciamiento que provocan es inevitable.



Fig. 158. Pablo Ramírez. Ilustración para Caperucita roja. PERRAULT, Charles, Barcelona: Molino, 1956.

Fig. 159. Ilustración de Pablo Ramírez, utilizada en *Aquellos Hombrecitos (los hombrecitos de Jo)*, 1958 y *Casa de muñecas*, 1961. Hubo imágenes coetáneas de Ramírez para Molino que experimentaron más repeticiones.

Otras ilustraciones del periodo soterraban más profundamente el distanciamiento haciendo necesaria una comparación más exhaustiva. Las ilustraciones desarrollistas de Piti Bartolozzi no son simples antidotos del desenfreno vanguardista de sus imágenes tempranas. Algunos de los encargos que realizó parecen especialmente destinados a humillar la imagen gráfica, como para purgar sus pecados de veleidades innovadoras. A principios de los años sesenta, la ilustradora tuvo que completar algunas hagiografías de santas modernas de la editorial pamplonesa Gómez. Se trataba de jóvenes, coetáneas a las lectoras, cuyas virtudes religiosas (devoción, sencillez, obediencia y la ensalzada muerte temprana) eran completadas por otras, presuntamente más atractivas para el público: belleza, elegancia y un gusto impecable. La tópica gracia de las eternas menores (el nombre de una de las protagonistas, Teresita, se ha convertido en diminutivo permanente; otra está designada como “una florecilla del País Vasco”) está contestada por una pretendida estética cinematográfica apoyada, siempre que el material documental lo permitiera, en glamurosas fotografías (fig. 160). Es la culminación de la “modernización” fotográfica de la literatura moralizante y, a la vez, su máxima degradación. Lo demuestra el uso de los dibujos de P. Bartolozzi, intencionadamente toscos e inexpressivos, destinados tan sólo a subrayar el aura de las “superestrellas” religiosas (fig. 161).



Fig. 160. Piti Bartolozzi. Portada de *Teresita González-Quevedo. Por la Virgen a la santidad: Vida ejemplar de una joven moderna*, 1963.

Fig. 161. Piti Bartolozzi. Ilustración para *Teresita González-Quevedo. Por la Virgen a la santidad: Vida ejemplar de una joven moderna*, 1963.

En 1962, en la época de publicación de las florecillas de celuloide citadas, Piti (que entonces firmaba como Francis) ilustró un libro de primeras lecturas adaptadas por la inspectora escolar Aurora Medina, la autora de *Las aventuras de Juan José*. Estos dibujos, sumamente estáticos, de la artista cuyo sello personal era la sistematización del movimiento, mostraron otro tipo de concesión, la expiación por contraste (fig. 162). Además de congelar las figuras en un gesto eterno, Piti Bartolozzi invirtió sus radicales contrapicados, construyendo una primitivista antiperspectiva, donde las manchas geométricas aparecían yuxtapuestas. Junto a los guiños decorativos de los colores, sus imágenes acaban convertidas en figuritas de un belén de plástico: tan inofensivas en su mutilación, que casi podrían volver a experimentar sin miedo a atraer la atención. Sin embargo, cuando se trataba el tema más relevante, hasta esta mínima relajación formal debía ser dosificada. En 1964 Aurora Medina firmó en la línea de la actualización religiosa *Can y Me aventureros*, un libro que gozó de varias reediciones. La ilustración mantiene las franjas de color puro y hasta las bases de muñequitos para las figuras animalescas (fig. 163). Pero, en el caso de protagonistas humanos, dos simpáticos misioneros, la combinación de este prudente primitivismo –con modelos de la imaginaria religiosa– desemboca en una caricatura (fig. 164). Por añadidura, el libro funciona íntegramente como una enciclopedia visual; en sus páginas, además de objetos etiquetados como “calabaza”, “caldereta” o “cayado” aparecen inscripciones del tipo de “Este es el pastor”; “Este es Ramonchi”, “Esta es la mamá”⁵⁷¹. Leída en este orden, la imagen-clave del belén moderno (fig. 165) completa la cosmovisión propuesta, conformando una única lectura posible: esta es mi supuesta realidad, este es mi mundo de juguetes, y estos son una oveja y un misionero con paracaídas, objetos en cuya veracidad me enseñan a creer. Conociendo el currículum literario de Aurora Medina es difícil atribuir un mensaje de este tipo al contenido textual.

⁵⁷¹ MEDINA, Aurora, 1964, p. 12-45.

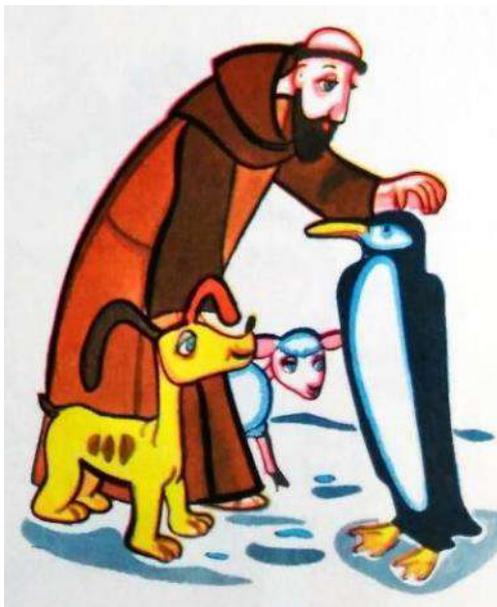
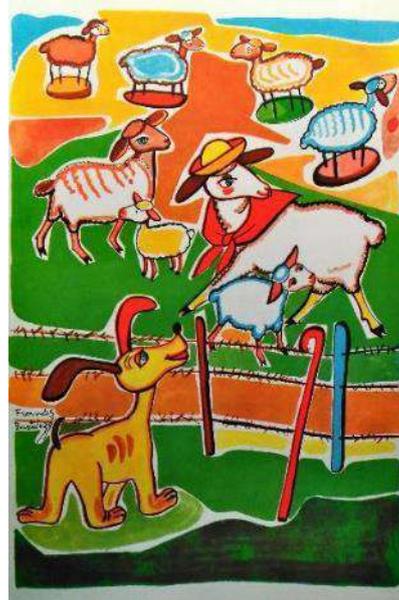


Fig. 162. Ilustraciones de Francis Bartolozzi para *Cuentos, juegos y poesías: libro de primeras lecturas*, 1962.

Fig. 163-165. Ilustraciones para *Can y Me aventureros*, 1964 (se reeditó con éxito en 1966, 1967, 1969 y 1976).

He trazado un esbozo de la ambivalencia de los modelos femeninos en los artistas que precedieron a la generación de la ilustración pop comprometida (Goñi, Ramírez, Perelló), muy comparable con el enfoque de algunas artistas-bisagra, que recordaban, parcial o relativamente, las tradiciones de la época dorada del libro infantil (la cercanía geográfica de Llimona al *Noucentisme*, así como la histórica de Piti Bartolozzi respecto al Déco). No conviene olvidar tampoco que algunas artistas supuestamente “tradicionales”, que saturaron sus imágenes con ambigüedades subversivas demasiado sutiles para el ojo censor, como María Antonia Dans, nunca fueron reivindicadas como influencia de la nueva generación –después de ver la imagen de una de sus representantes, Viví Escrivá, puede resultar difícil entender por qué-. Estos jóvenes sí se reconocían herederos indirectos de los logros de la vanguardia republicana, igual

que se sabían contemporáneos de la estética pop y de todo un abanico de movimientos críticos, incluidos los referentes a la educación⁵⁷². El complejo resultado de las citadas confluencias – reflejado en la difícil revisión del discurso de género, visible en la obra de “la generación de las ballenas” durante la transición– sería incomprendible sin conocer sus tempranos ensayos de codificación divulgativa, coetáneos al Tercer Plan de Desarrollo (1972-1975). Por esas fechas, por no ir más lejos, Pilarín Bayés ya estaba construyendo sus imágenes corales, en busca de un equilibrio entre la tradición histórica catalana y su reinterpretación igualitaria, ambas vistas aquí desde su relación con lo femenino (fig. 166).



Fig. 166. Pilarín Bayés. “Cola para el pan”, ilustración para *Historia de Cataluña*, ca. 1973.

Fig. 167. Fina Rifá. Ilustración para *Las cosas de cada día*, 1972.



Fig. 168. Fina Rifá. Ilustración para *Las cosas de cada día*, 1972.

⁵⁷² HERNÁNDEZ CAVA, Felipe, 2015, p. 7-20. El mismo autor subraya las múltiples manifestaciones de la nueva preocupación por la educación que unía a los jóvenes ilustradores. Además, la nueva Ley de Educación de 1970 coincidió con el florecimiento de un formato que sería vital, por ejemplo, para la introducción de la vanguardia gráfica en el cuento: el álbum ilustrado.

Otra artista de la nueva generación, comprometida con el libro de texto (antes de que la presencia en él de los mejores ilustradores se convirtiera en un hecho habitual) fue Fina Rifá⁵⁷³. *Las cosas de cada día* es un ejemplo representativo del estilo temprano de esta artista, volcada en la enseñanza y sus valores. El manual despliega un muestrario de búsquedas formales: el color plano y el contorno grueso, recuperados del modernismo, conviven con otros recursos específicamente pop, como la línea punteada o las franjas cromáticas. A la idiosincrasia propia del periodo, hay que añadir la fusión de recursos decorativos y vanguardistas que ordena en el mismo espacio, por ejemplo, patrones repetitivos y préstamos del dibujo infantil, además de aplicar la misma geometrización de lo *naif* al diseño de las telas (fig. 167-168). En distinto grado de consecución, estas pautas se pueden encontrar en otras enciclopedias visuales, ligeramente posteriores, como *Borromba: vocabulari bàsic il·lustrat* de 1976. Si en *Las cosas de cada día* apenas cabía algo más que los consabidos motivos del encierro femenino y los tiernos cuidados (lo que unía a madres, hijas y muñecas), *Borromba* iba más lejos en los clichés de género. En el vocabulario ilustrado las afirmaciones del tipo “esto es una niña/mujer/madre”, etc. siempre están acompañadas por los atributos que, incluso en 1976, se seguían otorgando a la mujer. Los vestidos y faldas (a lo largo de 231 páginas solo una turista extranjera lleva pantalones), las tareas de limpieza y la preparación de la comida, los oficios –amén de escasísimos– más tradicionalmente feminizados. Es por ello que podemos apuntar que, en los años colindantes a la muerte de Franco, los jóvenes pioneros de la segunda vanguardia ilustrativa produjeron aperturas creativas que no alcanzaron a todos los tópicos. Incluso para ellos, antes de cerrar rotundamente el capítulo de la dictadura, ni los anticipos más unívocos de la estética renovadora supusieron una mutación de la parafernalia de la feminidad.

4. CONCLUSIONES PARCIALES: SERIADAS Y ABIERTAS

Muchas de las imágenes producidas a lo largo de la dictadura precisan de la aplicación de algunas fórmulas de análisis que ya sentaron las bases de la historia del tebeo español. A saber, según las definiciones que utilizaron desde Umberto Eco hasta los investigadores actuales, las convenciones que construyen los tipos (o, no hay consenso, estereotipos) gráficos podrían permitir a cualquier público encontrar un enfoque distanciado, que neutralice incluso el mensaje sobrecargado de ideología. Aunque las explicaciones pueden divergir, la opinión común es que la propia división del espacio de la hoja en viñetas ya propicia el desarrollo de esquemas cada vez más estilizados, que multiplican las posibilidades de libertad interpretativa⁵⁷⁴. Eso es, se podría sub- o sobreinterpretar incluso un tebeo español de, por ejemplo, los años cuarenta. O no distorsionar su mensaje, añadiremos, en relación con el

⁵⁷³ Josefina Rifà i Llimona (1939) fue vinculada al clan artístico de los Llimona no solo debido a su origen familiar, sino también por su formación en el taller de la pintora-paisajista Nuria Llimona, la hermana de Mercè. Empezó a publicar a inicios de los sesenta, siempre en editoriales catalanas con inquietudes pedagógicas. Lo que quedó patente también por su dedicación como maestra. La reivindicación de la cultura catalana, cercana a la tradición familiar, es otra de las características de su obra. Dentro de esta línea se pueden ubicar también sus publicaciones teóricas, que reflexionan sobre la ilustración y la expresión plástica. Además de su trabajo en libros y revistas infantiles (su compromiso la hizo miembro del consejo de redacción de la revista *Cavall Fort*), fue también cartelista, diseñadora y creadora de juguetes. Fina Rifá expuso regularmente sus trabajos; consiguió un reconocimiento que rebasó los límites de Cataluña, y vinculó la práctica de su ilustración con los planteamientos teóricos que pregonaba. HERNÁNDEZ CAVA, Felipe, 2015, p. 41-42; PADRINO GARCÍA, Jaime, p. 238-239.

⁵⁷⁴ Recuerdo algunos nombres, cuyos trabajos fundaron estos planteamientos, vistos detalladamente en la Introducción: ECO, Umberto, 2010; POSTEMA, Barbara, 2013; BARBIERI, Daniele, 1993; GUBERN, Román, 1974 o MOEBIUS, William, 1986. Además de la mayoría de los estudios del cómic español, incluidos los especialistas en tebeos femeninos. MARTÍN, Antonio, 1978; 2000. GASCA, Luis, 1969. ALTARRIBA, Antonio, 2002. RAMÍREZ, Juan Antonio. 1975. MOIX, Terenci, 2007, entre otros.

entorno contextual que formaría el lector implícito⁵⁷⁵. Sin embargo, a medida que en España la televisión y el turismo aumentaban las conexiones no previstas al acceso de la imaginación lectora, los centros gráficos europeos multiplicaban la complejidad de los recursos formales y el potencial subversivo de los mensajes. Y las fronteras no contuvieron el contagio demasiado tiempo.

Un curioso rasgo común de las protagonistas de la postguerra es su patente disminución, en comparación con los atributos que marcan su estatus artificial. Pueden aparecer como clásicas huerfanitas decimonónicas, remotamente inglesas (fig. 97), hadas silvestres modernas (fig. 108) o simplemente mini-mamás del escaparate de la juguetería (fig. 124). Siempre son variantes de la misma muñeca, Mariquita Pérez, cuyos mejores medios de expresión son sus zapatitos, calcetines, gorritos y faldas a rayas o lunares. Sus movimientos, claros deudores de la historieta, estiran sus pequeños pies hasta evidenciar su composición de plástico flexible, pero no pueden resquebrajar la máscara de su cara.

Los tebeos femeninos de los cincuenta, obra de la prolífica escuela de dibujantas mal pagadas, consiguieron que la muñeca creciera. No que su cara cobrara profundidad humana o contradicción, sino que sus ropitas abandonaran el armario de internado inglés e incorporaran todas las modas. Mientras tanto, unos prodigiosos encuadres mostraban los nuevos cuerpos de la publicidad televisiva. Las heroínas del tebeo moderno –insistamos en el vocablo vinculado a la diosa moda– posaban con tan sincera afectación, que sería difícilísimo confundir sus disfraces de lujo con cualquier forma de la realidad (figs. 114-115, entre muchas otras). Un proceso paralelo transcurrió en el libro que, de la mano de Pablo Ramírez entre otros, buscaba abrirse a la modernidad europea del diseño seriado. Aquí los movimientos exagerados estaban congelados en su punto álgido y estilizados hasta casi rozar la caricatura. El cuerpo no dejaba de ser artificial, todavía más, se geometrizaraba con cándido fervor, se disipaba en triángulos y dedos llevados a la boca, medio-ideograma, medio-estampa textil (fig. 158-159).

Hacia inicios de los sesenta, Ramírez dotaba a estos casi emoticonos *avant la lettre* de unos atributos otra vez enormes y determinantes (fig. 154). Era la salvación para unas publicaciones divulgativas en las que el pseudonaturalismo iba de la mano de los más manidos tipos folclóricos, ridiculizados más que inofensivos (fig. 155-157)⁵⁷⁶. Con un motivo u otro, volvían a florecer los atributos, que no se separaban de las representaciones femeninas ni cuando estas lucían la última moda o expresaban unas tendencias gráficas heterodoxas (fig. 140; 147). Ciertamente, los personajes masculinos no escapaban del todo a este tratamiento retórico. Pero fueron las chicas, y muy especialmente, vistas por otras chicas, las que desarrollaron la incongruencia gráfica correspondiente a tal procedimiento. Subordinar lo gráfico a lo fotográfico (en sus aspectos más superficiales y gastados) o presentar, ahora sí, a la mujer folclórica como un monigote recortable, conscientemente caricaturesco, ambos métodos de “vaciar” de sentido, brotaron de la mano de una artista. Piti Bartolozzi, obligada a producir santas de celuloide (en un *sui generis* folclore gris) pero más dispuesta a crear pintorescas granjeras de teatrillo, asemejables a sus irreales animalitos (figs. 161-162). De este

⁵⁷⁵ Podemos imaginarlo en el pueblo alejado, cuyos niños y niñas reciben los tebeos nuevos gracias al autobús que llega de la ciudad dos veces a la semana. Pero, incluso en este caso, debemos tener presente un importantísimo factor: su pobreza les obligaría a INTERCAMBIAR los cuadernillos y, con ellos, las impresiones y relecturas.

⁵⁷⁶ Hablaré de los tipos –o estereotipos– folclóricos femeninos en los capítulos referentes a la alegoría, ya que este es su verdadero nombre. Aquí solo recordaré que los toscos tipos regionales de la época de mayor opresión ideológica eran, aunque casi irreconocibles, retoños del tipo romántico. Esto es, de una potente estampa turística, con implicaciones nacionalistas, pero también con atisbos de autoironía, por la fecha ya momificada. Volveremos a ver cómo estos antecedentes lo acercaban, puntualmente, a un signo vacío. Remito a los autores mencionados en la Introducción, además del desarrollo del tema en los capítulos que conciernen a la alegoría: PLA VIVAS, Vicente, 2010, p. 269-278 o PÉREZ ROJAS, Javier, 1998, entre otros.

modo, lo folclórico sí queda denunciado cuando no vaciado de todo su potencial manipulativo. Aunque existen testimonios de lectoras de la época, siguen careciendo de fehaciente representatividad. Pero las intenciones de las autoras de tipos gráficos extensibles y adaptables a cualquier época, idea o entorno, o de tipos folclóricos parodiados se revelan transparentes.

CAPÍTULO IV. EL GRAN AMIGO IMAGINARIO Y SUS SECUELAS (UNIÓN SOVIÉTICA, 1932-1985).

1. FELICITANDO (EL MARCO DE GÉNERO: 1932-1985)⁵⁷⁷

El estalinismo sigue siendo objeto de debate para los historiadores del mundo entero, preocupados en explicar las razones de su surgimiento en un contexto concreto e, incluso en mayor medida, su significado dentro de los fenómenos totalitarios globales. No obstante, es fácil recalcar los puntos cardinales de ese periodo –como colofón de su discurso de género y de su ideología educacional– apoyándose en un amplio consenso⁵⁷⁸. Si nos centramos en el lapso comprendido entre 1928 y la incorporación soviética a la Segunda Guerra Mundial, tres temas centrales acaparan la investigación: la creación del primer sistema económico plenamente estatal, basado en la industrialización global y la colectivización agraria forzosa; el gran Terror, con muchos secretos aún por descubrir y la creación de una cultura específica, que ocultaba, detrás de las consignas más revolucionarias, una vuelta a los valores conservadores en todas las áreas de la vida.

Las operaciones correspondientes a la erradicación de la propiedad privada y de las clases enteras que la habían poseído, estaban ya, desde su planificación, trufadas de retórica militar: se trataba de la guerra de la modernización contra la historia, la naturaleza y capas íntegras de la población. Como resultado de la expropiación forzosa de las tierras a lo largo del Primer Plan Quinquenal, hubo unos 12.000.000 de campesinos desplazados y aproximadamente el mismo número de muertes por hambre, directamente causadas por la nefasta política agrícola. Otro resultado menos cuantificable, pero igualmente cardinal, de la planificación global fue la definitiva desaparición del ser humano dentro de las categorías generales. Así la agrupación en clases y grandes colectivos, –proscritos o ejemplares, pero siempre con características tóxicas– subordinó cada existencia humana a la reglamentación administrativa y punitiva, abriendo así la posibilidad de que cualquiera se convirtiera en enemigo del pueblo, tan solo con escribir su nombre en el registro correspondiente⁵⁷⁹.

⁵⁷⁷ A diferencia de los capítulos anteriores, la mayoría de los subtítulos en este son metáforas de común conocimiento. La excepción es el epígrafe dedicado a la evolución estilística y a la codificación de patrones femeninos durante los periodos del deshielo y el estancamiento, “Viajar en la locomotora motora falsa”. Coincide con el título de un capítulo de un libro de A. Vvedenski de 1937, *De la niña Masha, el perro Petushka y la gata Nitochka*, con ilustraciones de Elena Safónova analizadas en el mismo epígrafe; ВВЕДЕНСКИЙ, Александр, 1937.

⁵⁷⁸ Eso sí, con la difícil fiabilidad de unos números suspendidos entre las oficiales estadísticas triunfalistas y las trágicas zonas ocultas del régimen, como lo son por ejemplo los parámetros del Terror.

⁵⁷⁹ HOFFMANN, David L. (ed.), 2013; SIEGELBAUM, Lewis; SOKOLOV, Andrei, (ed.), 2000; DAVIES, R. W., 1980; entre otros.

Las purgas dentro del partido y entre sus dirigentes y el terror generalizado, que alcanzaba a toda la población sin motivos ni orden visibles, fueron realidad durante todo el estalinismo, con relativos intermedios coyunturales como el ocasionado por la Gran Guerra Patriótica. Mucho antes del paroxismo de las persecuciones de finales de los años treinta ya se practicaron multitudinarias detenciones, seguidas por torturas, fusilamiento o internamiento en campos de trabajo por muy variadas razones: desde la oposición a la colectivización del campo hasta la pertenencia nacional sospechosa (lo eran prácticamente todas menos la mayoritaria). La estructuración de la paranoia, en busca de un enemigo quintacolumnista responsable de los imprevisibles resultados de la planificación económica estalinista, construyó un mecanismo paralegal capaz de eliminar o internar a grandes masas humanas con la máxima rapidez. Así, a partir del año 1937-1938, los órganos centrales del partido tenían establecida una cuota periódica con las cantidades de ciudadanos de cada región que tenían que ser condenados respectivamente a muerte o a trabajos forzados. Dentro de las categorías recomendables entraban los altos cargos del partido de comportamiento sospechoso, sus familiares, cualquier ciudadano en cuyo pasado se pudieran encontrar indicios de disidencia (junto con sus familias) y un largo etcétera, que lógicamente terminaba por la casualidad de pasar cerca, cuando la policía secreta necesitaba cumplir urgentemente con la cuota establecida. Si al secretismo general añadimos las características del procedimiento extrajudicial⁵⁸⁰, entenderemos porqué las estadísticas de las víctimas son problemáticas. Se manejan los números de 18.000.000 de personas internadas en los campos del GULAG de las cuales no sobrevivieron cerca de 1,7 millones. Si esto era la cúpula de una estructura piramidal, no cabe duda de que el constante miedo debido al sistema de vigilancia mutua, denuncias indiscriminadas y detenciones arbitrarias alcanzaba íntegramente a toda la población del país⁵⁸¹.

El último de los fenómenos estalinistas clave citados, “el frente cultural”, es más complejo de entender. Procesos como el surgimiento de una nueva clase acomodada de burócratas y especialistas, o la vuelta del arte más conservador y mediocre dentro de la tradición académica, quedaban invisibilizados detrás de la cortina de una cultura completamente metadiscursiva. El poder, los medios de comunicación de masas y todos sus agentes de la vida diaria se expresaban por medio de consignas, con significado a menudo críptico. La capacidad no tanto de descifrar sino más bien de mimetizar esta retórica era cuestión de supervivencia. El mapa mental compuesto según estos confusos parámetros rediseñó todos los elementos de la realidad: el tiempo, el espacio, los cuerpos y los códigos simbólicos de las representaciones⁵⁸².

El régimen de género ejemplificaba la ambigüedad de los discursos estalinistas: a las reformas revolucionarias pregonadas y sobrerrepresentadas se oponía la realidad de la vuelta a los modelos patriarcales más tradicionales. Este dualismo antitético acabó reforzando las diferencias entre los géneros en todos los niveles, a medida que también crecía, a escondidas, la nueva desigualdad social. Sus manifestaciones atraviesan todos los fenómenos masivos de la época, desde las reformas agrícolas hasta las políticas del imaginario. Empezando por uno de los temas más conocidos, la colectivización, sus procesos se revelan saturados de ejemplos para las relaciones entre el género y las actuaciones globales del poder. La “guerra contra los kulaks”⁵⁸³ supuso la destrucción de todo un modo de vida en los pueblos. El modelo patriarcal

⁵⁸⁰ Por ejemplo, algunos de los órganos creados específicamente para este propósito –los tristemente célebres *Troiki*– duplicaron la cuota que les habían bajado o “perdieron” un porcentaje de los detenidos durante los interrogatorios, antes de que fueran procesados y contabilizados. KLEMENYUK, Óleg, 2013, p. 83-104.

⁵⁸¹ HOFFMANN, David L. (ed.), 2013; SIEGELBAUM, Lewis; SOKOLOV, Andrei, (ed.), 2000.

⁵⁸² LEE, Stephen. J., 1999. DOBRENKO Evgeny; NAIMAN, Eric (eds.), 2003.

⁵⁸³ Fue la denominación propagandística común de las persecuciones que inicialmente se dirigían contra los grandes y medianos propietarios agrícolas, pero consecutivamente condenaron a la hambruna y el desamparo

religioso fue sustituido por otro neopatriarcal, donde Stalin presidía una familia igualmente numerosa. Con la destrucción de los viejos vínculos familiares se desmoronó también la antigua relación intergeneracional entre mujeres, y cualquier relación real con la naturaleza. La situación de las grandes masas de mujeres campesinas era lamentable: carencia de lo más mínimo, desplazamientos forzados, o migración hacia la ciudad en condiciones vergonzosas. Todas las alternativas incluyeron el desprecio generalizado hacia la mujer “a la antigua” como supuesto símbolo de un modo de vida caduco (y cuya verdadera razón fue la participación femenina en las revueltas populares contra la colectivización). En lugar de la campesina tradicional demonizada apareció en la prensa y en las obras de arte, la heroína del trabajo, emancipada por decreto. La tractorista fue el más celebrado ejemplo simbólico de trabajadora de choque en oficio masculino, económicamente independiente del hombre gracias al Estado. La magnificación de estos casos excepcionales se proponía invalidar la realidad opuesta de millones de mujeres⁵⁸⁴.

Según la retórica oficial, la emancipación femenina culminó con éxito a la par de la industrialización global del país, durante los primeros planes quinquenales. Entre 1928 y 1930, el Estado liquidó todas las organizaciones de mujeres, aboliendo, finalmente, los propios *Zhénotdels*. Así tuvo las manos libres para manejar la fuerza laboral femenina, de bajo coste, para suplir las carencias macroeconómicas. Una vez más fueron ampliamente publicitados los casos de mujeres excepcionales que conseguían una productividad extra en oficios masculinos. Y, como en otras áreas, la realidad lo desmentía: la enorme mayoría de las mujeres tuvo que incorporarse a sectores feminizados de la industria ligera, los menos prestigiosos y los peor pagados. Ni ahí se libraron de la actitud hostil o del maltrato del personal masculino, casi siempre en una posición profesional superior. Como antaño, las mujeres rusas tuvieron que buscar salidas extraordinarias: conquistar la educación (sin salirse de la norma de las profesiones femeninas vinculadas a la educación y la medicina) o alcanzar récords deportivos o artísticos⁵⁸⁵.

Pero los exponentes más claros del régimen de género estalinista se encuentran en un área, oculta para y por la Historia: la vida diaria. La sistemática carencia de los más básicos productos, incluido el pan; la irregularidad extrema en el abastecimiento que provocaba colas kilométricas; la pésima calidad de los artículos fabricados en la Unión Soviética, a veces directamente inutilizables; la tragedia del problema residencial, que acumulaba a varias familias en el mismo piso comunal, resumiendo, toda la problemática de la cotidianidad estalinista recayó sobre las mujeres⁵⁸⁶. En vez de liberarlas del peso de las tareas domésticas, el sesgo ideológico resultante (uno aparente para los desfiles y otro oculto) multiplicaba su jornada doméstica. En esta, además –al contrario de las consignas– no participaban los hombres⁵⁸⁷.

Esta coyuntura mantuvo constante la bajada de la tasa de natalidad, un fenómeno que ponía en peligro la planificación económica, orientada hacia la industrialización y la guerra.

también a los campesinos que apenas poseían los medios de subsistencia más básicos; ИВНИЦКИЙ, Николай, 1994.

⁵⁸⁴ FITZPATRICK, Sheila; SLEZKINE, Yuri, 2000; MANNING, Roberta T., 1992, p. 206-235. ; ALPERN ENGEL, Barbara, 2003, p. 166-172.

⁵⁸⁵ GOLDMAN, Wendy Z., 2002; p. 143-244; ALPERN ENGEL, Barbara, 2003, p. 173-174

⁵⁸⁶ FITZPATRICK, Sheila; SLEZKINE, Yuri, 2000; ALPERN ENGEL, Barbara; POSADSKAYA-VANDERBECK, Anastasia, 2019, p. 17-46.

⁵⁸⁷ Algo más: la prohibición tácita de hablar de la dificultad de la vida o de la falacia de muchas de las promesas estatales se extendía sobre las relaciones de pareja. Ajeno al inexistente debate, el hombre estaba también, físicamente, ausente de su casa. El territorio de la masculinidad gravitaba en torno a dos centros: los espacios laborales y los relacionados con el alcoholismo socializado; ALPERN ENGEL, Barbara, 2003, p. 155-177.

Obedeciendo a la lógica totalitaria, el Estado adoptó unas políticas pronatalistas extremas. Una de sus herramientas más evidentes, la nueva Ley Familiar de 1936, prohibió los abortos, dificultó sobremedida el procedimiento del divorcio y preveía varios incentivos para las familias numerosas. Un amplio rango de medidas tácticas y estrategias mediáticas apuntalaron las políticas demográficas. Variaban desde las consignas en pro de la familia numerosa en la prensa y las declaraciones de Stalin (la natalidad no es un asunto privado sino social), hasta la orden secreta de retirar los productos contraceptivos de las farmacias o la criminalización de la homosexualidad⁵⁸⁸. Las estadísticas de los peligrosos abortos ilegales demuestran el relativo fracaso de todo este aparato retórico y coercitivo⁵⁸⁹. Cabe completar este panorama, recordando que las prometidas ayudas estatales para la infancia (por ejemplo, en materia de guarderías) nunca alcanzaron las cuotas necesarias. Requeridas como madres numerosas y a la vez empujadas hacia el trabajo duro fuera de casa, sin apoyo conyugal factible, las mujeres mantenían, solas y exhaustas, el acrobático equilibrio de su día a día⁵⁹⁰.

Todas las contradicciones repercutieron en una renovada visión del sitio de la mujer dentro de la representación social conjunta. Las nuevas urbes, atiborradas por la inmigración derivada de la colectivización y la industrialización, tenían que ser convertidas en lugares bonitos, aseados, estéticamente neutros y socialmente inofensivos. Una nueva cultura, que invisibilizaba la presencia campesina y cualquier tipo de conflictividad o discordancia con las consignas oficiales, exigía todo tipo de coerciones restrictivas y el culto al orden y a la limpieza⁵⁹¹. Este sistema de educación social paramilitar utilizaba a la mujer como agente clave, encargada de procrear y trabajar sin descanso. Ella debía además embellecer y ordenar la vida, disfrazar toda la violencia subyacente, por ejemplo, plantando jardincitos delante de las monstruosas y mal construidas fincas residenciales estalinistas. Por fin, maquillar la realidad civilizándola aparentemente, a través de la reproducción de normas de urbanidad y limpieza impecable entre los niños. Gracias a la intermediación educativa femenina, en un país donde millones estaban siendo exterminados en secreto, decir una palabrota era motivo de castigo y oprobio público⁵⁹². La función decorativa de la mujer incluía también su propia belleza estandarizada: armonía, medida, juventud, atracción específicamente femenina y un consumo intensivo de la producción nacional en materia de moda y cosmética. Todo esto indicaba una creciente diferenciación social. Las obreras-madres-amas de casa con su respectiva jornada laboral triple, no podían permitírselo. Sí, en cambio, las esposas de la nueva clase media de especialistas técnicos y cuadros directivos administrativos. A estas mujeres no solo se les permitía ser únicamente madres y amas de casa, sino hasta se las incitaba a la práctica –de hecho, cardinalmente burguesa– de la maternidad social. Las “Esposas Activistas” intervenían en el funcionamiento de las instituciones educativas o procuraban mejoras para grupos sociales vulnerables, subordinando las actividades públicas femeninas a la cúpula del nuevo orden patriarcal, al Estado y a su jefe⁵⁹³.

⁵⁸⁸ Los últimos dos hechos corresponden a, respectivamente, 1936 y 1934, aunque la condición homosexual ya estuvo perseguida durante las purgas.

⁵⁸⁹ Hacia 1940 la tasa de abortos volvió a los parámetros anteriores a 1935; EVANS CLEMENTS, Barbara, 2012, p. 226.

⁵⁹⁰ ALPERN ENGEL, Barbara, 2003, p. 178-180; ПУШКАРЁВА, Наталья, 2012, p. 7-23.

⁵⁹¹ Una americana naturalizada soviética cuenta cómo la gente le incriminaba indignada por el hecho de silbar: como todas las demás actividades naturales, silbar era algo “inculto”; ALPERN ENGEL, Barbara, 2003, p.180-181.

⁵⁹² No es de extrañar que esa situación nutriera una riquísima subcultura de la palabrota, fortaleciendo el lenguaje prohibido de las obscenidades, la jerga Mat, una de las obras maestras de la cultura rusa.

⁵⁹³ ATTWOOD Lynne, 2010, p. 87-106; EVANS CLEMENTS, Barbara, 2012, p. 223-224. Hay más datos interesantes sobre el movimiento de las “esposas activistas”. En absoluto espontáneas, sus iniciativas respondían a mandatos directos de estructuras estatales como los sindicatos, dentro de los programas oficiales para la mejora

Otra prueba del triángulo familiar formado por el líder del partido, las mujeres y los niños se materializó en las numerosas persecuciones políticas. En los campos de trabajo estuvieron prioritariamente los hombres, ya que las purgas persiguieron a las capas más cercanas al poder político, económico e intelectual. Por la misma razón entre las mujeres del GULAG era mucho más fácil encontrar artistas que obreras. Las mujeres sufrieron su parte de las persecuciones, sobre todo –en términos cuantitativos– en su calidad de “esposas de”. Las mujeres de los enemigos del pueblo fueron detenidas, a menudo privadas de sus hijos (y estos puestos a cargo del Estado), y sometidas a un verdadero aislamiento social cuando estaban en libertad⁵⁹⁴. Trato que no fue aplicado a los hombres cuyas esposas desaparecieron como enemigas del pueblo. De hecho, la persecución de esposas de altos cuadros (que esperaban su turno o incluso lo evitaban) era uno de los métodos de presión y terror psicológico, que Stalin gustaba sembrar en su entorno⁵⁹⁵. La fórmula materializada por esos hechos incluyó a un líder todopoderoso que coincidía con el propio Estado, los sujetos femeninos que pertenecían a –eran propiedad de– este y los niños, de cuya educación el Líder-Estado era el último y verdadero responsable. En cambio, los hombres, padres biológicos, podían ser fácilmente destruidos o borrados del imaginario, sin apenas consecuencias visibles. El régimen de género estalinista deshumanizaba a las mujeres, privándolas de la responsabilidad de sus propias vidas y asesinando a los hombres, eliminándolos física y moralmente.

La interpretación oficial de la realidad, por contra, nunca había sido tan triunfalista. Manejando una serie de datos estrictamente seleccionados, descontextualizados y adaptados, y acallando la gran mayoría de los hechos, el discurso oficial construía una visión de empoderamiento femenino sin parangón. Según esta versión, la fuerza laboral femenina era el titular principal de los logros de la industrialización. Además, las mujeres podían disfrutar de su principal misión, siendo madres ejemplares, gracias a la exitosa política estatal en servicios sociales y educación. Dentro de la misma línea la presencia femenina en el activismo público, y sus manifestaciones en áreas radicalmente nuevas, como los deportes o los puestos de trabajo de gran dificultad, convencían a cualquiera de que en materia de igualdad ya nada más se podía desear⁵⁹⁶.

de la vida de la citada clase de los especialistas –ingenieros, oficiales del ejército etc.–. Una parte indispensable de las funciones de las “esposas activistas” (*obshtestvenichki*) era la domesticación del espacio público por medio de una red de actividades culturales, como charlas y talleres periódicos. Las mujeres miembros del movimiento afirmaban que para ellas los eventos nacionales se convertían en un asunto personal, fuente de felicidad privada. BALMAS NEARY, Rebecca, 2006, p.107-117. Podríamos considerar este momento como la máxima celebración de la falsa fusión de lo público y lo privado. A partir de entonces, la persona privada empezó a buscar su felicidad a escondidas, defendiéndose de la hueca retórica de lo público, que a su vez se convertiría en objeto de chistes. Así, en la época de la desestalinización, con la relativa normalización de la vivienda familiar, se gestó el fenómeno de las “cocinas rusas”. Espacios en los que círculos de amigos íntimos llenaban las noches de conversaciones peligrosas, chistes y música de los cantautores prohibidos, siempre temiendo la denuncia. ALEXIÉVICH, Svetlana, 2015 b, junto con numerosas fuentes que recrean aquel ambiente, algunas mezclando documento y ficción.

⁵⁹⁴ Cabe matizar y ampliar los datos con algunos testimonios largamente silenciados, como los recogidos por Svetlana Alexiévich en su libro *El fin del "Homo Sovieticus"*. Había áreas del GULAG específicamente dedicadas a las esposas de los detenidos (u otras enemigas del pueblo) internadas con sus hijos pequeños. A continuación, los niños fueron separados de las presas, escolarizados en orfanatos y educados en un espíritu de ferviente estalinismo acompañado de maltratos físicos y psicológicos. ALEXIÉVICH, Svetlana, 2015 b, p. 355-362.

⁵⁹⁵ EVANS CLEMENTS, Barbara, 2012, p. 229-231; APPLEBAUM; Anne, 2018; GREGORY, Paul R., 2013.

⁵⁹⁶ Hoy es posible oponer a los números de las estadísticas oficiales otros, referentes a los datos silenciados. Así a los cuatro millones de mujeres empleadas entre 1929 y 1935 –por la evidente dificultad de cumplir el Primer plan quinquenal solo contando con los hombres– corresponde la concentración de las mujeres en el sector de servicios, la industria textil, la alimenticia y la educación. Y si ampliamos con los datos referentes a las Repúblicas soviéticas, el orgullo imperial de Stalin, veríamos la relación entre, por un lado, la concentración en manos femeninas de 63% del personal médico, o 30 % de los artistas escénicos y los ocupados en el sector de la literatura

Entre los agentes del discurso oficial de género, el testimonio de las revistas femeninas *Obrera (Rabotnitsa)* y *Campesina (Krestianka)*, además de evidenciar los cambios, aportó unas particulares instrucciones de uso del modelo de mujer estalinista. Impecablemente racional durante su jornada laboral, la mujer pluriempleada debía tornarse femenina de un modo clásico cuando volvía a casa. Porque el rol de madre, convertido ahora en tema central para toda la sociedad, adquiriría además una belleza tradicional y una emocionalidad que emulara el ideal decimonónico. Las contradicciones sociales potenciaban de hecho aquella fusión de contrarios, conocida de los modelos artísticos finiseculares: tener que ser, a la vez, ambiciosa y sacrificada, o heroica pero modesta, era una exigencia histórica para la mujer rusa⁵⁹⁷. Se podría argumentar que lo inédito de esta segunda fase de la “mujer nueva” consistía en su abierta teatralidad: cambiaba de cara femenina al cambiar el uniforme que la disfrazaba. Además de la inconsciente performatividad, esta mujer, que ejercía de madre, trabajadora de choque, soldado raso o civilizadora del espacio público según el horario, reflejaba fielmente la creciente doblez de la vida soviética, cuyos polos público y privado estaban divirgendo velozmente. Dentro de la fantasmagórica retórica oficial, la transformación en el discurso de género recibe etiquetas como “satisfacción de las necesidades femeninas específicas”⁵⁹⁸. Las representaciones fotográficas femeninas que llenaban las citadas revistas, ciertamente evolucionaron entre los años treinta y los cincuenta, pero los cambios pueden ser calificados de cosméticos. La trabajadora de los treinta, fotografiada como un acople de la máquina, pasó a convertirse en una modelo que exhibía los estándares estéticos de belleza clásica, mientras desempeñaba, por ejemplo, funciones educativas. Pero estas mujeres no eran tan distintas entre sí: fuertes, sanas y muy subrayadamente fértiles, sin que por esto la moda permitiera destacar cualquier parte del torso. Esta tendía a subrayar partes inofensivas como la cara y el peinado, de donde tenía que emanar una temperada y armoniosa atracción. Lo otro quedaba sugerido profunda y rotundamente, para los conocedores del sistema de codificación, por ejemplo, a través de la multitud de niños que rodeaban los personajes femeninos. Otro hecho invariable era la presencia en las fotografías del líder junto con los personajes maternos⁵⁹⁹.

Entre otras pruebas de la normalización visual de lo que llegó a llamarse “orden del género etacrático”⁶⁰⁰, existe una clase de libros, doblemente útil para el estudio, ya que por un lado refleja la relación entre la remodelada imagen de la nueva mujer y el estilo estalinista y, por otro, muestra la adaptación de los antiguos miembros de las vanguardias a los nuevos postulados estéticos. Se trata del álbum oficial (*parádnaya kniga*), ediciones de lujo que acentuaban lo visual –a menudo ilustradas con fotomontajes– pero también con una apreciable

en 1930, y por otro lado los modestos 12 % de trabajo directivo femenino en las estructuras estatales y del partido, referentes a 1939. Por no hablar de la lógica escasez de las mujeres en la dirección de sectores con ocupación prioritariamente femenina etc. Todo lo citado designa unas tendencias en los factores ocupacionales de género que tenían raíces históricas y perduran, a escala global, hasta la actualidad; EVANS CLEMENTS, Barbara, 2012, p. 211-213.

⁵⁹⁷ ATTWOOD Lynne, 1999, p. 79-168.

⁵⁹⁸ Por ejemplo, las vísperas del final de la Segunda Guerra Mundial están acompañadas por estas medidas de paternidad social: suspensión de la categoría de paternidad en la documentación y de las demandas judiciales de manutención paterna, e introducción de la educación separada para niños y niñas. El mismo año se reguló la atribución de títulos honoríficos y premios como “madre heroína”, la medalla de “gloria materna” etc. ЗАХАРОВА, Наталья Владимировна, 2005.

⁵⁹⁹ ЗАХАРОВА, Наталья Владимировна, 2005.

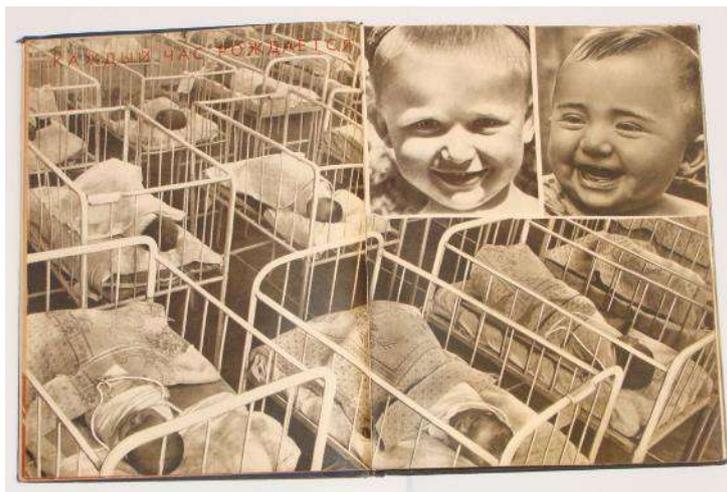
⁶⁰⁰ Según la definición asentada por E. Zdravomislova y A. Temkina, es el sistema en el cual el Estado regula unilateralmente la vida reproductiva, relacional o laboral de las mujeres, estableciendo para este propósito unos estereotipos vinculantes de feminidad y masculinidad. Cabe añadir que, aunque se trata de modelos dinámicos que cambian con la evolución de la situación política y económica, en su núcleo permanece un ideal femenino arcaico hasta el atavismo y una figura masculina pasiva y ausente. ЗДРАВОМЫСЛОВА, Елена, ТЕМКИНА, Анна (eds.), 2007; ЗДРАВОМЫСЛОВА, Елена, ТЕМКИНА, Анна, 2004, p. 299-320.

importancia del reducido texto, convertido en consigna de choque. Esta particular forma artística, marcada por lo fotográfico, adquirió un espectacular desarrollo a partir del establecimiento de la doctrina del realismo socialista. Los títulos son sintomáticos: tomemos por ejemplo *El pathos de la dominación* y *De las masas al Guía*, dos álbumes propagandísticos creados específicamente para el XVII Congreso del partido de 1934⁶⁰¹. Los pioneros de la vanguardia gráfica que mejor se amoldaron a esta forma fueron la pareja Ródchenko-Stepánova, aunque contamos también con interesantes participaciones de El Lissitzky. Gracias a esta nómina, la revisión cronológica de los álbumes permite comprobar cómo de las soluciones visuales más agresivamente creativas, hacia el fin de la década se pasó a un pretencioso y ecléctico academicismo en el diseño del libro. El análisis temático es aún más explícito. Los niños, uno de los temas favoritos de estas publicaciones representativas, aparecían, o en series como en un escaparate expositivo, o en masa –cuando no se relacionaban directamente con mecanismos u otros objetos simbólicos de los logros del poder soviético–. Estas imágenes solían estar presididas por la fotografía del líder: abrazado cariñosamente a algún niño especialmente fotogénico, en un retrato oficial en la portada o de cualquier otra forma, su presencia era inevitable. Si se exhibía casualmente a un niño acompañado por una persona mortal, esta sería su madre. Pero una parte de los álbumes preferían mostrar a las mujeres lejos de esa familia real o soñada que era su vocación. Sus curvas juveniles a menudo se recortaban sobre un irreal fondo celeste que ensalzaba su función de vestales de lo imaginario. Las imágenes de los álbumes oficiales resumen todo lo escrito hasta aquí sobre el triángulo –podríamos llamarlo sin dudar tríplico– etácratico: el padre de los pueblos, su multitudinario harén de jóvenes atléticas (figs. 169-170) y las hiladas de niños de todos los colores con el mismo uniforme y la misma sonrisa (figs. 171-172).



Figs. 169-170. Aleksandr Ródchenko; Varvara Stepánova. Fotografías de *A Pageant of Youth*, 1939 (consigna: “Saludo atlético al Gran Stalin”).

⁶⁰¹ КАРАСИК, Михаил; МОРОЗОВ, Алексей; СНОПКОВ, Александр, 2007.



Figs. 171-172. Equipo fotográfico (O. V. Ignatovich; V. P. Ivanitski; A. D. Pogostki; S. I. Tules; A. I. Frolov; E. N. Leonov; Y. A. Brodski). “¡Gracias por nuestra vida feliz!” y “Nacen cada hora”. Páginas dobles de *Salvaguarda de la maternidad y la infancia en la Unión Soviética*, 1938.

Si para algunos historiadores, incluidos los de la cultura y el arte, la Segunda Guerra Mundial fue un –siempre relativo– paréntesis en la represión estalinista, en el campo del género este periodo ahondó la contradicción entre lo simbólico y lo real. En vísperas de la contienda, la máquina de propaganda, *in crescendo*, mixtificó y mitificó la relación entre la feminidad y el conflicto, obteniendo pingües beneficios políticos. Algo más, la resituación del género en la economía discursiva de los años anteriores había preparado a las mujeres para su excepcional papel en la retaguardia. Las que habían cumplido anticipadamente los planes quinquenales se inscribieron rápidamente en el molde representacional del heroísmo militar interno. Es decir, se prepararon para asumir prácticamente todo el peso de la economía de guerra y para convertir las extremas dificultades y las normas de vida paramilitares en un sacrificio deseado, siendo, a la vez, las caras retóricas de una moral abnegada: la madre que perdía a sus hijos, la fiel esposa que siempre esperaba, hipóstasis de la Madre Patria que incitaba a la defensa⁶⁰². Con la ayuda de estas figuras, los aspectos heroicos del género, magnificados sin fin, fueron interiorizados por cualquier ciudadano soviético, falsificando, en consecuencia, la memoria de una guerra devastadora, y sobre todo su realidad femenina.

⁶⁰² ALPERN ENGEL, Barbara, 2003, p. 209-212.

El molde doctrinal resultó tan poco preparado para la respuesta del más del millón de mujeres que se incorporó al ejército o a la guerrilla, que pasaron décadas antes de que se rompiera el cerco de silencio y malinterpretaciones, que convertía la Gran Guerra Nacional en una hazaña expresamente viril. Las chicas que asaltaban las oficinas de reclutamiento y luego vencían la desconfianza de los mandos en primera línea ofrecían una juventud ya marcada por el doble discurso de género. Habían oído tantísimas veces la parte oficial del mensaje –que eran iguales a los hombres–, que lo interpretaron, para estupefacción de las autoridades, como igualdad en el deber de luchar. Contrariamente, la política reciente les había enseñado que eran ante todo mujeres: tiernas, vulnerables, maternales y sensibles. Seguían añorando sus roles de género, sus trenzas, sus agujas de coser, sus lágrimas, ...⁶⁰³. La fe en la igualdad se sobrepuso a la representación interior, por lo menos hasta el final de la guerra. Tuvo tanto empuje, que casi superó la usual distribución del heroísmo femenino: entre los roles tradicionales (enfermera, médica, lavandera, especialista en comunicaciones) y los ejemplarmente peligrosos (piloto de caza, comando, guerrillera)⁶⁰⁴. A medida que se acercaba el final del conflicto, aquellas novias de la muerte descubrirían la otra cara del mito oficial, que las encarnaba como vírgenes infantilizadas, potencial objetivo de la insaciable violencia sexual alemana. En el imaginario popular, las que volvieron del frente, encontraron el prejuicio opuesto: una mujer solo estaba en la línea de combate para prostituirse. Esta hostilidad, apuntalada por la historia con mayúsculas, las condenó al mutismo⁶⁰⁵. A las razones que las borraron de la historia hay que añadir dos, igualmente vitales. La reconstrucción postbélica necesitaba un escenario inventado: la dulzura y belleza femenina reparaban las mutiladas almas de los héroes que regresaban⁶⁰⁶. El sistema de género devino incluso más conservador que en los años treinta. Existen indicios de otro motivo del olvido, tan personal, que solo la sismológica prosa de Svetlana Alexiévich consigue captarlo. El hombre en una pareja de excombatientes reconocía que ambos habían vivido las mismas experiencias; pero que solo la esposa había conservado la contradictoria, a veces vergonzosa, memoria emocional. Ellos, en cambio, se habían identificado con la historia oficial: el heroísmo jerárquico y numérico. Muchas personas entrevistadas por Alexiévich descubrieron que, con los posteriores cambios de paradigmas políticos, su memoria seguía modificando los hechos⁶⁰⁷.

En los años de la Guerra, los carteles se encontraban entre los principales generadores de representaciones, los mismos que más tarde modelarían, de forma retroactiva, la memoria; a la par que las canciones populares. Ambos medios desarrollaron el mismo modelo: el radiofónico, cantando la infinita y fiel espera del soldado; el de papel, dotando a la fuerte trabajadora del frente interior de una creciente dulzura y *sex-appeal*. Dos formas de participar en la reedición del tipo materno, fomentada por las medidas legales.

⁶⁰³ S. Alexiévich, la mayor investigadora de la participación femenina en la Gran Guerra Patria aporta varios testimonios sobre esas vueltas a la feminidad entre los combates. ALEXIÉVICH, Svetlana, 2015 a.

⁶⁰⁴ KRYLOVA, Anna, 2010; EVANS CLEMENTS, Barbara, 2012, p. 238-244.

⁶⁰⁵ Las autoras que analizan el tema coinciden, aunque subrayan matices diferentes. B. Alpern señala episodios de acoso sexual dentro del propio ejército soviético, considerando además que la extrema sexualización de la imagen del enemigo-violador en el arte del periodo bélico pudo haber contribuido a que proliferasen los crímenes sexuales contra las mujeres en el territorio alemán ocupado; ALPERN ENGEL, Barbara, 2003, p. 220-220. Los excombatientes, entrevistados por Alexiévich comentaban historias, en las que muerte y sexo se enlazaban de manera estrictamente proscrita por la censura histórica: entre otras, la de mujeres-soldados que, despidiéndose de la vida, se acostaban la víspera de la batalla con todos sus compañeros; ALEXIÉVICH, Svetlana, 2015 a. Sobre la participación femenina en el frente y su silenciamiento posterior, también: CONZE, Susanne; FIESLER, Beate, 2000, p. 211–233; PENNINGTON, Reina, 1996, p. 120-151.

⁶⁰⁶ ALPERN ENGEL, Barbara, 2003.

⁶⁰⁷ ALEXIÉVICH, Svetlana, 2015 a, p. 11-54.



Fig. 173. Víctor Koretski. Cartel “Si mañana estalla la guerra”, 1938.



Fig. 174. Izrail Bograd. Cartel “Dentífrico Sanit”, 1938.

Comparadas, las imágenes de los carteles próximos o coetáneos a la guerra se muestran como componentes dialogantes, que tejían la red de la realidad suplantada. Así en 1938, cuando los carteles protagonizados por musculosos hombres armados llevaban nombres como “Si mañana estalla la guerra” (fig. 173), la bella aviadora, precedente de las mujeres soldado infantilizadas, esperaba esta guerra con la blancura de su sonrisa femenina (fig. 174). En plena campaña de movilización, la Madre Patria protagonizaba una imagen emblemática de la memoria popular (fig. 175). Su figura –de un neoclasicismo que la acercaba a la cartelería de la Primera Guerra Mundial– completaba otros numerosos carteles, desde los de madres-víctimas indefensas hasta los de las frágiles o fuertes, pero siempre atractivas, mujeres, que esperan y apoyan desde la retaguardia (fig. 176, entre otros muchos⁶⁰⁸). La única imagen verdaderamente masculinizada era la esquizofrénica invitación a la autocensura (fig. 177), que justificaba a la vez el terror y los sacrificios del “Frente laboral”⁶⁰⁹, haciendo tácitamente pareja con otros carteles, que mostraban el líder omnividente e insomne, con el ambiguo recordatorio de que Él se preocupa de cada uno de nosotros (fig. 178)⁶¹⁰.

⁶⁰⁸ Hay que citar también “¡Soldado del ejército rojo, sálvanos!” (Víctor Koretski, 1942); “¡Soldado, contesta a la Patria con victoria!” (Dementi Shimarinos, 1942) y un largo etc.

⁶⁰⁹ Entre los estudios que desarrollan el tema de la sobreexplotación femenina en la economía de guerra, dentro del concepto de Frente Interior o Frente Laboral y la pátina romántica con la que el realismo socialista escondió sus verdades: ALPERN ENGEL, Barbara; POSADSKAYA-VANDERBECK, Anastasia (eds.), 2019; BARBER, John; HARRISON, Mark, 1991.

⁶¹⁰ Cabe preguntarse si para este tipo de mensajes, hoy legibles también desde la óptica del inconsciente, se puede adaptar el concepto de palimpsesto tal como lo utiliza la crítica literaria. Para los significados de este término ver NICOLAJEVA, Maria, 2015. GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan, 1998.

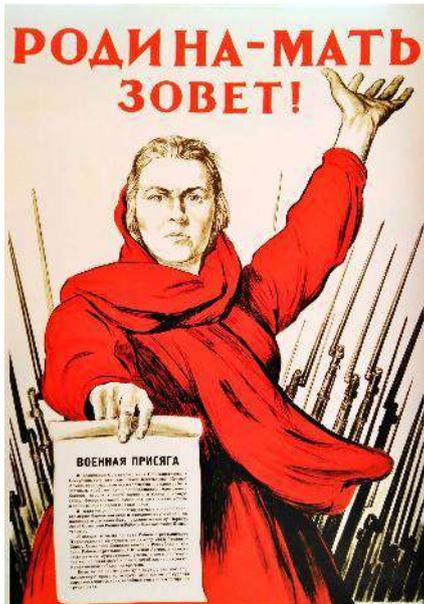


Fig. 175. Iracli Toidze. Cartel “La Madre Patria reclama”, 1941.



Fig. 176. Iosif Serebrianyi. Cartel “¡Venga, vamos a levantarlo!” (1944).

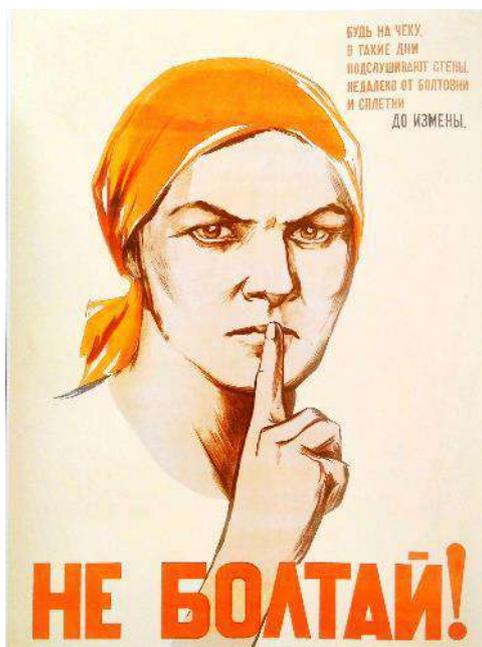


Fig. 177. Nina Vatolina. Cartel “No charles”, 1941.

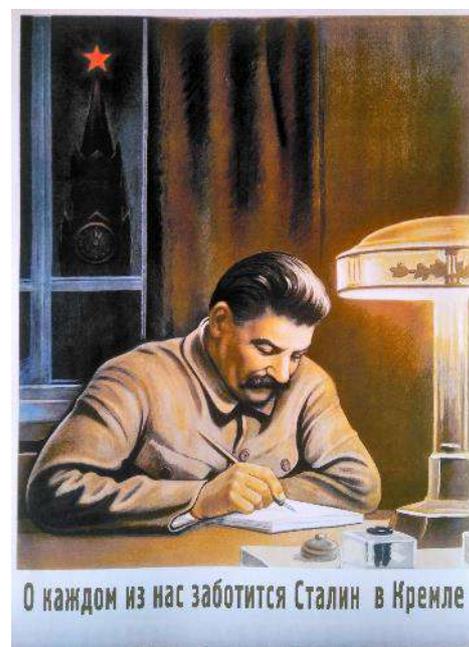


Fig. 178. Víctor Govorkov. Cartel “Stalin en el Kremlin se preocupa de cada uno de nosotros”, 1940.

Una década después del fin de la guerra, Nikita Jrushchov pretendió paliar los aspectos más negativos del estalinismo con unas modestas reformas, que granjearon a su gobierno el sobrenombre de Deshielo, pero pronto encallaron en otro período, bautizado con una nueva metáfora, el Estancamiento. De diferente manera, ambas épocas rehabilitaron la vida privada, la familia y el círculo de amigos como forma de escapada del terreno público, así como la disociación entre la retórica oficial y el verdadero significado, construido y comunicado *–sotto voce–* por el individuo. Dentro de toda esta compleja serie de procesos se puede destacar el que

Pushkariova llama “la erosión del modelo de la madre trabajadora”, con todos sus componentes, desde la legalización de los abortos hasta el auge de la vivienda unifamiliar, eso sí, para una familia que obligatoriamente incluyera a la abuela, como única alternativa al proteccionismo estatal de la infancia⁶¹¹.

En relación directa con estos, se producen también otros cambios. Los investigadores apuntan que, antes de la era de Jrushchov, los rusos desconocían la palabra sexo⁶¹². El término en cuestión quedaba soterrado bajo el nutrido campo semántico dedicado a “la amistad y el respeto”, contrarrestado por miles de términos enormemente expresivos de la jerga obscena. No es que los usos lingüísticos cambiaron drásticamente, pero sí se observaron otros fenómenos que sugerían la entrada en vigor de nuevas palabras. Entre esos usos, los complejos, por contradictorios, avances en la moda y la irrupción de las relaciones íntimas en el cine⁶¹³.

La confusa política de género formó parte del balance de la época del Deshielo, rica en claroscuros. Las autoridades reformistas no defendieron la falacia de la supuesta igualdad conseguida. En su lugar, prometieron insistentemente medidas para aliviar la difícil situación femenina o incluso dejaron cierta limitada cabida a voces feministas divergentes. Pero, por mucho que sustituyera la coerción anterior con la interiorización de las normas, el poder cambió poco o nada los principios conservadores, heredados del estalinismo⁶¹⁴. El fondo de los problemas de las mujeres radicaba en una imposible carga dentro de la economía del país: prioritariamente ocupadas en los sectores menos desarrollados y peor remunerados, las mujeres habían sido obligadas, además, a intensificar la procreación y los cuidados, pareja a la endémica crisis habitacional y al muy deficiente suministro de productos y servicios. Todo ese conjunto generaba enormes beneficios macroeconómicos derivados del incremento de la productividad sin la contrapartida del gasto/salario, llevando a una amplia mayoría de mujeres al límite de la resistencia vital. Las contramedidas del Deshielo, en vez de reestructurar las prioridades económicas, consistieron en dar vigor y glamour a la antigua mística de la feminidad. Aclamadas por los medios de comunicación como esencialmente femeninas, maternas y capaces de redimir los males del mundo con su sacrificio, las mujeres estaban volviendo también a su rol de esposas privadas (y no parte del harén estatal). La masculinidad postestalinista estaba recuperando su imagen mediática (no su presencia en el espacio

⁶¹¹ ПУШКАРЁВА Л. Н., 2012, p. 7-23.

⁶¹² Con una importantísima matización. El excepcional sexólogo ruso, I. Kon, insiste en que el período entre 1956 y 1986 tan solo cambió la agresiva represión de la sexualidad del estalinismo por una política que aseguraba su regulación a través de los discursos médico, pedagógico y administrativo. Bajo el gobierno de Stalin cualquier mención al sexo estuvo vedada y circunscrita, igual que su práctica, dentro de las más rígidas estructuras familiares, vigiladas y controladas por el poder. En los años sesenta, a toda una generación privada de la más elemental información sobre algunas funciones básicas de su cuerpo se le empezó a proporcionar literatura educativa que sí reconocía parcialmente la existencia de la sexualidad, demostrando su efecto nocivo y la necesidad de limitar al máximo sus efectos. También fue objeto de encarnizada censura toda la literatura científica sobre el tema, por no hablar de la patologización médica de la mayoría de las prácticas sexuales. Lógicamente, las décadas de represión y manipulación produjeron generaciones que buscaban válvulas de escape a toda costa. Así por ejemplo, los niños de los años ochenta en la edad de la Educación Primaria dedicaban una parte del tiempo escolar a crear y compartir un folclore erótico sadomasoquista (además de, por supuesto, machista y completamente fantástico), digno de atención. КОН, Игорь. 2010, p. 209-340.

⁶¹³ ЛЕБИНА Наталия, 2014. Entre los hechos oficialmente registrados que acompañaban el agrietamiento de la represión sexual podría citarse la descriminalización del aborto o la simplificación del procedimiento de divorcio, prácticamente inaccesible hasta finales de los años cincuenta. Otros procesos fueron no menos importantes: la creciente permeabilidad de los mass media por la problemática de la doble jornada femenina y la ausencia del hombre de las responsabilidades familiares; EVANS CLEMENTS, Barbara, 2012, p. 254-255.

⁶¹⁴ Entre varios ejemplos de este tipo de política puede ser citada la actitud hacia el problema demográfico. Legalizar el aborto sin facilitar la difusión de los contraceptivos, mientras aumentaban las prebendas relacionadas con la natalidad y se dejaban intactas las bases de la draconiana ley familiar de 1944 podría ser un ejemplo de la ambigua política de la era Jrushchov. ILIČ, Melanie, 2004, p. 5-28.

privado)⁶¹⁵, volviendo a status míticos, como los del rebelde atractivo o del artista proscrito. La que tenía que cargar, con este resucitado eterno-niño, era también la mujer⁶¹⁶.

En muchos sentidos, la época que siguió al silencioso golpe de Estado que apartó a Nikita Jrushchov llevó al absurdo las más grotescas contradicciones del Deshielo. El Estancamiento fue un periodo mediocre, conservador y militarista, pero sobre todo el reino del discurso doble, de una fractura sin remedio entre la realidad y las verdades oficiales. Los años del largo gobierno de Leonid Brezhnev (1964-1982) inventaron el cliché, repetido sin fin; no el temible y mítico tipo estalinista que repetía que los cuatro dedos son cinco⁶¹⁷ con cada vez mayor estridencia, sino un fante que tenía prohibido el menor cambio, mientras el público lo caricaturizaba con chistes. Una forma externa y eterna, construida con los restos de las consignas del pasado para entonces poco comprensibles. Entre tanto, en su aburrida y limitada vida privada, unos solitarios individuos se consolaban con unas relativamente ocultas soluciones a medias. Junto con las ambiguas políticas del periodo anterior, recrudescidas y a la vez mal enmascaradas, el Estancamiento heredó también la problemática de género.

La progresiva urbanización y la sobreformación de sucesivas generaciones de mujeres habían convertido a muchas de ellas en especialistas en varias áreas, ocupando una cuota mayoritaria en el sector educacional y el sanitario. Invariablemente, la economía de género seguía reteniéndolas en puestos secundarios. Comparado con el de los hombres, el salario femenino en los años sesenta y setenta era entre un 30 y un 40% menor. Y como ni las mejoras en los servicios sociales ni las incipientes aspiraciones a un estándar consumista aumentaban la natalidad, los agentes culturales tuvieron que inventar otro paradigma. De un deber, la maternidad se convirtió en un privilegio; en el sentido tácito de la vida y en un lujo emocional al que los logros laborales o la magra vida íntima apenas hacían sombra. De hecho, más bien parecía que existían para posibilitarla. En la vida diaria de muchas mujeres, a la vez trabajadoras y madres de familia, el lugar central correspondía a la lucha por conseguir la compra, en un sistema de abastecimiento donde reinaba el caos y las pequeñas artimañas para esquivarlo⁶¹⁸.

La familia de la época del estancamiento era un muestrario de las incongruencias de la moral pública y la privada. Las caricaturas de los periódicos satíricos se deleitaban con las madres que, completamente saturadas por la jornada doble y convirtiendo su horario de trabajo tan solo en un medio para conseguir productos de difícil acceso, harían lo imposible para procurar a sus hijos las comodidades y el barniz cultural que les faltaba a ellas. Así la consigna “todo para los niños” se convertía en el indicador de todas las lacras sociales: desinterés por el trabajo oficial, consumismo que coincidía con el déficit de productos y servicios, y una absurda resignificación de todo lo vinculado con la cultura que nutría el fenómeno del kitsch⁶¹⁹.

⁶¹⁵ Según los investigadores de la problemática masculinidad soviética, sus equívocas alternativas, anteriores y coetáneas al Deshielo (superioridad en el lugar de trabajo, o alcohol y violencia) seguían existiendo fuera de casa. KUKHTERIN, Sergei, 2000, p. 77-90.

⁶¹⁶ REID, Susan E., 1999, p. 276-312.

⁶¹⁷ Según la conocida definición de la dictadura de 1984: “La libertad es poder decir libremente que dos y dos son cuatro”; proposición opuesta a “Algunas veces sí, Winston; pero otras veces son cinco. Y otras, tres. Y en ocasiones son cuatro, cinco y tres a la vez”. ORWELL, George, 2000, p. 94; 276.

⁶¹⁸ El consumo del Estancamiento también tenía su doble cara: los endémicos fallos en el suministro, la arbitrariedad en la calidad de los servicios, los enchufes para conseguir casi cualquier producto evitando colas y listas de espera, el mercado negro, la galopante diferenciación entre las capas altas y la gran mayoría, etc. GAIL WARSHOFKY, Lapidus, 1978, entre otros. La mayoría de estos hechos, perpetuados hasta la caída del muro de Berlín en todos los países del bloque del Este, son del común conocimiento para la generación de la autora de la tesis.

⁶¹⁹ КЛЕКОВКИНА Н.В., 2010, p. 239-246.

Las eternas revistas femeninas *Obrera* y *Campesina* reflejaban la doblez social a su manera. Los mismos números que insistían en las viejas consignas políticas convertidas en frases hechas, reproducían unos consejos sobre el buen tono, que a veces parecían más una especie de escuela de camuflaje. Dentro del limitado armario del Estancamiento toda mujer debería de elegir cuidadosamente el tipo de traje y con él, el modo de comportamiento apropiado para los distintos entornos. Dentro de esta camaleónica cuasi moda regían las normas de moderación, impersonalidad y un vocablo repetido hasta la saciedad de significado indefinible, o adaptable a cada situación, la “modestia”⁶²⁰.

Las mujeres de los carteles del Estancamiento tardío eran tan floridas, inofensivas e indeterminadas como las inmediatamente posteriores al Deshielo, solo que el molde que reproducía su imagen parecía aún más gastado. Si comparamos dos representaciones de este tipo de 1966 y 1982, encontraremos unas sutiles diferencias en la composición geométrica del fondo (figs. 179-180). En el primer caso, la cara femenina parece estar estratégicamente ubicada, a fin de ocultar el trabajo de los minúsculos obreros a sus espaldas, atareados en cubrir las aperturas en la cuadrícula con una reja más sólida⁶²¹. En el segundo, la corona de trigo –un clásico leitmotiv interiorizado por todos los soviéticos de tantos frontones y medallas– puede verse sobre la cabeza femenina, para estructurar una serie de círculos: encadenados, pero no cerrados del todo, como las normas de una perezosa, aunque tóxica sociedad. El tema central es el mismo cliché, reproducido a través del calco mecánico. Pero el tratamiento de algunos elementos como el ramo y el pañuelo de los sesenta, hacen pensar en una refrescante mezcla estilística y cierto grado de experimentación tipográfica. En cambio, los mismos atributos aplicados al cartel de los ochenta copiaron los elementos de la artesanía del Pálej folclórico⁶²², oscilando entre las categorías de la apropiación y del kitsch.

⁶²⁰ ЗАХАРОВ, Денис. 2004. El mismo autor aporta varias citas utilizadas por las dos revistas femeninas, dentro de la amplia área semántica de la “modestia femenina”. Así en 1965, las lectoras de *Obrera* aprenden que la modestia exige mucho más que abstenerse de arreglarse el peinado en el lugar de trabajo: “Tampoco debe limarse las uñas, pintar los labios, empolvarse en presencia de los camaradas” (“Не следует также подпиливать ногти, красить губы, пудриться в присутствии товарищей”). En 1970 el mismo modelo femenino estaba definido por la revista dentro de una laxa –en comparación con las retóricas del pasado– vigilancia y solidaridad políticas: “Tenga cuidado con las maquinaciones de las fuerzas del imperialismo, que continúan imponiendo su dominación política, económica, ideológica e incluso militar en muchos países. Exponerlos, luchar contra ellos. Exprese de una forma más activa su solidaridad con las mujeres y los niños víctimas de estas maquinaciones” (“Будьте бдительны по отношению к проискам сил империализма, которые продолжают навязывать свое политическое, экономическое, идеологическое и даже военное господство многим странам. Разоблачайте их, боритесь против них. Активнее выражайте вашу солидарность с женщинами и детьми жертвами этих происков”). ЗАХАРОВ, Денис, 2004, p. 131-132.

⁶²¹ La interpretación se esclarece, si recordamos que el estilo severo de los años sesenta trajo una nueva heterodoxa representación de los tan populares espacios de trabajo, como la construcción, una visión rayana en la deformación y que rompía con las leyes de simetría del realismo socialista.

⁶²² Pálej es un tipo de arte decorativo, realizado sobre papel prensado y lacado, que forma las superficies de diferentes objetos, prioritariamente cajitas y bandejas. La denominación proviene del nombre del pueblo en la Rusia central, donde surgió y sigue practicándose. El estilo inicial del Pálej, inaugurado poco después de la Revolución de Octubre, traducía la experiencia de los pintores de iconos locales en una temática más acorde al nuevo imaginario Soviético. Durante décadas, las composiciones decorativas siguieron incorporando fuentes, que les permitieron mantener una nómina de tipos y un sistema expresivo basado en códigos universales: la Antigüedad, el Neoclasicismo, el costumbrismo y, primordialmente, el folclore y la literatura inspirados en él, como las obras de Pushkin. A partir de los años sesenta y sobre todo en los ochenta, al calor del retomado interés hacia el folclore, el arte del Pálej alcanzó altísimas cotas de difusión y reconocimiento. ЖИДКОВ Г. В., 1937; КОЛЕЦОВА О. А., 2010.

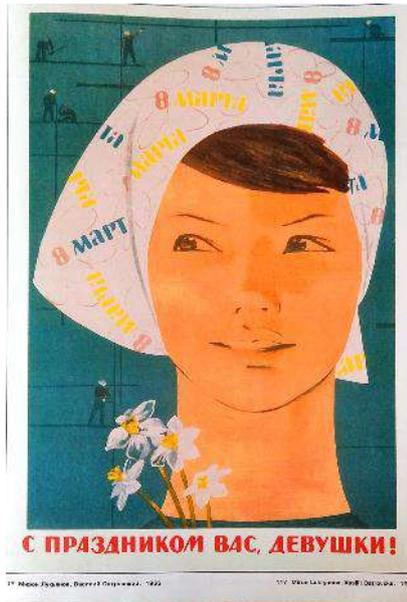


Fig. 179. Mirón Lukianov; Vasili Ostrovski. Cartel “¡Felicidades, chicas!”, 1966.

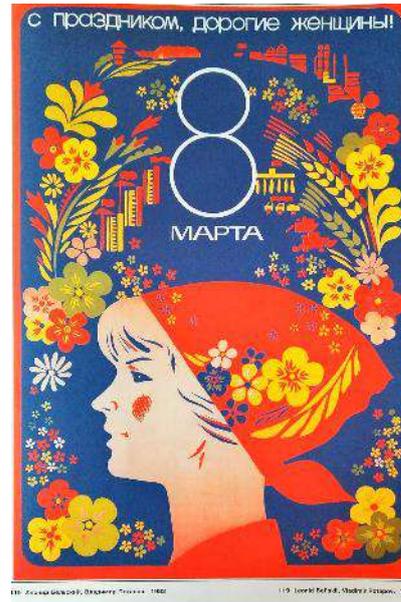


Fig. 180. Leonid Belski; Vladímir Potáпов. Cartel “¡Felicidades, queridas mujeres!”, 1982.

2. VIAJAR EN UNA LOCOMOTORA FALSA (ESTILOS, INFANCIA, CODIFICACIÓN: 1932-1953)

El realismo socialista, con su teoría plagada de oxímoros y con las paradojas de su práctica, sigue despertando debates teóricos. En uno de los polos podríamos situar la interpretación del pensador alemán Boris Groys, que lo definió como un arte cuya forma aprovecha el patrimonio artístico del clasicismo, adaptado al nivel de una nueva cultura de masas; un producto kitsch, obtenido gracias a la copia por miles de artistas de los mismos esquemas obligatorios. Su contenido, en cambio, quedaba plenamente dictado por el aparato de poder, proscribiendo así cualquier verdadero reflejo de la realidad y sustituyéndolo por unas consignas desiderativas: educar a través de la utopía, que evitaba por igual la lógica, la crítica o las contradicciones⁶²³. En el otro extremo, muchos intelectuales rusos en la actualidad encuentran que el núcleo del realismo socialista consistió en ser el oponente de la vanguardia, es decir, traicionar y destruir la verdadera revolución del espíritu por medio de una dictadura de la mediocridad⁶²⁴. Las campañas de descrédito, culminadas con el exterminio físico de numerosos artistas en los campos de trabajo se inscriben así en el esquema de una antiutopía orwelliana. Tanto la multitudinaria colaboración de los críticos, como las denuncias de los artistas conservadores afines al totalitarismo –ambos hechos omnipresentes a partir de la definición del nuevo método en el Congreso de Escritores Soviéticos en 1934– podrían ser leídas como un ajuste de cuentas con los verdaderos portadores de la novedad social y humana, un paso necesario hacia la esclavitud de millones de personas. Pero es muy difícil encontrar algún historiador que disienta de un obvio consenso: entre los artistas perseguidos, por “formalismo” –cómo se denominó a la modalidad vanguardista–, o por “naturalismo”, es decir,

⁶²³ GROYS, Boris, 2008, p. 148-197.

⁶²⁴ ЧЕГОДАЕВА. Мария, 2010 а, p. 22-27; 2010 b, p. 38-47; 2010 с, p. 66-87.

creación demasiado real para adaptarse a las estampas ideológicas, se podía encontrar todo lo que aportaba calidad o interés en el arte⁶²⁵.

Cabe perfilar el funcionamiento del nuevo paradigma, cuya idiosincrasia tenía mucho en común con los sistemas de producción cultural en las grandes dictaduras europeas del momento. Según Igor Golomstock, para que se dé el fenómeno “arte totalitario”, un Estado, dominado por un único partido, debería reclamar oficialmente la cultura como arma ideológica; monopolizando, en consecuencia, los medios de producción artística y sometiendo a todos los artistas a un control sistemático y estricto. El gobierno, después de haber declarado la más conservadora de todas las tendencias existentes como única y oficial, debería llevar a cabo una lucha que erradicase todos los demás temas, tendencias y estilos⁶²⁶. Es indudable que el aparato estalinista cumplió pormenorizadamente todos estos requisitos. Los modelos propuestos por el sistema cultural resultante pueden ser ilustrados con los casos concretos de dos géneros pictóricos de gran prestigio, el retrato y el paisaje. Convertidos en géneros “de gala” (en el así llamado Gran Estilo hasta las naturalezas muertas deberían de tener el carácter de festividad oficial), ambos estuvieron sujetos a una intensa reglamentación crítica, que les exigía tipificación y capacidad de propagar las ideas del partido, atendiendo a sus matices cambiantes en cada momento⁶²⁷. Si extrapolamos la dependencia de los clichés de la pintura a un arte de mayor visibilidad pública como la ilustración, vemos crecer la rigidez de la tipificación.

La dualidad del discurso de género y su compleja evolución durante el prolongado periodo estalinista produjeron gran variedad de estereotipos femeninos, dentro de cada uno de los formatos citados. Otro factor no menos importante contribuyó a la diversidad: el arte totalitario estaba agrietado por disidencias más o menos sutiles. Relativamente asimilados o enmascarados en los márgenes del realismo socialista, todos los artistas de talento de ambos sexos dijeron algo respecto a sus adaptaciones e inadaptaciones al Gran Estilo por medio de la imagen femenina. Así podemos encontrar a destacados maestros de la gráfica infantil, como Alexei Pajómov, revelando la verdadera naturaleza de la sacra ascensión del cuerpo deportivo virgen, que conocemos del álbum oficial: un objeto plenamente voyerista, cruzando a menudo el límite de la edad prohibida (fig. 182).

En general, la relación entre el erotismo y el resucitado ideal clásico del Gran Estilo acabó siendo problemática en numerosos retratos de artistas, trabajadoras y campesinas, pero también en retratos familiares temáticos donde la mujer volvió a su función decorativa. En algunos casos, la abundancia aparecía encarnada, además, en unos atributos de verdadero lujo, indicadores no solo del carácter performativo de la feminidad festiva, sino también de la verdadera diferenciación social. En cambio, las sonrosadas carnaciones de la campesina arquetípica tenían la clarísima función de negar las realidades del campo, materializada en dos millones de muertos por las hambrunas de la colectivización forzada. Quizás por esto cuajó con tanta fuerza la alegoría de la mujer tierra, vinculada con la cosecha y la productividad en todos sus sentidos, incluido el erótico-maternal.

⁶²⁵ Curiosamente, las últimas intervenciones críticas sugieren dejar abierto el debate, esbozado en este párrafo. Después de una serie de exposiciones de la segunda década del XXI dedicadas al realismo socialista, por ejemplo, algunos autores quisieron ver en ellas el redescubrimiento popular del auténtico gran arte etc. Inicialmente, el giro museográfico e interpretativo provocó fuertes reacciones por parte de varios historiadores del arte soviético. НОВОЖЕНОВА, Александра, 2015; СИЛИНА Мария, 2015. (en línea); КУРНОСОВ, Павел, 2019.

⁶²⁶ ГОЛОМШТОК, Игорь, 1994, p. 10-11.

⁶²⁷ Entre otros efectos, esto produjo un cordón sanitario alrededor del paisaje puro, aquel refugio en la seguridad de la apolítica naturaleza, donde habían acudido tradicionalmente tantos pintores rusos. ГРАЧЕВА, Светлана Михайловна. Отечественная художественная критика XX века: вопросы теории, истории, образования, 2010, p. 192-212.

Este tipo de representaciones son particularmente frecuentes en la escultura (con su obligado uso en la arquitectura de grandes escalas, o en formatos más íntimos). Una de las caras del *pathos* heroico puede ser el pautado movimiento hacia delante, una conjunción de la monumentalidad jerárquica con la utopía direccional estalinista, cuyo evidente ejemplo encontramos en la famosísima escultura de Vera Mujina *Obrero y koljosiana*, de 1936⁶²⁸. En otras obras de Mujina el dinamismo barroco se encerraba en sí mismo, dibujando los femeninos círculos del eterno retorno (fig. 181). Esta amplitud de la alegoría, que le permite incluir ímpetu e invariabilidad, al igual que inocencia y fertilidad (por no hablar de la mixtificación entre la verdad y la mentira), facilitaba también la incorporación de los personajes infantiles en los grandes temas de la nueva mitología. Pero antes de investigar a fondo el inquietante elemento erótico que la figura mitologizada parecía extrapolar del cuerpo femenino adulto al infantil (como en la aludida fig. 182), conviene interrogar al propio vínculo entre mito y carne de mujer en la ilustración (sólo así sabríamos si el verdadero portador de la contradicción es el pensamiento mítico u otros factores más coyunturales).

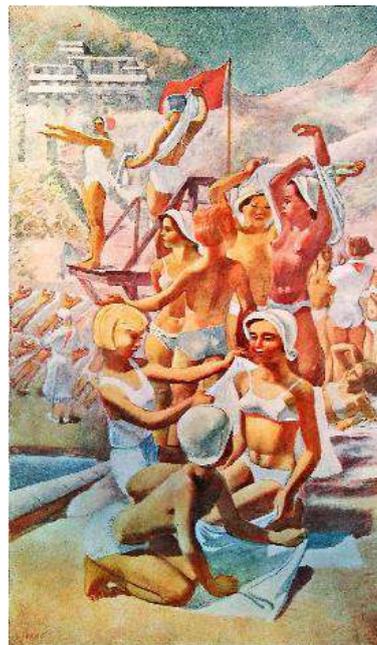


Fig. 181. Vera Mujina. *Pan*, 1939 (bronce, 153 x 166 x 133 cm).

Fig. 182. Aleksandr Pajómov. *Al sol*, 1935.

Ya que las incursiones en el mito atravesaron la frontera con la ideología mucho antes de la fecha analizada, la pregunta quedaría reformulada. ¿Si la imagen femenina sedimentaba el estilo oficial en varias capas (visibles e implícitas), qué pasaba con las versiones de los seguidores de las vanguardias de la década anterior? Al mismo tiempo que otro maestro heterodoxo Petrov-Vodkin producía un cuadro como *Primavera* para eternizar el dinamismo cósmico con cara de mujer, los discípulos de Filónov despedían las décadas de la

⁶²⁸ Con sus 24,5 m. de acero niquelado, la estatua no en vano fue convertida en logotipo de una de las mayores productoras cinematográficas, Mosfilm que sancionaba la visualidad Soviética. Tiene (su actual lugar de honor, elevada a 34,5 m. de altura, sobre el el Centro Panruso de Exposiciones de Moscú justifica el uso del presente) también otros rasgos que la relacionan con la codificación estilística del género. Cuanto más arraigadas están las figuras en el tipismo inamovible, más dinámico parece su ímpetu. Por fin, como en otra fábula de Orwell, el obrero y la campesina son iguales, pero él es “más igual” que ella, superándola visiblemente en altura. Para las características técnicas: ТУМАНОВ Дмитрий, 2019, p. 22-25; para la paráfrasis de la frase de Orwell "Todos los animales son iguales, pero algunos son más iguales que otros": ORWELL, George, 2003.

experimentación con una publicación mitológica y grupal. En 1931 la editorial Academia propuso a Pável Filónov ilustrar el poema épico carelio-finés *Kalevala*⁶²⁹. Dos años más tarde la edición fue publicada, en medio de numerosas controversias. Fiel a las consignas de su apostolado metafísico revolucionario, el pintor delegó el trabajo en sus alumnos, que lo firmaron como un grupo, MAI, Maestros del Arte Analítico. Hoy podemos distinguir la contribución de algunos artistas, que asumieron el mayor peso del trabajo, entre ellas Alisa Poret y Tatiana Glébova⁶³⁰.

Como todos los Analíticos, ambas siguieron las estrictas directivas de Filónov. En vez de representar la oficial concepción histórico-científista, dieron expresión formal a las ideas mitológicas de su propio profesor: pintaron los héroes, y sobre todo las heroínas de la poesía popular, como síntesis de toda la evolución humana. Cada escena concreta se encargaba de transmitir el contenido y los mensajes de todo el poema épico, pero también su probable trasfondo: las lecciones de naturaleza, el amor y la lucha a los que esta obliga a las personas, el permanente cambio al que los llevaba el trabajo, y los irresolubles dilemas de la vida y la muerte. Para conseguirlo, las artistas comenzaban cada imagen por su componente mínimo, el punto, y lo desarrollaban “orgánicamente”: sin esquema previo, dejando brotar aquel desarrollo que la idea (o el inconsciente) llevaba implícito. Como en una especie de juego surrealista, las constelaciones de puntos se convertían en formas primarias, estas, en partes de sus cuerpos y así hasta que la página quedaba repleta de sutiles y palimpsésticas relaciones⁶³¹.

El destino femenino tiene un especial protagonismo en las imágenes de Alisa Poret⁶³² para el *Kalevala*. Dar a la doncella-esposa-madre un énfasis trágico es algo que la artista compartiría con otras ilustradoras del poema épico, coetáneas o muy alejadas en el tiempo. En este futuro aludido, algunos comentaristas “naturalizarían” los divergentes enfoques de género de las artistas, explicándolo con una lectura sensible del poema épico⁶³³. Lo que los ampara es

⁶²⁹ El poema épico *Kalevala* desarrolla los motivos principales del folclore mitológico de Carelia (la región repartida actualmente entre Finlandia y Rusia) en 50 cantos llamados runas. La recopilación y adaptación de los materiales folclóricos tuvo lugar en la primera mitad del s. XIX: las primeras ediciones de Elias Lönnrot datan, respectivamente, de 1835 y 1849. МИШИН, Армас, 2010, p. 11-27.

⁶³⁰ СОЙНИ, Елена, 2010, p. 427-436.

⁶³¹ КОВТУН, Евгений, 1985, p. 259-267.

⁶³² En 1925, Alisa Poret (1902-1984) terminó las clases de Kuzmá Petrov-Vodkin en la Academia de las Artes de Leningrado. En 1926 inició su participación en el círculo de discípulos de Pável Filónov, Maestros del Arte Analítico. En sus recuerdos defendía la libertad de la idiosincrasia propia y del arte entendido como una vocación más que religiosa, que le había transmitido su primer profesor. También siempre respaldó los métodos de Filónov, a pesar de que el ascetismo revolucionario de este a menudo colisionaba con la sensibilidad bohemia de Poret. Pero, ante todo, supo hacer cristalizar su propia visión, deudora pero nunca émula de las personalidades artísticas tan fuertes con las que se había formado. También hizo lo propio con sus brillantes amigos, el más famoso de los cuáles, D. Harms, fue uno de sus numerosísimos admiradores. Siempre en medio de declaraciones de amor y celebraciones creativas, en una casa repleta de animales y amigos refugiados allí, Alisa Poret convirtió los hambrientos años posrevolucionarios en un espectáculo esperpéntico, por lo menos en sus recuerdos. Lo hizo con tal gracia y humor que casi invisibilizaban su extraordinaria tenacidad, la misma con la que hizo frente, además de a los contratiempos y a la guerra, a numerosos matrimonios –eso sí, sin los hijos que siempre se negó a tener–, consiguiendo continuar siempre con su trabajo, como si no le costase esfuerzo alguno. Entre finales de los veinte y aproximadamente los últimos años setenta, ilustró gran número de libros infantiles y algunos para mayores, con una línea estilística que, aunque evolucionara, mantenía intactos los puntos de mayor interés de su universo personal: los animales, el humor y la capacidad de las formas para expresar mucho más de lo que se deduce a primera vista. La confluencia de estos rasgos, junto con la estilización tan personal con que supo culminar su aparente realismo, convirtió su interpretación de *Winnie the Pooh* de 1960, en un hito para toda la historia de la ilustración. ГАЛЕЕВ, Ильдар, 2013, p. 6-15; ВЕЛИКАНОВ, Александр, 2013, p. 20-27; ПОРЕТ, Алиса, 2013, p. 28-87; p. 97-190.

⁶³³ Un ejemplo es el análisis bienintencionado que deriva de la interpretación de la ilustradora Tamara Yufa del contenido mitológico del poema; ПЫРЕВА, Галина, 2017, p. 392-396. La ausencia de aclaraciones al respecto,

que muchos de los más bellos versos del *Kalevala* corresponden a los lamentos de las mujeres: víctimas de una constante violencia, encargados de generar la vida y tratar de preservarla en vano. Para representarlas, Poret llevó la dialéctica del mito al paroxismo. La novia de Runa XXIII, en medio de una espiral rítmica (que hace pensar en la inflexión vocal en el canto), pertenece a la vez al mundo de los vivos y al de los muertos⁶³⁴. Medio vestida y medio trenzada, parece desarticulada entre el mundo de la niñez y el de su inevitable sufrimiento futuro (fig. 183). El resto de los componentes del canto están tan minimizados, que ella se convierte en el centro de una red, tejida por las materias geométricas del universo. Otra supuesta hipóstasis de la feminidad, la madre de la doncella asesinada, está compuesta por las mismas formas, pero mientras sus faldas y arrugas emulan las superficies de los árboles y las rocas, su pañuelo estrellado forma parte del mundo de los pájaros y las nubes, donde vaga el alma de la hija (fig. 184). Pero un examen de la trayectoria anterior y posterior de la artista nos previene contra el fácil etiquetado de la imagen como esencialismo “telúrico” de lo femenino.



Fig. 183. Alisa Poret. Runa XXIII, “Consejos a la novia”, ilustración para el *Kalevala*, 1933.

Fig. 184. Alisa Poret. Runa IV, “La pedida fracasada de Aino por parte de Vainamoinen”. Ilustración para el *Kalevala*, 1933.

Porque la particular visión metafísica del femenino mantiene un diálogo con toda la obra de Poret. Discípula de dos maestros de la heterodoxia pictórica, la artista sufrió la pérdida de casi toda su obra de la época vanguardista, la de las grandes mitologías formales. Podemos reconstruir las características de su pintura temprana, basándonos en algunos lienzos supervivientes, además de los apuntes de trabajo conservados en sus cuadernos, junto con otros materiales textuales y visuales. Entre ellos destacan los diarios de la artista o las fotografías de los performances lúdicos, donde dirigía a sus creativos amigos bohemios⁶³⁵. Cuesta imaginar unas representaciones más opuestas a cualquier esencialismo: desenmascarado a través de la imitación de obras literarias pictóricas y cinematográficas –o travestismo con otros motivos–,

por parte de una artista viva, impide acusar a este tipo de intervención de vaguedad. En cambio, preocupa su subyacente adscripción a un paradigma tan superficial y gastado como: femenino= arquetipo mítico.

⁶³⁴ ВОСТРЕЦОВА, Людмила, 2010, p. 436-477.

⁶³⁵ Una recuperación representativa de todos esos trabajos, junto con el análisis de las particularidades más importante de la obra de Alisa Poret, resumidas a continuación, proceden del monográfico, publicado por Galeev Galereya; ГАЛІЕВ, Ильдар (ed.), 2014. La interpretación de los hechos en clave de género es mía.

el género en estas fotografías queda reducido a un jocosos disparate (fig. 185). En conjunto, todos estos pecios y los recuerdos de sus coetáneos esbozan un mundo fascinante. Lo único que parecía existir realmente en el universo artístico de Poret (y durante un tiempo, también en el de su compañera Tatiana Glébova) era lo emocional, lo placentero. Las constantes fiestas con los amigos, como paliativo de las miserias y contrariedades de los años veinte y treinta, la reinención chispeante y absurda de una insufrible realidad y, sobre todo, los “romances”, como llamaba la propia artista a las interminables complicaciones emocionales, principal pasatiempo y preocupación de aquella harapienta y exquisita vanguardia. Pero aquel mundo estaba construido también gracias a la modificación de la memoria, en la frontera con la mentira; así como a la codificación de mensajes indescifrables para los no iniciados. Se debía, en fin, a la apropiación de elementos estéticos heterogéneos, para subordinarlos a un sentimiento que juega con todo y lo domina todo, como en una obra teatral decimonónica, distanciada a través de las técnicas escénicas del absurdo.



Fig. 185. Aleksandr Shreter. Alisa Poret y Tatiana Glébova, finales de los años veinte.

Incluso si abandonamos el boyante periodo vanguardista, difícilmente podríamos encontrar otra artista, con una obra tan exclusivamente dedicada, no solo a todos los significados asociados a lo femenino en diferentes paradigmas culturales, sino también al juego que los deconstruye. La obra pictórica posterior de Poret, contemporánea a los largos años de socialismo realista, vuelve a confirmar la conclusión. Muy cercana a una parodia del “Gran Estilo”, sembrada de elementos naifs y surrealistas y de préstamos culturales de explícita arbitrariedad, su corpus retratístico está compuesto por vibrantes emociones enmascaradas detrás de expresiones congeladas (fig. 186). Aquellas figuras, la mayoría femeninas, están siempre teñidas de una actitud personal o transfiguradas por su propia heterodoxa emoción⁶³⁶.

⁶³⁶ Se podría citar, además, toda la obra presente en el Museo Estatal del Arte de Karakalpakia “V. Savitski”, en Nukus.

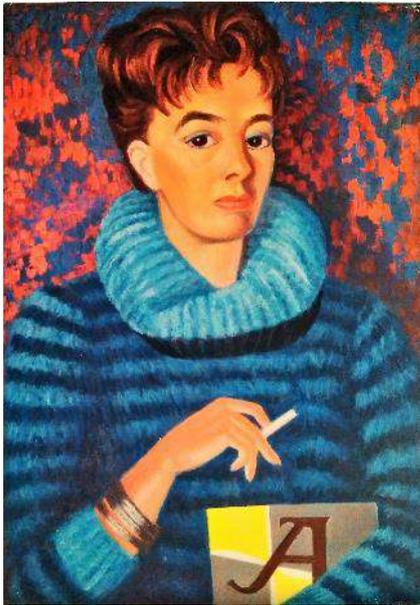


Fig. 186. *Retrato de Aleksandra Ass*, 1962.



Fig. 187. Alisa Poret. Ilustración para *Vía férrea*, 1929.

La comparación de estas pinturas de madurez con su simultánea obra gráfica para el libro infantil sugiere que Alisa Poret expresaba sus ideas y sentimientos con la misma cantidad de adivinanzas y claves, pero con la ventaja de que dentro de la ilustración sus trabajos tempranos sí se conservaron. El año 1929 marca el hito de su obra gráfica de juventud, *Vía férrea* de Aleksandr Vvedenski. Más que un esperado y (afín a la época) canto al movimiento, el libro construye un juego entre personajes que observan y otros que se dejan ser vistos. La amplitud del espacio está jalonada por las miradas que lo hacen personal. La última de las imágenes, sin correspondencia exacta con el texto, está dominada por el dinámico paso de una niña anónima, que se apropia de los espacios interiores y exteriores con la libertad de quien juega (fig. 187). Aprieta contra su pecho objetos que podríamos interpretar como libros o cuadernos. En posteriores libros, supuestamente realistas, estos atributos emancipatorios serán sustituidos por la muñeca. Lo vemos en este abecedario inglés, antecesor de las recogidas y opacas niñas de la postguerra, que enseñan su atributo como un salvoconducto, guardando para sí sus verdaderos pensamientos (fig. 188).



Fig. 188. Alisa Poret. "G". Ilustración para *ABC. El Alfabeto Inglés*, 1948.

En esta relación se puede observar que en el corpus analizado nada es más ambiguo que el símbolo de la muñeca. Todavía en un libro inmediatamente anterior al *Kalevala*, *La Exposición de los dioses*⁶³⁷, las ilustraciones se unen al texto, demostrando que no existe una diferencia sustancial entre los ídolos de diferentes pueblos y los juguetes de sus de sus niños. La pareja de este libro, *¿De quién son estos juguetes?*, lo confirma. Allí las muñecas artesanales, prioritariamente femeninas, son hermanas de los protagonistas de las runas del *Kalevala*. El onirismo de sus formas –es un mensaje a cargo de la ilustración casi independiente del texto– deriva de sus interacciones simbólicas y reales, tanto con la naturaleza como con la vida diaria; son fruto de la ocurrencia casual o de la ritual invocación del destino (fig. 189). Entonces, ¿cuál es la realidad observada por la artista y cuál, la performativa?



Fig. 189. Alisa Poret. Ilustraciones (a página doble) para *¿De quién son estos juguetes?*, 1930.

La mayoría de las obras de madurez de Poret refuerzan la sospecha. Después de establecer su nuevo estilo realista a finales de los años treinta, la artista pareció emplearse en su subversión. Muchos de sus libros de los años cuarenta y cincuenta recuerdan los performances fotográficos de finales de los veinte, practicados por las niñas de los treinta. Las que los protagonizan conjugan la misma problemática del espacio interior y exterior unidos por la mirada, solo que además posan, disfrazadas de tópicos⁶³⁸. La misma lógica que acomodaba el gesto (histriónico o petrificado) de sus nuevas protagonistas al disfraz, muchas veces con un regusto folclórico, lo encaminaba hacia el desarrollo de un marco decorativo, de marcada personalidad y pocas veces serio. Este marco la acompañó hasta sus últimos trabajos, junto con las niñas aparentemente vulnerables, pero decididas a seguir experimentando con los espacios de interpenetración y tránsito –con la ayuda de los ornamentos y de unos animales más humanizados que las personas– (fig. 190-191).

⁶³⁷ ПАПЕРНАЯ, Эстер; ПОРЕТ. А. (ил.), 1930.

⁶³⁸ Podrían servir como ejemplos también ТАЙЦ, Яков; ПОРЕТ. А. (ил.), 1948 o ТАЙЦ, Яков; ПОРЕТ. А. (ил.), 1958, entre varios más.

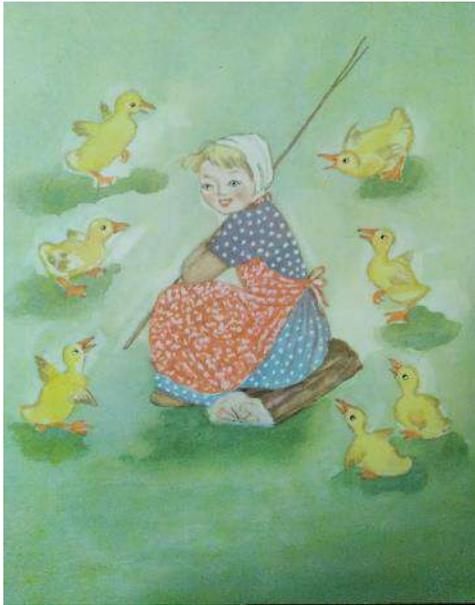


Fig. 190. Alisa Poret. Ilustración para *Senderito a casa*, 1957.

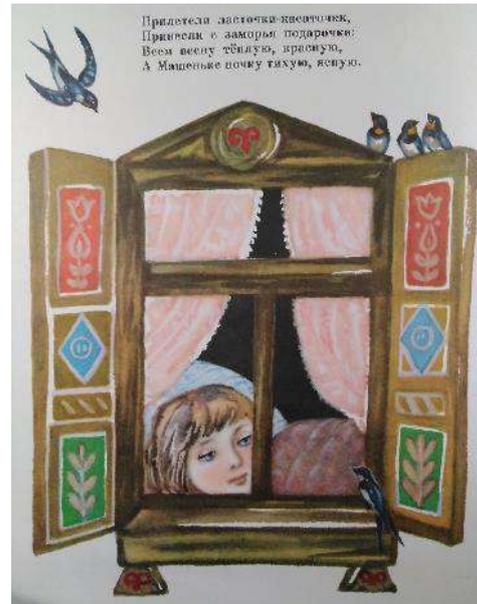


Fig. 191. Alisa Poret. Ilustración para *Ea, ea, Vasilek (nanas populares rusas)*, 1977.

Las relaciones de la otra artista clave de MAI con la feminidad mítica siguieron un cauce bien diferente. Los libros infantiles de Glébova⁶³⁹ de la época del *Kalevala* parecen una variante accesible pero fiel a la búsqueda de la forma, arcaica y revolucionaria a la vez, expresada en la ilustración de la runa de la Madre Cósmica (fig. 192) o en su hipóstasis mitológica, la madre que recompone las partes del cuerpo de su hijo asesinado para devolverle la vida con la magia (fig. 193). El cuerpo desnudo que encierra varios momentos de su futuro desarrollo o la atávica representación sin perspectiva de los miembros humanos son variantes mucho más acabadas, pero subordinadas a la misma lógica consecutiva que convierte la figura femenina que ilustra una adivinanza en parte armónica del patchwork de la colcha (fig. 194), o transforma el muro urbano garabateado en un telón de fondo, que encierra pistas sobre la historia principal (fig. 195).

⁶³⁹ Después de preferir la pintura frente a su vocación musical inicial, Tatiana Glébova (1900-1985) ingresó en la Escuela de Pável Filónov, junto con su amiga Alisa Poret. Hasta 1934 las artistas compartían casa y los alegres círculos de la vanguardia, así como numerosos libros infantiles y algunos grandes trabajos pictóricos, que realizaron en conjunto. Además de en algunos de estos libros, su colaboración con los poetas de OBERIU tuvo lugar en las páginas de las revistas *Ezh (Erizo)* y *Chizh (Mirlo)*. Glébova, entre los discípulos de Filónov, fue una de los que más firmemente lo defendió, en la época en la que este fue marginado y atacado. Durante la evacuación, en los años de la Segunda Guerra Mundial, empezó su estrecha colaboración con otro pintor y teórico represaliado, su marido V. Sterlingov. Fascinada por sus teorías sobre el espacio pictórico copa-cupuliforme, las desarrolló en consonancia con aquellos valores filosófico-espirituales del color y la forma que había perseguido en sus anteriores planteamientos vanguardistas. En los años sesenta fundó, junto con su marido, una agrupación pictórica afín a esas ideas, organizando, en los setenta, exposiciones no oficiales en su casa o taller y en casas de amigos. Después de una época de publicaciones esporádicas y contenidas, volvió a la ilustración infantil en su etapa de madurez, abordándola con unos planteamientos más cercanos a su renovado credo pictórico, donde reinaba el colorido espiritualista. ВОСТРЕЦОВА, Людмила, 1995; ВОСТРЕЦОВА, Людмила, et al., 2015.



Fig. 192. Tatiana Glébova. Runa I “Introducción. La creación del mundo y el nacimiento de Väinämöinen”. Dibujo original para el *Kalevala*, 1932-1933.

Fig. 193. Tatiana Glébova. Runa XV “La madre de Lemminkäinen busca a su hijo”. Dibujo original para el *Kalevala*, 1932-1933.



Fig. 194. Tatiana Glébova. Ilustración para *La cotorra: Canciones folclóricas infantiles*, 1928.



Fig. 195. Tatiana Glébova. Ilustración para *Kakvas*, 1928.

Glébova, que conservó la fidelidad a las enseñanzas analíticas, conectó las primeras con las segundas vanguardias por medio de otra figura masculina. Su esposo, el pintor V. Sterlingov, que había sido alumno de Malévich, desarrolló en los años sesenta una teoría sobre la abstracción artística de raíces metafísicas, cada vez más volcada en la espiritualidad. Desde estos preceptos, a los que añadía su propio poderoso colorido, Glébova colaboró con él en la actividad de la nueva escuela no oficial⁶⁴⁰. En esta época, creó pinturas que rescataban algunos atrevimientos estilísticos bien olvidados (fig. 197) y también algunos libros infantiles acordes con su nuevo estilo (fig. 196). “Tenía miedo de perder mi personalidad, y esto me hizo dudar, ¿debería quedarme? Pero luego decidí: si tengo una personalidad, esta no se podrá destruir, y si no, no hay nada de lo que arrepentirse”⁶⁴¹. Esta reflexión, recordada por Tatiana Glébova, referida al inicio de su aventura artística en el taller de Filónov, podría ser aplicada a las imágenes femeninas de sus libros. Como en el caso de la propia artista, definida lapidariamente por esta frase, la individualidad de sus criaturas consistía en el radicalismo con el que se entregaban al mundo, absorbiendo sus búsquedas políticas y formales⁶⁴².

Pero, sobre todo, la revisión de los sucesos posteriores, con todas las contradicciones íntimas propias de las trayectorias personales, muestra no solo lo indicado que era el método del patchwork cósmico de Pável Filónov para la resurrección del mitologema popular en cuerpos prioritariamente femeninos. También vimos que muchas representaciones que

⁶⁴⁰ ВОСТРЕЦОВА, Людмила, 1995.

⁶⁴¹ “Я боялась потерять свою индивидуальность и это заставляло меня колебаться, оставаться ли? Но потом я решила, — если у меня есть индивидуальность, ее уничтожить нельзя, а если нет — то и жалеть нечего”. Citada en ВОСТРЕЦОВА, Людмила, 1995, p. 41.

⁶⁴² Por lo demás, en sus apuntes metafísicos sobre el arte, Glébova retomaría la división típica en las vanguardias entre principios esenciales femeninos y masculinos. Sin embargo, no dudaría en resumirla a su manera: “Lo femenino en el arte es bueno./ Lo viril en el arte es bueno./ El arte de la mujer del pueblo es muy bueno. Esto es el bordado popular, los huevos de Pascua, los juguetes, la costura, etc./ El arte del varón del pueblo es muy bueno. Es la talla, y las otras artesanías, la decoración del equipamiento del caballo, de los trineos./ El arte de las damas es malo, esto es el declive de lo femenino./ El arte de los señores es malo. Es la perversión de lo masculino./ Lo femenino: suavidad, calidez, emoción. Lo masculino: rigidez, racionalidad, esquema”. En ВОСТРЕЦОВА, Людмила, 1995, p. 37 (trad. A. Vasileva). En la publicación el extracto aparece sin fecha, bajo el epígrafe “apuntes de varios años”; muchos de los párrafos cercanos están fechados en los setenta tardíos. Sería una fecha apropiada para una reflexión que trasciende el evidente sesgo clasista a través de la vuelta al culto prerrevolucionario de lo campesino, plagado de trampas esencialistas. El final de la nota contradice ciertamente las fotografías de performance de los años alegres con Poret, que burlaban sutilmente los conceptos de clase (a los que las dos artistas obedecían con fidelidad en los libros infantiles que ilustraban). Después de la publicación de las memorias de su antigua amiga, Glébova denunció su falta de veracidad; ГАЛЛЕЕВ, Ильдар, 2014, p. 6.

interpretaban los mitos, con su insistencia sobre el rol transmisional y redentor de la carne, propiciaban una expresión jeroglífica, contradictoria u opaca de lo femenino, que volvía a manifestarse de modo cíclico, generando repercusiones en el futuro⁶⁴³.



Fig. 196. Tatiana Glébova. Portada del libro-juego *Ramo*, 1958-1959.

Fig. 197. Tatiana Glébova. *Madrigal*, 1967.

Cerrando así el segundo ejemplo sobre las múltiples relaciones entre la ilustración y la mitografía personal y avanzando en el tiempo, vuelvo a la figura de Alexei Pajómov. Entre las tendencias contradictorias que nutrieron los años de guerra, proliferó un peculiar realismo con una tónica emocional específica. Si nos centramos en sus aspectos relacionados con la representación femenina y muy especialmente, la infantil, hallamos la clave que convirtió a Pajómov en la estrella de un arte que trascendía los límites entre la propaganda masiva, el Gran Estilo o la gráfica del libro, saturando todos estos géneros con el mismo mensaje temático y emocional. Se trata de la tendencia a convertir a los niños en víctimas sustancialmente dulces, necesariamente melancólicas y privativamente hermosas, para incitar el deseo de victoria. En dibujos, carteles, pinturas, ilustraciones o esculturas Alexej Pajómov utilizó niños de ambos sexos, exagerando las características consideradas femeninas en los chicos o —en este caso— colocando a una niña, ligeramente mayor, como centro lógico de la composición, como punto de fuga de la compasión, de la empatía, y de algo más que emanaba de estas figuras en su desgracia: una muy particular atracción (fig. 198). Pero el tema del dolor puede estar también relacionado con el maniqueísmo binominal (niños buenos-niños malos, fig. 199), o introducido tácitamente a través de temas dispares, que exceden los límites cronológicos de la guerra (figs. 200-201).

⁶⁴³ Sobre las reinterpretaciones del *Kalevala* en siglo XXI por Tamara Yufa, ver los párrafos, correspondientes a las notas 137-138. Un análisis más detallado del arquetipo materno y sus “instrucciones de uso” se encuentra en la tercera parte de la tesis, en el capítulo dedicado a los tipos espaciales internos.



Fig. 198. Alexei Pajómov. *En el orfanato*, 1942.



Fig. 199. Alexei Pajómov. Ilustración para *¿Qué es bueno y qué es malo?*. 1943⁶⁴⁴.



Fig. 200. Alexei Pajómov. Página de *Así*, 1949.



Fig. 201. Alexei Pajómov. Página de *Nuestro pelotón*, 1937.

Las superpuestas capas de sentidos en estas imágenes parecen ilustrar sentencias como “la existencia doble es el hecho absoluto de nuestra época y nadie lo ha evitado”⁶⁴⁵. Pero hay más; el propio Pajómov parece resumir toda la época con sus declaraciones sobre la importancia de la visión del futuro en la representación infantil: las niñas son, ante todo, futuras mamás, los niños, futuros héroes del frente laboral⁶⁴⁶. Si efectivamente una de las capas de las ilustraciones de los años cuarenta servía a tal ecuación, ¿podemos sospechar que siempre se

⁶⁴⁴ Pajómov empezó a ilustrar este poema a finales de los años treinta, en una época ya profundamente militarizada y siguió reeditándolo, reforzando algunas características de las imágenes, décadas después; МАТАФОНОВ, В.1981, p. 163-182. Recientemente, el libro ha vuelto a gozar de reediciones.

⁶⁴⁵ La definición de los años estalinistas viene de los recuerdos de la esposa del perseguido poeta Ósip Mandelshtam, Nadezhda; МАНДЕЛЬШТАМ, Надежда., 1999, p. 247.

⁶⁴⁶ КУДРЯВЦЕВА, Лидия, 2008, p. 260.

escondía, debajo de ella, una dolorosa ambigüedad? Lo que parece evidente es que los elementos de erotismo infantil, presentes en la obra de Pajómov anterior a la guerra, difícilmente se podrían reducir a atributos normativos de la representación alegórica (muy opuesta a su realismo), o a otro tipo de simbolismos con pautas iconográficas comúnmente aceptadas. Es mucho más fácil relacionar dichos elementos con aquella erotización –en este caso también estetización– del dolor violento que denunciaba Chárskaya en *Profanación de la vergüenza*.

Después del paréntesis de la guerra, los corifeos del realismo socialista volvieron a la estigmatización pública de cualquier desviación y a un canon, si cabe, aún más rígido. Ya no se trataba ni siquiera de la construcción de alegorías que mitificasen los preceptos del poder, sino tan sólo de la repetición de las fórmulas acuñadas en los años treinta, en dimensiones cada vez más hiperbólicas. No obstante, además de los casos de las adaptaciones incompletas y de los mensajes subyacentes, compulsivos y semivoluntarios, sobrevivió también una nómina de artistas abiertamente fieles a un estilo o búsqueda personal –se pueden citar los paisajes filosóficos de Robert Falk o los grabados de Vladímir Favorski– que serían redescubiertos por la generación del deshielo⁶⁴⁷.

Pero tanto dentro del aplastante *mainstream*, como en sus limitados márgenes, antes y después de la guerra, todas las artes, aunque en proporciones desiguales reflejaban una visión de la infancia tejida de contradicciones. Hubiera sido más fácil poder afirmar que los escritores, pintores e ilustradores de las vanguardias de los años veinte o sus discípulos directos aportaban en esta ambivalente representación toques de calidad, humanismo y humor, mientras que los mediocres artistas-funcionarios al servicio del autoritarismo proveían las estampas cargadas de agresividad, miedo y repetición mecánica de las expresiones de lealtad. Pero sería profundamente falso. Todos los artistas creaban estereotipos de adoctrinamiento ideológico, incluidos los más heterodoxos y perseguidos, aunque muchos de estos últimos tenían sus sutiles o atrevidas escapadas de la norma. Y sería difícil calcular qué prevalecía: si las representaciones de la infancia como un medio para la consecución de la utopía bélico-industrial estalinista (fig. 202), o las otras, igualmente idealizadas, que preferían buscar en la niñez un misterioso y bello fin de la existencia (fig. 203). Las imágenes del segundo tipo –a menudo parecidas a símbolos de una inarticulada religión, abierta hacia la naturaleza o impregnada de melancolía– proliferaron incluso en las fechas más sombrías (fig. 204).



Fig. 202. Al. Samojválov. *El Komsomol militarizado*, 1932-1933.

⁶⁴⁷ KAMENSKI, Aleksandr, 1993, p. 154-160.

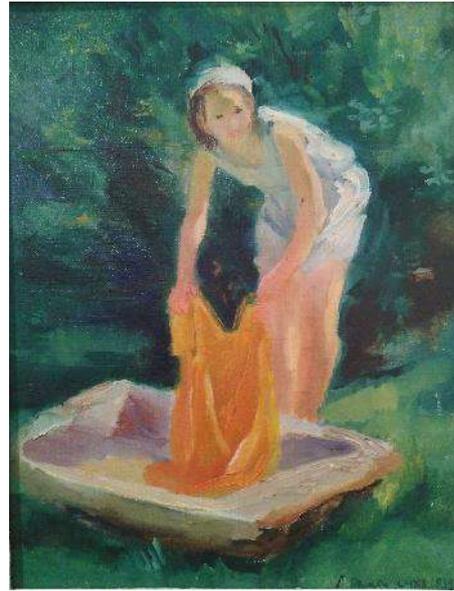


Fig. 203. Anna Krizhanóvskaya. *La niña con el camioncito*, 1938.

Fig. 204. Lidia Timoshenko. *Katiusha*, 1939.

Las ambivalencias, incongruencias y lagunas representacionales estaban imbricadas en la idea estalinista del niño y los usos sociales de este credo. En ninguna otra época se había hablado con tanta frecuencia y preocupación sobre la educación y la infancia. Subrayemos el participio. Efectivamente, la época de las vanguardias gustaba de las consignas extremas, pero, más que convocar congresos, se había dedicado a una intensa y muy heterogénea experimentación práctica en el área de la educación. Su reflejo en los manuales escolares a veces asombra: los ejemplos de los libros de texto de los años veinte están repletos de cataclismos naturales y otras formas de entropía galopante⁶⁴⁸. A este caos libertario y peligroso, el poder autoritario opuso no sólo la racionalización y la disciplina de los números crecientes, sino también la mecánica de la repetición. Es decir, mientras obligatoriamente aumentaban las cantidades de escuelas y publicaciones, la enseñanza volvía a los métodos tradicionales, la jerarquía, las notas, la deificación del pasado histórico y la memorización de los fundamentos teóricos en las ciencias⁶⁴⁹. La cosmovisión de un dinamismo conflictivo, representada en los manuales anteriores, quedaba sustituida por un esquema palmario del mundo: el universo seguía repleto de amenazas temibles, pero un invencible orden estatal les oponía una fuerza violenta que ni el capitalismo con sus quintacolumnistas ni la naturaleza podrían superar. El líder con sus hipóstasis directas, las Fuerzas Armadas y la naturaleza dominada, se convertía en motor del mundo y firme apoyo y esperanza para el niño. Estas verdades, que las artes transmitirían a través de todo un sistema de códigos, estaban expresadas en los libros de texto por medio de la repetición constante de una serie de frases, cuyo diapasón apenas variaba entre “Nuestros enemigos los capitalistas extranjeros quieren impedirnos trabajar. Quieren arruinar

⁶⁴⁸ КУЛЯПИН, Александр, СКУБАЧ, Ольга, 2013, p. 254-303.

⁶⁴⁹ LEE, Stephen, 1999, p. 57-58. Tan evidente era la vuelta a las más reaccionarias formas anteriores a la experimentación pedagógica revolucionaria, que las restauradas escuelas de Enseñanza Secundaria, émulas de los principios de memorización y disciplina de las antiguas, fueron llamadas “estalinistas” (*Stalinskie gimnazi*). Con razón, porque todos los decretos estatales, encargados de encauzar la enseñanza en objetivos cuantificables y la “buena educación comunista” emanaban directamente del líder. Igual que las directivas que llevaron al paredón o a los campos de concentración a decenas de miles de profesionales de la educación. El resultado general fue un sistema formativo clasista: un tipo de escuelas para los hijos de los funcionarios del aparato y otro muy diferente para las clases pobres; БОГУСЛАВСКИЙ, Михаил, 2002, p. 106-109.

nuestro país con la guerra. Pero el Ejército Rojo vigila firmemente la Unión Soviética” y “La lucha de clases mueve la ciencia. También mueve todo lo demás⁶⁵⁰”.

Entre las numerosas citas de Stalin, que los escritores y artistas que trabajaban para su régimen nunca se cansaron de repetir, había una que reiteraban con profunda emoción. La que designaba al artista como “ingeniero de las almas”. La literatura infantil cobró en este discurso una importancia estratégica. Ahorrando incalculables recursos de propaganda y control, contribuía a la construcción de personas nuevas *ex nihilo*, diseñadas según la específica cosmovisión mítica del estalinismo. Dicho de otro modo, los numerosos fracasos económicos y sociales podrían quedar compensados por la mucho más barata configuración de las mentes desde temprana edad. Siempre y cuando se tratara de una programación científica y pormenorizada de las necesidades, emociones y creencias de la población, operada a partir de las globalizadas bases de la ingeniería social, que incluyera desde la reflexología o behaviorismo de V. Bédjterev hasta la pedagogía de A. Makarenko. El núcleo del nuevo hombre artificial, tal como lo reflejó la extremadamente abundante literatura infantil, a partir de la década de los años treinta pasó a ser el tema del patriotismo vigilante y la desconfianza hacia todo lo ajeno. La ingeniería del miedo, personificada por el famoso personaje literario del pionero-parricida Pavlik Morózov, delator de su familia, no solo ayudaba a preparar a los jóvenes para la inminente guerra. También aparecía en el momento apropiado para tergiversar la verdad del paranoico ambiente de las grandes purgas⁶⁵¹.

La historia para no dormir de la literatura infantil estalinista, de hecho, había empezado antes de la disolución de todas las organizaciones artísticas en 1932 y de la proclamación oficial del realismo socialista en el Congreso de la Unión de Escritores en 1934 (la última operación llevada a cabo bajo el liderazgo del famoso escritor para jóvenes y mayores Maxim Gorki). Aún entre 1930 y 1932, el cerco en torno a los mejores escritores infantiles de la década anterior se había estrechado. Como pasaba en todas las áreas del arte, los autores intercambiaban públicamente acusaciones, en este caso, de falta de conciencia y contenido político en el alimento espiritual que ofrecían a los futuros ciudadanos, aunque también de pecados formales. Según era habitual, fueron los completamente desconocidos los que denunciaban a los más queridos por el público, motivo por el que se endosó etiquetas difamatorias a todos los grandes nombres de la literatura para niños, incluidos Chukovski, Marshak Barto, o el propio Maiakovski⁶⁵². Una vez afianzadas las definiciones clave, todas las acusaciones hacia los creadores podían ir por triplicado: al origen sospechoso del autor⁶⁵³ y al contenido no suficientemente soviético se añadía el estigma de “formalismo y decadencia”, vocablos que se referían a cualquier forma de experimentación artística susceptible de recordar a las vanguardias. Entre las formas espontáneas de disidencia temática, hay que insistir en una, específicamente vinculada con la formal. A pesar de la gravedad que conllevaba la falta de contenido “actual” –como llamaban a la glorificación de la industrialización, la colectivización,

⁶⁵⁰ “Наши враги, капиталисты других стран хотят помешать нам работать. Они хотят разорить нашу страну войной. Но Красная армия стойка оберегает СССР”; “Наука движется классово́й борьбой. Ею же движется всё остальное”; КУЛЯПИН, Александр, СКУБАЧ, Ольга, 2013. Las citas, de manuales de 1931 y 1930 están localizables respectivamente en p. 302-303 y 301.

⁶⁵¹ Esto es, disfrazar para las mentes infantiles el espionaje recíproco y omnipresente, de vigilancia frente a la ofensiva del enemigo exterior; ФАТЕЕВ, Андрей, 2007, p. 21-63.

⁶⁵² HELLMAN, Ben, 2013, p. 368-374.

⁶⁵³ El tema étnico estaría cada vez más presente junto a los antecedentes familiares vinculados a las clases enemigas, hasta el grado de convertir a los intelectuales judíos, firmemente comprometidos con la revolución y la vanguardia, en objetivo preferente en la época del GULAG.

el ejército y los líderes del partido, apuntalada por la búsqueda de enemigos secretos—, brotaban valiosísimas obras dedicadas a la naturaleza inanimada⁶⁵⁴.

Las persecuciones contra los intelectuales se intensificaron a partir del año 1937. Alrededor de un centenar de asistentes al Primer Congreso de Escritores terminaron en el paredón, en la cárcel o en campos de trabajo. En esta etapa, los perseguidos no fueron solo las destacadas voces del absurdo —OBERIU era un enemigo natural, pese a que sus miembros crearon obras propagandísticas como todo el mundo— o los autores que se habían significado con un exceso de talento, como Marshak. El aparato represivo parecía no seleccionar: los que en la víspera habían redactado denuncias contra sus compañeros, mostrando así la máxima lealtad hacia el partido, acababan ejecutados al año siguiente. Pero el sádico sentido del humor de los órganos estalinistas iba aún más lejos. Por ejemplo, en 1939 recibieron medallas por sus especiales méritos poéticos Samuil Marshak, Agnia Bartó, Serguéi Mijalkov, Elena Blagínina y León Kvitko; la sociedad veía el palmario apoyo del poder a los mejores “ingenieros de las almas” infantiles. Por estas fechas el primero de los homenajeados ya era un hombre acabado, después de perder en las purgas a los colaboradores de más talento y vivir él mismo las acusaciones constantes. El último de la lista, también incondicionalmente fiel al poder como los demás, fue ejecutado en 1952, junto con otros 26 escritores y artistas judíos. El mismo año, una de tantas conferencias de escritores infantiles resumió la situación del ramo con estas palabras: “Nuestra literatura infantil debe todo su éxito al sabio liderazgo del gran partido bolchevique, y del brillante arquitecto del comunismo, amigo de la literatura soviética, el camarada Stalin”⁶⁵⁵.

Si continuáramos con el examen de la lista, nos acercaríamos a la comprensión del valor de la poesía para la política cultural estalinista. Agnia Bartó creó prolíficos paradigmas de la feminidad, apropiadas a través de nuevas generaciones de ilustradores e ilustradoras hasta el día de hoy (conociendo las particularidades del discurso de género de Stalin, empezamos a vislumbrar por qué personas con esta capacidad fueron mantenidas vivas y a la vista). Mijalkov, poeta laureado y campeón de la adaptación, cantó, entre muchos otros temas, al ejército, la marina, la caza de espías y al pionero ejemplar Pavlik Morózov. Elena Blagínina frecuentó con éxito dos de los temas más queridos por la poesía de la época. Uno fue el modelo de la verdadera mujer, es decir, la madre perfecta⁶⁵⁶. Y el otro, inevitable para cada antología poética, era la apología de los grandes líderes, vivos o muertos. A partir de los años treinta pocos autores se permitieron omitir las manifestaciones del difunto Lenin, que con su ejemplo seguía obrando milagros para la educación infantil⁶⁵⁷. Pero si estos relatos podían ser dejados a veces a la prosa, el corazón del mensaje poético, más excitante y sublime, estaba consagrado a la otra deidad que seguía con vida. En 1943, Elena Blagínina terminó su poema “Tres pequeños amigos” con estas estrofas:

⁶⁵⁴ La resumida definición de contenido actual, destinado a proteger a los niños soviéticos de los valores burgueses, la propaganda enemiga infiltrada o las nocivas historias de animales procede de un discurso del secretario del partido Andreyev, muy cercano a Stalin. Una intervención que equivalía a un plan para cumplir por los autores infantiles, reunidos en el I Congreso de Literatura Infantil en 1936. HELLMAN, Ben, 2013, p. 368-369.

⁶⁵⁵ “Our children’s literature owes all its success to the wise leadership of our great Bolshevik party and the shown by the brilliant architect of communism, the friend of Soviet literature, comrade Stalin”. SURKOV, A. en HELLMAN, Ben, 2013, p. 471 (trad: A. Vasileva).

⁶⁵⁶ БЛАГИНИНА ,Елена; БОРОВСКОЙ.А. (il.), 1939; БЛАГИНИНА , Елена; АФАНАСЬЕВА Е. (il.), 1940, entre otros, también intensamente reeditados hasta la actualidad.

⁶⁵⁷ Hasta tal grado fue contagiosa la moda, que la viuda de Lenin, N. Krúpskaya, de enorme influencia en la literatura infantil, pidió públicamente el cese de la conversión de su marido en un santo para la infancia; HELLMAN, Ben, 2013,400 . Fue inútil: las miles de biografías del niño Lenin eran indispensables para preparar a los jóvenes en el culto al gran Stalin.

(...) Y yo le diría: “Querido,/ Acuéstese un par de horitas/ Seguro que duermes poquito”!/ Él respondería: “Muchacho/ A mí no me toca descanso/ yo siempre estoy ocupado”./ Entonces le abrazaría/ y solo él me oiría:/ “Acuéstate ya, estimado/ Yo vigilaré a tu lado”⁶⁵⁸.

La invariable presencia de este motivo en la poesía, apoyado por el tipo iconográfico de Stalin abrazando a un niño o a una niña –uno de los más frecuentes en la fotografía, la ilustración, los carteles e incluso en una parte de la pintura de la época–, parece haberse propuesto contagiar a todos los niños reales con la fantasía en torno a un posible encuentro con su verdadero padre espiritual. Y por si el sueño se revelaba poco plausible, había muchas maneras de demostrar cómo el amigo imaginario vivía en el corazón.

Entre los autores reseñables de la prosa de los héroes y los traidores, destacó especialmente Arcady Gaidar, un escritor que supo culminar el género de los niños caza-espías, organizados en círculos secretos, con un don para el suspense, propio de la gran literatura de aventuras. Sin embargo, el mismo Gaidar designaba como favorita entre sus obras una pieza lírica de 1936 que hablaba de mujeres. Hay indicios de que el autor creía que su relato *La tacita azul*, presentaba una profunda novedad estilística: cómo hablar a los niños de los problemas de pareja como los celos sin mencionar nunca las palabras “celos” ni “pareja”. Pero en realidad el resultado es muy típico de su época: un ejercicio sobre cómo pensar en una cosa, hablar de otra y decir una tercera, diferente⁶⁵⁹. No en vano este particular relato de la iniciación femenina, basada en la certeza de la perfección de la vida a pesar de las acusaciones, los silencios y las sospechas, atrajo a numerosos ilustradores que la releían según el espíritu de su tiempo. Esto es: exceso de insinuado *sex-appeal* en los cincuenta tardíos (fig. 206), completamente sustituido por el aluvión de flores de los setenta (fig. 207) etc. Comparada con la serie de ilustraciones del mismo momento del desenlace, solo la línea maestra de Borís Déjterev sugiere algo de los desamparos, las tensiones y las angustias que escondían las relaciones familiares de 1936. Y de las ambivalencias que presentaba la relación entre el patriarcado estatal y sus hijas (fig. 205).

⁶⁵⁸ “(...) А я бы сказал: / Дорогой, / Приляг на часочек-другой:, / Ты мало, наверное, спишь...» /и он бы ответил:/ «Малыш, /Мне некогда спать, недосуг /я занят, мой маленький друг». /Тогда бы я обнял его /и тихо шепнул: «Ничего, — /Ложись поскорей, поскорей, /А я постою у дверей»”. БЛАГИНИНА, Елена; Кузнецов, И. (il.), 1943, p. 29. Hice la traducción al estilo ruso: conservando no sólo el sentido sino también algo de la musicalidad del verso, responsable de transmitir la intensa emoción de la fantasía infantil sobre el encuentro con el adorado líder.

⁶⁵⁹ La tacita del título constituye el motivo de la acusación injusta, hecha por una madre joven y guapa a su marido y a su hija durante unas muy esperadas vacaciones en la naturaleza. La supuesta rotura del objeto desencadena la escapada de un infantilizado padre, aliado con su hija contra la feminidad más completa. Nada de esto hubiese sido trascendente, si, descartadas las sospechas y las acusaciones, el libro no hubiese terminado con la frase que en 1936 se convertía en vergonzosa “Y la vida, compañeros... era completamente perfecta. ГАЙДАР, Аркадий, ДУБИНСКИЙ, Давид (il.),1958, [1936], p. 36, para la cita.



Fig. 205. Borís Déjterev. Ilustración para *La tacita azul*, 1936.

Fig. 206. David Dubinski, 1958.

Fig. 207. Vladímir Galdiaev. Ilustración para *La tacita azul*, 1975.

Hijas, y no el genérico “hijos”; cualquiera que hubieran sido los éxitos y fracasos de la educación igualitaria y experimental de los años veinte, las reformas estalinistas terminaron con los intentos de dessexualizar los uniformes, el comportamiento o las lecturas⁶⁶⁰. A mitad de los treinta, a medida que el niño activista iba cediendo su sitio en el escaparate propagandístico al elitista niño-trabajador de choque (o *wunderkind*) floreció un mito, tristemente popular hasta hoy: “la infancia soviética feliz”. Con él volvió el culto al niño obediente, respetuoso y cariñoso frente a sus superiores; y es bien sabido que este niño es una niña⁶⁶¹. Los simpáticos chicos pequeños eran necesarios en el regazo paternal de Stalin, con vistas a su futura lealtad militar (fig. 208). Pero la adoración a distancia de una divinidad, de la que disponemos solo de la imagen para decorarla con flores, exigía manos esencialmente más apropiadas (fig. 209). Si hubiera existido un estudio pormenorizado y comparativo del trabajo de los intelectuales que perecieron en el GULAG y de los que lo evitaron, podríamos plantearnos una legítima pregunta: ¿no acabó siendo el cultivo de las representaciones de género políticamente acertadas un salvoconducto más seguro que los relatos de “pelotones” de pioneros, unánimes como organismos-colmena⁶⁶² o de niños-contraespías militarizados?

⁶⁶⁰ En este sentido K. Keli cuenta una anécdota escalofriante: después de la segregación escolar se ensayaron programas educativos diferenciados para niños y niñas; en algunos sitios a las chicas les correspondía leer solo los capítulos “pacíficos” de *Guerra y paz* de León Tolstói. КЕЛЛИ, Катриона, 2003, p. 410.

⁶⁶¹ КЕЛЛИ, Катриона, 2003, p. 385-410.

⁶⁶² El tema del “pelotón” (simbólicamente afín a la colmena), el romántico y militarizado grupo de pioneros, está desarrollado a lo largo de los capítulos II, IV y VI, por tratarse de una institución tan longeva como la propia Unión Soviética. El final del capítulo VI ofrece un pequeño resumen visual del tópico con ejemplos.



Fig. 208. Nadezhda Krandiévskaya. *La juventud es nuestro futuro, nuestra esperanza*, 1947.
Fig. 209. Aleksandra Jácobson. *Regalo*, 1949⁶⁶³.

Dentro de la misma línea, no hay que menospreciar el enorme valor de las características formales para la supervivencia. En 1932-1933, las grandes exposiciones de pintura y gráfica habían sido mayoritariamente apropiadas por el recién definido realismo socialista⁶⁶⁴, elucubrado en años anteriores. En aquella etapa previa, el estilo había concretado su principal rasgo: la necesidad de un enemigo al que perseguir. No hasta el exterminio completo, ya que los “formalistas y decadentes” convenientemente reeducados eran ejemplarmente útiles; el proceso se repetía en la ilustración del libro infantil. Sin embargo, dentro de la imprevisible arbitrariedad del terror, la cuota mortal entre los creadores de este libro fue alta. Además de Ermoláeva, fueron asesinados los poetas absurdistas Harms y Vvedenski. Muchos más fueron detenidos temporalmente o exiliados, y prácticamente todos los que poseían talento y se habían manifestado en la innovación fueron perseguidos, amenazados y atacados por la crítica y sus propios compañeros, hasta doblegarlos⁶⁶⁵.

En vísperas del periodo analizado, mientras las agrupaciones intercambiaban denuncias –aún no directamente mortales–, los artistas gráficos establecieron unas verdaderas escuelas del arte del libro, que de diferentes maneras fusionaban lo mejor de lo creado anteriormente. En Moscú, Vladímír Favorski teorizaba en torno a la unidad del libro en general, mientras que en Leningrado Vladímír Lébedev aplicaba en la práctica la síntesis gráfica sobre el libro infantil. El segundo, convertido en chivo expiatorio, sufrió uno de los ataques públicos más encarnizados. El primero se convirtió en una especie de esperanza y guía para los artistas del libro que se negaban a sucumbir del todo a las consignas del arte estalinista. Sus teorías del diseño nutrieron a aquellos que encontraron refugio en la parte tipográfico-decorativa del

⁶⁶³ El verso de K. Rodicheva en el pie de la imagen reza: “Tío Stalin fuma pipa./ ¿Fundas crees que tendrá?/ ¡Yo te coseré fundita/ y así recordarás, / Estimado Camarada,/ cada vez que tu la cojas / a Aniuta Ivanova/ Del koljos El Mayo Rojo!” (trad. A. Vasileva).

⁶⁶⁴ ЧЕГОДАЕВА. Мария, 2012, ПОДОБЕДОВА, Ольга, 1967.

⁶⁶⁵ Uno de los ejemplos más visibles fue la editorial infantil de Leningrado Detgiz, creada por Samuel Marshak y Vladímír Lébedev, verdadera pionera en la experimentación, que perdió la mayoría de sus colaboradores. ЧЕГОДАЕВА. Мария, 2012, БЛИНОВ, Валерий, 2009.

libro⁶⁶⁶. Pero el vínculo entre los elementos constitutivos del libro había sido gravemente herido, y lo lógico hubiera sido que sobreviviera una ilustración que reflejara superficialmente lo más digerible de la trama, con unos métodos muy afines a los de la pintura decimonónica, traducida en escala de grises. Algo de esto ocurrió en el libro para adultos, pero los maestros del libro infantil encontraron muchas otras vías de escape, además del proscrito decorativismo.

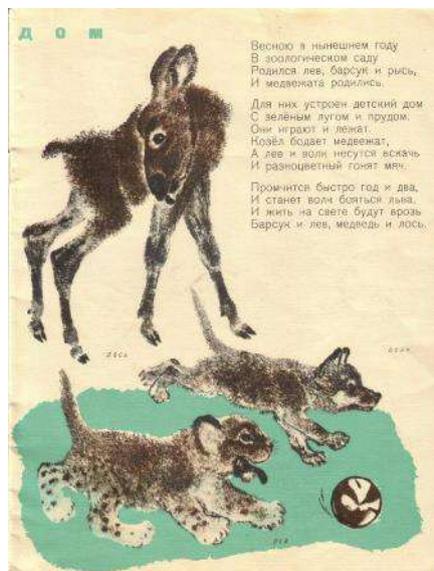


Fig. 210. Evgueni Charushin. Página de *Niños en la jaula*, 1935.

Una vía preferida fue la ilustración del libro privado de imágenes humanas y elementos urbanos o industriales, tres componentes inherentes a la agresiva retórica propagandística y por ende, al neoclasicismo edulcorado del estalinismo (fig. 210). Los maestros de lo natural (cuya posterior evolución divergiría hacia la estilización o lo fantástico), no se salvaron de los ataques; otras vías parecían tener mejores posibilidades. El libro infantil humorístico proliferó en los treinta⁶⁶⁷. La realidad de las publicaciones periódicas humorísticas apunta a que el poder estaba seguro de saber determinar quién y de qué se reía. Un experimento que habían probado varias dictaduras, pero habitualmente acababa fracasando, a corto o más largo plazo. ¿Habría sido lógico esperar que unas estructuras de control esquizoides, permanentemente desdobladas entre las denuncias y la autodenuncia, supieran distinguir qué risa invisibilizaba el terror y cual lo aumentaba hasta evidenciarlo? A la espera de la respuesta, nos quedan las imágenes poco sencillas de Radlov, Kanevski (fig. 211) y Rótov, algunas camino hacia el nunca reconocido cómic soviético⁶⁶⁸.

⁶⁶⁶ O incluso en la tipografía, que temporalmente había perdido todo su prestigio, reducida a las normas anteriores al modernismo, pero el interés hacía ella nunca se apagaría. МАРКЕВИЧ, Андрей, 2005 p.12-16.

⁶⁶⁷ БЛИНОВ, Валерий, 2009.

⁶⁶⁸ Casi huelga decir que este incesante humor no conocía la corrección para una categoría aún menos estable como “la feminidad”. Un ejemplo es la ilustración de Kanevski al poema de Agnia Bartó, reflejando la multitud de público atraído por el incesante llanto de una hiperbólica niña llorona. Siguiendo el orden de las imágenes, la de Charushin podría hacer dudar si el dibujo animalista conseguía evitar siempre las interpretaciones ambiguas. Sobre la rica historia del cómic ruso y su negación oficial: АЛЕКСАНДРОВ, Ю., БАРЗАХ, А. (ed.)., 2010; ALANIZ, José, 2010.

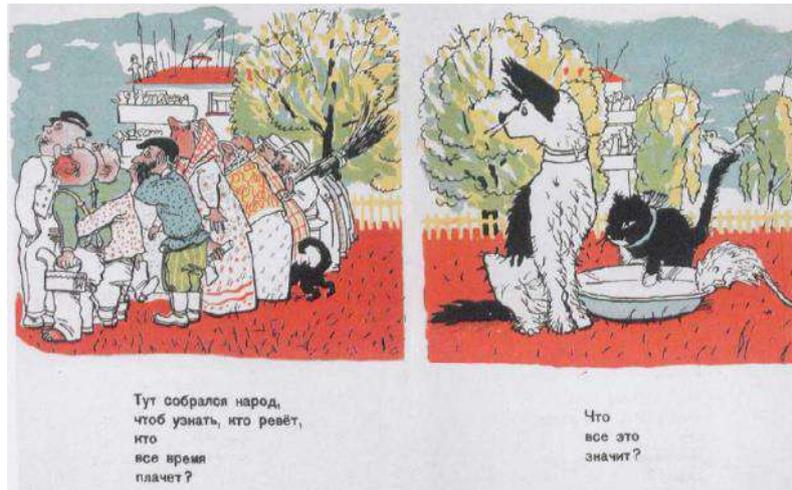


Fig. 211. A. Kanevski. Página de *La niña-llorona*, 1936.

Dentro de los ilustradores destacados, el grupo más nutrido lo formaron aquellos que, siendo represaliados o amenazados, cambiaron su estilo además de enfatizar las claves temáticas obligatorias (los ya citados tópicos-salvoconductos). En esta línea, antes de ver los casos más conocidos, empezaré por las sintomáticas figuras femeninas creadas por Elena Safónova⁶⁶⁹. Ella se inscribió dentro del drama de las vanguardias soviéticas, visualizando el fracaso del intento del conocimiento global, es decir, científico, estético y moral a la vez. Sus ilustraciones tempranas eran una profunda y personal reinterpretación de las enseñanzas de su maestro, Petrov-Vodkin. Conviene recordar que tanto sus vuelos sobre un mundo cognoscible por la inspiración (la perspectiva esférica), como su metafísica deconstrucción del mundo en los tres colores básicos confirmaban la fe revolucionaria en la unidad entre lo místico y lo racional. A esta creencia Elena Vasilievna añadía una simbología muy afín a la visión constructivista: el lenguaje del mapa, que permite cartografiar un mundo, jalonado por la red ferroviaria (y por otros sistemas de coordenadas más sutiles). Este andamio permite ensamblar un universo donde todo es hermoso, rápido y posible, y la tristeza dura solo un instante: el mundo inmediatamente anterior a la década del terror. Así son los personajes y los entornos de *Organillo* (fig. 212) o *Río* (fig. 213). La mirada de una niña, asomada a la ventana, transforma el melancólico encierro del patio entre casas de ladrillo en un vuelo esférico. El tiempo se detiene y gira a paso de baile, para decirnos que nadie nunca más estará solo. Un río viaja, sin necesidad de palabras, desde su inicio en un remoto paraje fantástico, hasta la inmensidad del mar, custodiada por detalladas estructuras industriales. Cruza las páginas dobles, riéndose de las convenciones del libro: sus propias reglas crean otra convención, más viable. Todo lo que encuentra en su camino, personas y animales, niños y viejos, trabajo y ocio, modos de vida antiguos y progreso, queda transfigurado por la perspectiva esférica hecha cartografía. No solo son iguales: todos son uno; no solo el desarrollo histórico triunfal es inevitable: lo es también porque el mundo es exactamente tal como lo vemos, banal e iluminado, supreal y transracional. Por una vez, el mapa coincide con el territorio.

⁶⁶⁹ Elena Vasilievna Safónova (1900-1980) estudió en la Academia de Artes de Petrogrado en el estudio de Petrov-Vodkin. A finales de los años veinte ilustró los trabajos de los poetas absurdistas Harms y Vvedenski en las revistas *Ezh* (*Erizo*) y *Chizh* (*Mirlo*) y en la editorial Detgiz. A principios de los años treinta compartió con ellos la represión política y el exilio en el interior del país. A lo largo de la década siguiente se especializó en juegos infantiles de mesa y en libros-juguete. Durante toda su carrera colaboró en la realización de los decorados de funciones teatrales, tuvo también puntuales experiencias cinematográficas. ГАЛЕЕВ, Ильдар, 2015, p. 148 (vol. II); ЗАХАРОВ, Кирилл, 2002.

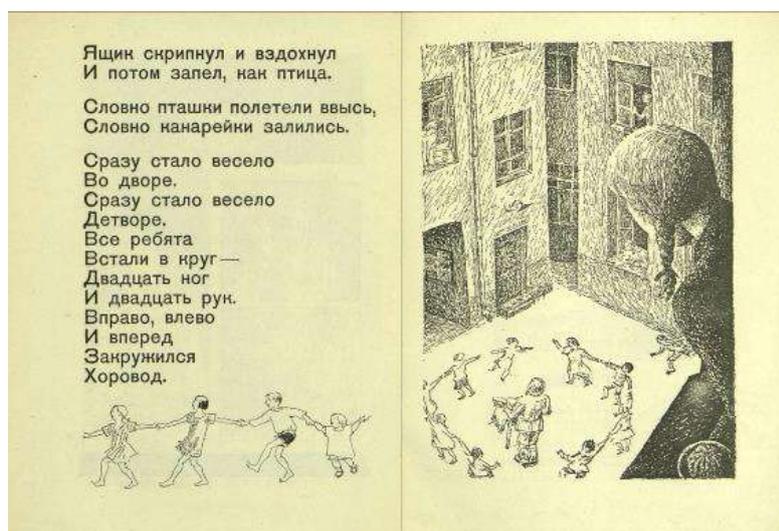


Fig. 212. Elena Safónova. Página doble de *Organillo*, 1928.

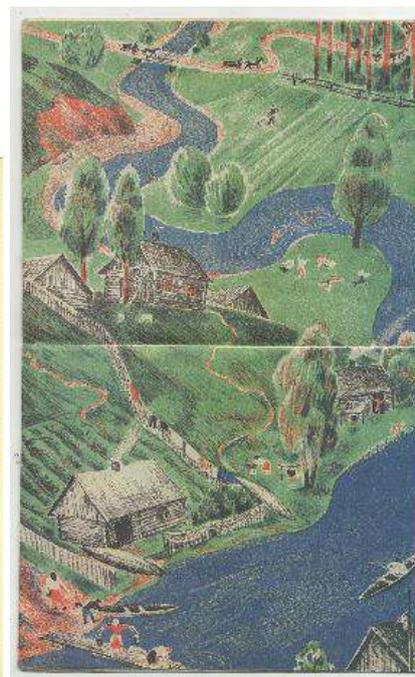


Fig. 213. Elena Safónova. Página doble de *Río*, 1930.

Después de ser detenida y exiliada con sus amigos, los poetas de OBERIU, el mundo de Elena Safónova cambió. No desapareció su afán enciclopédico, el deseo de abarcar todo el conocimiento visible, solo la posibilidad de hacerlo. Si sus libros antiguos eran una especie de enciclopedia concentrada en una sola mirada, los nuevos se acercaban al fenómeno paraenciclopédico desde otro ángulo. Consumada decoradora teatral, después de la guerra, Safónova intentó plasmar alguna de sus afinidades en rodajes cinematográficos. Pero, incluso anteriormente a esta experiencia, ya había acudido al recurso del fotograma, para salvar el mundo fragmentado, ofreciendo una promesa de imposible unidad. Lo vemos en libritos como *Mi calle* de 1943⁶⁷⁰ (un corte transversal de una ciudad en guerra, llena de angustias y esperas femeninas) y aún más en *Lo que ví* de 1939 (fig. 215), donde las imágenes rodean el texto con un marco dinámico. En vano: son incurablemente estáticas, aún más cuando hablan de los medios de transporte.

Ellos, los medios de transporte, no han parado de desfilar por los libros ilustrados por Elena Safónova. Pero desde *Tren* de 1930 (fig. 214), hasta *Vía férrea* de⁶⁷¹ 1937 se extendía un abismo o más bien un foso que seguirá llenándose de víctimas. El primero es un libro hermano de *Río*, un librito desplegable, a lo largo de cuyas páginas prosiguen las maniobras de trenes y locomotoras, transfigurados por la perspectiva esférica. El segundo, como pasa en *Lo que vi*, es una acumulación de imágenes didácticas aisladas, que pretenden ser alegres (en algunas páginas, escondidas entre las acabadas con la fría seriedad del “realismo”). En medio de este abismo, Safónova descubrió otra forma enciclopédica de sabor cinematográfico, el *Bildungsroman* de la niña. En este caso, *De la niña Masha, del perro Petushok y de la gata Nítochka*, escrita por Vvedenski (que moriría en oscuras circunstancias durante su detención en 1941), la saga de una niña pequeña que no para de escaparse para conocer el mundo de los mayores, el gran y alegre mundo soviético en el que siempre todo acaba bien. No es que Masha

⁶⁷⁰ САФОНОВА, Елена, 1943.

⁶⁷¹ САФОНОВА, Елена, 1937.

no opine lo mismo, ella, debidamente rebosa entusiasmo y ganas de ser como todos, solo que muchas veces no acierta, sobredimensiona, no da importancia a cosas que sí la tienen o simplemente se pierde en el disparate. Gracias a esto, las lectoras, invitadas a identificarse con la inocencia casi rebelde y no con el mundo correcto, saboreaban una alegría mezclada con poca confusión. La pregunta descontextualizada, de si por este tipo de escritos mataban, ya ha sido contestada.



Fig. 214. Elena Safónova. Páginas desplegadas de *Tren*, 1930.

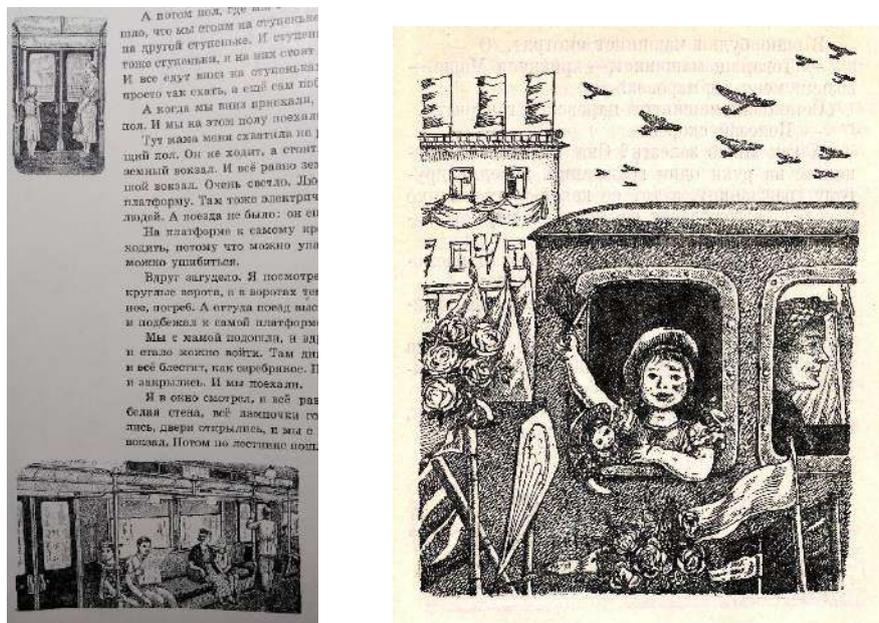


Fig. 215. Elena Safónova. Página doble de *Lo que ví*, 1939.

Fig. 216. Elena Safónova. Ilustración para *De la niña Masha, del perro Petushok y de la gata Nítochka*, 1937.

Los relatos sobre la vida de Masha empezaron aparecer en la revista *Chizh* en 1935. Allí las ilustraciones de Safónova ya reflejaban el reciente neoclasicismo de su nuevo estilo. De hecho, la ínfima diferencia entre Masha y la Caperucita Roja –que la artista ilustró en un número anterior con profusión decimonónica– es que el encuadre que nos presenta a Masha es moderadamente cinematográfico y el de Caperucita, muy teatral. El libro de 1937 siguió la misma estela. Masha aparece en fotografías con diferentes edades, clavadas con chinchetas sobre la pared, como evocación del supuesto paso del tiempo, no obstante, la única insinuación de movimiento está plasmada en una de las esquinitas, doblada. Si esta página recuerda una vanitas barroca, otros encabezamientos, con la niña estrictamente frontal, engalanada y abrazada a su gran muñeca podrían hacer pensar en la estética anterior a Mir Iskusstva. Una de

las ilustraciones más explícitas es aquella donde la niña saluda al desfile desde la ventanilla de un coche que, más que simular movimiento, subraya la eternidad del instante congelado (fig. 216). La parodia del antiguo ideal de Safónova queda evidente cuando leemos el título del capítulo: “Cómo Masha viajó en un tren falso”.

Necesitamos delimitar la tendencia de los drásticos cambios de estilo, contrastando los ejemplos de dos de los artistas más paradigmáticos. Aleksandr Déineka cerró su etapa de vanguardia, para convertirse en el pintor de las atractivas deportistas. Sus incursiones en la ilustración de libros (fig. 217) y cartillas-silabarios (fig. 218) nos preparan para el desarrollo paralelo de la figura de la niña, de la planitud y el movimiento impetuoso al punto opuesto del registro. Aparentemente, la mágica quietud de la niña de *Alboroto* (fig. 218) deriva de los poderosos blancos y negros de este cuento invernal, producto de la vanguardia gráfica. Pero la niña arrimada a la ventana ya no posee la asexuada dureza de la década anterior. El corte de pelo y la austeridad corporal que sugiere su pose, solo subrayan su condición de futura mujer, un ser que, pese a todas las manifestaciones de fuerza, tiene puntos de infinita vulnerabilidad (por si quedaba alguna duda, bastaría seguir la analogía visual ofrecida por el artista entre el cachorrillo dormido y el cuerpo de la niña)⁶⁷². Las ilustraciones posteriores de Déineka aterrizaron en un inverosímil realismo edulcorado, mientras escribía textos didácticos centrados en las virtudes del dibujo de los elementos arquitectónicos de yeso⁶⁷³. Una evolución, sin embargo, que no admite comparación con los cambios extremos habidos en el área de los manuales de primera lectura (fig. 219).



Fig. 217. Aleksandr Déineka. Ilustración para *Uno de Mayo*, 1926.

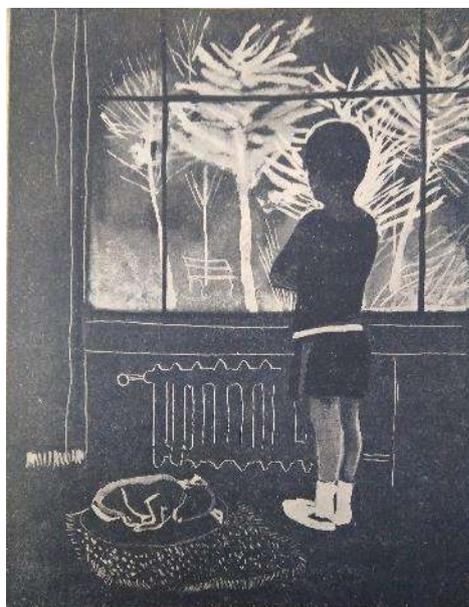


Fig. 218. Aleksandr Déineka. Ilustración para *Alboroto*, 1930.

⁶⁷² Otra prueba nos la proporciona la variante en óleo creada por Déineka en 1933, llamado *Invierno*. Ahí no cambia aparentemente nada, solo dando color a las carnaciones, el artista ha mostrado la no pertenencia de los cuerpos de la niña y del cachorro al pétreo mundo helado de 1931; todo en ellos es calidez, suavidad y ternura. Los contornos permanecen invariables, pero su contenido ha evolucionado hacia el realismo socialista que llevaban latente. Datos sobre la génesis y las variantes de la imagen de la niña en *Alboroto*: ГЕРЧУК, Юрий, 1982, p. 3-14.

⁶⁷³ БАЙДУКОВ, Георгий, 1938; ДЕЙНЕКА, Александр, 1961. El primero de los libros referidos es un ejemplo palmario de ilustración formalmente adaptada a las necesidades del mensaje; el segundo es un manual académico que Déineka escribió para sus estudiantes, presidido por capítulos sobre el dibujo de ornamentos clásicos.



Fig. 219. Aleksandr Déineka. Ilustración para *Chispita*. Cartilla para el grado inicial de la Educación Primaria y la familia, 1930.

Fig. 220. I. Briulin. Ilustración para la portada de *Cartilla* (manual de iniciación a la lectura), 1955.

En el lapso que divide el libro de primaria de Déineka (fig. 219) y el libro de primeras lecturas (fig. 220) en vísperas de la desestalinización⁶⁷⁴, cabe todo el violento encuentro de la ilustración con el realismo estalinista⁶⁷⁵. Vimos cómo podríamos apoyarnos en diferentes conjuntos visuales, capaces de estructurar sistemas de códigos: de los manuales de primeras lecturas, expresamente saturados de banalidad ortodoxa y los interactivos libritos-juguete hasta las profusamente ilustradas novelas por entregas en las revistas más leídas, marcando estos últimos relatos el momento de consolidación estilística de todo un subgénero, el *Bildungsroman* femenino en miniatura. A continuación, analizaré ejemplos de dos formatos, igual o, si cabe, más populares: la recopilación de canciones, versos y adivinanzas, conocidos por cualquier niño soviético, y el abecedario ilustrado. En cualquiera de las líneas citadas, la historia de la ilustración infantil de los años totalitarios más duros queda visible, íntegra y detalladamente. A lo largo de los análisis siguientes volveremos a ver cómo los mensajes, la evolución y los dramáticos contratiempos de las imágenes pueden ser reducidos a lo mismo que nos cuentan los códigos estructurales de estas representaciones; que es casi como decir que

⁶⁷⁴ Aunque esta se manifestó en otros hechos visibles a partir de la muerte del dictador, su inicio está consensuadamente fechado el 25 de febrero de 1956, cuando en un discurso (descuidadamente restringido) Nikita Jrushchov denunció los abusos del estalinismo, inaugurando la posibilidad del reconocimiento público de los hechos.

⁶⁷⁵ La comparación cronológica permite distinguir los grados de la paulatina petrificación de los personajes infantiles de las portadas, paralela a la introducción de colores supuestamente naturales. Así, el libro de primeras lecturas de 1937, de la misma editorial pedagógica (bajo la autoría de A. Golovin) estaba encabezado por un reducido grupo de niños, uniformados a medias, corriendo hacia la escuela. La portada del análogo manual, que en 1952 celebraba su novena edición (A. Voskresenskaia, V. Basiukin, il.) estaba decorada con otro grupo de niños haciendo el mismo camino hacia su primer día de clase. La única que llevaba el uniforme estricto era la niña, los colores eran tan variados como permitían las técnicas de impresión, y el tímido movimiento de los niños, congelados en un momento de eterna charla, desmentía su supuesto anhelo de aprender. En la *Cartilla* de 1955 del ejemplo (fig. 220), el estatismo es pleno, y los alumnos, que han vuelto a llevar el uniforme completo (aunque mucho más pomposo que la simple forma militar de Déineka), despliegan el colorido y los ademanes de cualquier pintura decimonónica. Mientras los alumnos de primero se convertían en una especie de objetos de taxidermia, los clisés que los rodeaban fijaban su lugar en medio de una naturaleza domesticada –repleta de tópicos flores y hojas– completamente ajena a la estética temprana de Déineka.

las imágenes equivalen a sus márgenes o límites. Esta coincidencia de contenido y continente es testimonial para la magnitud de las fuerzas que entraron en conflicto; tanto de la extrema violencia de la estética estalinista, como de la proteica vitalidad de la ilustración infantil.

Los ejemplos-clave aparecen firmados por el nombre más famoso en la historia del arte infantil represaliado, Vladímir Lébedev⁶⁷⁶. Aún hacía 1930, antes de recibir los peores ataques, el artista estaba abandonando la estética constructivista, pero siguiendo una idiosincrasia propia, enamorada de la textura y de la impronta arbitraria. En la primera mitad de los años treinta desarrolló este naturalismo libre a través de la mancha diluida, en detrimento de la forma definida (fig. 221)⁶⁷⁷. El año 1936 comenzó con una ofensiva orquestada que lo convirtió en víctima expiatoria y advertencia para todos sus colegas⁶⁷⁸.



Fig. 221. Vladímir Lébedev. Portada de *Bigotudo y rallado*, 1930.

Fig. 222. Vladímir Lébedev. Portada de *Bigotudo y rallado*, 1948.

Pero la consiguiente adaptación del artista se nos revela hoy significativamente creativa. Lébedev entendió bien las acusaciones de falta de alegría amorosa, es decir, de edulcoramiento de la imagen infantil que hace a la niña parecer víctima esperando un inminente abuso (la estética de las caritas sonrojadas, que le daban besos a Stalin como a la espera de ser golpeadas). Y eso es lo que se esforzó en subrayar, la indefensa exposición de la carne, comunicada por la línea del contorno, el brillo en el color, el gesto retórico y el detalle que entenece (fig. 222). Los marcos *sui generis* ya no recuerdan las líneas rectas que convocaban un ejército de imágenes, prestas a dispersarse caóticamente, como los de *Ayer y Hoy*, ni la mancha natural, entrevista entre la caleidoscópica bruma de los treinta tempranos. El esquema

⁶⁷⁶ Ejemplificando la aniquilación psicológica del artista a través de las críticas difamatorias M. Chegodáeva lo resumió con una brevísima frase: “Rompiéron a V. Lébedev”. ЧЕГОДАЕВА. Мария, 2010 с, p. 85.

⁶⁷⁷ El gatito querido por miles y miles de niños, protagonista de *Bigotudo y Rallado*, estaba destinado a ser pieza clave en una recopilación de obras de S. Marshak de fuerte regusto antológico y enciclopédico, llamada *Cuentos, canciones y adivinanzas*; МАРИШАК, Самуил; ЛЕБЕДЕВ, Владимир (il.), 1935. El libro, ilustrado por Lébedev, provocó el artículo citado a continuación de *Pravda* de 1-III-1936. La inadmisibles portada fundía en una a la impetuosa Miss Jenny de *Circo* (fig. 226) y a la dueña del gatito.

⁶⁷⁸ La conferencia sobre literatura infantil de enero, el artículo de Komsomólskaya Pravda “Garabatos en vez de dibujos”, publicado en febrero, y el editorial del Pravda, aparecido el 1 de marzo, bajo el nombre “De los artistas pintamonas”. El trasfondo de las denuncias equiparaba los ataques contra “la maravillosa realidad” y el “niño soviético sano, alegre y abiertamente risueño” con la disidencia política. Respectivamente, ANÓNIMO (KOM SOMÓLSKAYA PRAVDA) en KOVAL, Masha *et al.*, 2012, p. 153 y ANÓNIMO (PRAVDA) en KOVAL, Masha *et al.*, 2012, p. 155-156 (trad. Rafael Cañete).

decorativo que encierra las portadas de su abecedario *Letras vivas* (fig. 223) o de la reeditada saga del gatito inmoviliza a los personajes en un cerco, enmascarado, pero sin interrupciones. Los inactivos juguetes de movimiento, añadidos a los gestos congelados, refuerzan la condena. La nueva estilización quisiera retomar el objeto icónico de los libros constructivistas, pero, desandando el camino, reniega de la evolución del orden cósmico y su movimiento perpetuo.

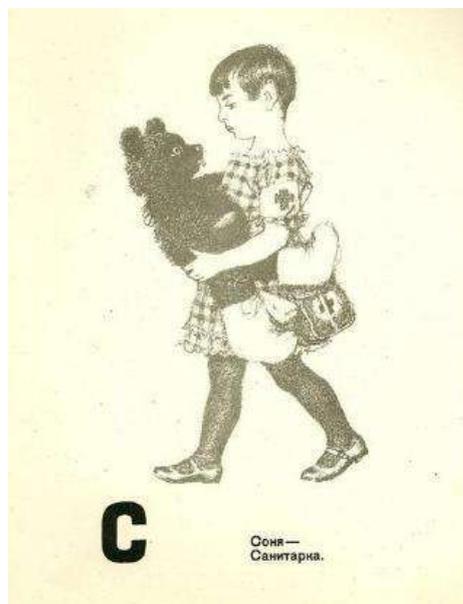


Fig. 223. Vladímir Lébedev. Portada para *Letras Vivas*, 1947.

Fig. 224. Vladímir Lébedev. “S. Sonia es una auxiliar”. Ilustración para *Letras Vivas*, 1947.

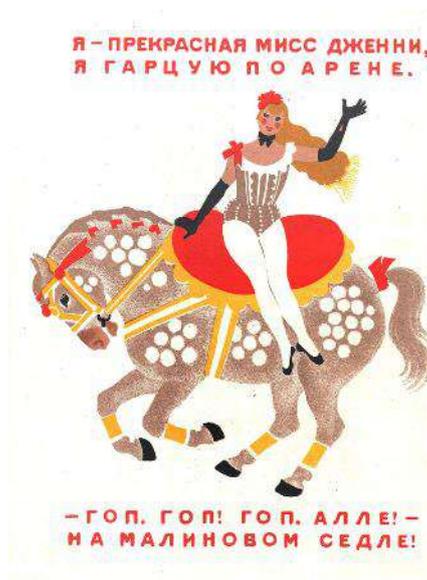
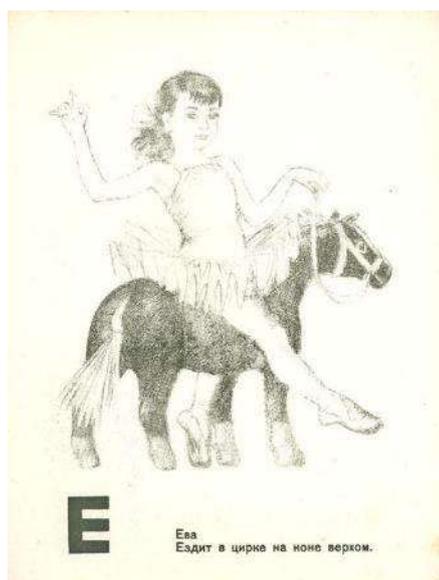


Fig. 225. Vladímir Lébedev. “E. Eva monta en el circo”. Ilustración para *Letras Vivas*, 1947.

Fig. 226. Vladímir Lébedev. “Soy Miss Jenny, la hermosa”. Ilustración para *Circo*, 1925⁶⁷⁹.

⁶⁷⁹ El verso reza: “Soy Miss Jenny, la hermosa/ Mi caracoleo es famoso/ Ale hop! Impetuosa / En sillín color de rosa” (trad. A. Vasileva)

Letras Vivas se acerca cronológicamente a la variante de *Bigotudo y rallado* que volvía a componer la página, pero con elementos jovialmente “verosímiles” y estáticos⁶⁸⁰. El contenido está íntegramente dedicado a las profesiones elegibles por los pequeños ciudadanos soviéticos. La popularidad del mensaje vocacional durante décadas ha facilitado el análisis de estas manifestaciones, de contenido equivalente, pero de signo contrario, en los libros de la vanguardia y en los del realismo socialista⁶⁸¹. No sería menos productiva la comparación entre la hermosa Miss Jenny del *Circo* de 1925 (fig. 226) y la futura actriz circense Eva (fig. 225). Al margen de la evidente fractura estilística, nos indicaría que, volviendo a su tema predilecto, el artista, más que citarse, parodiaba las nuevas directrices del mensaje. ¿Qué si no podría significar la conversión del poderosísimo caballo –mitad cuento mitad máquina– en un caballito de juguete; o el erótico corsé con el tutú, y las piernas-fetiche de Mis Jenny, en piecitos que se arrastran por el suelo sin abandonar la pose de ballet? El original invertido sigue funcionando como símbolo icónico, pero la degradación grotesca lo ha convertido en antitipo, sin desprenderse de su carácter ritual y repetitivo. La subversión irónica de los mensajes dominantes acaba aquí. Dentro del carnaval de las profesiones, sólo 5 de las 28 son de potestad femenina. Entre estas encontramos, además de a Eva y a la patética auxiliar Sonia (fig. 224), una maestra, una trabajadora agrícola y una arquitecta: el 60 % de la mano de obra femenina está empleada en puestos secundarios en la sanidad y la educación, a semejanza del siglo XIX.

Ninguna comparación de los tipos del inicio y del final del estalinismo podría ser correcta sin un apartado, centrado en aquella gigantesca fábrica de moldes y códigos que fue la Segunda Guerra Mundial, para la Unión Soviética, la Gran Guerra Patria. El 25.05.1941, días antes del ataque alemán contra el país, un decreto del Partido reestructuró la editorial infantil (monopolista), a partir de ahora Detgis. Entre las razones aducidas, la administración subrayaba la sospechosa presencia en el libro infantil de la temática personal, en detrimento de la formación de unos luchadores verdaderamente viriles⁶⁸². La relación entre los productos editoriales, publicados a lo largo de la guerra y los valores educativos no siempre fue evidente. Tomaremos por ejemplo un librito para colorear de 1944, saturado de instrucciones, cuyo verdadero propósito era formar el carácter: ejecutar las tareas consecuentemente, respetar las convenciones establecidas y los límites, reportar todas las actividades⁶⁸³. Para apuntalar este adoctrinamiento, hacía falta elegir las imágenes más populares y más susceptibles de ser pulidas hasta convertirlas en clichés. Es decir, producir un artefacto educativo de orden menor, uno de los numerosos complementos de las enciclopedias visuales, que ayudase a interiorizar los códigos ya creados.

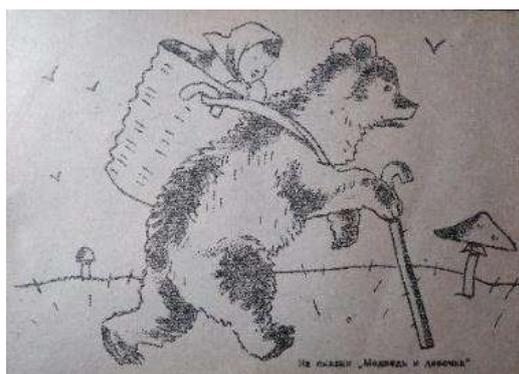
⁶⁸⁰ El libro, en la línea del tándem Marshak-Lébedev, insistía en el uso activo del mensaje educativo, adaptándolo al lema implícito del momento, que hoy traduciríamos como “edúcate solo”. La portada, con el sonrosado niño que saluda eternamente bajo la nieve de letras matiza sutilmente este mensaje, prometiéndole pruebas más duras y dolorosas que la composición de palabras (fig. 221). Sobre la pasión por la auto-educación (o formación del carácter con la propia voluntad) a partir de finales de los años cuarenta: КУКУЛИН Илья, 2015, p. 152-189.

⁶⁸¹ JACKSON, Matthew Jesse, 2011.

⁶⁸² ФАТЕЕВ, Андрей, 2007, p. 16.

⁶⁸³ “Observa las imágenes en el libro [...]. Reflexiona y decide qué y de qué color pintarás. [...] tienes que darles a los animales la coloración que has observado en la realidad [...]. Tienes un ejemplo en la portada. Puedes colorear con acuarelas o con lápices. Cuando empieces una imagen, no la dejes, y hasta que no termines, no comiences otra. Distribuye el color de manera uniforme, sin rebasar los márgenes y el contorno de la imagen. Después de terminar con todas las páginas, escríbenos sobre tus resultados [...]”. УШАКОВА, Наталья (il.), 1944, s.p. (trad. A. Vasileva).

Pero la ilustradora Natalia Ushakova⁶⁸⁴, responsable de más de sesenta publicaciones infantiles entre las décadas de los años veinte y los sesenta, operaba con una matriz más básica de la codificación visual. El librito de colorear recoge principios dispersos en toda su obra, sometiéndolos a una aparente simplificación utilitaria. Las páginas siguientes están ocupadas por protagonistas femeninas, a veces bajo la forma de animales antropomorfizados (fig. 227-230). Todas las heroínas aparecen fuertemente vinculadas a un ser u objeto, que las transporta o podría servirles de contenedor, unificando así personajes muy distintos. El libro rebosa rimas visuales: los atributos y texturas repetidos (fíjense en las setas y en el lomo esponjoso), o los recipientes con formas análogas transforman una serie de cuentos muy populares en una especie de juego de mesa. En esa metarrepresentación, el bosque encantado, donde transcurren las vicisitudes de las doncellas en apuros, se convierte en un terreno que debe de ser atravesado por la superviviente, a costa de su conversión en un bulto portable, parecido a otros frutos de la naturaleza silvestre.



Figs. 227-228. Natalia Ushakova. Portada y página de *Cuentos populares rusos. Libro para colorear*, 1944.



⁶⁸⁴ Natalia Abrámovna Ushakova (1899-1990) se inscribió armónicamente en el mundo del libro infantil posrevolucionario de Moscú, sin más preparación que la que pudo absorber –de forma autodidacta– de un entorno, saturado tanto del legado modernista como de las influencias de las vanguardias. Se ganó la confianza y los encargos de las principales editoriales, gracias a su flexible estilo, de atractiva idiosincrasia; sobre todo, el deseo de interactividad y un variable grado de síntesis, muy sensible a la estética de los dibujos infantiles o del juguete. Así se convirtió en una de las representantes más solicitadas de lo que llegó a llamarse el libro-cuaderno, caracterizado por la fragmentación de los elementos y la importancia de los campos blancos. Ilustró de esta manera varias series divulgativas, como los libros de higiene de finales de los años veinte (*¿Cómo hay que comer?*; *¿De qué sirve el agua?*, etc.) o los libritos-álbumes de cocina de los cuarenta, llamados *¿Qué es eso?* en la misma línea. Otros títulos suyos mantienen el estilo, marcado por la interrogación o la invitación a la participación del lector: *¡Adivina!* o *¡Cuenta!* En la década de los cuarenta dedicó gran parte de sus esfuerzos a la creación de libros-juego, unas publicaciones que el niño convertía, artesanalmente, en juguetes tridimensionales. ГЛЮЦЕР, Владимир, 1988, p. 160-167; КУДРЯВЦЕВА, Лидия, 1987, p. 58-64.

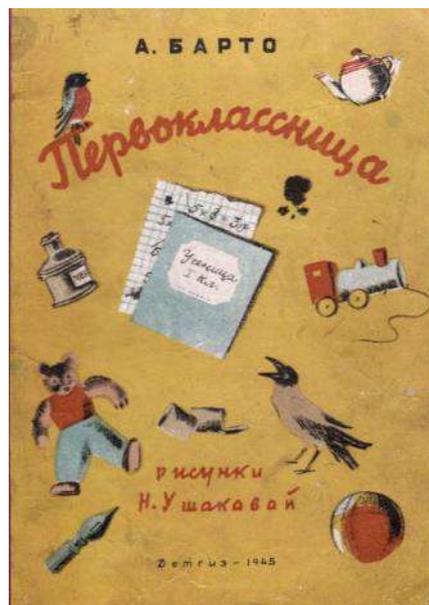
Figs. 229-230. Natalia Ushakova. Página y contraportada de *Cuentos populares rusos. Libro para colorear*, 1944.

El primer gran éxito de la ilustradora (fig. 231) ya contiene algunos elementos que se repitieron: el movimiento impetuoso en un espacio abierto y la acumulación de objetos relacionados entre sí, aunque no obligatoriamente con el texto. Y, muy especialmente, el diseño a cuadros, que después de los veinte tendría que mudar de los cuerpecitos planos a otras superficies (figs. 232-233).



Fig. 231. Natalia Ushakova. Página de *La historia de Vlas, gandul y holgazán*, 1927.

Fig. 232. Natalia Ushakova. Portada de *¡Cuenta!*, 1959.



Figs. 233-234. Natalia Ushakova. Portada y página de *Alumna de 1º*, 1945.

Las imágenes de Ushakova, contemporáneas del librito para colorear, son una buena muestra de la continuidad dentro del cambio (figs. 233-234). Una portada ordena la

acumulación de objetos favoritos de la ilustradora (juguetes, atributos de la escritura y animalitos), en torno al cuaderno autorreferencial, que define la protagonista a la que alude el título, la alumna de 1º. Esta niña, adaptada al realismo dulzón y al frío e inhóspito entorno, ha vuelto al amontonamiento y al movimiento, pero ahora, arrastrando su chatarra con la paciencia de los animalitos del libro de colorear. Disponemos de imágenes afines, que vierten más luz sobre la evolución de la niña-pelucho de Ushakova a lo largo del estalinismo. Los libros donde aparecen cuentan la misma historia, solo que la prosa programática de 1936 se ha convertido en 1954 en versos (figs. 235-236). Ambos proponen una recuperación ejemplar de las ocupaciones o temas de interés que acompañan al crecimiento de una niña⁶⁸⁵. Es evidente que después de la guerra la protagonista ha perdido edad y compañía, en cambio ha ganado en dulzura y equipamiento polar, pareciéndose así, cada vez más, a su juguete.



Fig. 235. Natalia Ushakova. Ilustración para *El libro de Yásochka*, 1936.



Fig. 236. Natalia Ushakova. Ilustración para *El libro de Yásochka*, 1954.

3. A TRAVÉS DE LOS CUENTOS EN FLOR (ESTILOS, INFANCIA, CODIFICACIÓN: 1953-1985)

La política cultural fue el muestrario por antonomasia de la dualidad soviética, del profundo abismo entre la cara oficial y la realidad de un asunto, que podría desembocar en la plena inconsciencia, por parte de la autoridad, de los efectos contrarios de sus actuaciones. Los periodos del Deshielo y del Estancamiento presentan pruebas especialmente evidentes. Aunque tradicionalmente analfabetos y llenos de prejuicios ideológicos en áreas como el arte, los gobernantes de estos periodos siguieron firmando una política que, en paralelo con la creciente urbanización y sobreformación, mantenía un nivel cultural medio de la población cada vez más alto⁶⁸⁶. El periodo de tiempo quedó grabado por Iliá Kabakov en una figura, el gráfico del miedo y la esperanza (fig. 237), que transmite el estado de ánimo de los artistas llamados “no oficiales”, la segunda oleada de vanguardias disidentes⁶⁸⁷. Encontramos los picos de ambos sentimientos en los respectivos años 1963 y 1974, el primero correspondiente a la primera gran exposición oficial de arte no figurativo, en la sala Manezh; el segundo, a la dramática

⁶⁸⁵ Se trata de una variante del particular *Bildungsroman* femenino, mucho más corto y menos problemático que *De la niña Masha* (...). Aquí la pequeña Yásochka pasa el día cuidándose sola, mientras “enseña” a sus numerosos juguetes; trabaja en el jardín; conversa con los animalitos y participa en la manifestación del 1º de mayo con los demás niños: un *currículum vitae* que atraviesa los libros soviéticos, con modificaciones graduales.

⁶⁸⁶ СОКОЛОВ, КОНСТАНТИН, 2007, p. 15-21.

⁶⁸⁷ КАБАКОВ, ИЛЬЯ, 2008, p. 86.

“Exposición de las Excavadoras”⁶⁸⁸. Después, tanto el miedo como la esperanza siguen unas rectas; el miedo siempre más alto, la esperanza invariablemente cercana a cero. Ambos eventos fueron la expresión de la cultura alternativa que floreció entre los años de la desestalinización y la perestroika tardía, englobando desde el pop a la abstracción geométrica o el conceptualismo, sin dejar de hacer unos difíciles intercambios con la cultura oficial. Lo fundamental para el *underground* plástico de los sesenta era encontrar la forma, apta para transmitir una auténtica emoción, a menudo inédita y prohibida⁶⁸⁹. Muchas veces esta emoción, burlando a funcionarios y paraoficiales de la censura, comunicaba directamente con la comprensión visceral del observador, que reconocía gracias a sus propios sentimientos la denuncia o la desesperación.

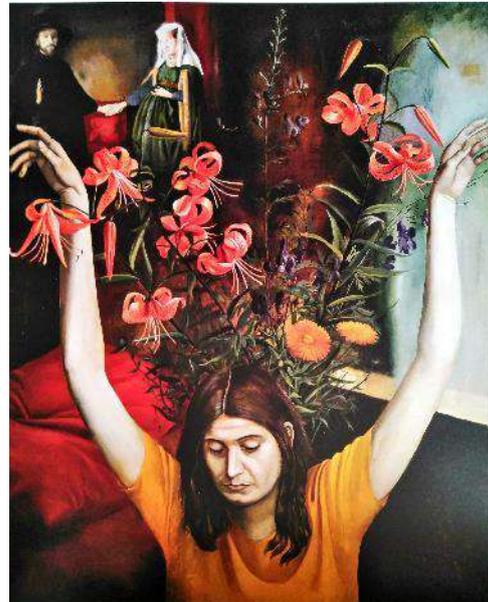
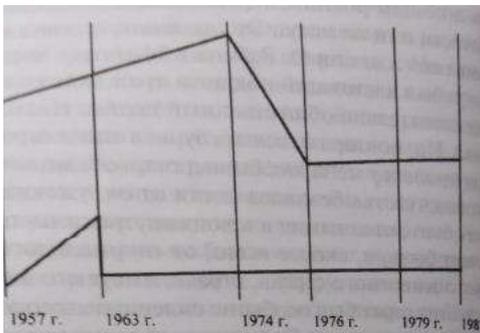


Fig. 237. Iliá Kabakov. Gráfico del miedo (arriba) y de la esperanza (línea de abajo), 2008.

Fig. 238. Tatiana Nazarenko. Flores, 1979.

Estas características circunscriben una línea que traspasa todo el periodo: la búsqueda y la transmisión intuitivas de los símbolos de un pasado prohibido y descontextualizado, convertidos en jeroglíficos. Este anhelo por algo incomprensible, pero lejano y por ello salvífico, ya se presentía en las deformaciones (a la manera de los estilos perdidos) del Realismo Severo. Entre los pintores que en los setenta llevaron estas tendencias a unas metáforas inquietantes destacó Tatiana Nazarenko. Su autorretrato simbólico (fig. 238) transmite el calvario de una conciencia, descuartizada entre los apenas legibles modelos del arte de un pasado inalcanzable y la degradación de un presente insufrible. Conciencia de mujer, recuerdan las flores hiperrealistas, cuyo significado también se ha perdido o transmutado, como

⁶⁸⁸ Las obras en la sala Manezh provocaron el violento rechazo de Nikita Jrushchov, en una histórica muestra de analfabetismo, donde el líder equiparó a los artistas abstractos con los (entonces criminalizados) homosexuales, frustrando así las expectativas de un cambio en la política artística. Aneta VASILEVA IVANOVA, 2017, p. 247-262. La “Exposición de las Excavadoras” fue organizada por Óscar Ryabin en un descampado a las afueras de Moscú; la intervención de la policía, que aplastó las obras, sería recordada también por la declaración de uno de los agentes, sobre la lamentable imposibilidad, en los nuevos tiempos, de proceder de la misma manera con los organizadores. Era mentira: la silenciosa persecución de la rebelde vanguardia masculina llegaba a cobrar víctimas y extenderse sobre sus esposas, como en el caso del pintor Evgueni Rujin. McPHEE, John, 1996.

⁶⁸⁹ BARABANOV, Evgeny, 1988, p. 7-48.

la comprensión de la feminidad⁶⁹⁰. Aunque en la década en cuestión y la siguiente despertaron voces feministas aisladas, algunas profundamente críticas, la conciencia femenina tuvo poco que ver con la desesperada denuncia contra el arte oficial. Perseguido, peligroso, obligado a lidiar con la encarnizada represión del sexo y apoyado por anónimas mujeres que sufrían, en la sombra, la consecuencia de la citada mezcla de factores, el arte disidente fue una gesta viril⁶⁹¹. Varias pinturas no oficiales ilustran la ubicua presencia del género casi fuera del marco, como en esta imagen de Víctor Pivovarov (fig. 239).



Fig. 239. Víctor Pivovarov. Fiesta en Moscú, 1971.

La imagen nos prepara para resumir las características viscerales del periodo. Como corolario de la actividad de los grupos de íntimos amigos se fue aglomerando un circuito artístico *underground*, con sus métodos de divulgación al margen de la ley, su heterodoxa espiritualidad y su lenguaje lúdico y críptico, deudor también de la oculta herencia de la primera oleada vanguardista⁶⁹². Mientras tanto, el Deshielo había resquebrajado el dogma del ya caduco realismo socialista. Pero como respuesta, el Gran Estilo asimiló un eclecticismo estilístico que mezclaba otras tendencias del pasado con las normativas, acercando incluso a los círculos más conservadores del poder a la moda historicista redentora⁶⁹³. El resultado, en conjunto, nutría el kitsch dominante, es decir, la variopinta cursilería que reutilizaba los lugares más visitados de la herencia clásica. A nivel de los consumidores culturales, la misma estética alimentaba la melancolía de una generación muy formada en los juegos del absurdo y en la constante práctica del maquillaje con la que se amoldaban a las exigencias de la falsa realidad. Cada uno de estos matices encontró su expresión en la ilustración infantil.

Las obras interrogan también otro nudo gordiano de la época. Si el sujeto de los cambios políticos y culturales fue el macho, el papel del cuerpo pictórico femenino en ellos se evidenció desde los mismos inicios del Deshielo. La aludida representación-presentimiento pertenece a Arkadi Plástov, un artista que participó en la evolución estilística de las décadas estalinistas (sin desdeñar el libro infantil)⁶⁹⁴. *Primavera* (fig. 240) marcó tendencias: uno de los realistas

⁶⁹⁰ Sobre los vínculos entre la obra de Nazarenko y el arte de la memoria de los setenta; REID, Susan E., 1993, p.161-188. En cuanto a la ilegibilidad de los mensajes del pasado y la confusión que amenaza la reflexión sobre la condición femenina, quedan patentes en algunas entrevistas con la pintora; ШАРАНДАК, Наталья, 1997.

⁶⁹¹ МСРНЕЕ, John, 1996; REID, Susan E., 1999, p. 276–312.

⁶⁹² САВИЦКИЙ, Станислав, 1999.

⁶⁹³ REID, Susan E., 1993, p.161-188.

⁶⁹⁴ МАРКЕВИЧ, Андрей, p. 140.

ejemplares cruzó la línea que dividía el costumbrismo amable de la alegoría pura⁶⁹⁵. Para realizar el paso precisaba el cuerpo femenino desnudo. La imperante vaguedad iconográfica obliga a repetir: la absurda poética, que le forzaba a simbolizar el valor, la resistencia y la vuelta a la belleza eterna (y no, por ejemplo, el complejo sadomasoquista de la desnudez en medio de la nieve) venía del contacto visual interrumpido con las alegorías de los antiguos maestros, la llave de cuya interpretación se hallaba perdida, prohibida o tergiversada, convirtiéndola así en algo personal e inconsciente. Sobre todo, cuando la mirada era obstaculizada por el estrabismo de la percepción masculina inducido por la doble moral.



Fig. 240. Arkadi Plástov. Primavera, 1954.



Fig. 241. Aleksandra Jácobson. *Delante del baño viejo*, 1962.

Transmutado en autorrepresentación genérica, el cuerpo femenino, con o sin ropa, perdía mucho de su opacidad (fig. 241). Aleksandra Jácobson⁶⁹⁶ era una de las artistas que lo

⁶⁹⁵ ФИЛИППОВА, И., 2018, p. 80-87.

⁶⁹⁶ Aleksandra Nikoláevna Jácobson (1903-1966) nació en Siberia y pasó su infancia en contacto íntimo con las manifestaciones del arte popular, presentes en la vida campesina del norte. Empezó su formación dentro de la emergente escuela de Irkutsk, terminándola en Leningrado, bajo la dirección de Kuzmá Petrov-Vodkin. Conservó de la primera el sueño de un particular primitivismo norteño, y del segundo, la inspiración en el arte tradicional, incluidas algunas temáticas arquetípicas como la maternidad. Todo confluyó en una idiosincrasia artística, que fundía el decorativismo del arte folclórico y la temática del cuento popular fantástico. Desde mediados de los años veinte, su talento le ganó el reconocimiento en la editorial infantil dirigida por Lébedev y Marshak, un semillero de la vanguardia gráfica. Ahí la encontraron los años de las represiones, sobre las cuales la artista anotó en sus recuerdos un fantasmagórico apunte, muestra de la esquizofrénicamente desdoblada conciencia de muchos intelectuales perseguidos. Cuenta como ella y S. Marshak –que en ese momento estaba perdiendo uno a uno a sus colaboradores– no paraban de cantar canciones folclóricas cuando se encontraban. Jácobson no asumió todas las ideas de la escuela de Lébedev; una participación en expediciones por su norte natal la guió hacia otro tipo de síntesis entre lo primitivo, lo decorativo y lo inevitablemente convencional. Ya sus primeros libros para mayores, en los años treinta, evidenciaron cómo el área que con más fuerza se libera de los convencionalismos, sustituyéndolos por otros rasgos arquetípicos de efecto opuesto, es la corporalidad femenina. Esta tendencia se desarrolló especialmente en sus series autolitográficas, materiales que confluyeron en los cincuenta con su trabajo sobre las breves canciones populares humorísticas, *chastushki*. Ilustró un importante número de libros infantiles, entre ellos muchos cuentos y creaciones folclóricas para la infancia, como canciones, juegos y adivinanzas. Una parte crucial de su trabajo la representan las ilustraciones de la obra de Vitali Bianki, muy vinculada a la observación directa de la naturaleza. En la última década de su vida se centró en los ciclos gráficos, cuyas denominaciones aluden a aspectos específicos de la vida popular y a la maternidad. Animados por un afán de

convirtieron en la fuente del sentido de toda su obra. La otra línea que jalonó su trayectoria, el sintético decorativismo aprendido del arte popular, tardó varias décadas hasta encontrarse con el tema corporal. Prácticamente no existe libro infantil ilustrado por Jácobson donde no podamos observar la línea ornamental. Incluso el mensaje más ideologizado recibía su enmarcamiento decorativo, debido a su fusión con las artes folclóricas (fig. 242)⁶⁹⁷. Sutil pero permanentemente, el decorativismo popular buscaba su relación con las manifestaciones corporales. En 1946, el panfleto poético de Maiakovski *Cogeremos fusiles nuevos* recibió una lectura curiosa: más que las armas, el dibujo detalla a la niña engalanada con todos los productos posibles de la artesanía textil, incluido el pompón (fig. 243). Uno de los motivos más destacados de su atavío, el encaje, está ubicado en tal sitio, que evoca los largos calzones u otro tipo de ropa interior tradicional femenina.



Fig. 242. Aleksandra Jácobson. Página preliminar de *Arde, arde, luminosa*. (Recopilación de cuentos, canciones, proverbios y adivinanzas folclóricas), 1953. “El legado de Lenin / voló por el mundo entero./ La ciencia leninista/ la razón y las manos vigoriza”.

Fig. 243. Aleksandra Jácobson. Página de *Cogeremos fusiles nuevos*, 1946. (mini-libro de 9 cm).

La artista atravesó rápidamente el reglamentario colorismo realista de los años cincuenta, para proseguir con su búsqueda de una síntesis entre la observación de la naturaleza, en sus aspectos más o menos amables, y las superficies decorativas, dónde esta misma naturaleza mostraba su cara fantástica. Recurrió a una heroína arquetípica (la niña buena y sensible, superviviente de la injusticia) contrarrestando su edulcoramiento con el peso de los atributos decorativos (fig. 244). En los últimos ensayos sobre un cuento popular revisitado, la

experimentación, llevado al extremo más inédito –sintetizar el lenguaje picassiano con el mitologema folclórico, liberar el claroscuro del enfoque fotográfico– esos trabajos están casi por completo protagonizados por el cuerpo femenino. ЛЕОНТЬЕВА, Г. К., 1988; ПЕТРОВ, В. Н., 1975. p. 1-12; La referencia a los cantos populares incansables de los años 1936-1937, recogida en el citado monográfico de 1988, p. 20, procede de una carta del artista de 1958. Por supuesto, una puede cantar también para no sucumbir a la locura común, mientras produce hiperbólicas imágenes laudatorias (fig. 207).

⁶⁹⁷ La predominancia espacial del elemento artesanal femenino frente al simbolismo político de, por ejemplo, los haces de trigo, no rebaja el dramatismo del mensaje (vuelvo a referirme a la fig. 207). Pero formalmente, la severa estilística del lema ha quedado anulada por la solución decorativa, más antigua que las composiciones de Mundo del Arte, ya que bebe de las fuentes directas.

protagonista habita un marco en el que naturaleza y artesanía popular coinciden (fig. 245). El elemento mágico floral, estilizado hasta el extremo, y la palpable corporeidad de la joven confluyen en un tipo ejemplar.



Fig. 244. Aleksandra Jácobson. Portada de *Latka*, 1953.

Fig. 245. Aleksandra Jácobson. *La florecita roja*, 1962.

El tipo juvenil en cuestión fue el que había pugnado por consolidarse a lo largo de toda la trayectoria de la artista. En las primeras décadas apenas se le entreveía tras varias capas de simbolismos: de la siempre latente pasión por el arte primitivo a la ambigua feminización de lo político⁶⁹⁸. El otro motivo, que permea el *currículum* de Jácobson como correlato de la corporeidad femenina fue el de la maternidad, presente desde los inicios de su obra, (figs. 241, 248, entre muchísimas). Incluso antes de la enseñanza con Petrov-Vodkin, las ideas que le sugería el contacto con la más marginada población campesina, habitualmente pertenecientes a minorías étnicas, desembocaba en imágenes de maternidades, cuyos cuerpos liberó de la ropa tradicional sólo muchos años después. Así, en torno al arquetípico tema del baño, además de campesinas nortañas embebidas de mística tristeza, Jácobson dibujó también cuerpos desnudos femeninos, cálidos y rebosantes (fig. 247). Estos cuerpos, vulnerables y deseantes, contienen los mismos temas que tratará en su obra más íntima, *Ramo de dalias*, recopilación de sus ilustraciones sobre las *chastushki* o canciones picarescas cortas, de creación popular coetánea.

⁶⁹⁸ Me gustaría ampliar el tema del canto, símbolo plural como el de las lágrimas. La misma autora que declaraba la santidad de la mujer frente al grotesco tipo de hombre del pueblo, expresaba este triste ideal, ilustrando también proverbios como “Las lágrimas femeninas son agua” (fig. 246). Creo acertado apuntar una relación más entre esta ambigüedad y la del canto popular, una fuente de resistencia y consuelo, pero también de mitos falsos y, a la vez, como en las humorísticas *chastushki*, de codificación profundamente subversiva. Aleksandra Jácobson aprovechó al máximo el potencial de esta forma folclórica tan solo en tiempos del Deshielo.

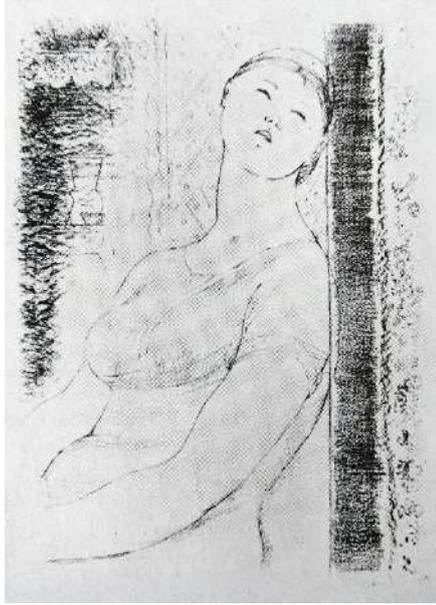


Fig. 246. Aleksandra Jácobson. *Las lágrimas femeninas son agua*, 1963.

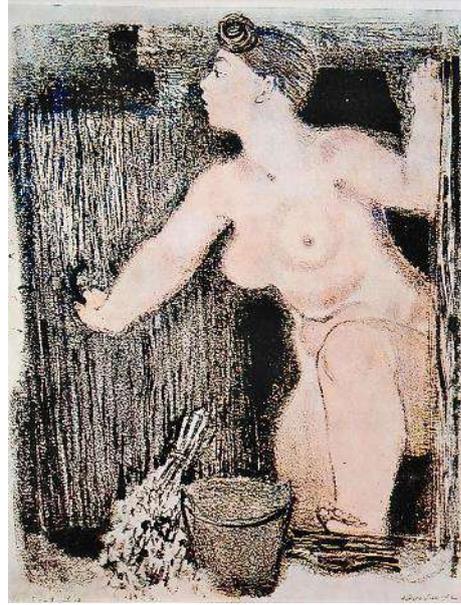


Fig. 247. Aleksandra Jácobson. *En el baño*, 1963.

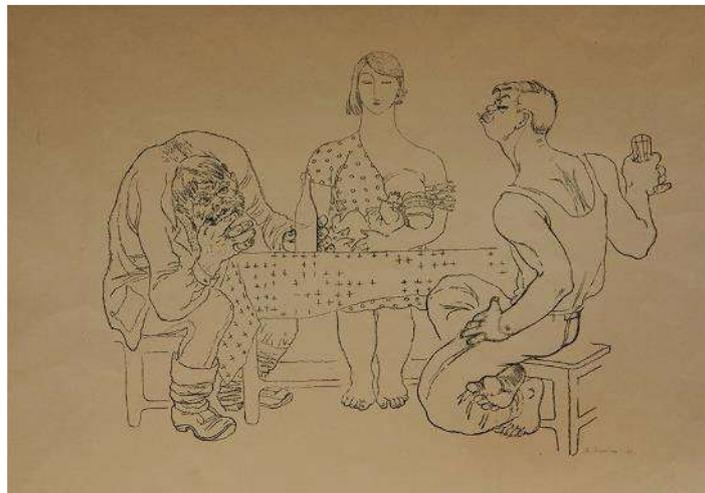


Fig. 248. Aleksandra Jácobson. *Mujer en la casa (Las mujeres no entienden de esto)*, 1963.



Figs. 249-250. Aleksandra Jácobson. “Acordeonista, acordeonista...” y “Las chicas de Novgorod ...”, litografías de *Ramo de dalias*, 1975, [1958-1962].

Las litografías del álbum –elaboradas entre 1958 y 1962⁶⁹⁹– siguen el tema del deseo, como motor de las relaciones sociales en los pueblos. El protagonismo en su expresión es casi completamente femenino. La responsabilidad del juego de la seducción, así como el sufrimiento por su incompreensión o imposibilidad, corresponden a los cuerpos femeninos, transfigurados en una especie de heréticas imágenes sagradas. Lo vemos claramente en el cuerpo danzante, que utiliza el ritmo ancestral para evidenciar aquello que el otro partícipe en el cortejo, el acordeonista, también ritualmente intenta esconder (fig. 249). La expresividad alcanza su apogeo en otra imagen, aparentemente menos erótica, que ilustra esta triste rima: “A las chicas de Novgorod/ no las culpéis de nada/ los del koljós son incasables/ los del sovjós, casados”⁷⁰⁰ (fig. 250). La legitimidad del anhelo, el absurdo de las normas, la naturalidad de la desesperación, todo esto y mucho más se evidencia en las miradas y los gestos de las campesinas. Hasta tal grado la corporeidad se apropia del espectáculo social, que en la imagen culminante el dibujo puede prescindir de enseñar el cuerpo entero; todo es carne sensible. En los últimos trabajos de Jácobson sus ideas obsesivas se materializan con un mínimo de líneas de extrema expresividad. Su correlato son los proverbios y refranes populares, como en el caso de *Las lágrimas femeninas son agua* (fig. 246) o de la obra dedicada a la santidad del deseo – hecho maternidad–, por encima de lo grotesco o doloroso, de doble título: *Mujer en la casa o Las mujeres no entienden de esto* (fig. 248).

La repercusión de la desestalinización del imaginario sobre la representación de la infancia es comparable con la del género. Más que la denuncia directa de la educación totalitaria, la base de la reestructuración de la literatura infantil y juvenil fue la lenta apertura en temáticas, formas de evasión y subtextos. Una parte de este proceso fue la recepción de las obras maestras de la literatura infantil mundial⁷⁰¹. Muchas de ellas hicieron auténtica fortuna, reflejando la evolución social con sus nuevas traducciones y, sobre todo, con sus cambiantes ilustraciones. Entre los ejemplos más palmarios encontramos la obra de Lewis Carroll; A.A. Milne, J.M. Barrie, etc., a veces estrechamente unidos a la rehabilitación de los grandes artistas

⁶⁹⁹ ПЕТРОВ, В., 1975. p. 6

⁷⁰⁰ ЯКОБСОН, Александра (litografías); ПЕТРОВ, В. (ed.), 1975, s. p.

⁷⁰¹ HELLMAN, Ben, 2013, p. 474-477.

visuales de la vanguardia soviética⁷⁰². Por otro lado, en 1956, la renovación de la prensa juvenil produjo una particular revista, *Imágenes Alegres (Vesiolye Kartinki)*, que sin escribir nunca la palabra prohibida “cómic”, fue el máximo exponente de la idiosincrasia soviética dentro del formato de la historieta⁷⁰³. La carrera espacial (un tema querido también por las revistas con viñetas) dio el impulso definitivo a una potente rama de la literatura juvenil. La ciencia ficción de los sesenta se llenó de heterodoxias filosóficas, sutilmente disfrazadas. De forma paralela, a medida que se alejaban del realismo para explorar la fantasía alegórica y la escapada al pasado o al futuro, otros géneros soltaban el lastre doctrinal. Algunos, en grado mínimo: las novelas para chicas crearon protagonistas de exacerbada sensibilidad, pero también de profunda austeridad ideológica, muy dentro del cánón femenino del pasado. Otros en cambio, como las fantasías de Nikolay Nósov o Vladímir Medvédev acompañaron la alegoría políticamente correcta con elementos satíricos de exquisita ambigüedad⁷⁰⁴.

Mientras tanto, los poetas de la nueva generación, como Borís Zajoder, se inspiraban en el absurdo de las primeras vanguardias o en el folclore, para relativizar el punto de vista de la generación anterior. No es de extrañar que en las intervenciones de todos los congresos de escritores durante la era Jruschov se denunciara el escapismo aventurero, el exceso de alegría, o la falta de valores heroicos, brindándonos así un resumen de los síntomas de la apertura literaria. Tan solo en el triunfalista 1967 (entre los himnos al quincuagenario poder soviético), escritores y críticos convergieron para proclamar la ininterrumpida mejora en la calidad de la literatura patria, al unísono con los nuevos mitos de una sociedad estancada y optimista⁷⁰⁵. La unanimidad llamaba al reciclaje del cliché estalinista de la “infancia soviética feliz”.

El tópico entrecomillado es hoy el eslogan de los nostálgicos. Cuando lo utilizan suelen referirse a la infancia de los tiempos del Estancamiento, entre los años 1965 y 1985. En realidad, una de sus particularidades fue la mixtificación entre los conceptos de libertad y de control. Solo un ejemplo: se promovió la consigna de la autonomía creativa dentro de los centros escolares. Es decir, se tendrían que fomentar numerosas iniciativas locales, que involucraran a los niños en el mundo de las ciencias, las artes y todo tipo de actividades extraescolares enriquecedoras. Pronto todas estas ocupaciones fueron debidamente centralizadas, organizadas y planificadas desde las respectivas organizaciones del partido para niños y jóvenes. Pero su ordenación no paró ahí. La actividad extraescolar fue normativizada de tal manera que la jornada educativa se fue haciendo infinita y, hacia 1980, más del 30 % de los alumnos duplicaban y triplicaban los horarios en sus escuelas. Ni con esto bastó. Se crearon macro-complejos educativos, establecimientos que aunaban a gran escala todas las actividades didácticas, curriculares y extraescolares. Y para las que no cabían, en las ciudades surgieron otras construcciones megalómanas, los Palacios de los Pioneros, encargados de centralizar un extenso número de actividades creativas y deportivas optativas. Y aunque parezca increíble, la expansión de la escuela seguía imparable: existe también el ejemplo de los complejos educativo-industriales, o de las “brigadas” escolares que obligaban a los niños a ayudar en los

⁷⁰² Proceso que, a su vez, desembocará en la asimilación prácticamente postmoderna de los logros de la estética del absurdo.

⁷⁰³ Sin menoscabo de los importantes antecedentes autóctonos del género (entre muchos otros, los particulares carteles revolucionarios en viñetas), y la original afinidad de las revistas de vanguardia con el arte secuencial, la verdadera maduración de la historieta soviética es inseparable de la apertura internacional postestalinista. АЛЕКСАНДРОВ, Юрий, БАРЗАХ, Анатолий, (eds.), 2010; ALANIZ, José, 2010.

⁷⁰⁴ El impacto de muchas de las obras olvidadas hace imprescindible su cita exacta. Ejemplifican la tendencia de la ciencia ficción de doble lectura las novelas de los hermanos Arcadi y Borís Strugatski, como *Es difícil ser dios*, 1964 o *La isla habitada*, 1969. Un ejemplo de literatura para niñas del periodo podrían ser los libros de Liubov Voronkova. En cuanto a Nósov y Medvédev, sus obras más famosas son, respectivamente, la saga de Neznaiko (1954-1965) y la trilogía de Barankin (1961-1989).

⁷⁰⁵ HELLMAN, Ben. 2013, p. 482-8.

trabajos agrícolas, por no hablar de los campamentos de verano, que en 1969 sintomáticamente desembocaron en la creación de una Cátedra superior, la de Teoría y Metodología del trabajo con pioneros y miembros del Komsomol⁷⁰⁶.

Sistemáticamente, cualquier forma de espontaneidad: correr en el campo, bañarse en el río, construir modelos de aviones o dibujar con lápices de cera, sufría los consecuentes estados de organización, estatalización y teorización extensa, mientras crecía en escala y ocupaba cada vez más empleados. De forma paralela crecía la producción burocrática en torno a la actividad espontánea, hasta el grado de vaciar de cualquier sentido el papel del niño que tenía que protagonizarla. La intensiva levedad de este tipo de “educación”, donde los contenidos quedaban reducidos a fórmulas oficiales, uniformes específicos para cada contexto, y puntos o estrellas rojas (premios para los que destacaban en la competición sobre la mejor repetición de dichas fórmulas), libraba un grato vacío en la mente. Pero tal libertad de responsabilidades aún no basta para explicar por qué miles de personas entrevistadas insisten en que aquella, incluida la preparación militar juvenil o los concursos de recogida de chatarra, fue la etapa más feliz de su vida⁷⁰⁷.

Las tendencias del Deshielo cristalizaron con especial fuerza en la ilustración infantil. La rehabilitación de artistas y corrientes proscritos con toda probabilidad rearmó las búsquedas, cada vez más individualistas, para despistar con mayor éxito a una censura cada vez más perpleja. La liberalización política nutría, además, la recuperación formal y teórica de los logros del libro infantil: las herencias modernista y constructivista, y los sincréticos escritos de Vladímir Favorski⁷⁰⁸. La base del pensamiento de este maestro del grabado –el libro como un conjunto arquitectónico unitario– cimentó un neologismo radical: *knízhnost* (algo así como “librismo”), que se oponía a la tendencia detallista, “a lo caballete”, propia de la ilustración realista.

A lo largo de los sesenta, las idiosincrasias artísticas reinterpretaban los legados de una manera nada lineal. Así, gran parte de la obsesión modernista por las pautas formales y el contenido simbólico del folclore se reflejó en el renovado interés hacia el cuento y las técnicas artesanales, ejemplificado por la obra madura de Tatiana Mávrina, probablemente una de las ilustradoras más influyentes a largo plazo. Sin embargo, la estilización poética de la naturaleza, que jugó un papel central en dicha obra fue también campo de acción para una tendencia diferente. Los, podríamos llamar neoconstructivistas, (ya que reivindicaron la sintética construcción del libro como objeto visual y perceptivo) en torno a May Mitúrich, compartían la vocación por la naturaleza poetizada⁷⁰⁹. A continuación, esbozaré algunos puntos de la continua diversificación de esta temática, dentro de sus convergencias con otras áreas particularmente queridas en la época, como el cuento fantástico. En conjunto, y en paralelo con todo esto, la experimentación sintética en la representación de la naturaleza atravesó varias

⁷⁰⁶ ПОНОМАРЁВ, Е. Г. *et al.*, 2013, p. 7-13.

⁷⁰⁷ Cabe insistir también en que pocas recopilaciones de opiniones o recuerdos nostálgicos presentan algún tipo de análisis de los datos. La “argumentación” sigue este modelo: “A mis hijos (de 10 y 12 años), por ejemplo, les gustan muchísimo las películas soviéticas, las de hoy les aburren. “¿Por qué?”- pregunto. Responden: “Mami, son como imbéciles, ¿no?” [...] ¡Qué lástima que no conservamos un país tan MAGNÍFICO Y GRANDIOSO! A mí, nadie me demostrará lo contrario, yo tuve una verdadera INFANCIA SOVIÉTICA FELIZ”. ПАЗЗАКОВ, Федор Ибатович, 2014 (trad. A.V.).

⁷⁰⁸ Tanto María Chegodaeva como Ekaterina Éskina insisten en la extraordinaria importancia de la recuperación de los maestros vanguardistas y de las teorías de Favorski, para la renovación del lenguaje ilustrativo en los sesenta. La segunda subraya, además, la labor de los artistas no oficiales, que reinterpretaron la herencia de las vanguardias históricas desde una óptica postmoderna. ЕСКИНА, Екатерина, 2013, p. 28-81. , ЧЕГОДАЕВА, Мария, 1986, p. 54-98.

⁷⁰⁹ ЕСКИНА, Екатерина, 2013, p. 66-67.

fases, antes de desembocar en el renovado surrealismo propio de algunas ilustraciones de la Perestroika. Pocos años después de que estallaran los experimentos de May Mitúrich, podemos ver como Galina Makavéeva cerraba la década de los setenta reflejando no solo lo aprendido de él, sino también otras líneas evolutivas⁷¹⁰. En el caso de Mitúrich, la libertad lúdica ilimitada (que él y otros coetáneos reivindicaron como legítima herencia futurista), produjo figuras femeninas parecidas a los jeroglíficos creados con un único golpe de pincel (fig. 251). Las niñas de Makavéeva también buscan una síntesis con los elementos naturales, llegando a un límite en que sus cuerpecitos están a punto de convertirse en elementos decorativos geométricos. Pero pocas se acercan a este punto tanto como la niña de *Delfinia* (fig. 252), cuya inscripción en la naturaleza es también libertad corporal y de comportamiento. Sus hermanas, la gran mayoría, continuaron la tradición antigua de las rimas visuales como las flores, las estrellas o los pájaros. Sin embargo, en las composiciones decorativas, que asocian a las niñas con los elementos simbólico-fantásticos procedentes de la naturaleza, hay mucho de la antinaturalidad de un teatro de marionetas orientales. Sin manifestarlo de forma estridente, la actitud de Galina Makavéeva hacia el tópico (fig. 253) o el exotismo folclórico (fig. 254) ya era implícitamente postmoderna, deconstructiva.



Fig. 251. May Mitúrich. Página de *Peter Pan*, 1971. БАРИИ, Джеймс. МИТУРИЧ Май, *Питер Пэн*, М.: Искусство, 1971.

Fig. 252. Galina Makavéeva. Página de *Delfinia*, 1978. НОРМЕТ Дагмар; МАКАВЕЕВА, Галина (ил.). *Дельфиния*. Москва: Детская литература, 1978.

⁷¹⁰ Además de ilustrar a lo largo de su extensa trayectoria más de setenta libros infantiles, Galina Makavéeva (1936) estuvo, a partir de finales de los años sesenta, muy implicada en la definición de la línea estética de *Murzilka*, una de las revistas infantiles más populares de la época. Como otros artistas de su generación, miró hacia la herencia vanguardista, que ya se estaba trasvasando a las teorías del nuevo arte no oficial. Pero según declaraciones de la propia artista, el único sistema al que permaneció fiel fue a la propia naturaleza, observada a través del prisma de una compleja e inédita emoción. Así, su trabajo con la superficie y la mancha contiene importantes reminiscencias de las tendencias postimpresionistas, recuperadas con gran libertad a lo largo de numerosos paisajes y naturalezas muertas, protagonizados por las flores. ЕСКИНА, Екатерина, 2013, p. 68; ЧЕГОДАЕВА, Мария, 2002.

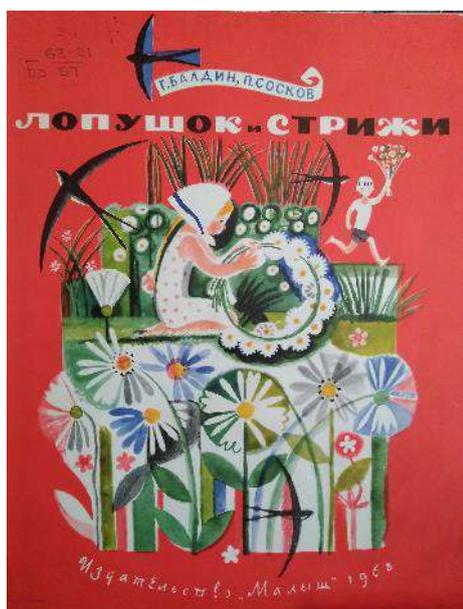


Fig. 253. Galina Makavéeva. Portada de *Tontín y los vencejos*, 1968.



Fig. 254. Galina Makavéeva. Página de *Velas de colores*, 1967.

Los vínculos entre la ilustración y el arte no oficial fueron numerosos y profundos, y hubo autores que literalmente dividieron el año en dos, dedicando la mitad a la experimentación pictórica y la otra a los libros infantiles. Durante su formación, Érik Bulátov formó un grupo de amistad y disidencia, típico de la época, junto con Oleg Vasiliev, su colaborador en la ilustración, y con Iliá Kabakov, otro gran nombre del futuro conceptualismo. Es evidente que existía una separación entre el trabajo sobre la ilustración infantil (más de 100 libros creados durante treinta años a partir de 1959) y el corrosivo *Sotz Art*, practicado por Bulátov (fig. 255). Antes de analizar los códigos que encerraba la ilustración del tándem Bulátov-Vasiliev, cabe subrayar la importancia de la letra en la pintura del primero. Según el propio artista, la inmediatez de la percepción de este terrorífico *Gloria al Partido Comunista* supera la accesibilidad del pop-art tradicional; intuitivamente cada espectador siente la falacia de las letras, conocidas de tantos carteles, que obstruyen el cielo hiperrealista⁷¹¹.

⁷¹¹ ВОЛЧЕК, Дмитрий; БУЛАТОВ, Эрик, 2019.

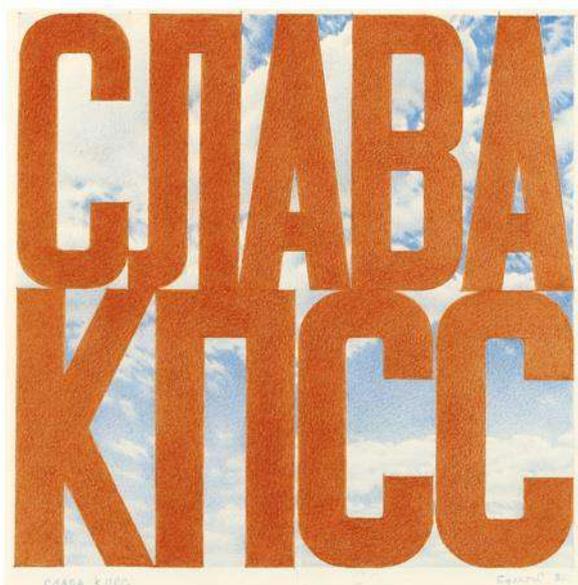


Fig. 255. Érik Bulátov, *Gloria al PCUS*, 1980.

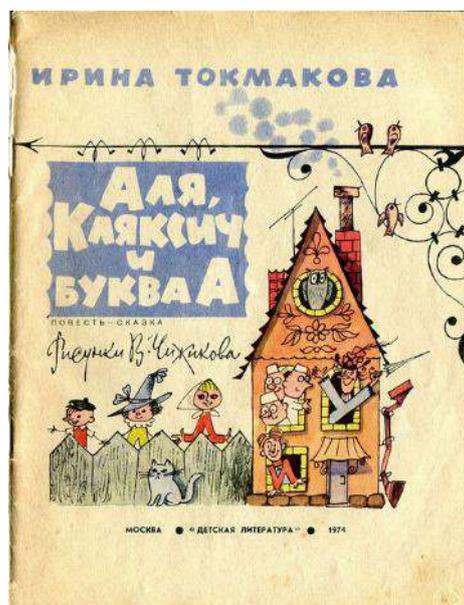


Fig. 256. Víctor Chízhevik. Portada de *Alia Kliaksich y la letra "A"*, 1974 (1ª ed. 1968). En 1975, el mismo artista creó la homónima película de dibujos animados.

La cultura underground rebosaba tendencias y métodos, no menos sugestivos que los radicales trampantojos de Bulátov, que perseguían el mismo propósito: la creación de palimpsestos con una cantidad de sentidos desorientadores. De hecho, toda la poética de los años setenta, incluso cuando se dirigía a las masas, perseguía lo íntimo, lo apenas sugerido, en la frontera con lo fantasmagórico; el campo perfecto para cultivar también la sutil alegoría, que superaba la comprensión de los censores. A la vez, el mismo lenguaje participaba de un clima que impregnaba toda la cultura visual: la apropiación liberadora de cualquier estilo pasado, atribuyéndole significados nuevos, personales, metafóricos y potencialmente subversivos. Fue un clima propicio para la teatralidad y la sátira velada, presente en distintas formas culturales. Dentro del libro infantil, hallamos un ejemplo notable en la trayectoria de Viktor Chízhevik (fig. 256). Además de la cultura de la caricatura⁷¹², sus ilustraciones estaban inmersas en otro fenómeno parateatral que atravesó la cultura visual de los setenta y los ochenta: como otros artistas Chízhevik participó en la elaboración de dibujos animados, potenciando el intercambio de rasgos entre géneros. Huelga decir que la revisión del pasado desconocido, mucho más allá de las primeras vanguardias, acompañó a la paulatina apertura de la cultura hacia afuera⁷¹³.

El tiempo de apertura hacia las tradiciones y las innovaciones europeas coincidió con el renacimiento del folclorismo local. En momentos y autores diferentes los matices variaban:

⁷¹² Aunque muchas revistas satíricas asimilaban el sistemático esfuerzo de las autoridades de domesticar la risa, el chiste popular ilegal había tomado las proporciones de fenómeno natural. Todo el mundo, sin excepción o distinción de edad, género o pertenencia social, contaba chistes políticos macabros, referidos a la violencia estalinista del pasado reciente, y chistes con matices escatológicos, dedicados a la estupidez y la incompetencia de las autoridades y a la ineficacia y corrupción del sistema socialista en general. Era el pasatiempo más común, que coronaba cada reunión familiar o de amigos y llenaba los numerosos ratos de ocio en el lugar de trabajo o estudios. Aquellos de los que contaban chistes en el período del Estancamiento, y que poseían una buena memoria, llegaron a atesorar miles de ellos transmitidos sólo oralmente, que hoy (excepto algún intento recopilador) se han perdido.

⁷¹³ Hay que citar el papel de crisol que jugó el festival internacional de Bratislava tanto para los ilustradores rusos como para sus colegas europeos. La Unión Soviética estuvo presente en el encuentro a partir de 1967. ЕСКИНА, Екатерина, 2013.

en general, la retórica nacionalista cristalizaba en clichés, mientras una nueva y personal elaboración de los aspectos etnográficos cargaba los cuentos con sentidos inesperados. Así, el cuento se convirtió en la encrucijada, entre el legado nacional, la tradición romántica universal, la nueva visión de la naturaleza y la introspección del cuento de autor. Unos ejemplos ayudarán a ver cuán distintas y a la vez interconectadas estaban todas las ópticas.

Además del paradigmático corpus de Tatiana Mávrina, otras miradas femeninas divergentes entretejieron poesía y naturaleza. Una de ellas se desarrolló al margen de los centros de edición de Moscú y San Petersburgo, algo que repercutiría en su afinidad con una particular ilustración, que se consolidó por esas fechas en el área cultural báltica⁷¹⁴. Tanto en los setenta como en décadas posteriores, Tamara Yufa⁷¹⁵ siguió desarrollando aquella visión ritual sobre la ilustración, que vuelca lecturas muy personales siempre en el mismo momento literario concreto, creando así una práctica visual del tipo (especialmente el femenino). Así elaborados, los tipos de los cuentos recuperaban la transparencia y la flexibilidad de los mitológicos. Estas protagonistas comparten con las del *Kalevala* las soluciones formales de lo arquetípico: el juego de intercambio entre elementos cristalinos y vegetales, tributo a la mitología de la nieve, o la estilización neofolclórica de los elementos naturales (figs. 257-258). Ya vimos que las imágenes del *Kalevala*, de Poret y Glébova, se centran exclusivamente en el sufrimiento femenino, parcialmente interpretado dentro del poder del resurgimiento cíclico de la naturaleza. Cuanto más estetizados aparecen los atributos arquetípicos, más fácilmente sugieren la conversión del sufrimiento femenino cotidiano en mito esencial. Si hablamos de la mitificación de la mujer como de un fenómeno, obviamente conservador, presente tanto en los años setenta, enamorados de las mujeres-flores, como en el final del siglo XX, con su espiritualismo sintético y postmoderno, tenemos que reconocer la participación de Tamara Yufa. Pero el análisis de sus ilustraciones la demuestra que el terror y el desgarró de sus protagonistas están contrarrestando la estetización, en cualquiera de los momentos señalados. La conclusión apunta al poderoso discurso sumergido que se apropia de la heterodoxia femenina, neutralizando sus sentidos políticos con categorías universales.

⁷¹⁴ Por razones coyunturales la ilustración Báltica ha perdido retrospectivamente su peso en la historia de la ilustración rusa. Tamara Yufa también estuvo durante largos años excluida de los monográficos temáticos, a pesar de que sus intereses creativos se centran en la norteña región de Carelia, cercana a San Petersburgo. Sobre la innovadora ilustración de las entonces Repúblicas Bálticas. ГАНКИНА, Элла, 1973, p. 8-11.

⁷¹⁵ Desde 1960, Tamara Yufa (1937) vinculó su trayectoria con la provincia de Carelia, inmersa en las tradiciones culturales nórdicas. Uno de sus frutos es la continua dedicación al *Kalevala*, el poema épico carelio-finés. Pero el área cultural marcó también otros libros que ilustró, entre ellos varias recopilaciones de cuentos carelios, fineses y escandinavos, además de los célebres cuentos de Topelius. Como complementos significativos de esta línea se podrían citar sus paisajes de la misma región o su trabajo como escenógrafa para conjuntos de bailes folclóricos de la provincia. Extrapoló los particulares elementos etnográficos, fusionándolos con gran libertad, en una poética personal que marcó las ilustraciones de otros cuentos, en varias ocasiones los de Andersen, pero también los de Pushkin, Grimm y Perrault, casi íntegramente publicados por editoriales de la misma provincia. En los años postsoviéticos, la crítica trazó otra línea interpretativa de la obra de la artista. Su colaboración con el poeta y filósofo Yuri Linnik, por ejemplo, produjo imágenes de la feminidad esencial, como una posmoderna unión de diferentes tendencias espirituales incluida la cristiana. Dicho esto, subrayemos que las tardías revisiones de las protagonistas del *Kalevala* carecen de eclecticismo. La heterogénea edición conmemorativa del texto épico, que reunió en 2016 imágenes de Yufa de distintas décadas, incorpora lexemas actuales a tipos femeninos cristalizados en los setenta, sin menoscabo de su unidad poética. ПОЛЯКОВА, Серафима, 1980; ЛИННИК, Юрий, 1997.

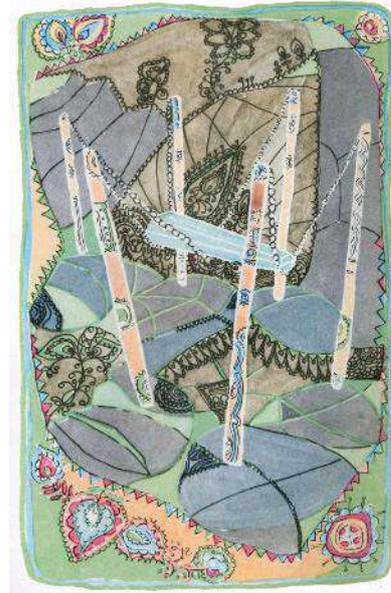
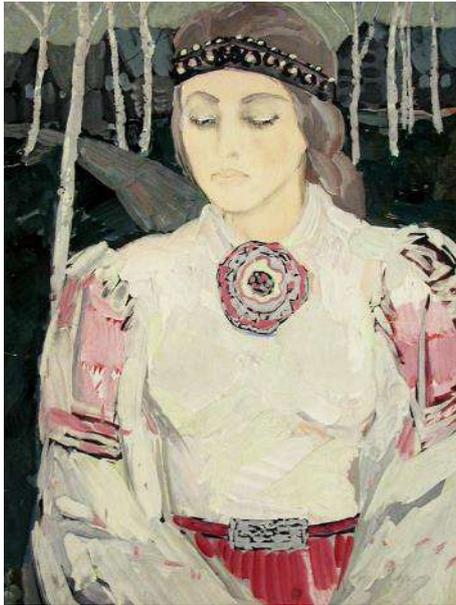


Fig. 257. Tamara Yufa. *Aino*, 1962⁷¹⁶.

Fig. 258. Tamara Yufa. Página de *Cuento de la princesa muerta y los siete caballeros*, 1970.

Autoras de imágenes cronológicamente cercanas proyectaron sobre los cuentos rasgos y tónicas divergentes; incluso creando, algunas veces, distintas visiones del mismo cuento. Aunque su precoz talento cristalizó en varios títulos anteriores, Anastasia Arjípova⁷¹⁷ formó parte de la corriente de ilustradores que se significaron en los años ochenta. Era una generación que recapituló la crisis de los conceptos renovadores de las décadas anteriores⁷¹⁸. Para muchos de ellos, la ilustración al caballete presentaba una oportunidad para armonizar el anhelo por los pasados irrecuperables y la búsqueda de las metáforas alucinatorias y personales. Algunos críticos les llamaron neorrománticos. Sería aún más exacto afirmar que llevar a este punto la innovación subversiva, difrazándola de seudoclasicismo, catapultó a los artistas en plena posmodernidad. En los cuentos ilustrados por Anastasia Arjípova abundan las protagonistas femeninas, para las que su micro-pincelada construye mundos dolorosos, a menudo intransitables y casi siempre solitarios (figs. 259; 260). Perdidas hasta difuminarse entre una naturaleza ajena a sus sufrimientos o confinadas en entornos oníricos, en los que permanecen con las obligadas poses de *madonnas* antiguas, estas heroínas, descalzas y sangrantes, sobresaltan el inconsciente con muchos mensajes. Uno de ellos: los protagonistas de los

⁷¹⁶ *Aino*, la primera obra de caballete, creada por Tamara Yufa sobre el poema épico, tiene un carácter seminal: ya contiene los aludidos elementos fijos, continuamente recuperados con nuevos medios formales. ПОЛЯКОВА, Серафима, 1984, ПЫРЬЕВА, Галина, 2017, p. 382-4. ЛЕЊНРОТ, Элиас (comp.); ЮФА, Тамара (il.), 1967, 1971, 1973, 1977.

⁷¹⁷ Anastasia Arjípova (1955) se formó en el área del cartel, pero su vocación hacia la herencia cuentística universal se manifestó ya durante sus años de estudio. En 1985, una editorial alemana le encargó las ilustraciones de los cuentos de los hermanos Grimm y de Andersen, iniciando así una larga trayectoria internacional. Hoy las recopilaciones de estos autores son un clásico para los niños de numerosos países, entre ellos España, y A. Arjípova, una de las ilustradoras rusas más conocidas. МИЦУЛ, Светлана, 2020. Paradójicamente, la investigación no le ha dedicado la atención que le debía ni por esto, ni por sus decisivas intervenciones organizativas o teóricas (entre ellas el interminable trabajo de apoyo a los ilustradores, dentro de las exposiciones, concursos internacionales y un largo etcétera, que por estas fechas continúa haciendo). Es difícil saber si se debe a la coyuntura, o a la incapacidad de distinguir su profundamente metafórica sensibilidad posmoderna de un supuesto realismo historicista.

⁷¹⁸ ЕСКИНА, Екатерина, 2013.

ochenta parecen afrontar mejor el eterno y penoso metafórico invierno, que la también metafórica inverosímil primavera⁷¹⁹.



Fig. 259. Anastasia Arjipova. “La pastora de gansos”. Ilustración para *Cuentos de los hermanos Grimm*, 1985.

Fig. 260. Anastasia Arjipova. Ilustración para *La Reina de las nieves*, 1985.



⁷¹⁹ La idea de relacionar la metáfora del eterno invierno y la dolorosa autorrepresentación femenina procede de la crítica feminista del arte de un periodo inmediatamente posterior al aludido. Hablando de las performances feministas de artistas rusas de los noventa, Ludmila Bredígina utiliza el nombre de un proyecto, “Vivir sobre la nieve”, como síntesis de la visualización de la situación de la mujer tardo- y postsoviética. El mismo artículo define la génesis de la relación entre dolor y placer escondida tras de este tipo de representaciones: “El poderoso mito sobre la mujer soviética, [...] durante setenta años, camufló cínica y exitosamente la práctica de utilizar a la mujer como un producto nacionalizado y objeto de la violencia totalitaria [...], al tiempo que declaraba el amor universal y el respeto por los derechos de las mujeres. Este ingenioso mecanismo consiguió que la mujer adquiriera gradualmente un síndrome de rehén estable, percibiendo la violencia real y el amor declarado como indistinguibles entre ellos”. БРЕДИХИНА, Людмила, 2000, p. 219.

Fig. 261. Nika Goltz. Página de *Hierba-Vencedora*, 1965.

Fig. 262. Nika Goltz. Dibujo de 1990, variante de la ilustración para *El Cascanueces y el rey de los ratones* (la versión más temprana aparece publicada en 1976).

Las imágenes de Nika Goltz⁷²⁰ exploraron otra naturaleza del cuento. En sus tempranas obras, la poética de sus representaciones evolucionó de la geometría arquitectónica a lo fantasmal (fig. 261). En sus últimas décadas las dos características confluían, construyendo unas alucinaciones urbanas a lo Piranesi. Pero en el lapso entre los setenta y los noventa su máxima expresión se desplegó a escondidas, en interiores que la noche y los ojos de la niña observadora convertían en plazas abiertas, llenas de milagrosas apariciones (fig. 262). Las sombras centelleantes y los velos de encaje fueron los detalles habituales en sus primeros libros, basados en la oposición entre blanco y negro, contraste que curiosamente cobró más fuerza a medida que Goltz experimentó con la gama cromática. El detalle, como sueño o alucinación atemporal, atravesó intacto medio siglo de historia de la ilustración, en unos cuentos que habían visto cambiar cada uno de sus componentes visuales.

Si antes de ver los ejemplos concretos de la codificación y la enmarcación del mensaje, ampliamos la nómina de los ilustradores e ilustradoras más conocidos de las décadas de los sesenta y setenta, podremos construir un particular gráfico cronológico-característico. Los inicios, ricos en controversias, estuvieron marcados por una relectura de la naturaleza, común a varias tendencias, pero pronto liderada por una joven y vanguardista experimentación colorística⁷²¹. Esta radical línea se reprodujo en un continuo trasvase entre Moscú y San Petersburgo, que incluía a artistas como Galina Makavéeva y Natalia Basmánova⁷²², otra maestra de las manchas postimpresionistas y las superficies pseudo-ornamentales. Y creadora de protagonistas plenas de poesía vulnerable. La década de las flores, donde brotó una de las variantes más rotundas de la reinterpretada sin tregua *Pulgarcita* (fig. 263), marcó complejos vaivenes entre las mujeres acorraladas o dejadas a medias fuera de la representación (fig. 264) y el apoderamiento visual de estas figuritas borradas. Celebrada con éxtasis, esta recuperación del centro para la imagen femenina de la esquina nunca ocurre, por lo menos en Basmánova, fuera del mundo de las metamorfosis naturales y los ciclos eternos.

⁷²⁰ Nika Goltz (1925-2012) comenzó su trabajo en la ilustración en 1953 y tuvo una dilatadísima carrera, prácticamente hasta su muerte. Salvo algunas incursiones en el cuento de autor ruso, dedicó la mayor parte de su trabajo a los grandes románticos europeos. Durante décadas ilustró, reiteradamente, los cuentos de Hoffmann, Andersen y Oscar Wilde. Su obra proporciona abundantes muestras del cambio de su estilo en los setenta, en contraste con la necesidad de visitar el mismo tema y a veces hasta los mismos detalles de una obra literaria. Las imágenes dejan patente que se trata de una artista, para la cual la fidelidad a una visión interior fue más importante que las circunstancias coyunturales. Dentro de su fortuna crítica, las circunstancias citadas han contribuido a su inclusión en la categoría de ilustradores románticos o metafóricos, soñadores que empezaron o maduraron en los años setenta. La propia artista reconoció la difícil necesidad de resistir a las limitaciones de la censura, una forma de desobediencia que Nika Goltz afirmó haber visto presente en el libro infantil mucho más que en otras áreas del arte soviético. БОГАТЫРЁВА, Наталья, 2018, p. 112-117; ЕСКИНА, Екатерина, 2013, p. 69-70; 182-184.

⁷²¹ ЕСКИНА, Екатерина, 2013, p. 59-72.

⁷²² Después de formarse en las artes gráficas, Natalia Basmánova (1906-2000) se dedicó a ilustrar libros de texto para escuelas de las provincias periféricas. Nunca se identificó con esa tarea tanto como con sus posteriores libros cromáticos, íntegramente dedicados a la celebración de la naturaleza. En perpetuo movimiento, con toques de misterio romántico o pacíficamente generoso, este universo de acuarela acrecienta, de forma paralela a su progresiva estilización, los elementos contradictorios o sutilmente inquietantes. Es evidente la influencia sobre sus libros infantiles maduros del círculo no oficial de Stérligov y Glébova, al que se acercó a partir de 1962. ГЛЮЦЕР, В., 1987, p. 9-16; ТРАУГОТ, В. 2010, 151-161.



Fig. 263. Natalia Basmánova. Página de *Pulgarcita*, 1975.

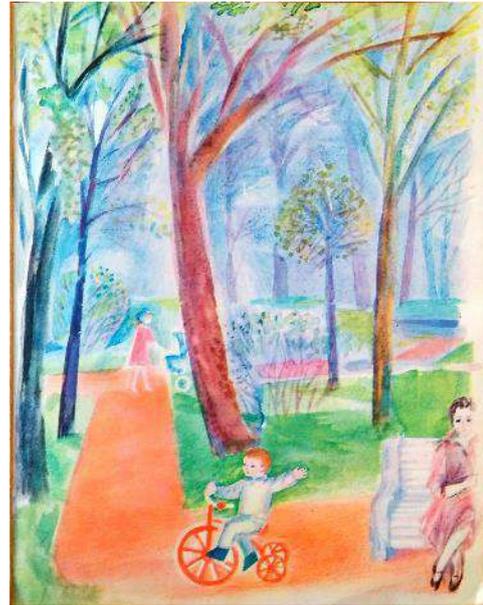


Fig. 264. Natalia Basmánova. Página de *Ocho cancioncitas primaverales*, 1970.

Iniciando el repaso de las décadas prodigiosas, cabe advertir que sería una falacia limitar las influencias visuales a la innovación. Así, en revistas como *Murzilka*, el incipiente auge del humor, los disparates y la naturaleza “a la vanguardia” convivían con las niñas buenas de Tatiana Erémina⁷²³. Como en los libros ilustrados por la misma artista eran aseadas, concienzudas, serviciales y alegremente subsidiarias (figs. 265-266). Observando la evolución de esta ilustradora, en diferentes ediciones de un mismo libro, o dentro de la misma revista, podemos comprobar la intensidad de los cambios acaecidos en el género de la ilustración. Y también su elasticidad: en el otro género, el femenino, todo sigue igual. A una conclusión muy parecida lleva el análisis del desarrollo de otra ilustradora de *Murzilka*, Marina Uspénskaya⁷²⁴.

⁷²³ En los años treinta Tatiana Erémina (1912-1995) estudió en el Instituto de Bellas Artes de Moscú, la institución que heredó las liquidadas escuelas vanguardistas Vjutemás y Vjuteín. Entre sus profesores estaban Aleksandr Déineka en su periodo de transición hacia la ortodoxia, y algunos pilares del realismo socialista, que no debieron haber dañado demasiado a la joven, puesto que se especializó en el cartelismo. El tema de la mujer y la infancia llenó sus primeros carteles y siguió acompañándola a través de su extenso trabajo en libros y revistas, entre otros géneros. Uno de sus carteles de la época de la Gran Guerra Patria llevó un largo y explícito título: "Las chicas, atrevidas, se suben al tractor/, y dictan esta orden al soldado:/ ¡Golpea a los nazis con saña y valor,/ haré yo un ratito tu trabajo!" (1941). Esta joven-cliché, con todas sus contradicciones, siguió habitando sus ilustraciones postbélicas. En este periodo el tema de su vida, la niña ideal, le ganó un amplio reconocimiento, cuando fue aplicado dentro del cuento o de la poesía infantil intimista. En esta línea, junto con las cambiantes versiones de las ilustraciones de los versos de A. Bartó, destacó especialmente *Pulgarcita*, de 1968, cercana a la nueva visión de la naturaleza. МАРЕВИЧЕВ, Г. В., 1981; ТРАМВАЙ ИСКУССТВ, 2020; МУРЗИЛКА, 2018.

⁷²⁴ Marina Uspénskaya (1925-2007) también estudió en el Instituto de Bellas Artes de Moscú, aunque más de una década más tarde y, en su caso, estudiando ilustración con B. Déjterev. Las semejanzas no terminan aquí: Uspénskaya se centró en los temas infantil-femenino, trabajó en un extenso número de libros y revistas (realizando también numerosas obras de caballete). Detallando el último punto, su presencia en *Murzilka* fue muy importante en los años sesenta; también dentro de la ilustración del libro (donde produjo un número exorbitado de títulos) volvió reiteradamente a la misma obra, mostrando su versatilidad estilística, así como la permanente relación de su protagonista con el entorno natural. Quizá sería más fácil subrayar la principal diferencia con la artista anterior. Se ha escrito que la gran capacidad de Uspénskaya para la variación formal viene de sus vínculos familiares con la traducción académica rusa. Es un argumento difícil de sostener, teniendo además en cuenta que apenas hubo artistas que no atravesaran numerosos estilos, a medida que cambiaba la coyuntura política y social. Eso sí, la longevidad de la artista llevó su evolución al extremo: a finales de los años ochenta creó series dedicadas a las

En los años sesenta la artista cambió el contorno de sus angulosas protagonistas por una suerte de suave redondez color pastel; pero no modificó ni la caprichosa ternura de sus movimientos, ni su afinidad con una naturaleza, benigna por definición (figs. 267-268).

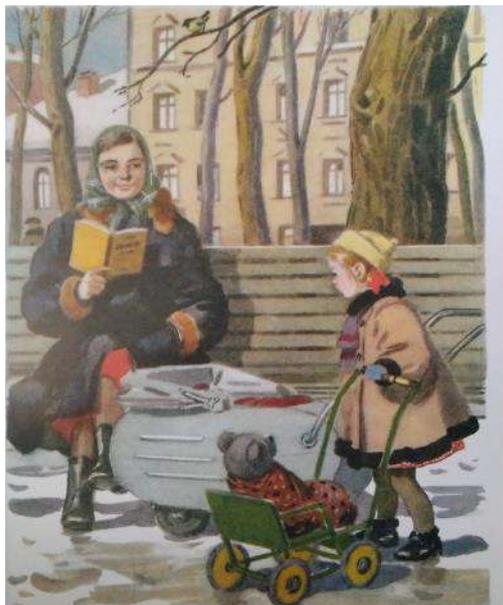


Fig. 265. Tatiana Erémína. Ilustración para la revista *Murzilka*, 1955.

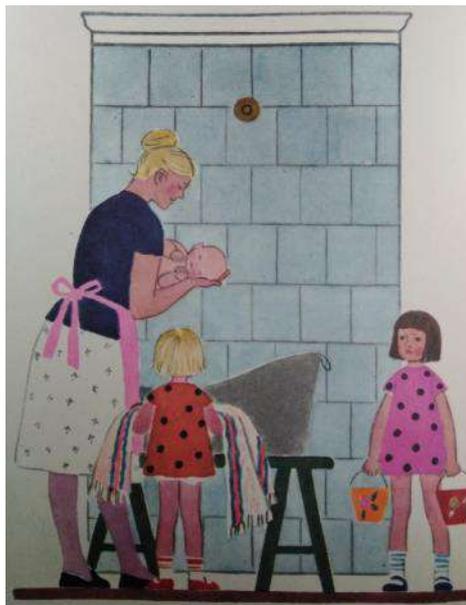


Fig. 266. Tatiana Erémína. Ilustración para *El hermano menor*, 1972.



Fig. 267. Marina Uspénskaya. Ilustración para *Versos difíciles*, 1960.



Fig. 268. Marina Uspénskaya. Ilustración para *Siéntate, escucha*, 1969.

Durante la década de los setenta se fueron profundizando las tendencias referentes al humor, la teatralidad y la introspección fantástica (dentro de los ítems hubo una creciente lista

Памadas Nuevas Rusas. ВАСИЛИАДИ, Оксана, 2017; ГАНКИНА; Элла, 1963. р. 201-203; ГАНКИНА; Элла, 1977; р. 135-137.

de nombres, entre ellos, E. Monin, N. Popov, G. Kalinovski o L. Tokmakov)⁷²⁵. Todo esto, en los años siguientes, nutrió las absurdas y personales metáforas de una avalancha de autores, que dinamitaron las apariencias. Mientras tanto, la ilustración femenina repensaba sus genealogías. Porque, tanto la pujanza de los pioneros de la próxima innovación radical, como la omnipresente línea setentera de la naturaleza hecha cuento tenían una antecesora reconocida. Tatiana Márvina⁷²⁶ perteneció a las promociones perseguidas de Vjutomás, las del aprendizaje de la libertad. Después, su visión pictórica operó tan solo a través del color: color hecho paisajes naturales o cálidos cuerpos desnudos, transfigurados por un atributo que aluden al agua, la arena o la hierba (fig. 269).



Fig. 269. Tatiana Márvina. *Retrato de O. Gildebrandt*, 1937.



Fig. 270. Tatiana Márvina. Portada de *Ternerito Lomito Negro Pezuñas Blancas*, 1953.

⁷²⁵ МАРКЕВИЧ, Андрей, 2005; ЕСКИНА, Екатерина, 2013, p. 59-72.

⁷²⁶ La fecha exacta en la que Tatiana Márvina (1902-1996) terminó el Vjutomás es 1929. Contaba que acabó siendo autodidacta: todo lo que le exigían sus profesores era trabajar, probando. Los únicos modelos, elegidos por ella misma, podrían derivar de aquellas obras maestras a las que tuvo acceso: los numerosos dibujos conservados en el Fondo Gráfico del Museo Ruso muestran como la alegría de vivir matissiana coloreaba no solo sus desnudos, sino también sus paisajes urbanos. Estos últimos sumaron a los trocitos de naturaleza mágica también el valor arquitectónico, con matices etnográficos. Esto ocurrió después de la guerra, mucho después de la aparición de las primeras reseñas hostiles que acusaron a Márvina de formalismo decadente burgués. Y justamente el periodo postbélico coincidió con su iniciación en el cuento, a través de las visiones poéticas de Pushkin. Siguió ilustrando los cuentos de este autor y otros folclóricos durante los años cincuenta y sesenta. A lo largo de esta última década, el fauvismo de su juventud volvió a sus ilustraciones de los cuentos populares y a unas series de paisajes encantados, también muy cercanos a una poética folclórica, reinterpretada muy personalmente. Sus libros de nuevo cuño atrajeron rápidamente la atención ganando los mejores premios nacionales e internacionales, tendencia que continuó en las décadas siguientes. МАВРИНА Татьяна, 2006; ШЕЛУДЧЕНКО, Александр, 2019; ДМИТРИЕВА. Нина, 1981.



Figs. 271-272. Tatiana Mávrina. “CH: Ternero Lomito Negro y Reloj” y “CH: Maravillas”. Páginas contiguas de *Abecedario de los cuentos*, 1969.

La amplia colección atesorada por la artista atestigua algunas de las fuentes que nutrieron su vuelta a la vanguardia gráfica, latente en sus cuadros de tamaño y contenido íntimo, pero apenas visible en las ilustraciones anteriores a los años sesenta. Se trata de una recopilación de iconos, trajes populares y objetos artesanales, entre ellos juguetes tradicionales de madera⁷²⁷. El culto colectivo por la reapropiación del mito coincidió cronológicamente con los encarnizados debates sobre la nueva presentación del libro. En ambas líneas, Mávrina se convirtió en bisagra entre las primeras y segundas vanguardias gráficas, todavía más porque siguió evolucionando⁷²⁸. Y radicalmente: en la portada de 1953 (fig. 270), apenas podríamos aislar algunas correspondencias cromáticas que delaten a su autora: unas pocas manchas de color plano unen los atributos de los personajes, sugiriendo tácitas relaciones. En ilustraciones futuras el arquetípico color de las flores doradas se vertió en peces, estrellas, campanarios o símbolos zodiacales, sin dejar de designar a los estilizados cuernos mágicos (fig. 271). En este abecedario de 1963, el juego de los significados cromáticos de las letras ha encontrado su verdadero nudo: la grafía CH (Ч). Sus “cuernos” muestran un ciclo de transformaciones, con colores contrastados; no solo los atributos amarillos de los animales fantásticos, sino también los pétalos con forma de lira, extrapolados cromáticamente dentro del reloj-almanaque y reflejados, como formas geométricas, en los pétalos de las mágicas flores azules etc., hasta el vértigo.

Se puede ir incluso más lejos: la obsesión por el simbolismo oculto estalla en la prolongación de la letra CH, protagonizada por la princesa Cisne (fig. 272). El juego con los colores y las formas, para agotar todos los posibles ecos del sonido aludido, ha roto no solo las reglas del ritmo si no cualquier principio del marco. La representación de la letra ha sido sustituida por el cuerpo femenino antropozoomorfo, que la recuerda e invierte sin fin (las alas son los cuernos mágicos de la ilustración anterior, pertenecientes al antiguo animal expiatorio sagrado). Como figura mitológica femenina, la princesa Cisne del cuento de Pushkin domina varios elementos naturales, por eso evoca tanto a los seres naturales subacuáticos, como a los terrestres. También puede hacerlo la reina amazona Marya (fig. 273), rodeada por las olas, como lo están los caballos voladores de los cuentos tardíos de Mávrina. Mujeres y caballos, componentes del centauro, se sienten igualmente como en casa entre los peces, o entre las estrellas o en las altas torres. Por fin, la amazona que habita el encantado paisaje de 1978 (fig. 274) parece concluir el círculo abierto por los lejanos desnudos con un atributo cromático

⁷²⁷ РУДНЕВА, Алла (ed.), 2011.

⁷²⁸ ЧЕГОДАЕВА, Мария, 1986, p. 64-66.

referente a la naturaleza (invariablemente, de la misma gama). Su vuelta o inmersión completa en los misterios de los elementos se ha hecho posible sólo cuando su exuberante carnalidad se ha vuelto etérea y su desnudez ha sido descompuesta, convirtiéndose en brillos, velos y sonido de cascos. Podríamos decir que estas tardías protagonistas dominan el paisaje del cuento porque, como la princesa Cisne que ilustra la CH de “Maravillas” (*chudesas*) son sus cooperadoras, hipóstasis de la creadora femenina y alter egos de la propia pintora. Ni que decir tiene que, como tantas relaciones mágicas, apenas susurradas tras del telón de acero, estas correlaciones también son “incorpóreas”: fáciles de sentir y casi imposibles de articular lógicamente.

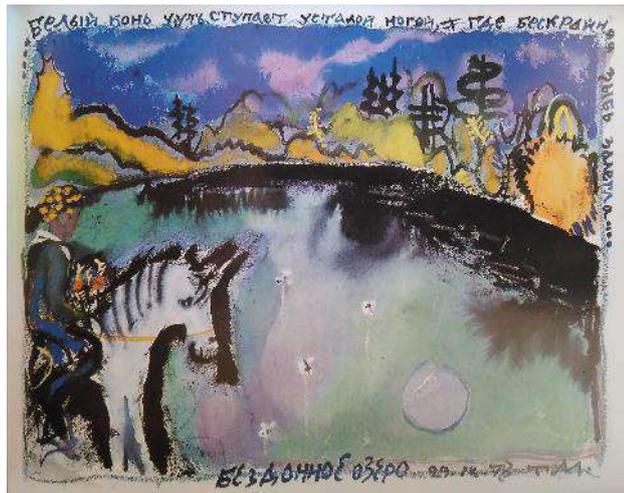


Fig. 273. Tatiana Mávrina. Ilustración para *En una tierra lejana. Tres cuentos populares rusos*, 1970.

Fig. 274. Tatiana Mávrina. *El lago Bezdonnae*, 1978.



Fig. 275. Gueorgui, Aleksandr y Valeri Traugot. Página de títulos de *Los Cuentos de mi Madre la Oca*, 1976.

Fig. 276. Víctor Pivovarov. Cabecera-logotipo de la revista *Imágenes Alegres*, 1979.

En los años setenta los reencuentros con el cuento a menudo estaban entrelazados con una experimentación vanguardista de extraordinaria calidad. Si Occidente promovió el postsurrealismo, el conceptualismo en todas sus facetas, el letrismo y la fusión posmoderna de estilos mucho más allá del pop, no sería difícil encontrar la misma mezcla en muchas obras soviéticas, creadas en un contexto radicalmente distinto. Y aunque algunas fueron accesibles sólo dentro de los círculos alternativos, la gran mayoría gozaron de amplias tiradas, llevando la confusión, la duda y la apertura de las soluciones sorprendentes a las mentes de miríadas de niños. Uno de los denominadores comunes de una gran parte de esta oleada renovadora fue la reinención moderna de los cuentos (cabe completar los ejemplos citados con otro, que permite ver cómo la acumulación de estilos históricos libera el marco y la línea, fig. 275). Otro campo de acción de la producción vanguardista, deudora de las investigaciones pasadas sobre las relaciones entre los signos, fue lógicamente el área de los abecedarios y las enciclopedias visuales, cada vez más abundantes. Tenemos una muestra de la enormemente popular revista *Imágenes Alegres* o *Vesiole Kartinki*. La misma que, además de publicar la gran mayoría de las viñetas del particular comic soviético, fue la única que abiertamente provocaba al régimen sin sufrir medidas represivas⁷²⁹. La cabecera de *Imágenes alegres* (fig. 276) es posmoderna por antonomasia. Citaré solo dos ejemplos, entre los popularísimos personajes de los que se apropia: el mítico Gelsomino de Rodari, cuyas imágenes por Tokmakov iniciaron la renovación ilustrativa o el adorado por todos los niños cocodrilo Guena de Eduard Uspenski⁷³⁰. Unir esos personajes con la docena restante, equivalía a pasar revista a la renovación socio-cultural soviética, y al mismo tiempo, sonreír irónicamente delante de sus mitos. Los niños interiorizaban ese conjunto visual, con su carga de implícita duda, intuitiva e inadvertidamente, aún antes de abrir su revista favorita.

Volviendo al campo del cuento, dos artistas culminaron el uso sistemático de los elementos secundarios como el marco, para sembrar las semillas de la heterodoxia. Eran los conceptualistas, que experimentaban con la profanación pop del arte propagandístico. Los pintores no oficiales Érik Bulátov y Oleg Vasiliev afirmaron, más tarde, que su trabajo en el libro infantil evidenciaba los estereotipos de la ilustración canónica. Es decir, el cliché del realismo sentimental, que descontextualizaba todas las herencias históricas del libro. Es evidente que la última fase de este trabajo incorporaba por lo menos dos elementos de exacerbada modernidad. Uno fue la creación de una tónica emocional por medio del liso y brillante color uniforme (figs. 277-278); un método que genera a la vez su propia superación, es decir, el distanciamiento y la parodia de esta misma tónica⁷³¹. Es fácil ver la relación entre este método y provocaciones como *Gloria al Partido Comunista* de Bulátov, un ejemplo del estilo inaugurado por el artista, que pasó a denominarse “sots-art”. El cromatismo absurdo puede ser entendido aún mejor a la luz de los recuerdos de Bulátov. El propio artista relata la salvífica acción de la inversión carnavalesca entre lo sagrado y lo escatológico, fustificando el préstamo de las categorías propias del pop, para transformar al conceptualismo su propia obra. Entonces, crear estas superficies brillantes para enmarcar una ilustración tópica equivaldría a lo que Bulátov denomina “cagar” este estereotipo de un modo interactivo y contagioso⁷³². El así creado (o “cagado”) marco posmoderno subraya el segundo gran concepto en la ilustración de Vasiliev y Bulátov, su espacialidad. Los falsamente perfectos enmarcamientos, letras capitulares y encabezamientos en todos sus libros de cuentos aparecen, más que rotos, negados

⁷²⁹ HELLMAN, Ben, 2013, p. 500-530.

⁷³⁰ Ilustrado en 1966 por Valeri Alféevski, el personaje alcanzó el estatus de símbolo visual a partir de la película de dibujos animados de Román Kachánov de 1969.

⁷³¹ ЕСКИНА, Екатерина, 2013, p. 42-78.

⁷³² ВОЛЧЕК, Дмитрий, 2019.

por otros elementos. A menudo estos aluden a un escenario o a una realidad ficcional de una manera exagerada. Es el caso del libro, en el que la protagonista de *Los cisnes salvajes* lee a sus hermanos su propia historia, entre las evidentes bambalinas con los repetidos símbolos de dicho cuento (fig. 277). Vemos el mismo efecto en las puertas del reino encantado en el cuento de los hermanos Grimm, coronadas por la invisible *machina* teatral para repartir la coloración permanente del Bien o del Mal, como respectivo premio o castigo para las protagonistas (fig. 278). Sin embargo, la parodia espacial del marco no acaba aquí. En ambos casos, este está, además, desvirtuado por las manchas cromáticas lisas (irrealidad fuera y dentro) que, en el caso de *Madre Nieve*, vuelve a recordar su relación con el universo escatológico.



Fig. 277. Érik Bulátov, Oleg Vasiliev. Página de *Los Cisnes Salvajes*, 1976.

Fig. 278. Érik Bulátov, Oleg Vasiliev. Página de *Madre Nieve*, 1974.

Las publicaciones educativas de los ochenta aprovecharon la acumulación de elementos gráficos de otro conceptualista clave, Iliá Kabakov. Organizar, oponiéndolos, palabras, dibujos y campos blancos formaba parte de la estrategia de resistencia frente a un entorno social, que Kabakov describió como profundamente patológico⁷³³. La respuesta artística pasaba por lo que Kabakov denominaba “encubrimiento”: la producción de obras que expresan aquello de lo que era imposible hablar directamente, por medio de una estrategia que evidenciaba las tensiones entre imagen y texto⁷³⁴. Los recuerdos, citados en páginas anteriores, referentes a su trabajo en general, nos brindan una clave para interpretar también sus ilustraciones de los textos divulgativos. El libro *Negro sobre blanco* dedicado a las transformaciones del papel, presenta un recuadro abigarrado de superficies, cuyas variadas perspectivas construyen un universo artificial sin aparente resquicio (fig. 279). Siguiendo el texto, que describe una abundancia y variedad que ningún comprador soviético conocía, la joven vendedora ha amontonado buena parte del género delante de sus clientes. La situación en el otro libro no es mucho más verosímil. La acción de *Los hilos perdidos*, en principio ubicada en un ambiente contemporáneo, se ha trasladado a una especie de taller de manufactura, poblado de bordadoras con peinados modernistas y decorado con productos de la misma época (fig. 280). Ambas representaciones

⁷³³ Entre otros rasgos de este ambiente, destacaba la interiorización común de la violencia y la falacia, que mantenía a todos los miembros de la sociedad suspendidos en una permanente simulación esquizofrénica. КАБАКОВ, Илья, 2008; КАБАКОВ, Илья; ГРОЙС, Борис, 1999.

⁷³⁴ КАБАКОВ, Илья, p. 49.

comparten, además de los subrayados marcos, la actitud de las protagonistas femeninas. Mientras simulan estar profundamente compenetradas con sus imposibles papeles, los párpados bajados de las mujeres (con o sin la excusa temática) esconden sus miradas. Es la pose más común de los personajes femeninos de distintas edades en los libros ilustrados por Kabakov. Lo encontramos también en libros de poesía como *Quiero volar* o *Jugad juntos*⁷³⁵. Incluso Wendy, la protagonista del *Peter Pan* ilustrado por Kabakov en 1968 a golpe de marcos escénicos y espacios blancos, baja los ojos mientras desempeña el rol de mamá para los niños perdidos. La conciencia de los personajes femeninos, respecto a la deficiencia de su actuación, parece tan evidente como la falacia de los decorados.



Fig. 279. Илья Кабаков. Página de *Negro sobre blanco*. РАЗГОН, Лев; КАБАКОВ, Илья (il.). Чёрным по белому. Москва Малыш:1982.

Fig. 280. Илья Кабаков. Página de *Los hilos perdidos*. ПЕРМЯК, Евгений КАБАКОВ, Илья (il.). Пропавшие нитки. Москва: Малыш 1982.

Según Kabakov, la distancia esquizofrénica conllevaba la insensibilización, que permitía tanto la impotencia pasiva como la observación lúcida del propio sufrimiento⁷³⁶. Mientras, como él mismo reconoce, sus colegas, los artistas underground varones, atacaban este paralizante marco cultural, sus criaturas femeninas materializaban el actuar esquizofrénico. Por un lado, asumían unos tópicos pseudo historicistas, exotistas o directamente imposibles. Por otro, evidenciaban con sus gestos y la mirada esquiva, una frágil relación con aquella conciencia “subterránea” que entiende y sufre la falacia, incluida la de los pétreos roles del género. Aisladas por gruesos marcos de aquella parte del escenario, donde los personajes masculinos sobreactuaban con aspavientos, ellas parecían las menos capacitadas o decididas a expresar cualquier rebeldía.

⁷³⁵ En el primer libro, tan solo los chicos se dedican exactamente a lo que señala el título, volar. ПИВОВАРОВА, Ирина, 1983. En el segundo observamos los párpados bajados de una niña- cosechadora, símbolo del espléndido verano; otra costurera-bordadora, atareada con el atuendo de su muñeca, y una madrecita, que guisa manjares de arena para sus juguetes, entre otros juegos considerados “femeninos”. ЛАДОНЩИКОВ, Георгий, 1984.

⁷³⁶ КАБАКОВ, Илья; ГРОЙС, Борис, 1999, p. 66-67, entre otras.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN: TATIANA SHISHMAREVA O LO FEMENINO INENARRABLE

Me serviré de algunas imágenes de esta artista gráfica, polifacética y afín a cambiantes tendencias y géneros, para resumir la contradictoria riqueza de la evolución en las décadas comprendidas entre la afirmación del poder estalinista y el inicio de la Perestroika⁷³⁷. En la temprana ilustración de *Tania, la revolucionaria* (fig. 281) cabe todo el contexto experimental de los años veinte. Su espacio evoca reminiscencias de las “construcciones” geométricas, empeñadas en convertir una esquina en un universo, con las coordenadas ajenas a las leyes físicas terrestres, pero también –o más que nada– las metafísicas de la revolución espiritual que predicaban los grandes artistas-pedagogos de la época. No en vano Tatiana Shishmareva compartió el espacio de estudio con Alisa Poret y Tatiana Glébova mientras su maestro, Aleksandr Savínov, según cuenta ella misma, tenía mucho en común con Petrov-Vodkin⁷³⁸. Pero el interior desplegado recuerda también otras aventuras de la época, como la del teatro alternativo, que impactó a Shishmareva como a los artistas de toda su generación⁷³⁹. En el desplegado escenario de *Tania, la revolucionaria*, donde la luz juega con las formas tergiversando las convenciones realistas, las imágenes femeninas –aunque protagonistas absolutas de la acción– se niegan a tener cara. Tania, en el regazo de su padre, es una pieza escultórica monumental; su madre, apenas una silueta de espaldas, eco invertido de algún cartel vanguardista.

⁷³⁷ Nacida en una destacada familia de intelectuales, la juventud y formación de Tatiana Vladímirovna Shishmareva (1905-1994) coincidieron con los primeros años de la revolución de Octubre. Entre los diversos maestros que le enseñaron en aquellos tiempos difíciles figuran nombres como Dobujinski. Sin embargo, la persona cuyas lecciones la marcaron realmente fue Vladímir Lébedev, el artista que la inició en el mundo de la ilustración infantil (dándole trabajo en la legendaria editorial Détkuiz) y a la vez, en los métodos e inquietudes de los círculos de la vanguardia gráfica. En su entorno laboral y creativo conoció de cerca a otros grandes de la ilustración de su generación, como Vasnetsov, Charushin o Pajómov, coincidiendo en distintos momentos también con A. Poret, T. Glébova, o E. Évenbach. Es decir, contactó con prácticamente todos los jóvenes artistas de la capital nortea, derivados del hervidero de las escuelas vanguardistas, que convergieron en el libro infantil, padecieron y/o sobrevivieron posteriormente a las purgas. En este sentido es significativa su participación en obras que inauguraron la tendencia de la naturaleza “pura”, como la ilustración colectiva del libro *El periódico silvestre* de V. Bianki. Pero su lenguaje gráfico tardó en cristalizar, aprendiendo de los estilos de sus maestros, de sus propios experimentos en la gráfica de caballete e incluso en experiencias aisladas en áreas como el decorado cinematográfico. Durante los años treinta empezó su larga trayectoria retratística, así como su trabajo en la enseñanza (significativamente en varias escuelas de arquitectura, hecho fácil de relacionar con su creciente pasión por el dibujo lineal). Después de la Segunda Guerra Mundial encontró su sitio en la ilustración de los clásicos – se dice que fue un consejo de su maestro Lébedev, quizás fruto de lo aprendido después de los ataques que este sufrió en los treinta–. En los años sesenta ya había ilustrado varios hitos de la literatura universal y rusa (algunos como Stevenson o Walter Scott se consideraban aptos para adolescentes y adultos, criterio válido también para muchas obras de Pushkin o Chéjov etc). A partir de estas fechas comenzó a aplicar a esta área su estilo lineal, rehaciendo los dibujos tonales de libros anteriores para las reediciones. БРОДСКИЙ, Валентин; БРОДСКАЯ, Наталья, 1986. ШИШМАРЕВА, Татьяна, 1986, p. 51-70. ШИШМАРЕВА, Татьяна, 1983, p. 71-72. ПЕТРОВ, Всеволод, 1974, p. 3-6. ШИШМАРЕВА, Татьяна, 2009, p. 106-121. КУРБАТОВА, Зинаида, 2009.

⁷³⁸ La cita exacta es explícita: “Савинов был изумительным педагогом. Как я сейчас понимаю, у него было много точек соприкосновения в преподавании рисунка с Петровым-Водкиным. Ясность во всем. Постигание формы прежде всего”. “Savínov era un pedagogo increíble. Ahora entiendo que tenía muchos puntos en común con Petrov-Vodkin. La claridad en todo. La realización de la forma ante todo”. ШИШМАРЕВА, Татьяна, 2009, p. 106.

⁷³⁹ ШИШМАРЕВА, Татьяна, 1986, p. 51-55.

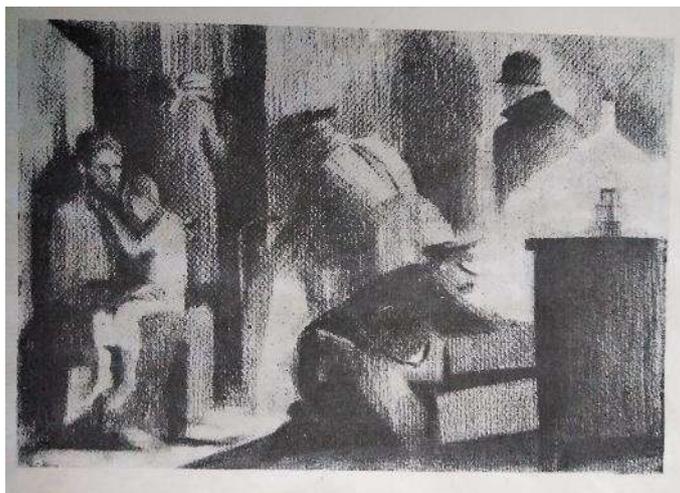


Fig. 281. Tatiana Shishmareva. Ilustración para *Tania, la revolucionaria*, 1928.

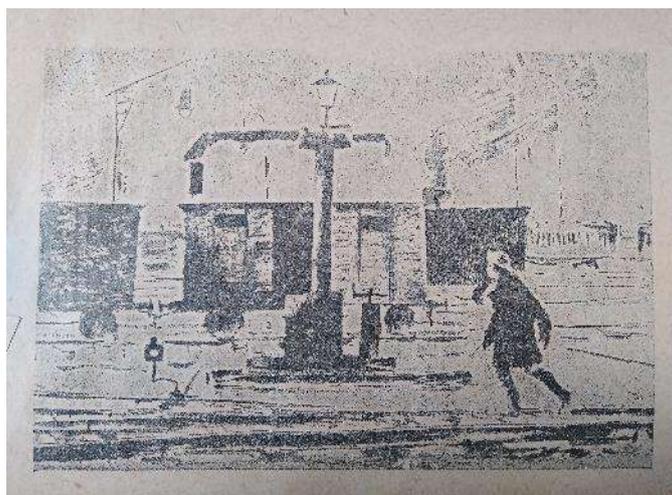


Fig. 282. Tatiana Shishmareva. Ilustración para *Leningrado-Odessa*, 1931.

Los pocos años que separan esta imagen, plagada de promesas, y las siguientes ilustraciones (con su segunda edición de 1931, *Leningrado-Odessa* viene a ser coetáneo de *Invitado con pinchos*) vieron a varios mitos renacer de la carne femenina. Era tan solo el inicio de un proceso que se generalizó en las décadas siguientes. Sus múltiples caras incluyen desde el sacralizado cuerpo de la vestal-deportista (de hecho, otra figura mitológica) hasta la mujer-naturaleza esencial, sempiterno soporte de las alegorías laicas. Sin embargo, el encuentro entre el ideal clásico del Gran Estilo imperial estalinista y el anárquico geometrismo de la revolución constructivista, produjo dolorosos choques en el imaginario. En este caso no me refiero solo a los artistas perseguidos y a los que remodelaron su paleta, sino a los extraños fantasmas que sugieren misteriosos dolores y oscuros secretos, y cuyo alcance trascendió ampliamente las trágicas representaciones de la Gran Guerra Patria. Siendo más explícita: este resumen de las ya expuestas características del contexto estalinista, necesarias aquí para situar la evolución de Shishmareva, vuelven al tema de la existencia -o conciencia- doble, evocada de N. Mandelshtam, propia de todas las sociedades moralmente depauperadas. El ejemplo que apenas ilustré, pero que podría proporcionar materiales para extensas reflexiones, fue la obra de A. Pajómov. Un corpus cuya calidad es tan indiscutible como sus contradicciones. En este caso

quise interpretar la presencia de los infantes militarizados y abiertamente sádicos⁷⁴⁰, y de las jovencitas con los pechos vulnerablemente expuestos, como una cuestión de estilos. Un renacido clasicismo que instrumentalizó el cuerpo para sus monumentales alegorías había colisionado con otra mitología cósmica, que predicaba cuerpos mecánicos, libres de sexualidad. La confluencia resultante, incluso de una pugna abierta, no podía sino despertar los ecos de lo peor de la naturaleza humana y las imágenes de los artistas que no fueron insensibles a unas contradicciones que hoy horrorizan, pueden incluso ser vistas como una especie de denuncia inconsciente (por si existe tal cosa como la protesta involuntaria). Quiero incidir en que el trasfondo descrito no encontró este tipo de reflejo en Tatiana Vladímirovna, pero probablemente influyó en algunos rasgos de su carácter y estilo: por ejemplo, la exacerbada austeridad y la casi adicción a la resistencia al dolor, acompañantes de la depuración de la línea, todo aplicado a la cosmovisión y a la imagen de la mujer.

Pero antes de que las ambiguas fobias y manías cuajaran en su disfraz clasicista, en el inicio de aquella década de los treinta inaugurada por el vertiginoso auge y la aún más vertiginosa caída de Lébedev y su editorial infantil, hubo otros tipos de representaciones femeninas en las que Shishmareva también participó. Un infinito y plano esquema, jalonado de confusas improntas y rectas que no se cruzan, alberga el ímpetu de la niña perdida de Leningrado-Odessa. Hermana de las heroínas de otros medios de transporte (los evocados por Poret o Safónova, por no ir más lejos), esta protagonista no sabe ni donde está ni de qué tener miedo, la única dirección en este mundo ferroviario es la que la mantiene en movimiento (fig. 282).

La contradicción entre ella y la que protagoniza la portada de *Invitado con pinchos* (fig. 283) es compleja. Tatiana Vladímirovna era ya empleada y alumna de Lébedev, completamente subyugada por su cambiante estilo y, como ella misma reconoce, incapaz de no imitar sus dibujos tonales⁷⁴¹. Frente al embrujo del brillante artista y maestro, famoso por sus adorables excentricidades y sus atractivos desnudos, la jovencísima artista -si decidimos creer en sus recuerdos y en los de sus contemporáneos- construye el carácter que la marcará durante largas décadas. El de una mujer recta y ajena al flirteo, ascética según muchos, extremadamente seca⁷⁴². Personalidad que, visto el ambiente de la época, probablemente debió parecer no menos extravagante que los juguetones pasatiempos de las jóvenes Poret y Glébova. En todo caso, un carácter artístico portador de aquella depurada expresión, que años después volcaría la dolorosa sensibilidad femenina en vibrantes líneas picassianas, escasas y potentes. En vez de esto, la imagen de 1930 revela a un Lébedev, visto con los ojos de su alumna, emanando el tácito presentimiento de los ataques y del cambio. Dulzura pastel, pose de piedad con (significativamente) un erizo y en el ya casi acromático fondo, un interior tan austero como lo serán los de la guerra⁷⁴³. El espacio empieza a cerrarse alrededor de las protagonistas, pero aún sigue siendo atípico y múltiple.

⁷⁴⁰ Estoy pensando en los pequeñajos de *Nuestra columna*, que apuntan a los juguetes y a las mascotas con unas inocentes sonrisas y unos muy verosímiles fusiles... entre tantos otros. МАРИШАК, Самуил; ПАХОМОВ, Алексей, il., 1937.

⁷⁴¹ ШИШМАРЕВА, Татьяна, 2009, p. 106-121.

⁷⁴² КУРБАТОВА, Зинаида, 2009.

⁷⁴³ Un inciso, vinculado a aspectos personales, ayuda entender mejor las relaciones entre proyección y silencio en algunos motivos de la artista. En la década de los sesenta, Shishmareva desarrolla una serie de interiores casi monocromáticos, cargados de emociones y vacíos (fig. 285). Muchas de estas imágenes, cuya trayectoria es simultánea a la de sus más lacónicos y expresivos retratos femeninos, vuelven al ambiente tradicionalmente propio de la feminidad como verdad secreta: el espacio de tránsito, desde una ventana que rompe el encierro. Aunque, en el caso de Shishmareva, a menudo las cortinas, de mayor o menor amplitud y transparencia, ponen en duda el signo de apertura. En el plano biográfico, estas obras, privadas de figuras humanas, coinciden con las más

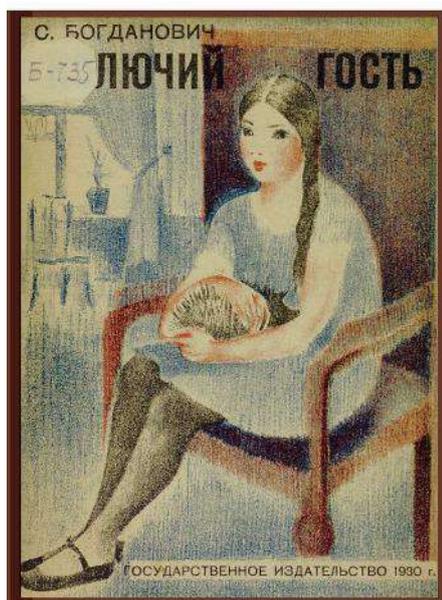


Fig. 283. Tatiana Shishmareva. Ilustración para *Invitado con pinchos*, 1930.

Fig. 284. Tatiana Shishmareva. Ilustración para *La dama de picas* de Pushkin, 1946.

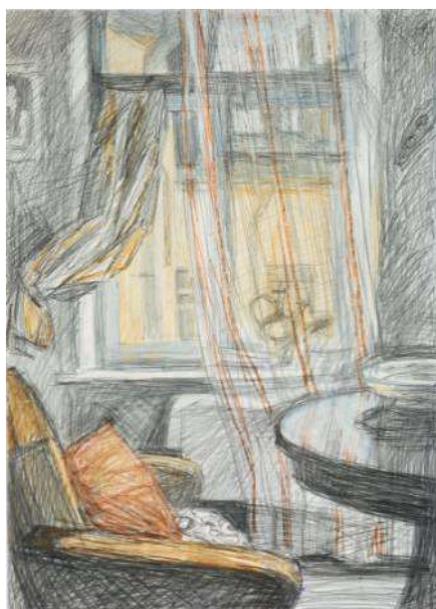


Fig. 285. Tatiana Shishmareva. *Interior con cortinas transparentes*, 1975.

Resulta curioso comparar esta esquina con la de la edición postbélica de la *Dama de picas* de Pushkin (fig. 284). La ventana que no revela rasgos del exterior, el íntimo rincón con la personalísima decoración o la silla con su descomunal respaldo, no son los únicos rasgos en común, aún más sorprendente resulta la sugerida expresión del fantasmal retrato, cuyos ecos resuenan en las dos mujeres del drama de Pushkin igual que en la mirada de la niña de 1930. En cuanto al suave sombreado de *Invitado con pinchos*, se ha convertido en la tonalidad de una técnica que más tarde Shishmareva denunció como opuesta a su verdadero anhelo: ella buscaba

dolorosas pérdidas, que la artista entierra bajo silencio y trabajo compulsivo. БРОДСКИЙ, Валентин; БРОДСКАЯ, Наталья, 1986.

la línea; en cambio, la ilustración permitida y premiada, además de clásica debía tener un efecto pictórico⁷⁴⁴.

Pero el clasicismo en el texto literario no significaba lo mismo que la tonalidad en la forma. El falso pictórico, además diluido en blanco y negro, era capaz de descontextualizar los elementos del interior, privar de expresión a los personajes y aniquilar la latente problemática de género presente en la ilustración. Especialmente, en su punto álgido, como en esta edición didáctica de un escritor decimonónico, del año del final de la guerra (fig. 286). Para Shishmareva la línea, tal como la ha aprendido de los maestros rusos, pero también de los internacionales como Matisse y Picasso, equivalía a la verdad íntima, a la pulsión secreta invencible⁷⁴⁵. Si la ilustración tonal, a la que obligaba el recuperado y recrudescido realismo socialista de los cincuenta, era lo contrario de la forma lineal, sería inútil seguir con la interpretación para designar el estilo correspondiente a las ya aludidas existencia y conciencia doble. También resulta fácil comprender por qué lo tonal, lo idealizado y relamido, era lo más apropiado para ofrecer modelos educativos a la buena, temerosa y obediente niña de la postguerra soviética. Pero Tatiana Shishmareva no tardó en liberarse de esta hipócrita carcasa, exteriorizando en la ilustración, con los primeros vientos del Deshielo, los signos ya presentes en sus dibujos de caballete.



Fig. 286. Tatiana Shishmareva. Ilustración para *Los cuatro deseos* (texto adaptado para las escuelas no rusas), 1945.

⁷⁴⁴ ШИШМАРЕВА, Татьяна, 1986, p. 66-69.

⁷⁴⁵ ШИШМАРЕВА, Татьяна, 1986, p. 55-56.

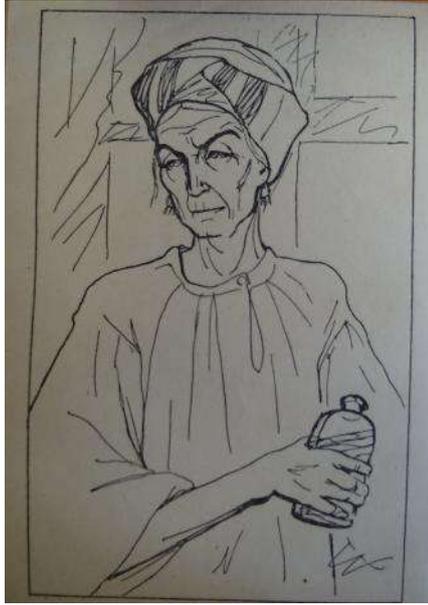


Fig. 287. Tatiana Shishmareva. Ilustración para *El peluquero artista*, 1973.



Fig. 288. Tatiana Shishmareva. *Olia* (dibujo). 1967.



Fig. 289. Tatiana Shishmareva. Ilustración para *Las tres naranjas*. (Cuentos populares italianos), 1960.



Fig. 290. Tatiana Shishmareva. Ilustración para *¡Te pillaron, grillo!* (Cuentos populares franceses), 1975.

El propio recurso a los clásicos literarios rusos –ya lo sabía Lébedev– era lo suficientemente ambiguo. Con el Deshielo asomó un culto al pasado, sobre todo el que había sido obviado, que el Estancamiento no supo callar. Nostálgico o doloroso, misterioso o irónico, reinventado libremente o mezclado con elementos eclécticos derivados del estilo oficial y de los prohibidos, el recuerdo de otras formas e historias nutría la duda de las nuevas generaciones soviéticas. Por fin, en las reediciones de los clásicos a partir de los años sesenta Shishmareva

se entregó al mismo recurso que florecía en sus retratos de contemporáneos, sobre todo, femeninos (fig. 288). Las heroínas de Chéjov o de Leskov (fig. 287) de estos años, impotentes portadoras de una dolorosa conciencia que desbarataba las reglas de la imagen de las pasadas décadas, se expresaban solo a través de la línea depurada. La artista ha dejado testimonios exactos del uso de este medio. Aunque sus palabras evocan fuertemente lo escrito por Walter Crane sobre la línea modernista, también recuerdan que entre ambos autores se extienden más de tres cuartos de siglo de confrontaciones entre ideologías formales⁷⁴⁶:

La línea no es el contorno, el delimitador de la forma, algo inasible, plano, correcto. La línea tiene que estar viva, tensa, tiene que cambiar de carácter dependiendo de las características del modelo. Puede ser suave o punzante, afilada o amplia. Su propiedad principal es la expresividad. La “corrección”, el clasicismo, la imperturbabilidad, para mí personalmente están contraindicados⁷⁴⁷.

Las décadas posteriores vieron el ascenso de otra forma literaria, que en los primeros años posrevolucionarios se vio proscrita. El triunfo del cuento fue fruto de la vuelta a la naturaleza mágica, también de la apertura a tendencias estilísticas pasadas y a las extranjeras, pero, sobre todo, de la libre y apócrifa, jeroglífica interpretación de la realidad. No en vano en este género dibujaron algunos de los nombres clave del arte underground. En el contexto de tantos cuentos con ilustraciones disparatadas, irónicas, crípticas o aparentemente decorativas, las de Shishmareva marcan un contrapunto (figs. 289-290). Sus héroes y heroínas, en parejas a veces notablemente andróginas, han abandonado los hechizados interiores seudo-teatrales sin recuperar los infinitos espacios planos de los inicios, (des)ordenados en la perspectiva “renacentista” enseñada por Lébedev⁷⁴⁸. Aunque notablemente estilizados, construyen piramidales composiciones barrocas, coronadas por un simbólico movimiento que no desestabiliza la simetría. ¿Ni las figuras cuasi-míticas de los cuentos podían salir en libertad sin encontrarse con construcciones monumentales de poder inamovible? ¿El alado arabesco de la expresividad femenina podía existir solo a escondidas, en el célebre espacio íntimo, como insinuación o jeroglífico sin terminar? Sí y no. Como los dibujos pura y lacónicamente lineales, las ilustraciones de los cuentos pugnan por liberarse del marco, aunque de manera distinta. La protagonista de Leskov (fig. 287) queda fragmentada por el impuesto contorno de la página, como si diera un paso para abandonar el implícito crucifijo de la ventana, con la ayuda del frasquito con alcohol. La joven Olia del retrato abandona cualquier espacio representado o bidimensional, saliendo de la hoja y perdiendo, a la vez, partes de sus líneas (fig. 288). Los exteriores de los cuentos (figs. 289-290) buscan la liberación de la blancura por otro camino, nada ajeno al de algunos vanguardistas de la segunda oleada, cuando pasan por el libro infantil. Estas composiciones trascienden el marco, no rompiéndolo, sino convirtiéndolo en invisible orla oval, como si se apoyaran tácitamente en una serie de imágenes sin trascendencia –de las antiguas fotografías ovaladas con bordes difuminados a los objetos decorativos producidos por el kitsch cotidiano–. Imposible no volver a aludir a los emblemáticos interiores de Shishmareva, donde el marco de tránsito entre la exterioridad y el espacio íntimo quedan asimilados dentro de la imagen, en un lugar céntrico pero distorsionado por la alocada dinámica de sombras y cortinas.

⁷⁴⁶ CRANE, Walter, 1900.

⁷⁴⁷ “Линия— это не контур, не обводка формы, бесстрастная, ровная, правильная. Линия должна быть живой, напряженной, она должна менять свой характер в зависимости от характера природы. Она может быть мягкой и колючей, острой и широкой. Главное ее свойство – выразительность. «Правильность», классичность, невозмутимость лично мне противопоказаны”. ШИШМАРЕВА, Татьяна, 1986, p. 55.

⁷⁴⁸ La artista vuelve sobre este aspecto, así como sobre las ideas referentes al marco. ШИШМАРЕВА, Татьяна, 1986, p. 51-70; ШИШМАРЕВА, Татьяна, 2009, p. 106-121

CAPÍTULO V. SOY UNA BOLA DE CRISTAL (ESPAÑA: 1975-2000)

1. FEMINISMOS, TRANSICIONES Y CONSIGUIENTES (EL MARCO DE GÉNERO 1975-2000)⁷⁴⁹

La compleja amalgama de la Transición⁷⁵⁰ y de los años postransicionales fue el escenario de modificaciones del régimen de género, que podemos dividir en político-legislativas y sociales, estas últimas en el profundo sentido que incluye la esfera privada como uno de los generadores de cambios en la mentalidad. Lejos de ser compartimentos estancos, ambas áreas mantenían más bien una relación que se parecería, acudiendo a una metáfora del lenguaje coloquial, a la parte visible y a la sumergida del iceberg. Si la situación legal o la implicación de las mujeres en la política oficial ya presentaban, entonces y en las décadas posteriores, complejas paradojas, la verdadera problemática permanecía invisibilizada en la realidad cotidiana de millones de mujeres. Por esto, más que separar estas dos caras de la transición femenina, intentaré vislumbrar sus vínculos lógicos, utilizando como vertebrador un tema, relacionado tanto con lo público, como con la vida privada. Se trata del movimiento feminista, como foco de teorías y respuestas a las contradictorias realidades en cambio.

El inicio del movimiento en España, habitualmente fechado en 1975, fue precedido, y en cierto sentido fundamentado, por una amplia participación femenina en el combativo movimiento asociativo de finales de los años sesenta e inicios de los setenta (como las

⁷⁴⁹ El título pretende evocar varios fenómenos. “Soy un...”, fue el significativo nombre de la colección de la editorial Altea, que acuñó la renovación ilustrativa de la segunda mitad de los setenta. “La bola de cristal”, presente en la televisión y en otras formas de representación, aparece como un símbolo del ecléctico cuestionamiento de las identidades. Pero también de algo más: el programa de televisión infantil con el mismo nombre rompió moldes, educando –si usamos el lenguaje del programa: deseducando– desde las pequeñas pantallas a una nueva generación. Lo hacía enfrentando a los niños con la estética de la Movida a la vez que destripaba mensajes, referentes al conocimiento, a la comunicación o al consumo de las nuevas tecnologías. Siguiendo el espíritu del programa, que enseñaba a los niños de la Transición que no hay que recomendar nada, no recomendaré la modesta bibliografía sobre “La Bola de Cristal”, presente en MILLÁN BARROSO, Pedro Javier, 2021. Volviendo a los puntos del capítulo, el nombre del epígrafe dedicado a los estilos artísticos y a la ilustración de los años noventa alude a un trabajo de Antonio Rodríguez Almodóvar. Sus planteamientos de “un texto infinito”, el mítico, popular, arquetípico, irreverente y siempre reinventado cuerpo del cuento, caracteriza bien algunas de las aspiraciones de la época, junto con los procesos cíclicos que experimentó la época.

⁷⁵⁰ No existe un consenso sobre el posible final del proceso de consolidación de los cambios democráticos; los distintos historiadores lo vinculan con diferentes hechos significativos (desde las primeras elecciones democráticas hasta la entrada de España en la Comunidad Económica Europea), situándolo respectivamente entre 1977 y 1986. COTARELO, Ramón, *et al.*, 1992. Ninguna de estas fechas se ajusta estrictamente a las necesidades de este estudio, pero vistas las ambigüedades en la evolución del discurso (y de la representación) de género, sería lógico atenerse a las más tardías. Así, el análisis de los fenómenos sociales y culturales de los puntos siguientes corresponde, cronológicamente, también a hitos políticos de común conocimiento como los “Pactos de la Moncloa” de 1977; la elaboración de la nueva Constitución de 1978; el gobierno municipal de Madrid a cargo de Enrique Tierno Galván entre 1979 y 1986; o el intento de golpe de Estado del “23F” de 1981; y por lo menos el primer gobierno de Felipe González con los giros políticos y económicos que debían instaurar el nuevo estado del bienestar. No obstante, cara a los hechos vinculados directamente a la cultura, era lógico agrupar en un mismo periodo (1975-1990) lo que corresponde al segundo y al inicio del tercer mandato del PSOE. Para no concluir con la cronología, no puedo sino citar una definición atractiva, derivada de la historia de la educación: “[...] en realidad debieran aceptarse diferentes transiciones, coexistentes en un *tempus* histórico con márgenes cronológicas estrictas o más flexibles, dependiendo del punto de vista adoptado”. HERNÁNDEZ DÍAZ, José María, 2019, p. 258.

asociaciones vecinales de amas de casa). Una base que, en las décadas posteriores de institucionalización del feminismo y su paralela fragmentación en ramas y grupos divergentes, fue olvidada⁷⁵¹. Pero sí fue en torno a las fechas citadas, cuando la anterior aplicación de las mujeres en las luchas por los derechos políticos o laborales desembocó en una serie de reivindicaciones, nutridas por las teorías que se habían ido introduciendo desde otras partes del continente⁷⁵². Las demandas rápidamente superaron el ámbito legal, en el que las feministas protagonizaron largas luchas contra las diferentes formas de penalización del (así llamado) adulterio, del divorcio, los anticonceptivos o el aborto, denunciando también el tácito abandono de la mujer frente a la violencia sexual y doméstica por parte del conjunto de la sociedad⁷⁵³. Pero junto con estos objetivos, las activistas pronto adoptaron unas consignas en pro de la liberación sexual y del disfrute del propio cuerpo, a menudo teñidas de una fuerte carga contra la heterosexualidad normativa. Las expresivas consignas que transmitían estas ideas, desde “El placer es mío, caballero”, hasta “Yo también soy puta”, jalonaron numerosas jornadas y manifestaciones, así como las páginas de algunas revistas como *Vindicación feminista* (1976-1979). Eran fórmulas que indicaban, además, la intención de buscar una solidaridad femenina universal, un sujeto político plural llamado mujer⁷⁵⁴.

El entusiasmo radical de los inicios fue seguido por un conflictivo pero imparable proceso de fagocitación⁷⁵⁵. Ya en los setenta tardíos, la tendencia predominante de institucionalización del feminismo bajo el gobierno del PSOE fue contestada por la lectura local del feminismo de la diferencia; hecho que intensificó la fragmentación. Los debates en torno a la Constitución mostraron el aumento de la distancia entre las feministas de compromiso dual (con un partido de izquierdas y con el movimiento) y las más radicales. La llegada al poder de la izquierda no remedió la situación: las feministas de la diferencia se distanciaron de las políticas institucionales, en favor de la construcción de un nuevo sistema de conocimiento basado en la heterodoxa experiencia personal⁷⁵⁶. Un posicionamiento, además, cada vez más definido, a medida que la movilización ciudadana se relajaba, delegando la actuación en pro de la igualdad y otros derechos en las estructuras de la administración⁷⁵⁷.

Dudo que lo hubiesen hecho, si se hubieran preguntado, por ejemplo, qué realidades escondía la tan celebrada (micro)presencia femenina dentro de las estructuras oficiales del poder. Quizás podríamos entender más fácilmente qué significaba la estancada curva de la representación femenina en el Congreso⁷⁵⁸ u otras fracturas entre el restablecimiento de los principios legales de igualdad y la realidad social, si analizamos las experiencias personales de las mujeres que consiguieron en esta época romper el techo de cristal en la política y en otros sectores profesionales típicamente masculinos. Emilia Barrio entrevistó a una serie de mujeres

⁷⁵¹ DÍAZ SÁNCHEZ, Pilar, 2005, p. 39-54.

⁷⁵² FOLGUERA CRESPO, Pilar, 1997, p. 549-571.

⁷⁵³ La despenalización de los anticonceptivos y del adulterio formó parte de los Pactos de la Moncloa de 1977; el conflicto social en torno al divorcio y al aborto siguió sin ser solucionado, y el tema de la violencia apenas empezó a desvelar sus verdaderos parámetros hasta el siglo siguiente. TOBOSO, Pilar, 2018, p. 39-49.

⁷⁵⁴ LARUMBE, M^a Ángeles, 2002, p. 71-84; GIL, Silvia, 2011, p. 74-77; OLIVÁN, Montserrat, 1984.

⁷⁵⁵ Una parte de los autores la ven como coyunturalmente inevitable o incluso útil, pero nadie la niega. PÉREZ SERRANO, Mabel, 2005-2006, p. 377-400; GIL, Silvia, 2011, entre otros.

⁷⁵⁶ GIL, Silvia, 2011, p. 75-81. Contrastando con lo expuesto a continuación, sería más exacto hablar de una extrapolación del pensamiento feminista de la diferencia a la cada vez más heterogénea realidad local, con sus numerosos colectivos marginados, obligados a desarrollar estrategias alternativas. Esta descripción se acerca más a la génesis de los nuevos feminismos de las décadas posteriores, que al clásico feminismo de la diferencia francés o italiano.

⁷⁵⁷ Para imaginar esto en la práctica basta con recordar que el trabajo realizado antes por activistas o voluntarias recaía, en las fechas citadas, en funcionarios con formación específica, mayoritariamente hombres, etc. BROOKSBANK JONES, Anny, 1997, p. 7-12;

⁷⁵⁸ ... que apenas creció del 6 al 6,5% entre 1979 y 1989. INSTITUTO DE LA MUJER, 1995.

con estas características, analizando la difícil transformación de las mentalidades, enfrentadas a un vacío existencial: la incapacidad de adaptación de la esfera privada a los cambios que se producían en la pública. El ascenso de algunas pocas mujeres, se revelaba en los datos vivenciales como un solitario esfuerzo desgarrador, ocasionalmente apuntalado por alianzas políticas o coyunturales, pero privado de cualquier otra base: sin modelos educacionales, redes de apoyo femenino o (aún menos) relaciones afectivas igualitarias. Fueron condenadas a desarrollar las estrategias de las simbólicas "supermujeres": un despliegue de maniobras, que comenzaba por la jornada triple y la perfección obligada en todos los campos y a menudo terminaba por el travestismo de los valores éticos. Pocas de aquellas astucias les sirvieron para neutralizar el entramado de culpas y autolimitaciones, que las fuerzas sociales seguían inculcándoles para defenderse contra los cambios⁷⁵⁹. Son historias de desgarramiento, soledad y esfuerzo inconmensurable (y poco proporcional al resultado) que difícilmente podrían convertirse en ejemplos contagiosos⁷⁶⁰.

Con este colofón, varios autores coinciden en que la cultura feminista institucional no consiguió satisfacer las demandas y problemas reales femeninos, tanto los inherentes a la desigualdad económica, como los surgidos de otras formas de violencia⁷⁶¹. Cabe ampliar esta cara oscura de los logros democráticos. Hasta 1986 la legislación no proveyó accesibles centros estatales de planificación familiar⁷⁶². Desde la modificación, en 1985, del Código Penal, que sujetó la práctica del aborto a una serie de condicionantes externos, como la violación o el peligro para la vida de la madre, sin provocar una apreciable disminución en los viajes al extranjero para abortar, el tono de la polémica siguió *in crescendo*. Otros debates candentes como los derechos de autodeterminación sexual o la paridad en las responsabilidades domésticas siguieron teniendo lugar hasta los últimos años del siglo, sin llegar a logros inequívocos.

Las mujeres que sufrían discriminación y precariedad, esto es, las situadas en los márgenes, fueron especialmente vulnerables frente a la amalgama de asimetrías imperantes durante la Transición y postransición. Entre ellas, las investigadoras subrayan a las víctimas de violencia sexual y de género, un grupo de parámetros cuantitativos poco concretos por su extrema invisibilización, pero sin duda completamente desprotegido y en constante

⁷⁵⁹ BARRIO, Emilia, 1996.

⁷⁶⁰ Algunos datos cuantitativos nos convencen de que estas historias no contradicen al contexto. Muchos cambios en el mercado laboral femenino, acaecidos desde poco antes de la muerte de Franco hasta mitad de los años noventa, se expresaron en unos números crecientes, sin romper la tendencia. Así, por ejemplo, en 1974 la expansión laboral femenina estaba ya centrada en el sector servicios, preferentemente en el turismo. En 1993, más de tres cuartas partes de las mujeres activas desempeñaban su actividad en el mismo sector terciario, muy especialmente en las finanzas, los seguros, la hostelería o la administración pública, siendo además mayoría en las áreas de la educación y la salud. En plena democracia, las mujeres estaban casi tan ausentes en los niveles profesionales superiores, como a finales del franquismo: incluso en 1994 sólo el 5% de los directivos de las empresas del sector privado eran mujeres; GARRIDO, Luis, 1993. Lógicamente en los niveles laborales menos cualificados las mujeres estaban más expuestas a todo tipo de abusos: trabajo en negro, precariedad, altísimas tasas de paro, horas extras no remuneradas y exposición a comportamientos violentos, por no hablar de la doble jornada. Más apuntes estadísticos sobre las últimas observaciones: en 1982 las mujeres representaban cerca del 29% de la fuerza laboral y el 36% del contingente de paro oficial; los mismos datos en 1993 corresponden respectivamente al 34 y al 47%. Por otro lado, entre 1987 y 1992 el número de contratos temporales femeninos, generalmente precarios, creció desde aproximadamente 750.000 a 1.142.000; BROOKSBANK JONES, Anny, 1997, p. 78-83.

⁷⁶¹ CERVERA, Montserrat *et al.*, 1992, p. 33-50; BROOKSBANK JONES, Anny, 1997, p. 10-16.

⁷⁶² Hasta 1985, mientras un promedio de 50.000 mujeres con recursos viajaba cada año a Inglaterra para abortar, otras, menos afortunadas, fueron perseguidas legalmente por intentar lo mismo en España. INSTITUTO DE LA MUJER, 1995 a.

aumento⁷⁶³. Otro ejemplo patente de exclusión lo presentaban las mujeres gitanas, que sufrieron, a partir de los años ochenta, una vertiginosa erosión cultural y degradación económica, y los intentos de una supuesta integración en los sistemas de educación y sanidad, viciados por su formalidad. La combinación propiciaba la inmersión de muchas jóvenes representantes de la etnia en unas condiciones de vida cuasi medievales⁷⁶⁴. A raíz de lo dicho, cabe destacar la fuerza del impulso asociativo desde los márgenes, propio del periodo investigado, en este caso con la particularidad cronológica de que una tendencia de finales de los setenta logró normalizarse tan solo en los noventa⁷⁶⁵. Los ochenta fueron especialmente ricos en ejemplos de la dificultad para la actuación social de los colectivos femeninos marginados, pero también de su valor innovador.

Algunos de estos grupos siguieron invariablemente condenados al mutismo, como las mujeres mayores de las áreas rurales vaciadas. Otros en cambio, como las mujeres lesbianas, atravesaron un complejo proceso de búsqueda de identidad social. Entre el colectivo citado se pueden encontrar activistas radicales de gran originalidad teórica⁷⁶⁶. Pero muchas, quizás la mayoría, optaron por la creación de redes de apoyo de escasa visibilidad o incluso por una especie de integración y normalización alejada del activismo radical⁷⁶⁷.

Esbozado el contexto, donde interactuaron los esfuerzos fragmentados para cambiar la sociedad; el intensivo y contradictorio desarrollo económico –que potenciaba tanto la emancipación como la marginación femenina⁷⁶⁸–, y las violentas reacciones compensatorias contra lo que se vivió como transgresión femenina⁷⁶⁹, las décadas de los ochenta y los noventa cobran una dimensión de género más nítida. Como corolario a esta paradójica realidad, y mientras los porcentajes de mujeres que habían superado el “cuello de botella”⁷⁷⁰ subían muy lentamente, no sin la ayuda de medidas consensuadas de discriminación positiva, en la configuración de las idiosincrasias feministas se observaban otros cambios. Nuevas voces, más propias de la ecléctica sociedad del bienestar consumista postulaban, por encima de la ideología, una especie de pragmatismo feminista, autorizado para variar sus métodos en función de las circunstancias reales. Si el feminismo sectorial entraba de lleno en esta tendencia, otros fenómenos de los años ochenta y noventa ocupaban sus márgenes, sin contradecir su espíritu plural⁷⁷¹. Un ejemplo fue el feminismo cultural, una tendencia colindante con los valores del *New Age*, aunque también afín a los lenguajes visuales de un nuevo, ecléctico y contradictorio mundo democrático⁷⁷².

Para concluir la revisión, es preciso observar de cerca algunas de las zonas punteras de los logros de la igualdad. En el último cuarto de siglo, la enseñanza universitaria fue una de estas áreas. Huelga repetir que tampoco aquí los descomunales cambios cuantitativos tuvieron su correlato en serias modificaciones cualitativas. A pesar de los reiterados principios

⁷⁶³ BROOKSBANK JONES, Anny, 1997, p. 95-98; GUTIÉRREZ, Purificación, 1990, p. 127-140.

⁷⁶⁴ SAN ROMÁN, Teresa (ed.), 1986.

⁷⁶⁵ Así surgió la Asociación de mujeres gitanas ROMI, la primera de una serie de asociaciones romaníes que incorporaron el feminismo en sus programas. ASOCIACIÓN DE MUJERES GITANAS ROMI, 199,4 p. 51-54.

⁷⁶⁶ GIL, Silvia, 2011, p. 75-81.

⁷⁶⁷ BROOKSBANK JONES, Anny, 1997, p. 118-121.

⁷⁶⁸ ¿Cómo, si no así, llamaríamos, vista la coyuntura esbozada más arriba, la tercer-sectorialización del país?

⁷⁶⁹ BARRIO, Emilia, 1996.

⁷⁷⁰ Una figura retórica incluso más explícita que la de “techo de cristal”, sobre todo para visualizar la representación política, donde las mujeres propuestas en las listas electorales ocupaban siempre la parte baja de la lista, disminuyendo así drásticamente la representación real. BROOKSBANK JONES, Anny, 1997, p. 18-24; BARRIO, Emilia, 1996.

⁷⁷¹ ASTELARRA, Judith, 1986; ÁLVAREZ JUNCO, José, 1994, p. 413- 452.

⁷⁷² BROOKSBANK JONES, Anny, 1997, p. 29-36; AMORÓS, Celia, 1986, p. 41- 54.

igualitarios, declarados en las sucesivas leyes educativas (y los a menudo mejores resultados académicos), el éxito laboral femenino se mostró incomparable con el masculino a lo largo del resto del siglo⁷⁷³. No se trataba solo de la soterrada ideología machista de amplias capas sociales, sino también de sus escollos incluso en las teorías pedagógicas más progresistas. Un indicador fue la persistente feminización del sector docente en los niveles educativos más básicos: en 1985 el porcentaje de maestras era tan abrumadoramente mayoritario como en 1970⁷⁷⁴. Las estadísticas permiten observar otras tendencias curiosas: así por ejemplo en las universidades, probablemente una de las áreas de más rápida modernización, a principios de los años noventa las estudiantes representaban aproximadamente la mitad en la mayoría de las áreas de la enseñanza. Una de ellas donde la presencia femenina predominaba era Ciencias de la Salud; la misma que hacia finales de siglo mostraba un crecimiento especialmente acentuado en las tasas de desempleo. Unas dinámicas muy parecidas se observaron en las carreras de las ramas de la Pedagogía y las Humanidades en general⁷⁷⁵. Respectivamente, dentro de la propia enseñanza universitaria, la resistencia al acceso de las mujeres a las categorías profesionales más altas era proverbial. En un estudio sobre las universitarias en el tardofranquismo y durante los decenios democráticos, M^a. A. García de León analiza la conquista femenina de la institución como un fenómeno social inédito: mucho antes de que pudieran contar con apoyos sociales serios, las propias estudiantes cambiaron la configuración interna del alumnado, justificando su presencia con el elevadísimo éxito académico. En las décadas posteriores de la Transición, muchas mujeres prefirieron seguir acumulando capital académico, frente a las insatisfactorias perspectivas de incorporación precaria en un mercado laboral deficiente⁷⁷⁶. Insistamos en que, simultáneamente, en la última década del siglo XX aún persistía el analfabetismo femenino⁷⁷⁷, significativamente concentrado en los ya mencionados grupos de población mayor en áreas rurales o en las minorías étnicas.

2. "LOS NIÑOS DE LOS CUENTOS" (ESTILOS, INFANCIA, CODIFICACIÓN: 1975-1990)

En las últimas décadas del siglo, los avatares estilísticos de la comunicación visual aparecen vinculados, quizá más que nunca, al profundo cambio del concepto de cultura. Este proceso global partió en España de las premisas de un modo de vida sensiblemente a la zaga respecto a los cambios económicos acaecidos a finales del franquismo. Los albores del siglo XXI, el punto hasta donde seguiremos esta evaluación, encontraron una sociedad consumista desarrollada, que apoyaba sus valores y relaciones en las tecnologías de la información. La inusitada rapidez de los cambios operados dota a algunos procesos culturales el carácter de paradojas. Una de las más visibles atañía a la proyección social de las artes plásticas, un sector cuya promoción se disputaron los poderes públicos de la joven democracia y la iniciativa

⁷⁷³ GARRIDO, Luis, 1993; BALLARÍN DOMINGO, Pilar, 2001, p. 141-151.

⁷⁷⁴ 94% en Preescolar frente a 48% de profesoras en el Bachillerato Unificado Polivalente (B.U.P.) y el Curso de Orientación Universitaria (C.O.U.). ALBERDI, Inés, 1986, p. 70-80.

⁷⁷⁵ BROOKSBANK JONES, Anny, 1997, p. 66-67. Es interesante resaltar la fuerte coincidencia entre los datos españoles y la tendencia de resistencia al cambio, favorecida por las estructuras del orden simbólico, descrito por Pierre Bourdieu en los noventa. Podríamos tomar por ejemplo su retrato de la coetánea sociedad francesa, donde las pre/disposiciones femeninas, transmitidas a través de unos relatos institucionales y personales soterrados, desbaratan los logros emancipadores y producen consecuencias como la precarización de las profesiones, áreas o carreras, que han sido feminizadas. BOURDIEU, Pierre, 2000.

⁷⁷⁶ GARCÍA DE LEÓN, María Antonia, 2006, p. 339-357.

⁷⁷⁷ Aunque a través de un exiguo 7% en 1992, según los datos de las estadísticas del Instituto de la Mujer, una de las instituciones que desplegaron una acción transversal feminista más amplia en estas décadas. INSTITUTO DE LA MUJER, 1995 b.

privada, orientada hacia la integración en un mercado artístico de alto rendimiento. Tensiones como estas formaron el inestable comportamiento de un amplio público de masas, alejados de aquellos valores y mensajes que promovía, por ejemplo, el arte de vanguardia antifranquista⁷⁷⁸.

A lo largo de la Transición, no obstante, en paralelo a estos procesos se abrieron fisuras en la nueva comprensión de la cultura, como fenómeno regido por el mercado y el consumo. Cabe perfilar dos fases en la evolución de la cultura española transicional. La primera, entre la muerte del dictador y la llegada al poder del PSOE en 1982, marcada por los esfuerzos caóticos y desprovistos de recursos de los nuevos gobiernos para superar el atraso cultural y por una fuerte movilización de la intelectualidad. Esta, prolongando la tradición revolucionaria de la década anterior, continuó con una producción cultural de compromiso y reivindicación. El gobierno socialista de Felipe González estableció la configuración de un mapa cultural ambiguo. Por un lado, enormes recursos, con magnitudes desconocidas antes y después, eran dedicados a la producción cultural y a su difusión masiva en el interior del país, además de crear una fuerte proyección internacional. Los eventos multitudinarios, apoyados por campañas mediáticas, acompañaron la integración en los circuitos artístico-culturales internacionales de más alto rango⁷⁷⁹. Los intelectuales críticos con la nueva política cultural analizaron la relación causal entre la desilusión social y el cambio de mentalidad y modos representacionales. Pensadores como José Luis Aranguren, Eduardo Subirats, Alfonso Sastre, Juan Cueto o Rafael Sánchez Ferlosio diagnosticaron el pasotismo y el desencanto de los ochenta, inseparables de la devastación del pensamiento, heredada del franquismo, pero también de la frustración de las esperanzas utópicas, depositadas en la democracia. Como resultado, y emparentado con la tendencia pan-occidental de descrédito de las ideologías, el sentimiento de crisis contribuyó a la creación de una nueva forma de cultura: visual, consumista, tecnológica y posmoderna en todos sus rasgos⁷⁸⁰.

Un contradictorio ejemplo de la promoción oficial de la cultura fue el fenómeno de la Movida madrileña de los años ochenta. Resumiendo mucho, diríamos que se trata de un conjunto de prácticas que estetizaron algunas manifestaciones o *locus* culturales liminares, adscribiéndolos a un estatus de culto de resonancias duraderas. Entre las esferas culturales que ese tipo de fenómenos saturaron con una mezcla de eclecticismo popular y hedonismo individualista, expandidas hasta áreas como la moda o el graffiti, podríamos citar un impulso adicional al ya maduro cómic *underground* (que en esta época fue perdiendo el enfoque vanguardista comprometido, en favor de las formas actuales de cultura gráfica juvenil globalizada). Generalmente, a medida que la cultura española avanzaba en su trayecto desde el compromiso crítico, a través de la subcultura urbana, hacia la posmodernidad digital, la multiplicación de estilos y formatos, tanto en las artes plásticas como en las del libro, siguieron ocupando un papel central⁷⁸¹.

Mientras la cultura de masas atravesaba este proceso (y otros afines a la Movida en las provincias), las artes plásticas protagonizaron una compleja controversia. Por un lado, una potente contracultura había traducido la resistencia antifranquista a los lenguajes más modernos del *underground* de los años sesenta europeos. A principios de los setenta en España funcionaban grupos contestatarios, que descubrieron el arte conceptual en todas sus

⁷⁷⁸ DÍAZ BARRADO, Mario Pedro, 2006, p. 7-46.

⁷⁷⁹ BESSIERE, Bernard, 1992, p. 293-345.

⁷⁸⁰ ARANGUREN, José Luis, 1991. SUBIRATS, Eduardo, 2002. SASTRE, Alfonso, 2003. CUETO, Juan, 2011. SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael, 1984. No obstante, la crítica intelectual no negaba las positivas tendencias de normalización, como la extensísima presencia de un divergente debate cultural en todos los medios de comunicación etc.

⁷⁸¹ BESSIERE, Bernard, 1992, p. 191-270. UMBRAL, Francisco, 1987.

modalidades, desarrollando propuestas originales. En cierto sentido, se trataba de la respuesta a un fenómeno reciente: la cultura oficial franquista se había apropiado, a pesar de los creadores, de la innovación del lenguaje artístico centrada exclusivamente en la pintura abstracta. Al margen de este proceso, tanto el realismo social, como la expresión gráfica (afín al pop crítico) mantuvieron su vocación política de izquierdas, más difícil de tergiversar⁷⁸². A principios de la Transición estas dos tendencias confluyeron con el caótico desbordamiento de la experimentación contestataria, la misma que, irónicamente, fue etiquetada para el uso comercial, encauzándola dentro de la mitificada Movida⁷⁸³.

Para completar el proceso, a lo largo de toda la década de los ochenta, los críticos oficiales atacaron el arte informal que había surgido bajo el signo de la oposición antifranquista, denostando también a los jóvenes productores de arte conceptual. Eventos como la feria ARCO visibilizaban los enormes costes del fomento de la cultura, que incluía la construcción de nuevos museos, la instauración de mega-exposiciones internacionales y la presencia dentro del mercado global. Acorde a las nuevas exigencias comerciales y políticas, el gobierno socialista abanderó la posmodernidad pictórica, que incluía tanto una ecléctica abstracción alejada de lo vanguardista, como una nueva figuración desenfadada⁷⁸⁴.

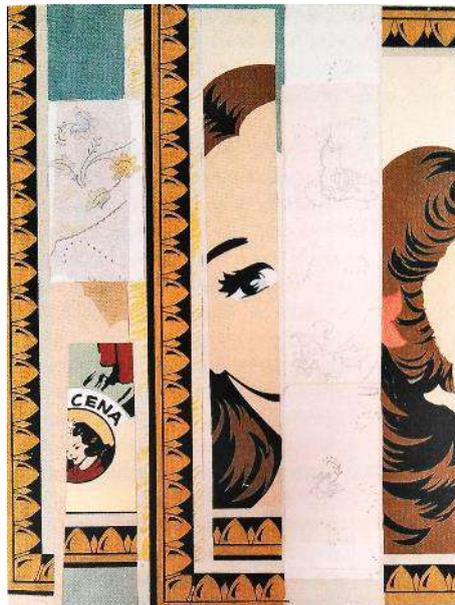


Fig. 291. Ángela García Codoñer. *Las hadas y el bordado*, 1975.

Los procesos descritos son inseparables de la mixtificación del apoderamiento y autorrepresentación femeninos, característicos de los ochenta. El arte feminista, que en esta época se centró en la performance y en las formas innovadoras afines, fue ignorado incluso en mayor grado que las otras corrientes conceptuales. Esta línea también puede ser comprendida dentro de la continuidad con los últimos años franquistas. Como ejemplo de este pasado reciente podemos citar el silenciamiento de las integrantes femeninas de los diferentes grupos de Estampa Popular, creadoras de obras centrales para la conquista de la imagen femenina. En este sentido, además de los nombres de Ana Peters, Esther Boix o Isabel Oliver es

⁷⁸² AGUILERA CERNÍ, Vicente, 1970.

⁷⁸³ La mercantilización de la cultura urbana transcurrió paralela a los discursos de reconciliación y consenso; dentro del discurso del disfrute, la emergencia de fenómenos como la moda o el diseño alternativos podía canalizar, neutralizándolas, incluso las prácticas más antisociales. BESSIERE, Bernard, 1992.

⁷⁸⁴ MARZO, Jorge Luis, MAYAYO, Patricia, 2015, pp. 337-410.

imprescindible citar una obra de Ángela García Codoñer⁷⁸⁵. Se trata de *Las hadas y el bordado* de 1975, (fig. 291), obra que hacía referencia a la colección de tebeos *Azucena* desde un enfoque de género de particular originalidad. Los patrones de bordado, como la dedicación más estructuralmente femenina, pero también como símbolo de modelo de comportamiento interiorizado y reproducido sin variaciones por las propias víctimas, se relaciona de forma brillante con el motivo del marco. El acento visual recae sobre el enmarcamiento clásico o de falso historicismo, propuesto por la portada del tebeo femenino. El mismo marco recuerda, inevitablemente, la pantalla televisiva o cinematográfica y desde ahí nos habla de la pervivencia de esos eternos patrones castradores en el moderno mundo mediático⁷⁸⁶. Hoy, la fecha bisagra de creación de esa obra, recuperada tras décadas de silencio tan solo a partir de 2012⁷⁸⁷, nos hace pensar también en el vínculo entre los años anteriores a 1975 y los posteriores retos de la imagen y la percepción femenina en la era democrática. Fue sintomática la recepción del olvidado arte conceptual femenino, al que los críticos de la Transición erradamente negaron la condición feminista. Varias artistas de esta línea se comprometieron con la construcción de una imagen femenina radicalmente nueva, y sus contribuciones tuvieron que esperar hasta el siglo siguiente para ser reconocidas. Los performances de Paz Muro, Esther Ferrer o Fina Miralles hablaban del cuerpo, de sus vínculos con la naturaleza y de su encuadramiento social, así como de la imagen propia y sus deformaciones mediáticas⁷⁸⁸. Doblemente vulnerables –como mujeres en el entorno masculino de la vanguardia radical, y como feministas en la época de la institucionalización de las reivindicaciones de la mujer– estas artistas quedaron excluidas de los circuitos comerciales⁷⁸⁹.

⁷⁸⁵ Ana Peters (1932-2012) participó en los inicios de los contestatarios grupos Estampa Popular Valenciana y Equipo Crónica. Después de una temprana exposición llamada “Imágenes de la mujer en la sociedad de consumo” (1967) se retiró al mundo del diseño durante décadas, no pudiendo exponer hasta que no desarrolló una particular pintura abstracta. Esther Boix (1927-2014) expuso con diversos movimientos renovadores de carácter antifranquista, entre ellos Estampa Popular Catalana. A partir de los años setenta se dedicó exclusivamente a la pedagogía artística, volviendo a la pintura en las décadas siguientes a través de una suerte de paisajismo lírico. Isabel Oliver Cuevas (1946) participó en la consolidación del pop crítico valenciano, colaborando con el Equipo Crónica. Desde estos presupuestos desarrolló, a lo largo de los años setenta, una deconstrucción radical del imaginario femenino (las series *La Mujer*, 1970-1973 o *De profesión sus labores*, 1973-1974). A partir de los años noventa, su idiosincrasia pictórica estuvo mucho más cercana a los principios de la abstracción. Durante los años setenta, Ángela García Codoñer (1944) creó obras emblemáticas del pop crítico valenciano con manifiesto cariz feminista (las series *Morfologías*, *Misses* y *Labores*). Más tarde evolucionó hacia la abstracción gestual. CHUMILLAS MASEGOSO, Cristina et al., 2018; DE HARO GARCÍA, Noemí, 2013, p. 149-178; TEJEDA, Isabel; FOLCH, M^a Jesús, 2018.

⁷⁸⁶ Esta línea de análisis queda reforzada por el único ojo, que asoma por la rendija entre el patrón de bordado y el marco en el centro de la imagen.

⁷⁸⁷ TEJEDA, Isabel, 2004, p. 25-48.

⁷⁸⁸ De formación pictórica, Paz Muro (ca. 1930) orientó pronto su trabajo hacia las formas de arte más actuales y comunicativas. Fue pionera con sus performances, abiertamente políticas y feministas, además de peligrosamente atractivas; características que la convirtieron en una artista incómoda en la España de los últimos años franquistas. De su posterior itinerario hablan algunos hechos significativos: sus obras, especialmente las de los años setenta y ochenta, pudieron ser recuperadas tan solo a partir del año 2005, en varias exposiciones nacionales (retrospectivas y grupales); TEJEDA, Isabel; HINOJOSA, Lola (2011). Fina Miralles Nobell (1950), es una de las pocas artistas conceptuales que debutaron en la época y que alcanzó el reconocimiento (en un grado insuficiente, dicen sus investigadores). Su propia trayectoria recuerda a una obra literaria: una vida dedicada a la permanente y extensa búsqueda, que cambia incansablemente las geográficas físicas y las del pensamiento. Recorrió todos los medios expresivos; entre las variadas clasificaciones encontramos algunas definiciones generales como conceptualismo de cariz fenomenológico, sociológico o metafísico, y otras más concretas: acciones, instalaciones, pintura, poesía visual... La constante dentro del continuo cambio parece ser el irreductible impulso de encontrar la voz propia, siempre desde una mirada hacia la naturaleza como fuente y cuna de la espiritualidad y de las ideas. POL RIGAU, Marta, 201.

⁷⁸⁹ ALIAGA, Juan Vicente, p. 47-94; MARZO, Jorge Luis, MAYAYO, Patricia, 2015, pp. 428-432.

Para el público de masas, la imagen femenina se forjaba en otros campos. En 1977, gran parte del público cinematográfico y de los lectores de las revistas, ya plenamente inmersos en el fenómeno del “destape”, celebraron el fin oficial de la censura. Las estadísticas señalan más de un centenar de películas destinadas al público adulto, las publicaciones gráficas que igual que éstas vivían del cuerpo desnudo femenino son más difíciles de contabilizar; las personas coetáneas recuerdan que sus portadas rellenaban el espacio público urbano como una especie de muro virtual. Las revistas sensacionalistas de la Transición compartían con el vanguardista cómic *underground* los mismos tópicos sobre la mujer: banalizada y ridiculizada, reducida a sus atributos sexuales, como un accesible objeto a la venta⁷⁹⁰.

Las primeras dibujantas de la historieta feminista –de forma y contenido– tuvieron que aprovechar la plataforma del citado cómic para adultos. No tuvieron alternativas: recordemos que la narración gráfica para chicas ya había emprendido la adaptación de sus mensajes a los nuevos tiempos⁷⁹¹. Desarrollando los planteamientos de los últimos años franquistas, aparecían protagonistas adolescentes como Gina de 1983 (una variante de la ya comentada Esther, también de la mano de Purita Campos) o Emma (1982-1986), obra de Trini Tinturé⁷⁹², que explotaba con alegría el tema *New Age* de la brujería moderna, tan manido en los ochenta (fig. 292).

⁷⁹⁰ Joan BASSA: Expediente "S": Softcore, Sexploitation, Cine "S", Barcelona: Futura, 1996. VASILEVA IVANOVA, Aneta; GREGORI BOU, Rubén. La mirada heretada, el destape oportú i altres manipulacions del cos femení en la Transició. Tombar l'estaca. Sexualitats, identitats i violències durant la Transició. Valencia, 2018: Tigre de Paper, p. 83-110. PONCE BERENGUER José M., 2004. El Destape Nacional. Crónica del Desnudo en la Transición, Barcelona, Glénat.

⁷⁹¹ La evolución hacia edades cada vez más cortas desembocó, en 1984, en el descubrimiento nacional del género manga. Se trata de *Candy, Candy*, una historieta que prolongaba la estética de algunas series televisivas como *Heidi* o *Marco*, marcados por las características de los estudios japoneses. *Candy, Candy*, de autoría íntegramente japonesa, cosechó un verdadero éxito en España. El argumento, que recordaba a las novelas para niñas de la posguerra, contaba con una protagonista que crecía sin perder los rasgos gráficos de niña sin edad; MEDINA, Guillem, 2010 a. Evocada la mezcla genérica y la influencia de la pantalla, cabe recordar la coyuntura en torno a lo femenino en otros medios del mismo periodo. La televisión albergó algunas protagonistas heterodoxas y fórmulas experimentales, pero no cambió sustancialmente el fenómeno de “cuello de botella” en la estructura del colectivo profesional. Áreas tan básicas como la publicidad o los culebrones siguieron resistiendo cualquier intento de introducción de ideas igualitarias. BROOKSBANK JONES, Anny, 1997, p. 122-142.

⁷⁹² Trinidad Tinturé Navarro o Trini Tinturé (1938) se inició en los cuadernillos con tebeos de hadas de los cincuenta tardíos, convirtiéndose a continuación en una de las dibujantas de la nueva tendencia, marcada por la línea de *Sissi*. Pese al éxito de estas publicaciones y de su personaje de los ochenta, la joven bruja Emma –serie reeditada en 2006-2008–, la mayor parte de su trabajo fue realizado para el extranjero: revistas del Reino Unido, Alemania o los Países Bajos, para las que siguió creando encantadores y traviosos personajes femeninos. MEDINA Guillem, 2010 a. CEPRIÁ, Félix ; TEBEOSFERA, 2008.



Fig. 292. Trini Tinturé. La portada de *Emma es encantadora*, 1983.



Fig. 293. Nuria Pompeia. Ilustración para *Mujercitas*, 1975.

El auge del interés hacia el manga aumentó la sensación de que las protagonistas rejuvenecían, a la vez que adaptaban su imagen a la moda y cierta inofensiva travesura. Este camaleónico consumismo, que neutralizaba el mensaje feminista, resultaba aún menos compatible con este, que las revistas eróticas con su machismo⁷⁹³. Aún más teniendo en cuenta que las primeras protagonistas de dicho mensaje bebían del ejemplo europeo, que unía *underground* erótico y autoría femenina, además se nutrían de la anterior expresión gráfica feminista de artistas como Nuria Pompeia⁷⁹⁴.

⁷⁹³ Sería difícil entender este fenómeno, sin mencionar la enorme complejidad del cómic vanguardista de este periodo. Una investigación reciente consolida la idea de que el boom del cómic de adultos en España expresó las visiones más creativas y críticas del desencanto que acompañaba a la Transición. Las raíces del fenómeno se pueden rastrear en las publicaciones gráficas contestatarias barcelonesas. No obstante, fue en la capital donde las revistas de historietas, afines a los procesos que generaron la Movida madrileña, se beneficiaron del breve apoyo económico del nuevo gobierno local. Después de indagar en el lado oscuro de la modernidad española con su humor negro del tipo “sexo y violencia”, el medio entró en declive a la vez que lo hizo la propia Movida, “cuando el desencanto dejó de ser definitivamente un tema, no por su desaparición, sino por su generalización tras el viaje del PSOE al centro”. Subvirtiéndolo los códigos de todas las fuentes de las que bebía, este arte *underground*, temporalmente comercializado, marcó las más altas cuotas de ataque punk contra todos los sistemas sociales. PÉREZ DEL SOLAR, Pedro, 2013, p. 32 para la cita literal.

⁷⁹⁴ Nuria Pompeia (1931-2016), la pionera indiscutible del discurso gráfico feminista, dibujó para varias revistas del tardofranquismo y la Transición. Entre ellas encontramos iconos del movimiento como *Vindicación Feminista*, y otras (*Por Favor*) que compaginaban el debate con un humor propio del destape. La paradoja, observable en varias autoras del periodo, no disminuía el poder subversivo de su mensaje. Al que adaptaba, además, unas innovadoras formas gráficas, que denunciaban la cosificación del cuerpo femenino con notable humor, a la vez radical y elegante. Nótese, como ejemplo, la economía de medios en el collage pop en esta imagen para *Mujercitas* (fig. 293), que escenificó instantáneamente temas tan amplios como la comercialización del cuerpo sexuado, su uso como cebo publicitario, la “dulce” banalización de la violencia simbólica, la falacia de los empleos feminizados y hasta la burbuja del grafismo de la prensa, empeñada en convertir la carne femenina en territorio metafórico... Cabe apuntar que en las décadas siguientes compaginó el dibujo con la narrativa y el periodismo, participando también en publicaciones divulgativas. Es decir, pasados los tiempos de oro de la viñeta, siguió aunando en su trabajo feminismo, educación y humor punzante. VILA MIGUELOA, María del Carme, 2017, p. 275-305; VASILEVA IVANOVA, Aneta, 2016, p. 320-341; LLADÓ POL, Francesca, 2001.

La nueva generación de artistas ocupó un minoritario pero significativo lugar en revistas alternativas como *Troya*, *Butifarra*, *Totem*, *El Víbora*, *Makoki*, *El Jueves*, *El Cairo*, *1984*, *Rampa*, *Rambla* o *Madrid*. Sus propuestas autorepresentativas albergan un amplio espectro que desmiente cualquier noción de un estilo femenino común⁷⁹⁵. En cambio, podemos leer en las viñetas de Montse Clavé, Mariel Soria, Marika Vila, Laura Pérez Vernetti o Marta Guerrero (seguidas a partir de los ochenta por Ana Miralles, María Colino, Ana Juan y Victoria Martos), los reflejos de sus mensajes feministas en continuo debate. Marika Vila propone en su tesis doctoral una magistral lectura interior de las imágenes de estas autoras, que utilizaré aquí para contextualizar la bifurcación de la imagen gráfica de la mujer en la historieta adulta feminista y, respectivamente, una suerte de ecléctica versión postmoderna del tebeo para chicas del franquismo. Ambas figuras, consustanciales al sistema de representación del género, ya no estaban inmersas en la relación de intercambio directo de herramientas formales que unió durante décadas la ilustración y el tebeo; pero las confluencias y divergencias de los mensajes de los dos medios pueden ser detectadas a lo largo de las últimas dos décadas del siglo.

Resumiendo en extremo, las publicaciones alternativas de finales de los setenta prestaron su espacio para los primeros modelos rupturistas, como el de Montse Clavé⁷⁹⁶: sin abandonar el dibujo relativamente “dulce” e “ingenuo”, la artista vaciaba de contenido los tópicos franquistas, duplicando así la fuerza de la denuncia cuando habla del cuerpo, la sexualidad, la violencia o la alienante cotidianeidad femenina (fig. 294)⁷⁹⁷. El cambio profundo, que supone la complicidad formal con el mensaje subversivo, empezó con Mariel Soria⁷⁹⁸. Su obra maestra, la protagonista seriada Mamen, acabó consiguiendo un cambio transversal en los códigos gráficos de la representación del cuerpo y del desnudo. Se trataba de una mujer sexualmente desinhibida, fuerte y activa⁷⁹⁹. Dibujar el cuerpo atractivo evitando los tópicos voyeuristas; transmitir la seguridad, el disfrute propio y la alegría de vivir, sin los habituales rasgos de fragilidad, dependencia o superficialidad: todo ello fue el resultado de décadas de investigaciones gráficas, paralelas a las más intensas mutaciones de los mensajes feministas en el territorio español. Mamen, subraya el estudio de Marika Vila, era espontánea,

⁷⁹⁵ VILA MIGUELOA, Maria del Carme, 2017, p. 175-183.

⁷⁹⁶ Montse Clavé (1946) inició su carrera a finales de los sesenta dibujando en los tebeos femeninos de la editorial Bruguera. Después de la breve experiencia de la emigración, regresó a Barcelona en los inicios de la Transición para comprometerse con los movimientos políticos y gráficos radicales, a la vez que seguía dibujando para algunas publicaciones femeninas extranjeras. Sus trabajos feministas se circunscribieron a este periodo; en los años noventa ya colaboraba con revistas femeninas convencionales como *Hogar y Moda*. Poco más tarde abandonó el cómic, retirándose a áreas que vinculaban (y siguen vinculando) lo tradicionalmente femenino con lo alternativo-transgresor: uno de sus libros de 2004 lleva el título *Manual práctico de cocina negra y criminal*. VILA MIGUELOA, Maria del Carme, 2017, p. 305-316.

⁷⁹⁷ VILA MIGUELOA, Maria del Carme, 2017, p. 317-320.

⁷⁹⁸ Mariel Soria, nacida en Argentina en 1946, se instaló en Barcelona en los años setenta. Inicialmente trabajó en el tebeo infantil, pasando rápidamente a otro tipo de cómic, con el auge del *underground* y del compromiso. Aunque colaboró con guionistas hombres (conociendo las biografías de otras artistas, no es baladí que estas fueran a la vez sus parejas afectivas), siempre tomó parte muy activa en el diseño del guión. A lo largo de su evolución la corporeidad de sus protagonistas gráficas cambiaba, creciendo su fuerza y autonomía. Esta tendencia cristalizó en el personaje más famoso creado por Mariel Soria, Mamen, protagonista de las series ochenteras aparecidas en *El Jueves*, *Contactos* y la homónima, Mamen. El enorme éxito del personaje, no obstante, no disminuyó el potencial machista de los mensajes del medio que le dedicó espacio (para no ir más lejos). Durante las últimas décadas, Mariel Soria, se dedicó exclusivamente a la escenografía y vestuario teatrales, MCCAUSLAND, Elisa *et al.*, 2016, p. 76.

⁷⁹⁹ Nunca se habrá subrayado suficientemente la reivindicación del placer sexual femenino desinhibido y libre, un mensaje de corta vida (no sobrevivió a los ochenta y al SIDA) y completamente opuesto a las pautas del contemporáneo destape. Además de las publicaciones de la pionera prensa feminista (como la revista *Vindicación feminista*, 1976-8), este discurso estaba presente en muchas consignas que acompañaban a las mujeres en manifestaciones callejeras de la época, como “El placer es mío, caballero”, ya mencionado. LARUMBE, M^a Ángeles, 2002, p. 71-84; GIL, Silvia, 2011, p. 74-77.

El lenguaje gráfico renovador, construido por Marika⁸⁰¹ a lo largo de varias décadas, pivota en torno a dos objetivos: la superación del tópico (tanto de la infantilizante herencia franquista, como del machismo del *underground* erótico) y la elaboración de un lenguaje autónomo y liberador, fundado en jugar con todas las tendencias y técnicas. En una primera fase, su estilo subrayó la diferencia (antimodélica) de los cuerpos femeninos, a la vez que fraccionó y distorsionó la línea, para transmitir las vivencias desgarradas. La década de los ochenta era un marco propicio para el uso de la fragmentación del medio o canal genérico, destinado a transmitir el carácter contradictorio y discursivo de la personalidad (y los avatares históricos, psicológicos, etc. de su construcción). Dicha herramienta se apoyó en diferentes técnicas, a menudo derivadas de otras artes. Uno de los ejemplos clave es “Reflejos”, una historieta aparecida en la revista *Rambla* en 1983, que combina dibujo de efecto fotográfico, colores primarios y encuadres del cine de vanguardia, para cuestionar el yo performativo (fig. 297). En los años noventa continuó subvirtiendo los iconos clásicos (un ejemplo sería su “Mata Hari” de 1991), a través de toques satíricos y de diversas estrategias de desestabilización de la mirada observadora⁸⁰².

Si los cambios culturales repercutían en medios como el cómic adulto, de un modo directamente relacionado con el debate social (presente en los medios y en la calle), la imagen del libro infantil de este periodo estaba especialmente mediatizada por los discursos vigentes en la educación. Ya cité al inicio de este capítulo la definición de J. M. Hernández Díaz, resumible en la sugerencia de sustituir el concepto de transición por el de diferentes transiciones, que no coinciden cronológicamente, ya que se refieren a microcontextos con dinámicas diferentes. Pero en el caso español parece además oportuno presentar transiciones dobles, es decir, procesos simultáneos vividos y reflejados a posteriori desde lugares ideológicos opuestos. Así, la transición educativa aparece en los analistas críticos desdoblada en dos variantes. La primera afirma, de forma vaga pero insistente, que el debate posterior a la muerte del dictador sobre la necesaria transformación educativa, nunca cristalizó en una reforma satisfactoria de la Ley General de Educación de 1970. O, incluso, que el constante desencuentro político y social que acompañaba a los intentos de modernización desembocaron en el relativo fracaso de las siguientes leyes de educación de 1985 y 1990 (LODE y LOMSE)⁸⁰³.

La segunda línea interpretativa, más fundamentada en datos empíricos, relata la pugna de una poderosa y romántica confluencia de docentes por una radical modernización de la enseñanza en los Movimientos de Renovación Pedagógica. También sostiene que la, hoy alabada por algunos, Ley General de Educación de 1970 fue un intento tardofranquista de excusar el retraso del sistema educativo cara a los potenciales interlocutores europeos, un intento formal (léase, acorde al espíritu tecnocrático en el poder) pero vacío de contenido, ya que le faltaron los valores interpersonales y epistemológicos propios de las sociedades libres. A medida que el movimiento docente de espíritu libertario fue siendo fagocitado por el nuevo

⁸⁰¹ La trayectoria de María del Carme Vila Migueloa, más conocida como Marika o Marika Vila (1949), comenzó a finales de los años sesenta, a través de dibujos para agencias que vendían para publicaciones extranjeras. A mediados de los años setenta participa (junto con Montse Calvé y Mariel Soria) en la fundación de los grupos progresistas más combativos dentro de la escena gráfica barcelonesa (Troya y Butifarra). En esta época, además de asumir la autoría de sus guiones, se embarcó en la experimentación en busca de medios técnicos adecuados para un mensaje opuesto al discurso dominante, que atravesó las décadas siguientes desde las páginas de las revistas de la Transición y después, del nuevo cómic independiente. Culminó sus intervenciones en medios, afines al análisis feminista de la historieta con una tesis doctoral, dedicada a la representación del cuerpo femenino, secuestrada por el dibujo de los artistas varones y a las estrategias para su recuperación. Sigue dibujando y promoviendo la expresión gráfica femenina. VILA MIGUELOA, María del Carme, 2017, p. 136-145.

⁸⁰² VILA MIGUELOA, María del Carme, 2017, p.140-394.

⁸⁰³ ORDEN HOZ, Arturo de la., 1981, p. 133-149; RODRÍGUEZ TAPIA, Rafael 2008, p. 93-110.

poder socialista, se forjaron las bases de las mencionadas nuevas leyes educativas, especialmente la LODE de 1985. No se trataba de cambiar sustancialmente la estructura de la ley tardofranquista sino de democratizar sus contenidos, es decir, proporcionar un cuerpo docente formado en y para la democracia, y una escuela pública y de calidad para todos. El segundo propósito no podía sino chocar con el ambiguo espíritu de consenso de los intereses de todos los grupos sociales. Así fue como se crearon leyes y realidades contradictorias, que partiendo del compromiso progresista de la facción más enfrentada al pasado, no acabaron con las prebendas de los más acérrimos defensores de la tradición⁸⁰⁴.

Entre los así esbozados polos opuestos del sistema educativo florecían las paradojas. Por ejemplo, es conocida, la intensa provisión de las bibliotecas (y de algunos programas) escolares con publicaciones experimentales, fruto de las editoriales más innovadoras⁸⁰⁵. En este mismo periodo, entre 1970 y 1990, el sistema trató de afrontar los cambios entre lo que se conceptualizó como “enseñanza mixta” y “coeducación” (para muchos estudiosos, se trató de una transición que no llegó a plasmarse del todo en la práctica). Vista la dificultad de materializar los postulados teóricos en este ámbito, resulta evidente el gran papel de los manuales escolares, por ejemplo, en áreas problemáticas como la imagen estereotipada de la mujer o el lenguaje sexista⁸⁰⁶. Los hechos pueden llevarnos a pensar que, en un primer momento, el mercado editorial en ebullición, nutrido por las nuevas oleadas de autores, acabase siendo más sensible a las nuevas ideas que el sistema educativo que trataba de reinventarse en medio de eternas batallas campales.

En cuanto a la remodelación literaria de los ochenta, lo genuinamente nuevo abarcó los aspectos temáticos y formales e incluyó tanto algunas preocupaciones inéditas (un ejemplo sería la ecología), como la liberación de la denuncia social de los antiguos tópicos pseudo-idealistas⁸⁰⁷. A todo ello se correspondía una focalización más compleja en la psicología de la protagonista infantil. Esto, a su vez, desembocaba en nuevas formas de interrelaciones grupales y armonizaba con un entorno marcado por el protagonismo masivo de plantas, animales y otros elementos naturales. Incluso un recorrido muy sucinto por las imágenes de estos años, procedentes de diferentes tipos de libros, permite ver la importancia de una naturaleza activa y repleta de significados para la consolidación de una protagonista femenina con valores diferentes. Así (anticipando el análisis evolutivo de las características de la ilustración), podemos percibir algunos puntos comunes dentro de la extrema diversidad, que configura a las heroínas literarias. Un antecedente de 1970 (fig. 298), con el dibujo de Maria Rius, en realidad más propio de finales de la década, presenta la iniciación de una niña, que abandona el espacio interior para superar su miedo gracias a los elementos naturales⁸⁰⁸. Si *Chitina y su gato* se acerca al formato del álbum ilustrado para los más pequeños (además de estar su protagonista casi enclaustrada como una buena niña tardofranquista), la autónoma y provocadora Munia de

⁸⁰⁴ HERNÁNDEZ DÍAZ, José María, 2019, p. 257-284. VARELA, Julia, 2007.

⁸⁰⁵ GARCÍA PADRINO, Jaime, 2018, p. 232-306.

⁸⁰⁶ GONZÁLEZ PÉREZ, Teresa, 2010, p. 337-369.

⁸⁰⁷ Entre varios autores implicados directamente en la primera tendencia cabe destacar la defensa de la naturaleza en los libros de Ángela Ionescu. GÓMEZ DEL MANZANO, Mercedes, 1982. En cuanto a la segunda, la presencia de alegatos humanistas de regusto religioso, como excusa para retratar la miseria del entorno franquista está ejemplificada en el capítulo III.

⁸⁰⁸ “Entonces todas las cosas de la noche empezaron a hablar. [...] Chitina dijo la verdad: – Está muy oscuro y tengo miedo. Las estrellas se echaron a reír: – ¿Cómo quieres ver la luz, con los ojos cerrados? [...] – ¿Adónde vas? – Casi, mi gato, se ha perdido –dijo Chitina. Y todas las cosas de la noche prometieron: – Te ayudaremos a buscarlo.[...] Casi, el gato, que andaba muy lejos, perdido, entendió la voz del viento y reconoció el olor del jardín, y a la luz de la luna y las estrellas siguió el camino que le señalaban las luciérnagas. Así pudo volver hasta la casa. Chitina le estaba esperando en la puerta. Con el gato en brazos cruzó el jardín. – Gracias, noche –dijo”. AMO, Montserrat del; RIUS, Maria, il., 1970, s.p. El libro siguió reeditándose en los años ochenta.

Asun Balzola trasciende las clasificaciones, reformulando las relaciones con la naturaleza, las personas y las cosas (fig. 299)⁸⁰⁹. Desde la autoría integral (de texto y dibujo), la propia Balzola otorgó a la ilustración la función más difícil: liberar la percepción infantil, propiciando, a través de la economía de medios, un juego que multiplicaba las interpretaciones⁸¹⁰.

El tercer ejemplo, procedente de un libro destinado a otros rangos de edad, muestra cómo el mismo motivo de fondo (tránsito iniciático de la niña, gracias a la comunicación íntima con los elementos de la naturaleza co-protagonista) puede ser desarrollado con muy distintos medios estilísticos. En *Las manos en el agua* (fig. 300) Fuencisla del Amo desplegó las posibilidades expresivas de un realismo mágico, que yuxtapone la identificación lectora y el extrañamiento de cariz surrealista, jugando tanto con los elementos de la mimesis –por ejemplo, el efecto fotográfico– como con las deformaciones de la percepción: trampantojos, falsas perspectivas, etc. Así, creó una protagonista preadolescente para la que el descubrimiento de la naturaleza mágica incluía otros procesos del crecimiento, entre ellos el replanteamiento del vínculo entre generaciones distantes o la actualización de los elementos de la narrativa fantástica, antropomorfizados desde la fusión con elementos modernos. De esta forma Mudy, heredera de todos los mundos y narrativas, se revelaba como una verdadera hija de la Transición; la fusión estilística que la expresaba gráficamente lindaba también con el trabajo de la recuperación y reconstrucción lúdica de numerosos géneros tradicionales.



Fig. 298. Maria Rius. Ilustración para *Chitina y su gato*, 1970.

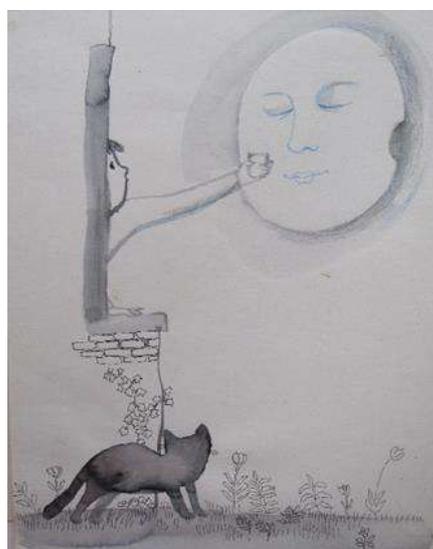


Fig. 299. Asun Balzola. Dibujo original para *Munia y la luna*, 1981.

⁸⁰⁹ Las características de la serie de Munia la han convertido, para algunos estudiosos de los códigos del género, en uno de los ejemplos paradigmáticos del álbum, a nivel mundial, ZAPARAÍN, Fernando; GONZÁLEZ, Luís Daniel, 2010.

⁸¹⁰ BALZOLA, Asun, 1994, p. 8-9; BALZOLA, Asun, 1998, p. 8. La autora formula la negación a reutilizar la imagen de nuevo cuño como complemento secundario del texto, hablando de la saga de Munia y de la relación con los niños lectores.



Fig. 300. Fuencisla del Amo. Ilustración para *Las manos en el agua*, 1982.



Fig. 301. Maria Rius. Ilustración para “Autorretrato”. *CLIJ*, 1995.

Vemos que las iconografías de la nueva niña, con su andrógino peinado y su jardín simbólico sin verjas, muestran convergencias y divergencias igualmente significativas, el esbozo de las trayectorias nos prepara para una diversificación aún mayor. Cuando en 1995 la ya famosísima Maria Rius⁸¹¹ se presentó a los niños desde las páginas de la revista *CLIJ*,

⁸¹¹ Maria Rius i Camps (1938) recibió su primera formación en su casa, donde los padres enseñaron a sus once hijos en el espíritu de un catalanismo republicano, muy alejado de la realidad de la escuela de la posguerra. De esta educación surgieron varios artistas, entre ellos las ilustradoras Maria y Roser. Más tarde terminó la carrera de Bellas Artes, con amplias estancias en Suiza y Alemania. Desde muy joven compaginó la ilustración con la enseñanza, teniendo también experiencia en diversas formas de artesanía. Desde sus primeras incursiones en la ilustración en los años sesenta contactó con los medios que fueron las plataformas de la nueva escuela de ilustración catalana: las revistas *Cavall Fort* y *l'Infantil* y las editoriales Teide y La Galera. Este ambiente la acercó también a las ilustradoras con las que compartió ideología y estética: Lola Anglada y Mercè Llimona. Su trayectoria engloba seis décadas de compromiso con la experimentación estilística y técnica (probó todos los medios del carboncillo al collage), también con el trabajo por la promoción de la cultura y la ilustración catalana: como cofundadora y presidenta de la *Associació Professional d'Il·lustradors de Catalunya*, entre otros méritos. Dentro de esta última línea se podría clasificar también su itinerario pedagógico: fue la primera docente de ilustración en la *Escola Professional per a la Dona* (y, cuenta la anécdota, también la primera mujer que llevó pantalones dentro de la institución). Desde estas premisas de reivindicación colectiva y renovación estética, apoyada en lo heredado del pasado, ilustró más de 350 libros, sin contar las numerosas imágenes creadas para las revistas. NOGUERO, Joaquim, 2013.

insistió en la identificación metafórica de su crecimiento humano y profesional con el cachorro de león (fig. 301), escenificando la idea de su infancia como un refugio en la naturaleza encantada. El reflejo metanarrativo de la naturaleza simbólica asoma en unas figuras enmarcadas, muy cercanas al elemento espacial de la ventana: las hojas de los dibujos que horadan el entorno ideal recordado, para indagar en mundos imaginarios aún más profundos. Dos décadas más tarde, al premiarla con el máximo galardón nacional de Ilustración, el discurso oficial homenajeó “la atemporalidad de su obra”, así como “el carácter sereno de su ilustración” y sus personajes, dotados de “gran delicadeza e ingenuidad”⁸¹². Tratando de desentrañar la contradicción, cabe apuntar que desde la sesentera *Mireia a la tardor* hasta *La nena que va pintar els cargols*⁸¹³ (figs. 302), pasando por las protagonistas derivadas de la actualidad, la fantasía o la Biblia (fig. 303), Rius dibujó niñas de una aparente e introvertida dulzura, dedicadas a explorar y modificar el entorno natural o a fusionar interiores y exteriores, produciendo aperturas hacia dimensiones imaginarias.



Fig. 302. Maria Rius. Portada de *La nena que va pintar els cargols* (fragmento), 1999.

Fig. 303. Maria Rius. Ilustración para *La Biblia*, 1995.

No obstante, algunas de sus obras más conocidas fueron creadas para las series didácticas escritas por José María Parramón, con el objetivo de explicar –enseñar a pensar o ver– el universo a los más pequeños. En este proyecto enciclopédico Maria Rius ilustró un gran número de libros como *El gusto* (1983), *El oído* (1983), *El aire* (1984), *Los niños* (1985), *La montaña* (1986), *El campo* (1986), *La ciudad* (1986), etc., estando otras entregas a cargo de Carme Solé o Irene Bordoy⁸¹⁴. La pareja de pequeños hermanos o amigos (de rasgos bastante andróginos), que protagonizaba la enciclopedia visual, a veces estaba compuesta por dos chicos y otras por un chico y un/a acompañante que, aun siendo muy parecido al niño de la pareja anterior, adoptaba rasgos y atributos vinculados habitualmente al género femenino. Cuando vemos a la pareja masculina la ambigüedad se reduce: en poses decididas hasta desafiar el peligro, los dos investigan el laberinto-jeroglífico de la ciudad o las abruptas perspectivas de la

⁸¹² EUROPA PRESS, 2018.

⁸¹³ Solo si nos limitamos al siglo XX; si contemplamos toda su trayectoria, encontramos libros tardíos como *Les finestres de Maria*, una suerte de autorretrato jalonado por una metáfora visual –como eje del crecimiento y socialización femeninos–, la ventana, elemento intersticial por excelencia que define las relaciones entre género y espacio. NOGUERO, Joaquim; RIUS, Maria, il., 2018.

⁸¹⁴ Fueron ampliamente reeditadas en los ochenta y en la década siguiente. A menudo las primeras ediciones (citadas arriba en castellano) aparecieron en catalán, seguidas de traducciones en varias lenguas europeas. Importantes colaboraciones gráficas, como la de Asun Balzola, se reducen a hechos puntuales.

montaña; sus gestos de exploradores, explícitamente rompen el marco de la ilustración o manejan meta-imágenes que lo subvierten (fig. 304). En cambio, en lugares como el campo, la pareja se encuentra con las manifestaciones esenciales de lo femenino (un ejemplo serían los animales que amamantan, otro las pequeñas frutas cosechadas que proporcionan placer y adorno, etc.). Estas presencias localizadas contagian con su femineidad el aspecto del integrante menos definido, el del género flexible que parece sujeto a cambios performativos (fig. 305). A primera vista podríamos pensar que la artista se había embarcado en un homenaje a la estructura que divide el universo en una parte masculina y dura (dominante) y otra femenina y blanda o dominada, según el esquema de violencia simbólica de Bourdieu⁸¹⁵.

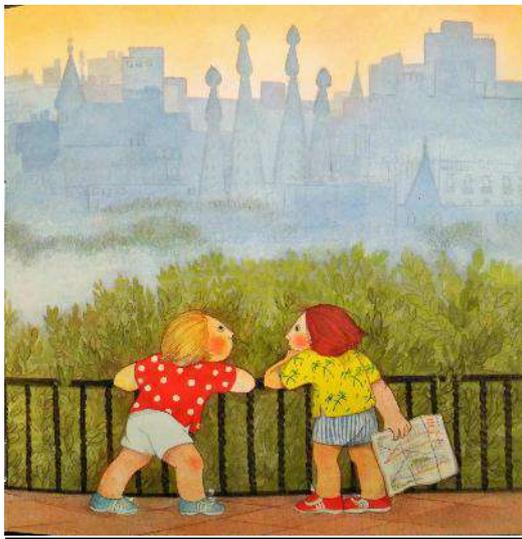


Fig. 304. Maria Rius. Ilustración para *La ciudad*, 1986.

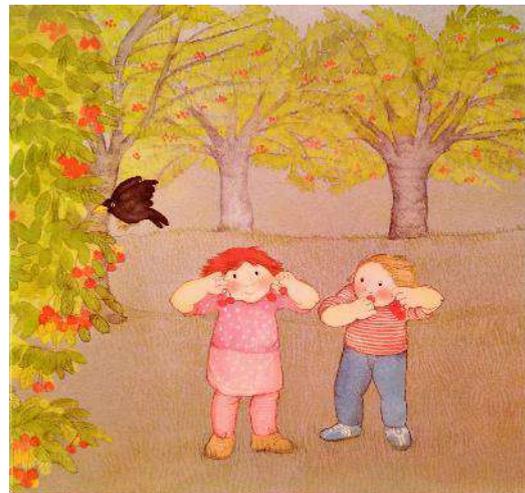
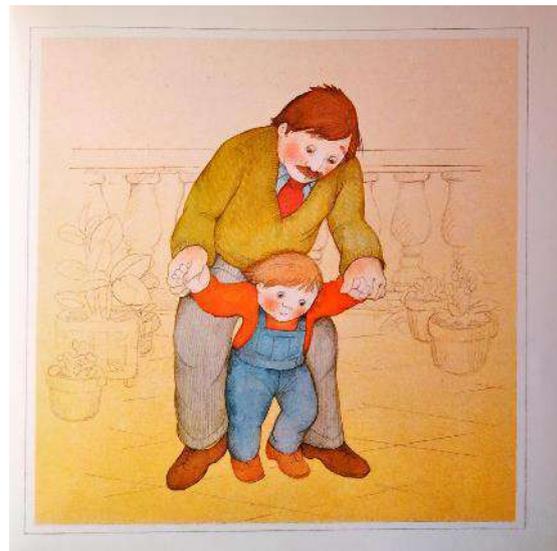
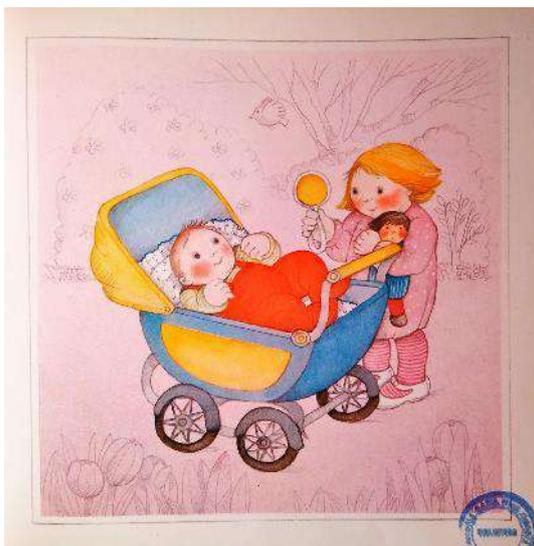
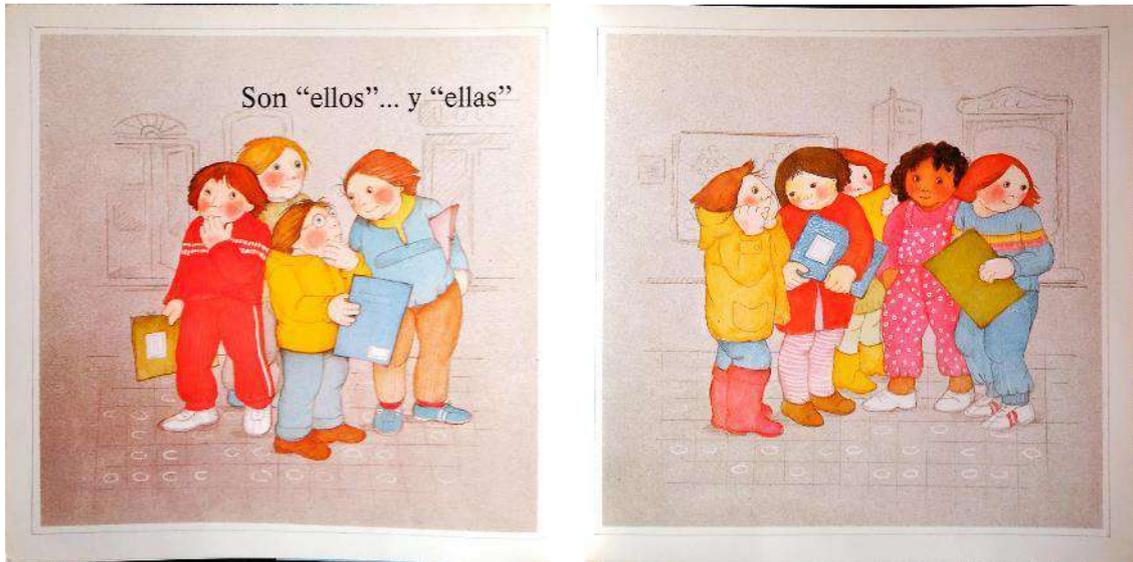


Fig. 305. Maria Rius. Ilustración para *El campo*, 1986.



Figs. 306-307. Maria Rius. Páginas de *Los niños*, 1985.

⁸¹⁵ BOURDIEU, Pierre, 2000.



Figs. 308. Maria Rius. Página doble de *Los niños*, 1985.

Uno de los libros que esclarece estas dudas es *Los niños*, un temprano manual visual dedicado al crecimiento y a los valores sociales que lo rodean. Allí los niños de ambos sexos (aunque nombrados por el título en masculino) muestran más semejanzas que diferencias: sus ocupaciones, gestos y roles en la composición parecen idénticos y compartidos. Pero el entorno, presidido por figuras paternas (fig. 306), de estructura fuertemente geometrizada suele subrayar la importancia de preservar del peligro. En cambio, cuando las figuras maternas o sustitutas guían el crecimiento, las imágenes abarcan una amplia diversidad ligada al conocimiento y al imaginario: desde los juguetes de la hermana mayor (en medio de una amable naturaleza rosa; fig. 307), hasta las artificiales ventanas de los dibujos infantiles en la clase de la maestra. El entorno que es testigo del desarrollo de los niños, apenas esbozado, crea la impresión de un particular collage; el individualizado presente, se recorta sobre el fondo neutro de la narración repetitiva, identificable con una fotografía coloreada. Allí la feminidad (conviene comparar los intersticios de la parte derecha e izquierda de la fig. 308) provoca la aparición de las falsas ventanas: trampantojos, marcos dentro del marco u otros juegos con la multiplicidad de los sentidos. A diferencia del mapa de los chicos de *La ciudad*, estas rupturas en el uniforme fondo ideal no son medios de control y orden, sino posibilidades con un final imprevisto. Recapitulando desde estas claves, vemos cómo la interpretación de la imagen didáctica femenina –en una época de cambios cuyo desarrollo se antojaba incierto– aparece en Maria Rius marcada por el juego con las evidencias heredado de Lola Anglada: crecer mujer ocultaba variantes incalculables, apenas enmascaradas detrás de las evidencias tópicas (las "gran delicadeza e ingenuidad" incluidas).

En el caso de Asun Balzola⁸¹⁶, una de las figuras paradigmáticas de la renovación gráfica, nos encontramos con un material para el análisis tan voluminoso como diverso. Para

⁸¹⁶ Asunción Balzola Elorza (1942-2006), más conocida como Asun Balzola trascendió el área de la ilustración, convirtiéndose en una de las autoras integrales de renombre internacional. Desde su infancia –en la conservadora Bilbao de la larga posguerra– convirtió la creación en una herramienta de la autoafirmación rebelde. Según relata la artista, el aprendizaje en la Imprenta Industrial de Bilbao la marcó más que lo aprendido en la Escuela de Bellas Artes. A esto hay que añadir la influencia de la pintura e ilustración europeas, de muy diversos periodos, incluidas las vanguardias históricas y sus coetáneas. Después de sus inicios en los años sesenta trabajó dentro del grupo de jóvenes renovadores en torno a la editorial Anaya (por la importancia de su contribución teórica, vuelvo a recordar que más tarde la propia artista protagonizó la discusión sobre si formaron una escuela o no). Ilustró varias decenas de libros para diferentes edades, reiteradamente traducidos y homenajeados, siendo también autora de más de

comprender la dinámica relación entre ideas y técnica en sus libros, cabe insistir que su continua experimentación con los medios formales redefinió tanto los significados plasmados por la línea, como la mancha de color. Algunos de los trabajos de Balzola comparten el dibujo que practicó dentro de la la nueva historieta (fue una de las pocas creadoras de cómic crítico para la infancia). En series como Remedios (fig. 309) utilizó la misma línea vibrante que definió –o dejó indefinida, creando un espacio de reflexión y duda– la más heterodoxa de las metamorfosis de la heroína de Elena Fortún, *Celia en la revolución* (fig. 310).



Fig. 309. Asun Balzola, dibujo original para *Remedios*, 1995.

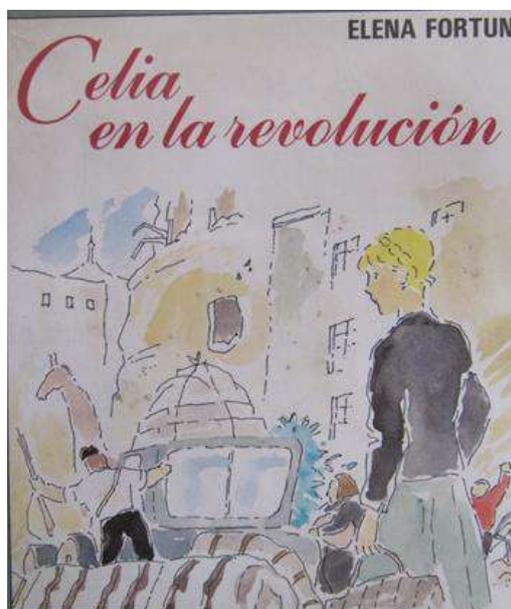


Fig. 310 Asun Balzola. Ilustración de *Celia en la revolución*, 1987.

En otras obras, la artista utilizó un medio expresivo aparentemente opuesto. Una gruesa línea negra, que jugaba con la evocación de los grabados populares locales, podía detonar el marco que supuestamente había creado (fig. 311). En este caso, la subversión del orden semántico visual, no se opera sólo a través de las falsas viñetas de las provocadoras guindillas o de los ambiguos atributos iconográficos (nótese el carácter de dibujo infantil de los elementos que caracterizaron a esta reina cocinera). También rompía el marco la atípica forma del poderoso cuerpo femenino, uno de los temas constantes en el trabajo de la autora. No resulta menos heterodoxa la disolución de la línea en numerosos libros, donde Asun Balzola permitió a las manchas cromáticas adquirir formas casi arbitrarias, jugando, además, con las texturas y las metarrepresentaciones. Entre muchos ejemplos destaca *Soy un niño*, un ejemplo de la labor

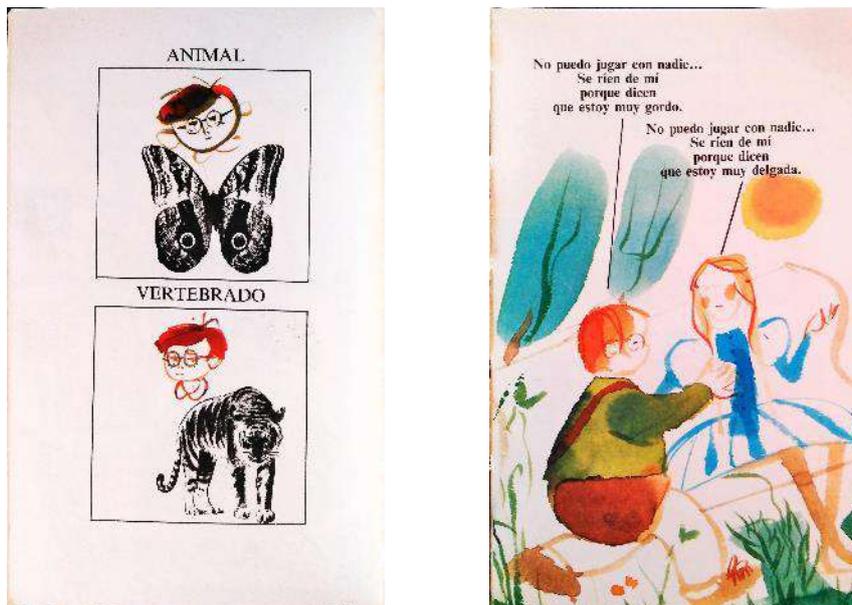
treinta de ellos. En numerosas entrevistas y ensayos, Balzola reconoció que los principios que inspiraban su trabajo distaban del alarde experimentador autosuficiente: creía en el poder transformador de la palabra y la imagen, pero no como medios didácticos con cuya ayuda los adultos dirigían el desarrollo infantil, en el sentido de la socorrida “educación en valores”, sino justamente al revés. Sus recuerdos y análisis –igual que sus imágenes– hablan de un trasvase de la sinceridad, el deseo de autonomía y la sensibilidad por la belleza, desde la mirada infantil hacia el mundo de los mayores. Así la defensa de la alteridad, incluida la de género, pasaba por una fusión de los medios formales procedentes de la propia expresión infantil y los hallazgos de los diferentes periodos y movimientos, para replantear a fondo la representación y la comunicación visual. BALZOLA, Asun, 1992, p. 21-30. BALZOLA, Asun, 1998 b, p.5-1. BALZOLA, Asun, 2006, p.51-55. LANDA, Mariasun, 1998, p. 20-23. BALZOLA, Asun 1998 a, p. 53-59. BALZOLA, Asun, 1994, p. 6-10. BALZOLA, Asun. 2003, p. 22-25. BALZOLA, Asun: CASTILLO, Montserrat, 1994, p. 44- 54. BALZOLA, Asun 1998 c. URDIALES VALIENTE, Alberto, 2011.

divulgativa de la editorial Anaya, que conjugaba el marco clasificatorio enciclopédico a distintos niveles, para hacer viable el difícil discurso de la educación sexual. Primero, lo vemos en el rígido cuadrado de los manuales, que queda desvirtuado por la combinación de la cara infantil elaborada mediante manchas libres y el collage fotográfico de los animales (fig. 312). Además, la pareja de niños acaba riéndose de los códigos de la belleza armónica: ser niño/niña equivale en realidad al derecho a ser gordo o flaco sin más normas que la idiosincrasia personal (fig. 313).



Fig. 311. Asun Balzola, dibujo original para *Cuentos rellenos*, 1999.

Fig. 314. Asun Balzola, *La Tienda de Mister Daffodil*, 2001.



Figs. 312-313. Asun Balzola. Páginas de *Soy un niño*, 1974.



Fig. 315. Asún Balzola. Ilustración para *Marina. Cavall de mar*, 1986.

Cualquier herramienta usada por la artista irrumpía para defender el derecho a la existencia de unos cuerpos que trascendían las normas, y esta trasgresión les otorgaba su poder y su voz. En el caso de los cuerpos femeninos, además, esta representación apoderada muestra una transmisión generacional intermitente. Las niñas distorsionan la composición con sus asimétricos movimientos (fig. 314), directamente invaden el espacio con sus inéditos desnudos (fig. 315) o siguen el ejemplo de las impactantes figuras de las abuelas. Estas temibles matriarcas ofrecen un especial vínculo con la comida –su preparación nunca es símbolo servil de trabajo enclaustrado– y con la naturaleza; ambos nexos vistos como modos de tergiversar los cánones sociales y las reglas de la representación (figs. 316, 317). Durante toda la vida creativa de la artista vasca, las rupturas temáticas y formales, igual que las complejas relaciones entre imagen y texto, al margen de la simple complementariedad, tenían un propósito expreso. La economía de medios, el uso de espacios vacíos, las fusiones estilísticas, las citas autoparodiadas o los sutiles trampantojos que desestabilizan sensaciones y sentidos (figs. 318-319), sirvieron para multiplicar las alternativas interpretativas, liberando al sujeto perceptor del anquilosado didactismo de la imagen explícita⁸¹⁷.



⁸¹⁷ BALZOLA, Asun, 2003, p. 22-25. BALZOLA, Asun. CASTILLO, Montserrat, 1994, p. 44- 54. BALZOLA, Asun, 1998 b, p.5-14. BALZOLA, Asun, 1994, n° 43, p. 6-10.

Fig. 316. Asun Balzola. Dibujo original para la edición de *Flor de col*, 1984.

Fig. 317. Asun Balzola. Ilustración para *Leyendas vascas*, 1987-8.



Fig. 318. Asun Balzola. Ilustración para *Munia y la señora Piltronera*, 1984.

Fig. 319. Asun Balzola. Ilustración para *Iholdi*, 1988.

Fuencisla del Amo⁸¹⁸, la tercera de las artistas citadas, ha tenido una fortuna crítica particular. Entre los pocos textos que hablan sobre su trabajo, el que provoca más reflexión es su presentación en la revista CLIJ de 1992. Allí, la artista contrastó sutilmente la desatención que sufrió dentro de los itinerarios de la literatura infantil, con su propia concepción de la ilustración. La imagen que acompaña a este texto en la rúbrica *Autorretrato* fue más explícita. En evidente diálogo con algunas de las autorrepresentaciones más desgarradas de la pintora surrealista Leonora Carrington, la ilustración denunciaba la incompreensión del estilo de Fuencisla del Amo, sobreidentificado con el realismo (fig. 320).

⁸¹⁸ Formada en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, Fuencisla del Amo (1950) expandió su amplia labor, mayoritariamente centrada en los libros infantiles y manuales, también en los periódicos, las revistas y los carteles de cine. Según cuenta la propia artista, la malinterpretación de sus particularidades estilísticas la obligó a buscar a menudo trabajo fuera de la literatura infantil, que era su verdadera vocación. Galardones como el segundo Premio Nacional de Ilustración pudieron borrar la justificada amargura que transpira su confesión: efectivamente, una revisión de las menciones bibliográficas de su nombre revela un significativo vacío. Quizás cabría vincular este silencio con las tendencias dominantes en la plástica oficial del momento, incluida la controversia en torno a las manifestaciones realistas. La confusión creada impide ver que estas (incluso si aceptamos la denominación-abanico “realista” para una serie de artistas, con características tan diversas que a veces la acabaron subvirtiendo) no fueron ni excepcionales, ni tan desconectadas de la innovación de la segunda oleada vanguardista en la ilustración. PARRA MUÑOZ, Isabel. 1998, p. 40. AMO, Fuencisla del 1992, p. 41-43.

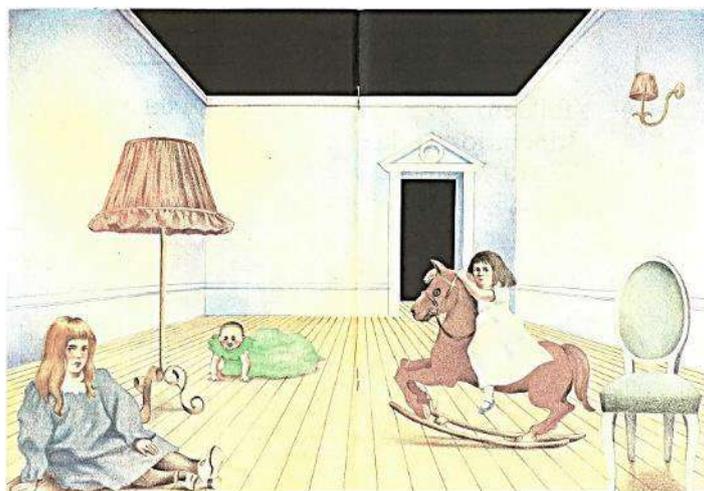


Fig. 320. Fuencisla del Amo. Ilustración para la rúbrica *Autorretrato* en la revista CLIJ, 1992.

A la vez, la idiosincrasia de su dibujo le ganó la ilustración de muchas obras que han entrado a formar parte del canon literario universal (Rodari, Kipling o Stevenson), igual que a otras, impregnadas de denuncia social. Este es el caso de *Cuentatrapos* (fig.321). Allí las imágenes femeninas pugnan por adquirir cierto protagonismo mediante medios peculiares: la alternancia de una parcial obstaculización de la visibilidad y de imágenes con múltiples capas, que superponen poses afines a las alegorías de piedra, con elementos de la modernidad más candente, encendiendo así la surrealista chispa de la incomodidad que activa la comunicación. El método siguió desarrollándose; apareció más transparente en un libro muy posterior, que albergó la vocación de la alfabetización visual, *Un cesto lleno de palabras* (2000). El protagonista de esta enciclopedia de muy nuevo cuño, nos muestra el giro de la tendencia en el último año del siglo: una reelaboración del binomio existencial-esencial a través del (como ya se subrayó, específico) realismo. Resumiendo, mientras el nieto de un impresor juega a componer las palabras más simbólicas, Fuencisla del Amo busca el equivalente visual, a menudo femenino, de estos sentidos “primarios”. La joven acompañante del protagonista, frecuentemente representada sin cara, forma parejas dialogantes con otras imágenes que insinúan la misma persona: la mística joven, congelada en eterna espera cara al mar –también de cara semioculta– y el ya definitivamente inanimado busto femenino como mascarón del barco (fig.322).



Fig. 321. Fuencisla del Amo. Ilustración para *Cuentatrapos*, 1985.

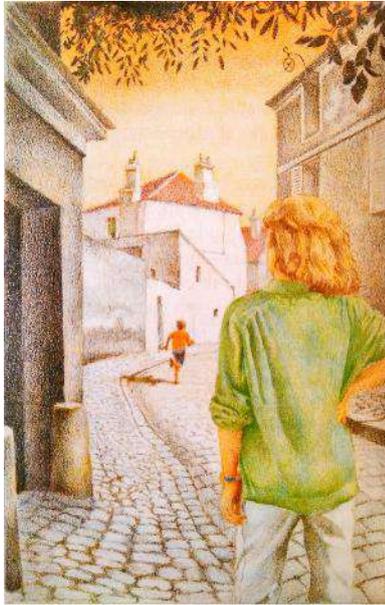


Fig. 322. Fuencisla del Amo. Ilustración para *Un cesto lleno de palabras*, 2000.

Pero esta solución del ocultamiento femenino floreció en la década en la que del Amo abundaba en la ilustración de libros de texto. En cambio, sus verdaderas protagonistas femeninas, típicas de la nueva sensibilidad literaria aparecieron antes, en los años ochenta. Podemos comprobar cómo su enfoque ganaba en profundidad cuando estas protagonistas expresaban otro de los temas favoritos de la literatura del periodo, el rescate del pasado a través del vínculo intergeneracional perdido. Es decir, indagando en las cada vez más complejas relaciones que tenían las chicas que buscaban su identidad en su círculo familiar –a menudo problemático–, el entorno y la comunidad, vemos un motivo repetitivo. Las preadolescentes (como lo hacían las niñas en las ilustraciones de Balzola) encontraban respuestas a las preguntas, generadas en su inédita soledad urbana, en la relación con otras soledades. Más a menudo se trataba de la reconstrucción del vínculo intergeneracional, que les devolvía la mirada de las propias abuelas o de otras mujeres mayores del medio rural. En el caso de Fuencisla del Amo, la protagonista clave se llama Eugenia Mestre, una adolescente inicialmente indistinguible de sus compañeras urbanitas, obligada a pasar el verano con su abuela en el pueblo, equivalente para ella a un planeta desconocido⁸¹⁹. Hasta que la precipitación de los acontecimientos la obliga a fijarse, sentir, negociar y actuar, para descubrir los secretos del pasado y la huella que ha dejado su madre en una compleja maraña de relaciones femeninas rurales. A partir de este momento la niña cuyo punto de vista, obstaculizado y parcial, queda recalado en las ilustraciones, deja de ser una sombra sin rasgos

⁸¹⁹ Eugenia Mestre se inscribe en una línea temático-espacial de protagonistas, unidas no solo por la figura brujeril. En los últimos capítulos volveré, reiteradamente, a la definición de una fórmula literaria, que abordan muchas protagonistas de la Transición, colmándola solo unas cuantas. Se trata de lo que definiré como *Bildungsroman* femenino en miniatura, o novela del crecimiento, género que podemos encontrar también en sus dos formas afines. Por un lado, la novela seriada sobre la misma protagonista (propia de todos los periodos). Por otro lado, la parte culminante de la estructura que, escindida, forma un libro independiente, describiendo la escapada o viaje iniciático que otorga a la niña la maduración, sin alejarse demasiado del hogar (como hace la narrativa dedicada a los chicos varones). Las aventuras de las protagonistas más pequeñas, como Munia de Balzola, retoman algunos elementos de la escapada mítica, aunque la intensa presencia de lo icónico, hecho interactivo, las hace menos reconocibles. En cambio, otras protagonistas dotadas de imagen hiperrealista, como Mudi –también de F. del Amo– son verdaderas protagonistas de paraviajes iniciáticos.

particulares (fig. 323), y se convierte en una persona con la cara y la mirada visibles para el mundo. La transformación está marcada por su representación como en una Piedad moderna (fig. 324), hecho relacionado con el descubrimiento del valor de los cuidados, pero también con la transmisión matrilineal de la memoria. No obstante, el sentimiento que identifica a la protagonista con el pequeño bebé semiabandonado, no es el instinto materno, sino una moderna convicción en los derechos humanos. El discurso, con el que la joven anunció esta idea, marca el punto de inflexión y encuentro entre los mundos, un proceso complicado por el nada fortuito hecho de que la abuela de Eugenia también es tachada por los aldeanos de loca y bruja.



Figs. 323-324. Fuencisla del Amo. Ilustración para *El largo verano de Eugenia Mestre*, 1987.

La figura de la bruja inundó la ilustración de la Transición en múltiples fórmulas que siguieron mutando en sus postrimerías. El potencial dinámico del tipo es evidente incluso en la somera comparación visual entre algunos representantes. La posmoderna y televisiva Bruja Aburrída de Roser Capdevila se expandía en todas las direcciones geográficas, históricas y literarias, sola o a través de sus encuentros con otros personajes, concebidos para tergiversar los tópicos con diversos recursos gráficos. Uno de entre muchos ejemplos sería esta antipostal: los contratiempos de la malograda turista de masas la han obligado a llevar una máscara que repite fielmente su propia cara. Notablemente, la caricatura aparece en el centro del manido marco veneciano, atravesando un puente de cuyas curvas parece un paródico reflejo (fig. 325).

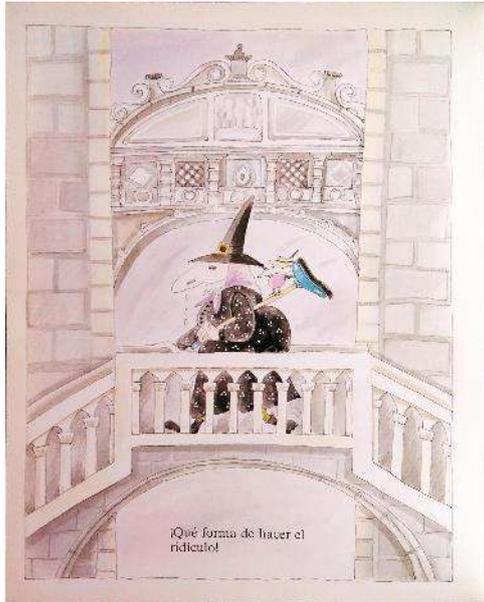


Fig. 325. Roser Capdevila. *La bruja aburrida viaja a Venecia*, 1990.



Fig. 328. Asun Balzola. Ilustración para *La bruja doña Paz*, 1981.



Fig. 326. Ulises Wensell. Página de *Piopio Lope: el pollito miope* de Gloria Fuertes, 1981.

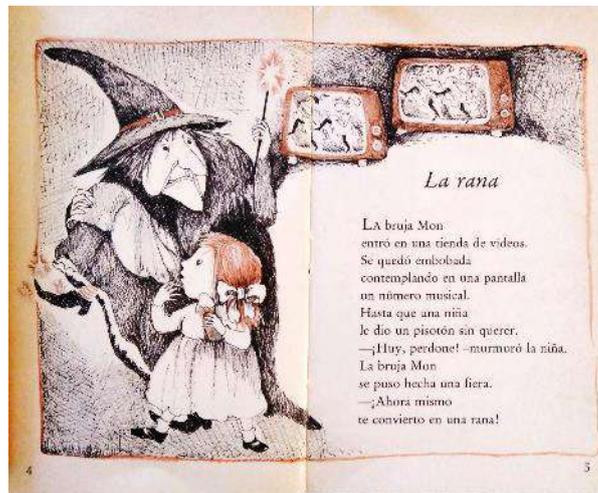


Fig. 327. Viví Escrivá. Página doble de *La bruja Mon*, 1984.

Mucho menos famosas eran las brujas de la nueva poesía, como las materializadas por las vanguardistas ilustraciones de Ulises Wensell (fig. 326) y Viví Escrivá (fig. 327), entre otros. Sus hiperbolizados atributos, en contraste con el absurdo humor de los versos, apenas evocaban el atrezzo del teatro televisado. Quizás la más heterodoxa de estas imágenes fue la de Asun Balzola, que dio vida al contestatario humanismo de Antoniorrobles (fig. 328). Esta hermosa bruja con reminiscencias de la estampa o el cartel, volvió a plantear la pluridimensionalidad del tema de la brujería como símbolo de la subversión cultural.

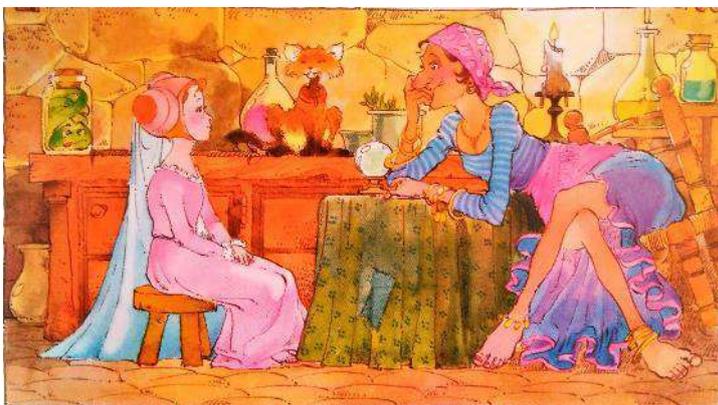


Fig. 329. Pablo Torrecilla. Ilustración para el cuento de Rodríguez Almodóvar *Burrita de plata*, 1988.



Fig. 330. Irene Bordoy. Ilustración para *Tanit*, 1987.

Los guiños posmodernos que ofrecieron algunas interpretaciones del tema recuerdan un simultáneo florecer de la cultura *New Age*, mediático y presto a la autoparodia (fig. 329)⁸²⁰. Pero otros tratamientos de figuras brujeriles, a veces manteniendo el eclecticismo, acentuaban más sobre la recuperación del mencionado vínculo intergeneracional y de la memoria, sin dejar de hablar de la naturaleza en sus múltiples dimensiones⁸²¹. Así lo hizo Irene Bordoy a través de la imagen de *Tanit*⁸²², una niña en busca de su identidad con la ayuda de una vieja curandera del bosque. En el universo narrativo en cuestión, el proceso iniciático requiere profundizar en otras situaciones problemáticas ligadas a lo femenino⁸²³ (a la madre, a los poderes ocultos de las plantas o al silencio de los perdedores de la olvidada guerra civil). Los vacíos que rodean a las niñas contemporáneas, en especial la ausencia de una abuela que conozca los secretos de un mundo desaparecido, parece explicar las sensaciones de tristeza y soledad que afloran de las historias con protagonismo femenino. Los dibujos de Irene Bordoy intentaban armonizar dos paradigmas estilísticos diferentes: el mundo de la andrógina niña moderna, afín al manga y el de la vieja bruja, que emula la fotografía antigua, unidos ambos por el lenguaje de la flora silvestre (fig. 330).

Pero la transmisión de la bruja a su aprendiz también podía ser contada en tono de disparate fantástico, muy cercano al absurdo de Lewis Carroll, como lo planteó la serie de Consuelo Armijo dedicada a Mercedes e Inés. Para desarrollar este mensaje Carmen Andrada utilizó los recursos que aparecen en sus ilustraciones de refranes y poesías populares: trozos de

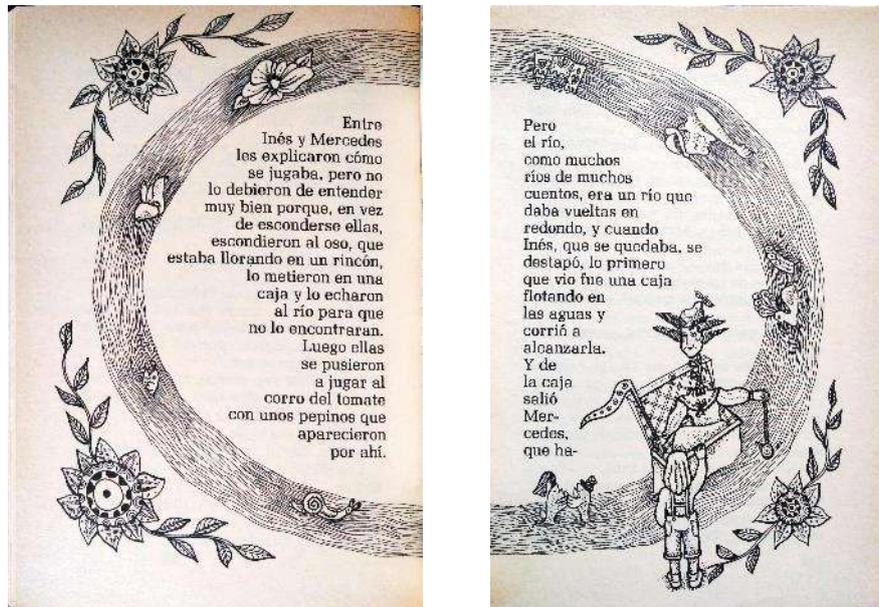
⁸²⁰ Nótese el esperpéntico diálogo en torno al caricaturesco fetiche “pie de bruja” que trazan las figuras 326-330, dejando entrever la importancia del símbolo paródico-televisivo de la vidente exótica y erotizada (fig. 329), digna de convertirse en etiqueta de los ochenta.

⁸²¹ Es decir: curandería, ecología, hábitat de iniciación folclórico-fantástica o una característica mezcla de todo ello.

⁸²² Muchos de los libros citados alcanzaron una notable popularidad dentro de un lapso cronológico concreto; así *Tanit* con las ilustraciones de Irene Bordoy tuvo 18 ediciones entre 1987 y 2004.

⁸²³ Aquí, una vez más, recordamos a Bourdieu: en el mapa del imaginario, dominado por la violencia simbólica, la femineidad también equivale a lo oscuro, popular o perdedor. BOURDIEU, Pierre, 2000, especialmente p. 19-36.

marco floral fracturado (o cerrado en un bucle falso, para subrayar la laberíntica estructura de un mundo al revés), o la decoración geométrica, próxima a las imágenes de la cultura popular, desvirtuada por la lógica surrealista (figs. 331-332). Este uso de la imagen fue otra forma de afrontar el pasado: la memoria como estilo reconstruido y deconstruido sin fin.



Figs. 331-332. Carmen Andrada. Páginas contiguas de *Mercedes e Inés, o cuando la Tierra gira al revés*, 1981.

Una vez más, la revisión paralela de las trayectorias de las autoras señaladas dentro del tema, sirve para marcar los márgenes de la diversidad del periodo analizado. Todos los mensajes de Roser Capdevila⁸²⁴ evocan para el público su creación más conocida: Las Tres Mellizas, traviesas y escépticas, portadoras de todos los valores que no cabían en los cuentos tradicionales. Con la ambigua ayuda de La Bruja Aburrida, estas nuevas protagonistas reescribieron los tópicos culturales, sin olvidarse de incitar a la participación del lector. En el ejemplo analizado vemos como el marco espacial del imaginario convencional resulta transparente, cuando cede ante la intervención activa de las mellizas (fig. 333), y este efecto queda subrayado por la alternancia de los registros gráficos: si el dibujo de la autora puede convertirse en el dibujo apenas delineado de las propias heroínas, ¿qué no podrá hacer con el cuento el lector? Es decir, los elementos que incitaban a los admiradores de la Bruja y las Mellizas a la participación eran varios: la inversión de los códigos estéticos, habitual en Roser Capdevila, como también la mezcla de elementos de diferentes ámbitos o historias, abiertamente satirizados. Abandonada la saga, encontramos otro marco cuestionado en la serie dedicada a los problemas psicológicos de los niños, donde objetos de los entornos más

⁸²⁴ Después de estudiar Bellas Artes y de destacar en la práctica de la pintura (así como en el diseño y la moda), Roser Capdevila (1939) se dedicó, a comienzos de los ochenta, prioritariamente a la escritura e ilustración infantiles. En la década siguiente se acercó a la animación, convirtiendo algunos de sus personajes más célebres en un complejo producto, que hibridó los rasgos de los medios televisivos y del formato del libro (Las Tres Mellizas y la Bruja Aburrida siguen apareciendo en ambos soportes). En las memorias ilustradas, dedicadas a su infancia y juventud, que aparecieron en 2018, la artista reveló una profunda relación entre sus trabajos y la traumática educación franquista que había marcado a su generación. La denuncia de la presión del silencio y de las falacias abusivas dirigidas a la infancia, por las instituciones educativas franquistas –y muy especialmente por la Iglesia– subyacen al humor y la libertad con la que sus dibujos transcriben las infancias difíciles. ROSER CAPDEVILA.COM, 2018. ABELLA, Ana, 2018.

cotidianos atacaban a la protagonista, cuya situación familiar conflictiva le impide entender y orientarse correctamente en el mensaje (figs. 334).

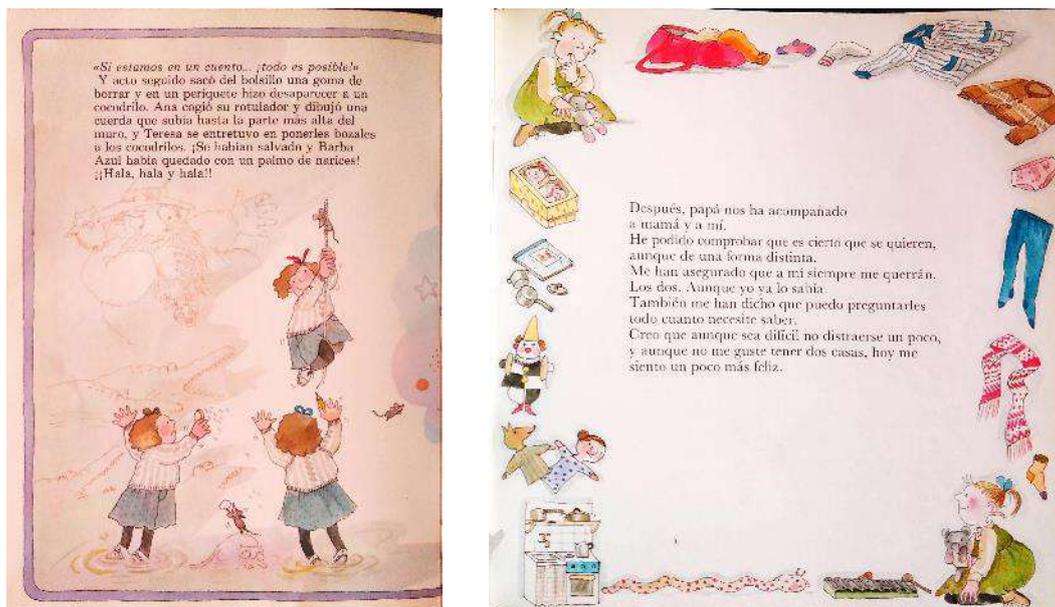


Fig. 333. Roser Capdevila. Página de *Las tres mellizas y Barba Azul*, 1985⁸²⁵.

Fig. 334. Roser Capdevila. Página de *Los conflictos de Ana*, 1988.

Las trayectorias de las otras autoras confirmaron que las imágenes que marcaron el periodo eran las portadoras de las tendencias de ruptura y reconstrucción ecléctica. Las ilustraciones adscritas a las convenciones más realistas predominaban, lógicamente, en los textos para los lectores más afianzados, como los analizados hasta aquí. No obstante, este tipo de obras también daban cabida a una significativa mezcla de rasgos. La observamos en las ilustraciones de Irene Bordoy⁸²⁶, cuya aparente mimesis sintética a menudo traslucía la visión totalizadora de la naturaleza, imbuida de un críptico y decorativo simbolismo, incomprensible sin las figuras femeninas. Además de libros como *Per fat i fat: contes per tornar a contar* (VALRIU, Caterina; ABEYÀ, Elisabet, 1993) o *Mites y Somnis* (VALERI, Eulàlia, 1986), evidenció esta tendencia *L'Elisenda y el mar*, donde el mimetismo simbólico de la protagonista con el entorno abandonaba los convencionalismos realistas, en pos de una expresiva fusión entre los tradicionales valores pedagógicos del catalanismo cultural y la imagen de la infancia moderna. El resultado era una niña cuyo entusiasmo desbordaba cualquier marco para absorber,

⁸²⁵ “‘Si estamos en un cuento... ¡todo es posible!’ Y acto seguido sacó del bolsillo una goma de borrar y en un periquete hizo desaparecer a un cocodrilo. Ana cogió su rotulador y dibujó una cuerda que subía hasta la parte más alta del muro, y Teresa se entretuvo en ponerles bozales a los cocodrilos. ¡Se habían salvado y Barba Azul había quedado con un palmo de narices! ¡Hala, hala y hala!’”. COMPANY, Mercè; CAPDEVILA, Roser, il., 1985, s.p.

⁸²⁶ Formada en la Academia de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona, Irene Bordoy (1940) se inició en el dibujo publicitario, área que siguió frecuentando con éxito. Sus primeras ilustraciones infantiles datan de la década de los ochenta. Entre las decenas de títulos que produjo desde entonces encontramos varios mini-libros de corte enciclopédico para los más pequeños, en el espíritu del didactismo desenfadado. La comparación entre alguna de estas imágenes ochenteras (como el alegre interior de *Mi casa*, donde niños de diversa procedencia social celebran los ritos de la socialización, fig. 337) con otras, más personales (la misma temática, pero revelando una visión de la casa como ente enraizado en el imaginario mítico, fig. 338), despierta dudas: ¿sería la mimesis con usos educativos solo un efímero intento condicionado, dentro de una continua tendencia de post-, pseudo- y surrealismos? La pintura de Irene Bordoy –definida por la artista como abstracción constructivista– apunta hacia una respuesta afirmativa. GARCÍA PADRINO, Jaime, 2004, p. 368. BORDOY, Irene, 1996, p. 41-43.

dentro de su sintética identidad, los rasgos de personas, juguetes y paisajes. Elisenda, centro de una expansiva y cambiante estampa, involucra los modelos del pasado en la antítesis de los jardines cerrados novecentistas (fig. 335-336).



Figs. 335. Irene Bordoy. Pàgina doble de *L'Elisenda i el mar*, 1990.

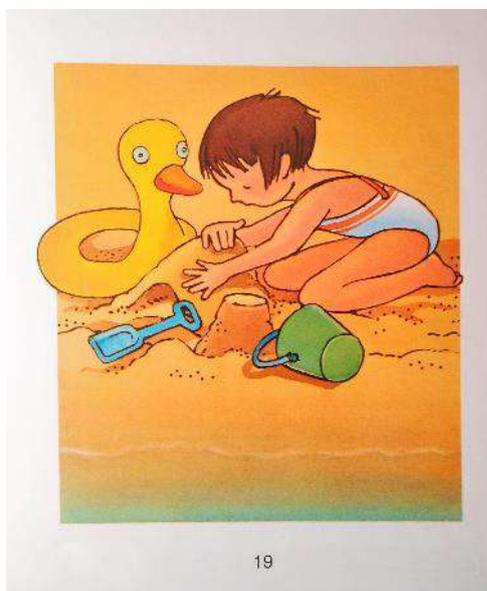


Fig. 336. Irene Bordoy. Pàgina de *L'Elisenda i el mar*, 1990.

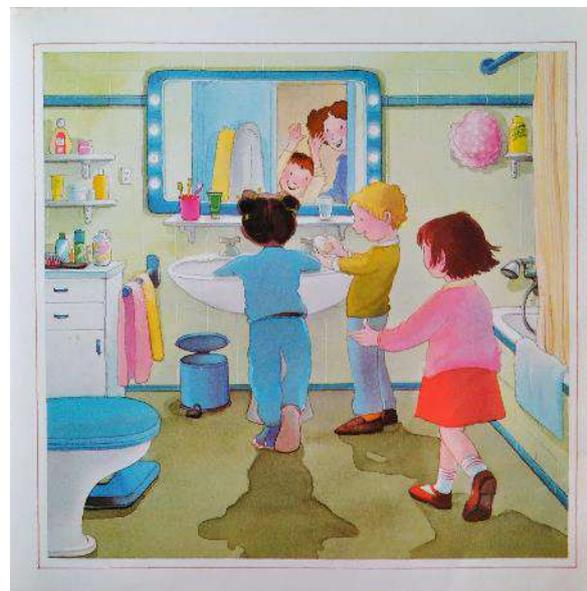


Fig. 337. Irene Bordoy. Il·lustració para *Mi casa*, 1988.



Fig. 338. Irene Bordoy. Ilustración para *Autorretrato*, 1996.

Sería incompleto analizar la subversión y la elasticidad del marco del mencionado confinamiento florido, sin revisar las estrategias estéticas de Carmen Andrada⁸²⁷. En uno de sus trabajos más emblemáticos, *China, china, capuchina, en esta mano está la china*⁸²⁸ Carmen Andrada extremó el juego con el texto tradicional, desarrollando una gama de respuestas de fingida ingenuidad, desde la transformación literal de la palabra metafórica en figura antropomorfa (con el absurdo subyacente en esta operación), hasta la completa subversión del dicho o refrán ilustrados. Todas las viñetas mantenían un ambiguo diálogo con la tradición del marco novecentista –u otras formas de referencia, como el arte popular– a menudo llevado al borde de la parodia. Podemos observar cómo lo supuestamente femenino, distinguible a través de sus atributos, jalonan las ilustraciones más complejas. Así, esta viñeta correspondiente al refrán “De noche todos los gatos son pardos”, transformada en una servilleta bordada repleta de patrones cursis, conseguía dar cabida a las más disparatadas y pícaras insinuaciones, bajo la mirada de una luna que emulaba el dibujo infantil (fig. 339).

⁸²⁷ Carmen Andrada Riosalido, ampliamente expuesta y galardonada, ilustradora de numerosos libros infantiles, puede ser inscrita dentro de la línea de las ilustradoras de especial interés por el hecho educativo (compaginó su trabajo con la enseñanza de la literatura). Su peculiar estilo se formó en constante diálogo con las publicaciones dedicadas a la expresión popular folclórica, fantástica y sus derivados, formando a menudo un fructífero tándem con Carmen Bravo-Villasante. La investigación y recreación de rasgos característicos tradicionales (incluido el significativo tratamiento del marco), en las recopilaciones de cuentos y juegos infantiles, se concentraron en la década de los ochenta, sin continuidad en la siguiente. PARRA MUÑOZ, Isabel, 1998, p. 42. GARCÍA PADRINO, Jaime, 2004, p. 356-357.

⁸²⁸ Según la definición de Carmen Bravo-Villasante: “Este es el libro del folclore infantil. Aquí tenéis muchas adivinanzas, trabalenguas, nanas, juegos y retahílas, oraciones, canciones de corro y comba, cuentos breves, principios y finales de cuentos, villancicos, aguinaldos, mentiras y patrañas. Todo es muy divertido. Para reír y para jugar, y también para aprender y seguir jugando. Todas estas rimas y juegos son: alegría y poesía”. BRAVO-VILLASANTE, Carmen; ANDRADA, Carmen, il. 1981, p. 4. Cabe subrayar el tamaño del libro, que acerca los dibujos al arte de la miniatura.



Fig. 339. Carmen Andrada. Ilustración para *China, China, capuchina, en esta mano está la china*, 1981.

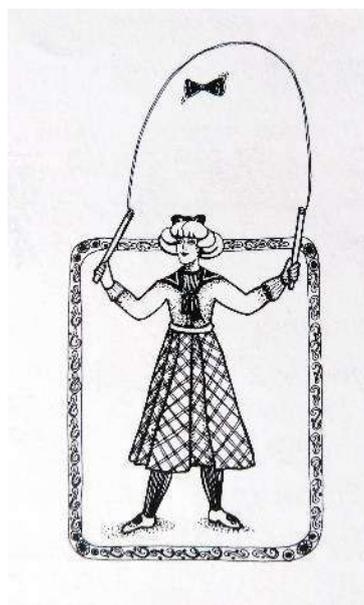


Fig. 340. Carmen Andrada. Ilustración para *El libro de los 500 refranes*, 1981.

En el libro gemelo del anterior, *El libro de los 500 refranes*, Carmen Andrada extrapoló los guiños a otros estilos del pasado del libro infantil: seudomodernismo naif, eclecticismo dulzón con vocación religiosa, moralizante, etc. Si la incoherencia estilística entre los marcos de las viñetas de páginas contiguas no fuese suficiente para hacernos dudar de la seriedad de la artista, algunas imágenes nos ofrecen pistas más diáfanas. Como esta colegiala de proto-tebeo, que catapulta su doble (representado por un diábolo, similar al lacito, atributo identitario de su género, fig. 340) fuera de un particular *hortus closus*, convertido en bandeja.

Encontramos variantes de este juego de poner el mundo textual al revés en *Las tres naranjas del amor*, cuentos ilustrados con un distanciamiento teatral. Las protagonistas se tornan muñecas anónimas, caracterizadas por sus tópicos vestidos, o quedan emparedadas en un simbólico entramado decorativo que desmaterializa sus cuerpos (fig. 341). Gracias a esta deshumanización en pro del simbolismo geométrico, el marco –que emula técnicas artesanales desde la talla hasta la viñeta del libro antiguo– queda señalado como vertebrador de los elementos mágicos y, por ende, verdadero protagonista de la imagen. La provocación de construir el marco postmoderno solo para deconstruirlo después, puede ser proyectada a otras áreas geográficas-literarias. Citaré como último ejemplo los trampantojos de *Yamil y Yamila* (fig. 342), que confunden elementos corporales, citas estilísticas y estructuras arquitectónicas, todo ello sin abandonar la aparente sencillez del formato de bolsillo.



Fig. 341. Carmen Andrada. Ilustración para *Las tres naranjas del amor*, 1982.

Fig. 342. Carmen Andrada. Página de *Yamil y Yamila*, 1985.

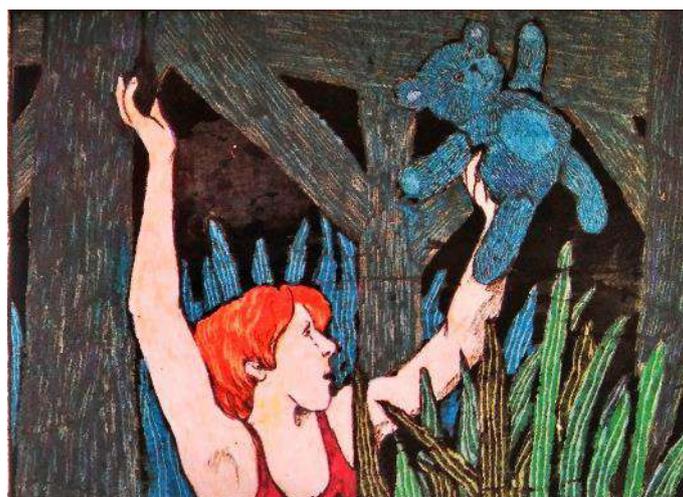
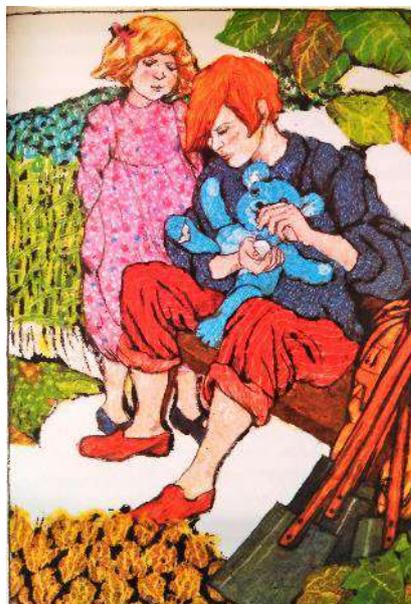
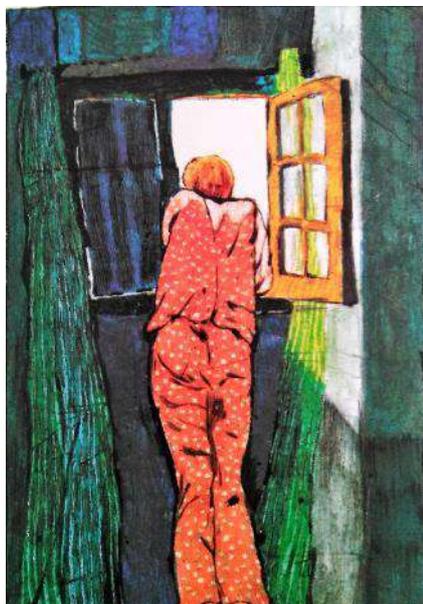
El volumen de esta revisión de las posibilidades ilustrativas de la renovación temática, nos advierte del inédito crecimiento de la producción gráfica, que incluye un aumento exponencial del número de artistas femeninas. Para cerrar la revisión, es imprescindible insistir en que la gama de los conflictos que enfrentaron los nuevos personajes infantiles fue muy amplia. Muchos chocaban con una realidad injusta (presentada de modo más realista o desde los códigos de la simbología fantástica). Algunos de ellos, desde una clara línea de defensa de las alteridades, que permitió escribir sobre niños migrantes o pertenecientes a minorías, etc. En este entorno literario, las niñas, inferiores numéricamente a los chicos, a veces oscilaban entre el empoderamiento antitópico y el socorrido papel de víctima⁸²⁹.

Las grandes excepciones que transformaron las tendencias fueron inseparables de las corrientes ilustrativas más renovadoras. Especialmente cuando no se trataba de niñas que buscasen la restauración del orden familiar, sino de protagonistas solitarias, que diseñaran o liderasen su aventura iniciática. Pinayara de *Operación pata de oso* de María Puncel (1989) es un buen ejemplo. Una adolescente que tomaba decisiones atrevidas en situaciones críticas, compitiendo con su hermano gemelo al que reiteradamente superaba. Todo ello sin renunciar a sacar un beneficio estratégico de algunos tópicos vinculados al género, en favor de su misión científica secreta⁸³⁰. La serie de ilustraciones de Karin Schubert pretendía resaltar en cada imagen, esta combinación estructural del carácter de la protagonista, que se embarcaba en peligrosas aventuras: la irreverente franqueza cara a los chicos, y el paródico uso de los atributos de la feminidad, cuando se trataba de engañar al enemigo en esta novela juvenil de espías. Parte de la estrategia de Schubert consistía en el subrayado de los contrastes; la adolescente estaba construida siempre a base de colores complementarios y líneas rectas, acentuadamente opuestas a las formas redondeadas. Además, Pinayara aparecía en cada momento rodeada por los elementos de una naturaleza que le era afín, tan contrastada en color

⁸²⁹ GARCÍA PADRINO, JAIME, 2018, p. 302-306; CUBELLS SALAS, Francisco (ed.). 1990. En el caso de la última referencia, véanse las contribuciones de GISBERT, Joan Manuel; MERINO, José María, FARIAS, Juan y los otros autores con análisis dedicados a las corrientes del realismo, p. 45-88 .

⁸³⁰ Aprovechar el mimado aspecto de su primita para transportar, dentro de su peluche, una sustancia experimental, importantísima para la humanidad, entre otras. PUNCEL, María; SCHUBERT Karin; il. 1988.

y forma como la propia protagonista⁸³¹. Así, los marcadores masculinos y femeninos, unidos en la figura de la adolescente, quedan patentes también en su entorno expresionista: nada en el universo material y mental de la niña desentona de sus características pluri-genéricas, que en ningún momento se manifiestan como uni-género. Nótese, en este sentido, la relación entre el fondo y los gestos de Pinayara, que expresan una fusión entre ternura, astucia y expansión física cuando la niña introduce la sustancia en la pata del oso o esconde el propio juguete, de representación humanizada, debajo del puente (figs. 344 y 345).



Figs. 343-345. Karin Schubert. Ilustraciones para *Operación Pata de oso*, 1988.

Es difícil encontrar alguna protagonista de Karin Shubert⁸³² que no se hiciera eco de esta idiosincrasia de género. En *Poli y el lobo* la artista interpretaba los encuentros entre una

⁸³¹ Vemos que nada de esto es casual en un momento decisivo para la narración, cuando el mundo de las plantas, crucial en la trama, aparece presentado simbólicamente, mientras la niña proyecta su valor hacia fuera desde el arquetípico intersticio de la ventana (fig. 343).

⁸³² Después de estudiar Bellas Artes y dibujo publicitario en su Alemania natal, Karin Schubert (1944) se afincó en España a finales de los años sesenta, convirtiéndose más tarde en un componente clave dentro del grupo de divergentes jóvenes revolucionarios, protagonistas del debate sobre la existencia o no de la “Escuela de las Ballenas”. En consonancia con la concepción de la ilustración de los ochenta, tuvo una intensa participación en exposiciones colectivas de las instituciones que celebraban la renovación de este arte (muy especialmente OEPLI,

niña lista y un lobo tonto, unidos por una absurda amistad que crecía mientras se engañaban y competían desde sus papeles típicos de predador y víctima. Aunque en blanco y negro, lejos del álbum cromático que hizo florecer el talento de Schubert, las ilustraciones conseguían que la línea gráfica transmita el mimetismo de los personajes con su entorno, formando ambiguas masas barrocas (figs. 346-347). La valiente niña de Karin Schubert, no solo estaba volcada al exterior sino incluso, cuando la trama la obligaba, lograba transformar sus escondites domésticos en un trampantojo natural⁸³³.



Figs. 346-347. Karin Schubert. Ilustraciones para *Poli y el lobo*, 1988.

Aprovechar la reducción al absurdo de la dualidad se convirtió también en eje central de las imágenes de *Las aventuras de Carolina y Mila y Yaco*. En el primer caso, la niña, gracias a los elementos decorativos que componen tanto su figura como su entorno, puede emular cualquiera de sus componentes, del manzano en flor hasta las nubes. Los marcos geométricos y las miradas de los personajes (encargadas de mostrar cómo los niños juegan para crear su universo) forman un complejo laberinto de marcos internos y espejismos que se subvierten mutuamente (figs. 348-349). También la pareja de amigos, Mila y Yaco se confunden con las plantas, las texturas y las construcciones compositivas que engañan la vista (fig. 350). El marco ficticio que rodea a los niños les condena a ocupar el lugar simbólico de flores del mundo, pero las ambivalencias que modifican las oposiciones dentro-fuera, natural-artificial, real-imaginario o femenino-masculino esbozan las mismas provocaciones, desarrolladas en otros libros de Karin Schubert por el contraste cromático.

la Organización Española para el Libro Infantil y Juvenil). Otro dato curricular, también muy afín a la época, fue su aplicación en la Asociación de Animación a la Lectura, en los años noventa o la pluralidad de los textos que ilustraban libros dirigidos a distintas edades, series de álbumes de vocación enciclopédica –la especialidad de las “ballenas”–, y libros de texto. A partir de la primera década del siglo XXI se dedicó a la pintura al óleo, íntimamente ligada al tema de la vegetación (sea ésta en forma de paisajes, flores o jardines). En sus ilustraciones desarrolló un estilo único, dotando a la técnica de ricas referencias a las vanguardias pictóricas y gráficas. SCHUBERT Karin, 2012. FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Ángel, 1997, p. 170-176.

⁸³³ Los guiños se nutrían de la esencial confusión del lobo entre persona y comida, haciendo a Poli indistinguible de los llamativos manjares y menaje de cocina, con aire de bodegón. Pero también de la tergiversación de otros binomios opuestos, como: niña buena “casera”-niña traviesa exploradora, y otros similares.



Figs. 348-349. Karin Schubert. Ilustraciones para *Las aventuras de Carolina*, 1984.



Fig. 350. Karin Schubert. Ilustración para *Mila y Yaco*, 1989.

Fig. 351. Karin Schubert. Ilustración para *Los trabajos del domingo*, 1976.

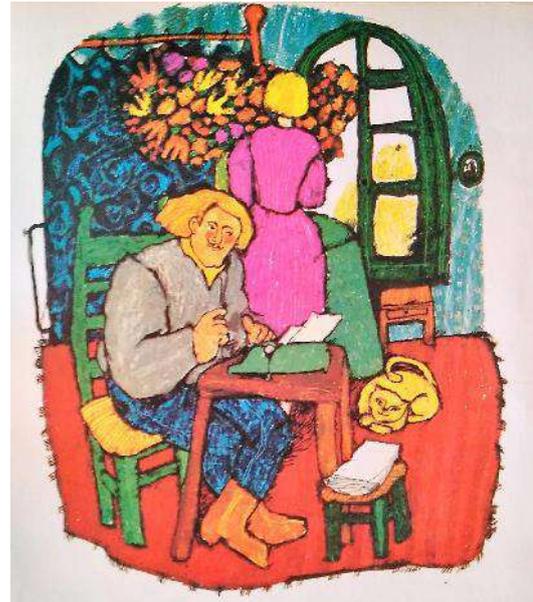
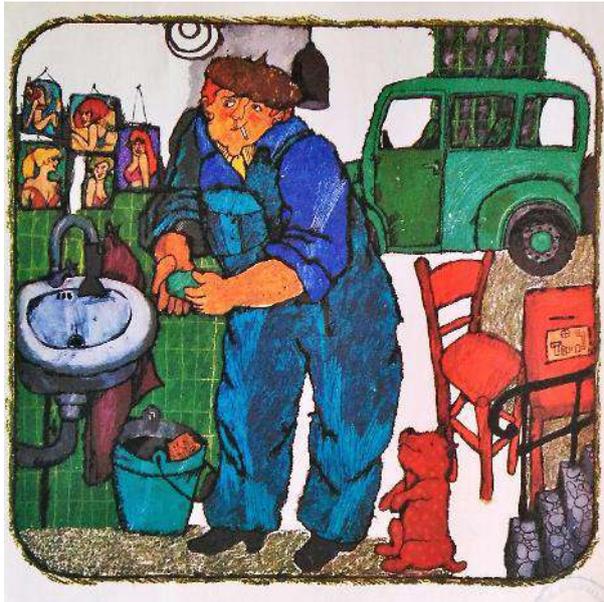


Fig. 352-353. Karin Schubert. Ilustraciones para *Los trabajos del domingo*, 1976.

Un ejemplo, ya dentro de las series de enciclopedias visuales de la Editorial Anaya, *Los trabajos del domingo*, llevó la sinrazón de las opciones binarias al esperpento. En un lugar pretendidamente perfecto, cada trabajador sueña con ser otra cosa, así que, en los días de fiesta, prácticamente intercambian sus puestos casi sin descanso. El desencanto estaba tejido por homenajes y guiños (de van Gogh al expresionismo alemán), mientras la representación de la profesionalización femenina conjugó la amargura temática con una rigidez formal sugerente. Las mujeres dedicadas al trabajo de los cuidados y las mujeres decorativas repiten, escrupulosamente, los códigos representativos, vaciando de sentido los tipos fijos (figs. 351-353).

La figura de Karin Schubert muestra también el vínculo de la revisada hasta aquí, divergente renovación temática con la formal o, más bien, con los álbumes divulgativos donde ambos ejes coinciden retroalimentándose. Estas series de libros, protagonistas de la historia de la ilustración de la época, fueron obra del ya aludido grupo de (si jugamos con el título de Asun Balzola) “ballenas de la revolución”, que incluyó tanto a Schubert como a la propia Balzola⁸³⁴.

⁸³⁴ Insistamos en el título del artículo de Balzola “¿Escuela de ilustradores?: Escuela de ballenas”. Es pertinente resumir el contenido del debate conceptual, tal como prometí en el capítulo III, donde aparece la denominación de la Ballena. Y también prevenir la confusión: es evidente que la metáfora se le ocurrió a Balzola como homenaje a la labor de los artistas que abrieron camino a la posterior renovación desde los tiempos de la editorial Ballena Alegre, aún más a sabiendas de que, en algunos casos, se trataba de los inicios de las mismas figuras que marcaron el fenómeno vanguardista en las décadas siguientes. Sin embargo, entre la orientación de “las ballenas de bañera” y “las ballenas revolucionarias” (si puedo permitirme seguir con el juego de palabras) dista lo mismo que entre dictadura y democracia. También en relación con la ideología de género, como se vio en el correspondiente epígrafe del cap. III. En cuanto al aludido debate sobre la existencia de una escuela (aparecido en la revista CLIJ), la presentación del fenómeno de la renovación ilustrativa, que esbozo en los párrafos siguientes, se debe a los argumentos de todos sus participantes, igualmente cercanos a los hechos. Asun Balzola defendió allí la imposibilidad de conformar una escuela, debido en parte a la pérdida de la genealogía, es decir, al borrado de la herencia de las vanguardias anteriores a la Guerra Civil. Arcadio Lobato, refiriéndose a los mismos ilustradores y procesos, creía que la rebeldía de los setenta, unida a la influencia renovadora exterior, bastaría para hablar de una tendencia con nombre propio y Miguel Ángel Fernández Pacheco (ampliando el tema en su tesis doctoral) afirmó que el proceso de cambio radical, independientemente de las denominaciones, correspondía a toda la serie de factores coyunturales, inseparables del ansia de libertad política y personal. Es decir, no hubo una verdadera contradicción entre las posiciones expuestas, que hablaban de la misma herida y de la misma esperanza, dentro del mismo sisfíco intento de vincular la búsqueda formal con el derecho de expresión, intercambio y memoria,

La renovación formal, a diferencia de las tendencias realistas, evidenció características y márgenes cronológicos nítidos. Entre 1973 y 1983, una docena de jóvenes artistas convergieron alrededor de una iniciativa editorial, que renovó todos los parámetros del libro infantil –desde los pedagógicos hasta los del marketing–, de tal forma que, al final del periodo, la comunidad internacional lectora había reconocido la vigencia de una segunda oleada vanguardista en la ilustración española, a la vez que su entrada en la cultura visual global de la postmodernidad⁸³⁵. Los protagonistas que coincidieron en las series didácticas de la editorial Altea⁸³⁶, agrupados bajo la dirección artística de Miguel Ángel Pacheco eran: Asun Balzola, Manuel Boix, Miguel Calatayud, Viví Escrivá, José Ramón Sánchez, Arcadio Lobato, Karin Schubert, Carmen Solé, Constantino Gatagán y Ulises Wensell. Esta nómina sería incompleta sin Luís de Horna y Montse Ginesta, que empezaron trabajando para otras editoriales⁸³⁷.

Según los pocos artistas que han comentado los factores propicios para esta ruptura, los renovados contactos con la comunidad internacional del libro –marcada por el pop y la protesta juvenil– incidieron en una generación, decidida a vender complejas obras artísticas, en un mercado alejado de la austeridad y la demagogia. El proceso transcurrió inseparable del ansia por recuperar los vínculos con la vanguardia anterior a la guerra⁸³⁸. La apertura del mundo de la literatura infantil hacia nuevas problemáticas e ideas propició métodos nuevos, entre ellos la provocación o el distanciamiento irónico, para fomentar una actitud lectora activa, hasta entonces inédita⁸³⁹. Esta tendencia general, detectable en toda la producción del periodo (de los libros de texto a los reencuentros con la herencia folclórica y poética) tiene su origen en los citados álbumes seriados, destinados a la alfabetización social⁸⁴⁰.

libres de manipulación represiva. BALZOLA, Asun. 1992, p. 7-15. LOBATO, Arcadio, 1992, p.14-22; FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Ángel, 1993, p. 18-29.

⁸³⁵ FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Ángel, 1995, junto con los artistas citados en la nota anterior.

⁸³⁶ Todas las series eran fieles al carácter de enciclopedia de alfabetización visual: La Primera Biblioteca (1974-1977) enfrentaba al niño con los fenómenos de la naturaleza, provocándole a intervenir, reconstruyendo el sentido a través de las rupturistas ilustraciones de varias lecturas, Fábulas de ahora mismo (1976) ofrecía operaciones análogas en torno a las ciencias sociales. etc. FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Ángel, 1995, p. 203-228.

⁸³⁷ Estos son los artistas en los que se centra Miguel Ángel Pacheco en su tesis doctoral dedicada a la revolución ilustrativa de los años setenta. FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Ángel, 1995. Sus colegas matizan la selección. Así Asun Balzola señalaba la existencia de una segunda oleada renovadora radicada en los años ochenta, hiperrealista y posmoderna, donde ubicaba a Fuencisla del Amo junto con Alfonso Ruano, Arnal Ballester, Gusti (Gustavo Ariel) Francisco Meléndez. BALZOLA, Asun 1992, p. 8-15. Posteriormente, ya en 2015, el proyecto expositivo del Museo ABC, comisariado por Felipe Hernández Cava, crítico e historietista, construyó un relato que matizó sensiblemente los límites cronológicos. En este caso, el proceso renovador quedaba ubicado en la década de los setenta y, aunque se basaba en la profesionalización y el compromiso político y cultural (incluida la educación) de la nueva generación de ilustradores, tampoco estuvo desconectado de los cambios estilísticos que lo antecedieron. Es decir, para este autor, la revolución o escuela de ballenas sí era heredera de la colección la Ballena Alegre. Los ilustradores seleccionados por Hernández Cava, son: José Ramón Sánchez, Fina Rifá, Pilarín Bayes, Asun Balzola, Manuel Boix, Miguel Calatayud, Luis de Horna, Miguel Ángel Pacheco, Karin Schubert, Carme Solé Vendrell y Ulises Wensell (la particularidad de la selección cronológica es evidente: la muestra se nutre, sobre todo, de obras de la segunda mitad de la década de los años setenta). HERNÁNDEZ CAVA, Felipe, 2015.

⁸³⁸ BALZOLA, Asun. 1992, p. 8-15.

⁸³⁹ FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Ángel, 1995, p. 236- 254.

⁸⁴⁰ Después de anticipar la complejidad de la definición del álbum ilustrado, cabe recordar algunos de sus puntos problemáticos. Para Teresa Durán el álbum es una obra esencialmente visual y posmoderna, es decir, marcada por el diálogo texto-imagen, que lo abre a la pluralidad de los significados y a la experimentación formal. Zaparaín y González, autores de un extenso análisis semiótico del álbum ilustrado, confirman que lo específico de este consiste en la interdependencia mutua entre texto e imagen, diferenciándolo del libro ilustrado, que puede permitir la autonomía de cualquiera de estos medios. La fórmula rectora del álbum parece ser: cuanto más compleja sea la relación entre texto e imagen, más rico será el producto final en propuestas alternativas al modo clásico de representación y narración. Los investigadores anglosajones también insisten en la interacción secuenciada entre los dos códigos comunicativos, el icónico y el verbal, que crean en su conjunto respuestas radicalmente nuevas.

Comparar las imágenes femeninas creadas por, las y los, mayores artistas de la última revolución ilustrativa (en la frontera de la posmodernidad), puede ser el ejercicio más significativo no sólo para entender la mentalidad didáctico-visual de esta época concreta. Para limitar las confusiones, lo haré dentro de las mismas series de alfabetización visual, extendiendo luego las comparaciones a otras publicaciones seriadas. Creo revelador empezar con las manifestaciones de lo femenino en la serie divulgativa de Altea de 1974-1977⁸⁴¹, surgidas de la mano de un pilar de la ilustración moderna como es Miguel Calatayud.⁸⁴² Las figuras que ilustran las cualidades del aire (*Soy el aire*, 1974 y reediciones), son hermanas de una serie de protagonistas anteriores e inmediatamente posteriores. La retórica de sus gestos, organizables en un catálogo de valores simbólicos, junto con la repetición de sus atributos (entre otras características más complejas) justifican que las clasifiquemos como mujeres alegóricas⁸⁴³. Esta naturaleza esencial de los seres femeninos puede hacerse más o menos manifiesta. A veces tenemos entes naturales, fantásticos o mágicos, de cuerpo femenino estructurado geoméricamente (nótese el papel de la franja circular u ondeante y su relación con los cabellos danzantes, en el caso de la reina Saïda o de la niña disco del futuro, figs. 354-355). Otras veces se trata de protagonistas humanas, que comparten el arquetipo a través de poses y atributos codificados: las trenzas de Wendi la propulsan igual que las de la niña voladora de *Soy el aire* (figs. 356-357); la muñeca de *Tres y no res en la boca de un drac* copia hasta la ondeante estructura de los rizos de la mujer-tipo (pseudo)costumbrista que podríamos denominar “mujer-abanico” (figs. 358-359). Así, la volatilidad brusca e inédita o sinuosa y provocadora, se convierte en rasgo clave de la mujer y la niña que, por otro lado, las identifica metonímicamente con su cabello. A veces, aquel activo y poderoso pelo, a menudo construido con elementos pop, asume todo el papel motor, mientras el vuelo del cuerpo no le impide tener la rigidez de la muñeca. Podemos suponer que el tipo nuclear coincidiría con el caso más expresivo que acabo de señalar, el que observamos en *Soy el aire* (fig. 359): seres anónimos de comportamiento estandarizado y con los rasgos típicos más importantes subrayados, ilustraciones de locuciones como “cuando **alguien** se abanica”. La feminidad es a la vez aérea, rígida e imitativa (respeto a unos modelos clave), pero antes de todo típica, comúnmente codificada.

No obstante, no todos trazan una frontera cronológica entre las obras anteriores y posteriores a la década de los sesenta (como lo hacen los autores españoles), extrapolando así el acercamiento semiótico a un abanico más amplio de libros ilustrados. DURÁN, Teresa, 2000, p. 13-32. ZAPARAÍN HERNANDEZ, Fernando; GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis-Daniel, 2010, p. 25-56. NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole, 2006, p. 1-27. NODELMAN, Perry, 1988.

⁸⁴¹ La serie Primera Biblioteca Altea, inaugurada en 1974, fue objeto de múltiples reediciones en los años de la Transición (por ejemplo en 1985, *Soy el fuego* gozaba de su 12ª edición y la popularidad general de la serie no fue menor). En el catálogo aparecen títulos como *Soy un pez*; *Soy un pájaro*; *Soy un niño*; *Soy un hotel*; *Soy un museo*; *Soy un banco*; *Soy una tienda*; *Soy un cine*; *Soy el sol*; *Soy una gota*, etc.. La idea y textos de todos los libros son de la pareja M.A. Pacheco y J.L. García Sánchez, ilustrados por el núcleo de la escuela de las ballenas.

⁸⁴² Debo varios materiales a un nuevo, detallado estudio sobre la ilustración del artista: BERENGUER, Clara.

⁸⁴³ Sobre la historia, retórica, transformación y malentendidos en torno a la alegoría femenina y sus usos públicos y culturales, WARNER, Marina, 1985; VASILEVA IVANOVA, Aneta, 2021, p. 17-41.

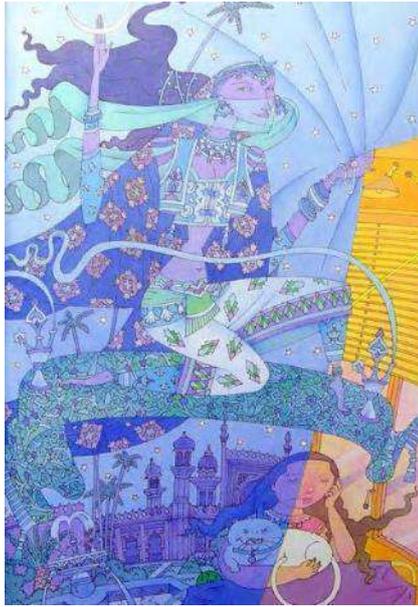


Fig. 354. Miguel Calatayud. Ilustración para *Saïda, la reina mora*, 1987.

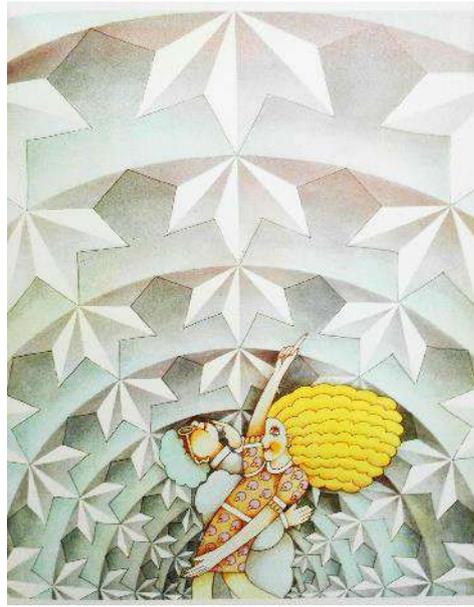


Fig. 355. Miguel Calatayud. Ilustración para *Cuentos del año 2010*, 1973.

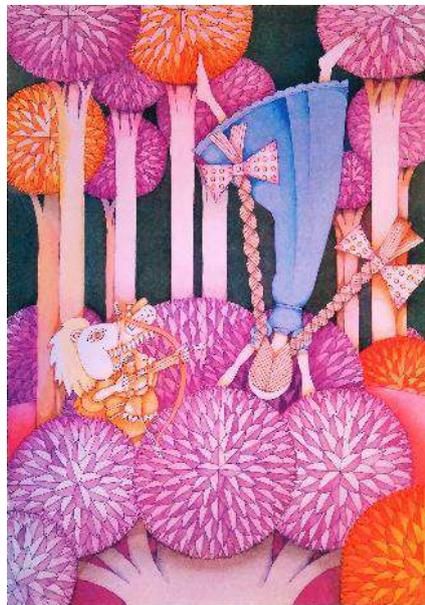


Fig. 356. Miguel Calatayud. Ilustración para *Peter Pan*, 1977.



Fig. 357. Miguel Calatayud. Página de *Soy el aire* (coincide con la ilustración de la portada), 1974.

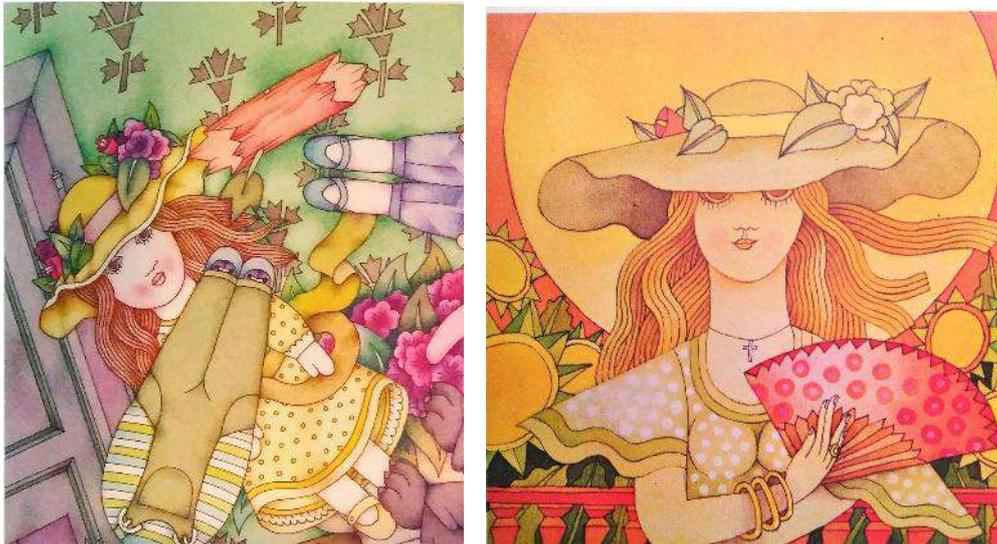


Fig. 358. Miguel Calatayud. Ilustración para *Tres i no res en la boca d'un drac* (fragmento), 1982.

Fig. 359. Miguel Calatayud. "... cuando alguien se abanica en verano...". Ilustración para *Soy el aire*, 1974.

Calatayud concretó este planteamiento metafórico-visual en otra obra maestra de la serie: *Soy un cine*. Ahí, el simbólico perfil femenino del cartel de reclamo (marca reservada de la posmodernidad, que en el libro no resiste la comparación con la verdadera modernidad del teatro) apareció multiplicado en los anónimos perfiles del público, además de fragmentado (fig. 360). En cambio, en el escenario del teatro, cuya triste conversión en cine relata el libro, nunca aparecen figuras femeninas. En el mismo orden de pensamientos transcurre el trabajo en la colección de Manuel Boix, otro gran ilustrador que puntualmente ilustró junto con Calatayud. *Soy el fuego*, repetidamente se refería a "los hombres". Y los hombres (que aquí, como en toda la tradición filosófica universal, equivalen a los varones⁸⁴⁴) llenaban los dibujos de Boix: desde los hombres prehistóricos (fig. 361)⁸⁴⁵ hasta el día de hoy, pasando por todas las épocas intermedias, ningún artífice o domador del fuego fue mujer.

⁸⁴⁴ Todas las teorías feministas, independientemente de sus divergencias, han denunciado las herramientas y usos machistas, dentro de todas las estructuras lingüísticas básicas. Más sobre las tendencias machistas universalizantes en la filosofía occidental moderna, en: FRAISSE, Geneviève, 1993, p. 57-90; COLLIN, Françoise, 1993, p. 301-322.

⁸⁴⁵ Sobre la manipulativa representación de la época prehistórica y la atribución de todos los logros de los sapiens a los varones, ver ALBA PAGÁN, Ester, 2017, págs. 75-82.

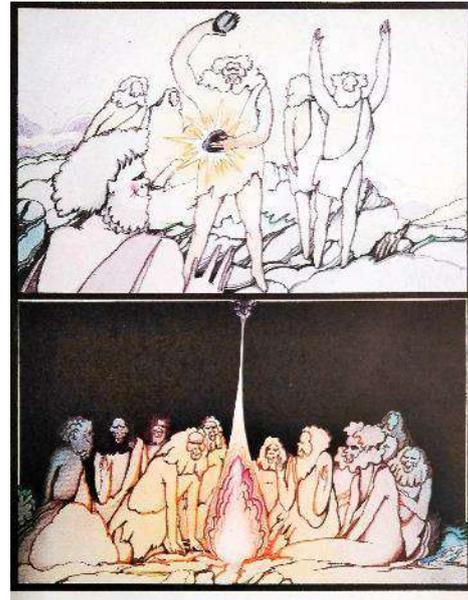
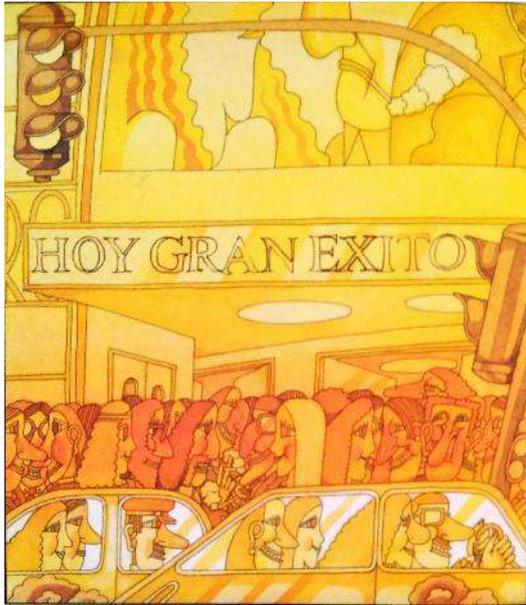


Fig. 360. Miguel Calatayud. Ilustración para *Soy un cine*, 1977.

Fig. 361. Manuel Boix. Ilustración para *Soy el fuego*, 1974.

Una línea de tratamiento, afín a las citadas, la ofrece la figura central de la colección, el ilustrador Miguel Ángel Pacheco, que comparte también la autoría de la serie junto con J. L. García Sánchez. *Soy un museo* presentaba una amplia variedad de artistas varones (desde Rembrandt hasta el que hace “lo que le sale”). La única figura femenina aparece duplicada en el modelo y su retrato escultórico, plenamente equiparada al fálico trozo de madera del artista representado a continuación (fig. 362).

Las fechas de aparición de las colecciones de Altea convirtieron la cuestión de la igualdad, no solo en el plano profesional sino dentro de la familia, en un tema relevante del momento. Algunos ilustradores pusieron numerosos recursos al servicio del difícil equilibrio entre la utopía programática y la evocación de una realidad deficiente. Un ejemplo es *Así son papá y mamá*. Los dibujos de Ulises Wensell esbozan el retrato de una pareja que comparte todas las esferas y obligaciones, salvo la sonrisa, territorio de la mujer. Este último rasgo, además, está asociado al binomio orden-normalidad del esfuerzo, frente a la ayuda masculina en casa, asociada a la excepcionalidad⁸⁴⁶ (figs. 363-364). Por supuesto, una representación tan sincera, tampoco puede obviar la tópica diferenciación entre el área femenina de los trabajos del cuidado y la fábrica, con sus directivos varones (fig. 365).

⁸⁴⁶ Un análisis desde el enfoque espacial añadiría la asociación entre la figura masculina y la reparación del daño, ocasionado a la separación entre el interior y el exterior, mientras la madre, amablemente contorsionada dentro de una geometría que no admite aperturas, consigue humanizar el espacio interno. Las actitudes trascienden en el espacio laboral, donde el hombre relajadamente controla las máquinas, mientras la figura cuidadora, que sigue torcida, compensa con su dulzura el efecto doloroso de su acción, etc. (figs. 363-365).



Fig. 362. Miguel Ángel Pacheco. Ilustración para *Soy un museo*, 1977.

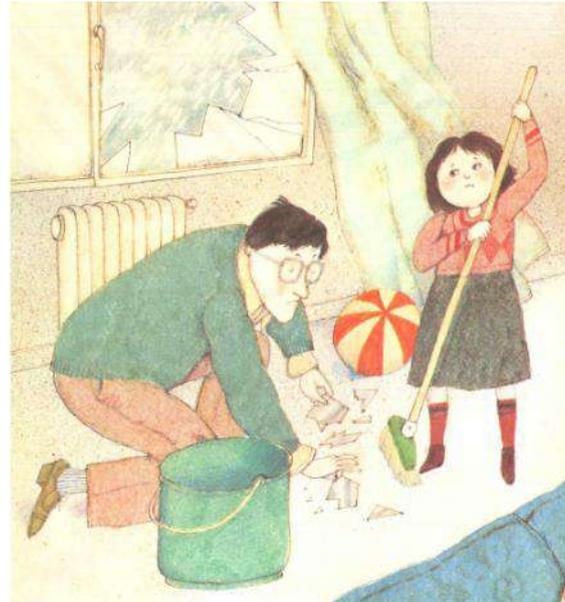


Fig. 363. Ulises Wensell. Ilustración para *Así son papá y mamá*, 1977 (fragmento).



Fig. 364. Ulises Wensell. Ilustración para *Así son papá y mamá*, 1977.

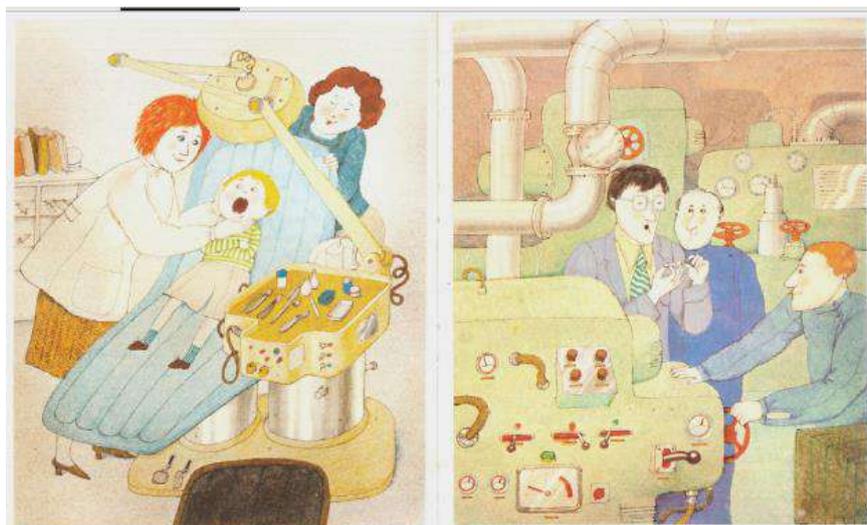


Fig. 365. Ulises Wensell. Página doble de *Así son papá y mamá*, 1977.

Fue justamente el empleo femenino, el tema más conflictivo de todas las décadas, el que planteó el reto de diferenciar el trabajo de los artistas del de sus compañeras. Incluso los personajes femeninos de Karin Schubert, extremadamente provocadores, no osaban distanciarse del comúnmente aceptado doble estándar, explicitado en un texto contundente. Enumerando los puestos de trabajo en el hotel, el narrador diseña una ejemplar jerarquía de género y clase, cuyos marcadores subraya a continuación: “Desde el señor director, el recepcionista, el contable y la gobernanta, el maitre de los camareros, el portero de los botones, las doncellas y el barman, el “chef”, sus ayudantes y sus pinches, hasta las mujeres de la limpieza”⁸⁴⁷. Al margen del texto, Schubert inventó una oportunidad de subversión, dibujando a los cargos directivos cómicamente enclenques, y a las mujeres de la limpieza rebosantes de vitalidad y fuerza (algunas de ellas, luciendo el pantalón debajo del delantal). Solo para ellas están reservados los, tan queridos por la ilustradora, colores contrastados (fig. 366). El tratamiento diferenciado de las caras, donde el expresionismo de la artista está más presente que en el resto de páginas, les otorga una personalidad, que las distingue de los monigotes uniformados del resto de rangos profesionales. Además, en combinación con todo lo anterior, el dinamismo barroco de las curvas y sus poses provocativas, empuñando las herramientas de limpieza, les hacen parecer más afines a las populares brujas, que al resto del personal de hotel.

⁸⁴⁷ Un lingüista postestructuralista encontraría delicioso que el abismo que separa incluso al barman del mismísimo sotano social, globalmente feminizado (“las de la”), tiene que ser salvado por dos ambiguos “sus”, signos de posesión que desmasculinizan a los pinches y a los ayudantes masculinos. En nuestro caso, el análisis de la ilustración, que tiene que lidiar con la denotación textual, es incluso más fructífero. Para la cita: GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; PACHECO, Miguel Angel; SCHUBERT, Karin, il., 1977.



Fig. 366. Karin Schubert. “...y hasta las mujeres de la limpieza”. Ilustración para *Soy un hotel*, 1977.

Fig. 367. Karin Schubert “las más barbudas”. Ilustración para *Soy un circo*, 1977.

Vista la profunda problemática de la profesionalización femenina, no debería extrañarnos que otros libros de la serie Primera Biblioteca, desplazando ligeramente el foco, desarrollasen el tema de la incursión de la mujer en el espacio profesional. *Soy un circo* proporciona a Karin Schubert la oportunidad de lanzar una verdadera declaración de principios, sin defraudar expectativas, cuando se refiere al espectáculo más surrealista. La parte central del libro está dedicada a las artistas circenses del género femenino: “las más pequeñas, las más barbudas, las más guapas y las más ágiles”. Todas estas representantes de la creatividad femenina gozan del mismo cuidado tratamiento. La potente línea aparece enriquecida con manchas de tinta negra, idénticas a las huellas de la imprenta manual, un homenaje a los grabados sobre madera de los expresionistas alemanes. El uso del negro, los saturados colores complementarios, el acabado plástico de las masas de pastel o algunos guiños iconográficos del vestuario de las artistas, todo esto vuelve a aludir a las primeras décadas de siglo y a las vanguardias históricas. La figura más magnificada, la mujer barbuda, va más allá del renacido interés hacia los freaks circenses, importado por el underground de la narrativa gráfica (fig. 367)⁸⁴⁸. Incluso, añadiendo a las reminiscencias citadas, cierto aspecto del retrato de Van Gogh (debido al colorido y a los atributos), no agotaríamos las capas de esta imagen, imbuida de serenidad y misterio. Como colofón, es la única artista circense que mantiene también el vínculo (en pose, formas y fuerza) con las mujeres de la limpieza. Leído así, el posible modelo de belleza para Schubert se convierte en un palimpsesto de interpretación abierta.

⁸⁴⁸ Los monstruos del espectáculo fueron encontrados por el cómic de la Transición y sus representantes feministas, junto con otros motivos afines a la renovación temática protagonizada por el nuevo cómic norteamericano y europeo. VASILEVA IVANOVA, Aneta, 2016, p. 320-341.



Fig. 368. Carme Solé Vendrell. Ilustración para *Soy una escuela*, 1977.



Fig. 369. Carme Solé Vendrell. Ilustración para *Un día en el zoo*, 1973.

Una línea análoga trazaba la protagonista femenina infantil de Carme Solé Vendrell⁸⁴⁹ para *Soy una escuela*, expresando su modo de ser a través del trabajo igualitario (fig. 368). Este tipo de niña, concentrada y decidida, de poderosas extremidades y cara, que no necesita adornarse con muecas agradables, se convirtió en la figura nuclear para la artista. Una revisión de la trayectoria de Carme Solé muestra que la consolidación del tipo no fue un proceso uniforme. En un ejemplo de alfabetización visual seriada temprana (fig. 369), el universo del ocio está repleto de figuras femeninas que cuidan a los niños, mientras que el centro narrativo permanece ocupado por una perfecta pareja de bien diferenciados niño y niña, parecidos a los componentes del símbolo Yin-Yang. La cara opuesta de la indefinición aparece en *El País de las Cien Palabras*, de 1981: allí, las niñas aún ocupan la parte más periférica de las composiciones humanas que pugnan por escenificar la utopía social. En *Invierno* de 1986 (una entrega de las series divulgativas de Parramón), las niñas, como en muchas otras publicaciones de la época, quedan relegadas al cerrado espacio familiar mientras los chicos descubren la

⁸⁴⁹ Carme Solé Vendrell (1944) es una de las ilustradoras españolas con más reconocimiento, galardones y traducciones dentro y fuera de nuestras fronteras. Ha ilustrado varios centenares de libros, predominantemente infantiles y publicaciones didácticas, siendo autora total de una parte de los primeros. Desde sus inicios, a finales de los años sesenta (cuando se formó en la barcelonesa Escola d'Arts i Oficis Massana), su trabajo buscó inscribirse en la línea de la recuperación de una expresión cultural propiamente catalana. Ya más tarde, siendo autora de sus textos, expresaba estos planteamientos a través del uso de su lengua vernácula y de la influencia de algunos de los grandes nombres literarios de Cataluña (reconoce haber sido influenciada por el brillante absurdo de Pere Calders). En el plano visual, encontró estas mismas características vanguardistas fuera, entre los nuevos ilustradores europeos, como Étienne Delessert o David Mckee. Su extremada exigencia, en búsqueda de una sensibilidad inédita (que renueva valores locales a la vez que universales), le atrajo la colaboración con todas las casas editoriales, defensoras de la vanguardia del periodo, desde La Galera y Altea, hasta la productora inglesa King Rollo Films, con la que creó para la BBC una serie de dibujos animados. La evolución de Carme Solé consistió en un continuo cambio de técnicas y estilos; en los ochenta la madurez de su originalidad cuenta con un amplio uso de los espacios vacíos, las texturas y un sintetismo de la representación mimética que fusiona la poesía y la realidad. La pintura, que practica desde los años noventa, se centra en el retrato infantil, incluyendo series específicas; los nombres significativos de sus series, como Nens del mar o Nens de la guerra, evidencian –como pasaría con sus esculturas y trabajos de otros géneros– un extremo dramatismo, sin renunciar a la sorpresa (fig. 377-378). Muchas de estas figuras infantiles aúnan el trazo expresionista con un gesto posmoderno desgarrado (por ejemplo, cuando fusiona el titular del periodico, que hace de fondo, y la imagen). Así, la pintura de madurez de Solé, que no para de comunicarse con sus trabajos en el libro, además de negar la división entre edades o géneros, supone una innovación estilística dentro de la nomenclatura de la transvanguardia pictórica. Su visión sobre el libro, su público y su mercado, responden a la misma heterodoxa sinceridad: critica el afán de multiplicar, creando numerosas colecciones seriadas en un mercado limitado e incapaz de apasionar a los niños, abogando por ofrecerles una gran diversidad de experiencias estéticas originales, que pudieran interpretar personalmente. HERNÁNDEZ CAVA, Felipe, 2015, p. 185-186. FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Ángel, 1995, p. 174-186. VENTURA, Nuria, 1984, p. 10-13. SOLÉ, Carme. 2010.

peligrosa naturaleza en el exterior. Pero los rasgos de la niña fuerte no pararon de madurar. En 1977, también dentro del ámbito educativo, ya se manifestaba un modelo de niña coetáneo a la fuerte y activa trabajadora de *Soy una escuela*. A lo largo de las páginas de este libro de iniciación a la lectura, la niña flor (tan conocida en la tradición autóctona) aparece, en un primer momento, diferenciada de su muñeca, a partir de un contraste casi complementario, pero en el centro de un jardín, rodeado por un potentísimo muro (fig. 370). En la fase siguiente de su desarrollo, la niña, ya crecida, está sentada sobre el muro con su guitarra, como los cantautores contestatarios de los setenta, descentrando, hasta romperlas, las masas cromático-matéricas del collage⁸⁵⁰ (fig. 361). La niña o chica flor moderna, ya estaba de paso por un jardín completamente abierto. Diversificando los matices de la línea anunciada, en un dibujo de 1983 observamos una nueva protagonista, sumida en una compleja individuación, donde el marco de espejo-atril funciona como guiño autobiográfico (fig. 372). Poco después, un libro de cuentos de uso escolar preanunciaba a las complejas pero rotundas heroínas enciclopédicas de Solé de los noventa. La andrógina María, que inicia su andadura como caprichosa, triste y enclaustrada niña urbana, sí conquista el espacio exterior. Su maleable cuerpo, reñido con los atributos femeninos, descubre todo tipo de sensaciones, guiado por una vaca, modelo de fortaleza e integración de lo humano en la naturaleza (fig. 373). Al final, junto con la simbólica leche, María traslada al interior urbano una ventana fotográfica (el recuerdo visual de la amistad), convirtiéndose así en reconstructora de espacios. Además de narrativamente, con María el modelo se ha consolidado también plásticamente: las manchas de color de *Soy una escuela* han ganado en profundidad y energía, enriqueciendo la composición de los planos espaciales con la delicada línea, que sugiere los matices de la transformación psicológica. En 1923, en plena revolución del concepto de la infancia, la autora progresista Magda Donato había descrito cómo un ficticio protagonista de tierna edad anunciaba a sus padres su estatus de “individuo”, personaje romántico, destinado a las más grandes aventuras por el ancho mundo a la búsqueda de un potencialmente infinito Yo⁸⁵¹; en la declaración no cabían correlativos femeninos. Observando la mucho menos pretenciosa María de 1984, podríamos oírla decir, con imágenes en vez de palabras altisonantes, que es una individua (¿o quizás aún cabe usar el masculino?!) que se va casi sin querer de excursión, para descubrir las cosas aparentemente pequeñas, que en realidad desafían las proporciones.



Fig. 370. Carme Solé Vendrell. Ilustración para *Drecera: inici a la lectura*, 1977.

⁸⁵⁰ Las variaciones estilísticas en el trabajo de las artistas, dentro de la ilustración de manuales alternativos, se repitió a lo largo de los sesenta tardíos. Podían deberse al uso de técnicas experimentales y colaboraciones creativas, o tan solo a la voluntad de priorizar la idea de la innovación educativa con sus objetivos concretos.

⁸⁵¹ GARCÍA PADRINO, Jaime, 2001, p. 294-298.



Fig. 361. Carme Solé Vendrell. Ilustración para *Drecera: inici a la lectura*, 1977.



Fig. 372. Carme Solé Vendrell. Dibujos originales para *Jo les volia*, 1983.

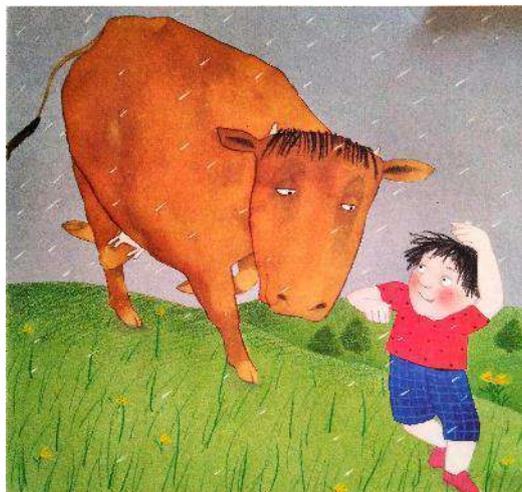


Fig. 373. Carme Solé Vendrell. Ilustración para *Ligera*, 1984.

Podríamos volver a recorrer el trayecto estilístico que acompañó la cada vez más compleja personalización de la protagonista de Carme Solé, que interseccionaba medios y técnicas, como es propio de una autora de, entre otras cosas, decoración teatral, escultura o carteles. En una recopilación de cuentos folclóricos de 1973 observamos la figura central de una niña que, con un gesto de narradora, intenta englobar todo el universo fantástico de las



Fig. 375. Carme Solé Vendrell. Cartel *Biblioteques en Xarxa*, 1999.

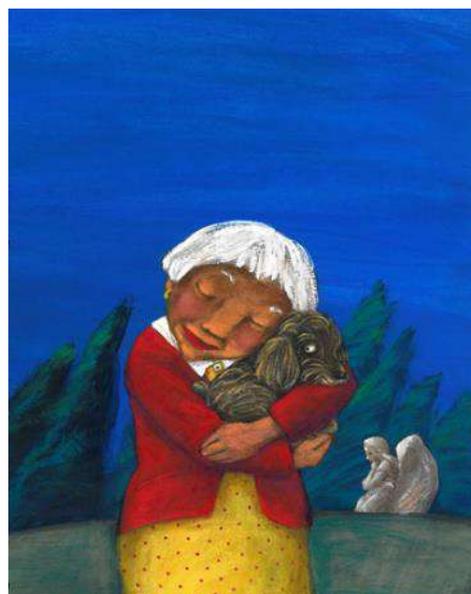


Fig. 376. Carme Solé Vendrell. Ilustración para *María dos Prazeres*, 1999.



Fig. 377. Carme Solé Vendrell. *Nena Bòsnia*, 1999.



Fig. 378. Carme Solé Vendrell. *L'adopció*, 2007.

Algunos protagonistas de la renovación de los códigos visuales de la infancia iniciaron su trabajo fuera del ámbito de los álbumes seriales de Anaya. El campo alternativo, que vio las primeras manifestaciones de, por ejemplo, Luis de Horna, y cuya presencia no dejó de crecer y diversificarse en las dos últimas décadas del siglo, fue la poesía para niños. Los sesenta tardíos y los ochenta conocieron una explosión tanto de la poesía de las décadas o siglos pasados (es decir vanguardista y clásica), cuyos ejemplos puntuales ahora se entendían como adecuados para los niños, como de la poesía explícitamente infantil. Los dos campos contaron con distintas pautas de divulgación, que englobaban ilustraciones de diferentes tendencias estilísticas, y unas particulares líneas evolutivas en el tiempo. Así, junto con el espectacular esfuerzo de reinterpretación para los pequeños lectores de Lorca, Juan Ramón Jiménez, Alberti,

etc., y la consagración definitiva de Gloria Fuertes, surgieron inéditos experimentos poéticos vinculados a lo absurdo y lo fantástico, o aparentemente sencillos juegos carnavalescos con la expresión tradicional⁸⁵³. El exuberante abanico de enfoques editoriales –desde la ecléctica intertextualidad de las rimas para los más pequeños, hasta los dosieres documentales, que conseguían curiosas intersecciones con los dibujos infantiles intercalados– luchaba por imponer un nuevo interés hacia la poesía en un mercado del libro que sufría cambios vertiginosos⁸⁵⁴. Las posibilidades que abrían todas estas combinaciones para las divergentes tendencias de la ilustración parecían infinitas.

La ya mencionada experimentación de Luis de Horna inauguró el periodo, ilustrando las recopilaciones para niños de Rafael Alberti. Las imágenes para los versos de Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca, por la mano del mismo artista, siguieron con la indagación sobre la poesía vanguardista hasta los últimos años del siglo. A primera vista, las tres recopilaciones (separadas por cerca de dos décadas) confluyen en una vorágine musical de pétalos, olas y alas, todas de signo femenino. Como la paloma de Alberti (que “creyó que el mar era el cielo”⁸⁵⁵), la inspiración de Luis de Horna vuela mezclando flora y fauna, encanto y desamor, inocencia y permisividad (fig. 379). La alusión al canto, la equivalencia de feminidad y naturaleza –floral, acuática o celeste– y el ilimitado y libre movimiento reaparecen de autor a autor y de década a década. Un análisis más atento muestra cómo la equívoca paloma del mágico mundo al revés intercambia dos polos clave. Podríamos definir uno de ellos como vuelo, relacionándolo con el espacio exterior híbrido, donde flotan los cuerpos de las mujeres-niñas, a veces convertidas en entes naturales fantásticos. La categoría opuesta, la del marco, habitualmente destinado a limitar el espacio interior, sin embargo, vuelve a brindar un vuelo, impeliendo a los mismos cuerpos naturales celestes o acuáticos a flotar hacia dentro, junto con las protagonistas; en un interminable trueque dentro-fuera como un juego de espejos (figs. 380; 381; 382, los principios sintetizados en este párrafo asoman en todas las figuras a continuación). Los tergiversados límites que delinear este cierre-apertura vuelven a aludir a las constantes femenina y natural: a veces los bordes se relacionan con los cabellos o el reflejo espectral y casi siempre conservan el elemento floral, con una ordenación folclórica liberada de las estrictas pautas del ritmo (figs. 380, 382). En los casos en que esta última idea está desarrollada, convirtiendo el marco en una composición de figuras derivadas de los objetos de la artesanía popular, la combinación con los espacios abiertos que los llenan, hace pensar en una suerte de fantásticos mapas celestes, como lo vemos en esta evolución del curso de la paloma equivocada de 1977 a 1997 (figs. 383, 384).

⁸⁵³ GARCÍA PADRINO, Jaime, 2015, p. 203-211.

⁸⁵⁴ GARCÍA PADRINO, Jaime, 1992, p. 537-547.

⁸⁵⁵ Vista su importancia para el análisis que sigue, recuerdo el poema completo: “Se equivocó la paloma. /Se equivocaba. /Por ir al Norte, fue al Sur. /Creyó que el trigo era agua. /Se equivocaba. /Creyó que el mar era el cielo; /que la noche de la mañana. /Se equivocaba. /Que las estrellas eran rocío /que el calor, la nevada. /Se equivocaba. /Que tu falda era tu blusa; /que tu corazón su casa. /Se equivocaba. /Ella se durmió en la orilla. /Tú, en la cumbre de una rama”. Es evidente que aquí analizo la reinterpretación del mensaje desarrollada en un momento muy diferente del contexto original del poema, creado hacia finales de la década de 1940 en exilio. ALBERTI, Rafael, 1941.



Fig. 379. Luis de Horna. Ilustración para *Aire que me lleva el aire* de Rafael Alberti, 1977.



Fig. 380. Luis de Horna. Ilustración para *Canta, pájaro lejano* de Juan Ramón Jiménez, 1988.



Fig. 381. Luis de Horna. Ilustración para *Aire que me lleva el aire* de Rafael Alberti, 1977.

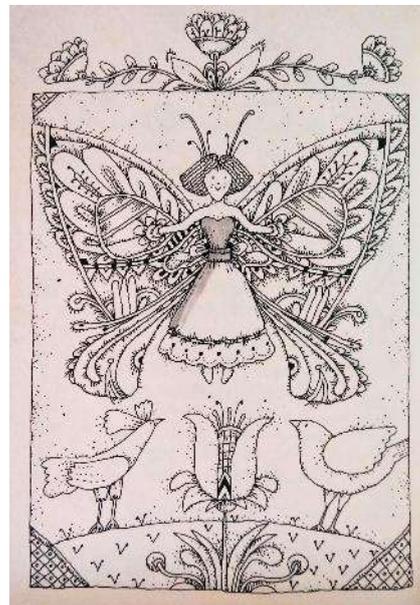


Fig. 382. Luis de Horna. Ilustración para *Mi primer libro de poemas* de Lorca, Alberti y Juan Ramón Jiménez, 1997.

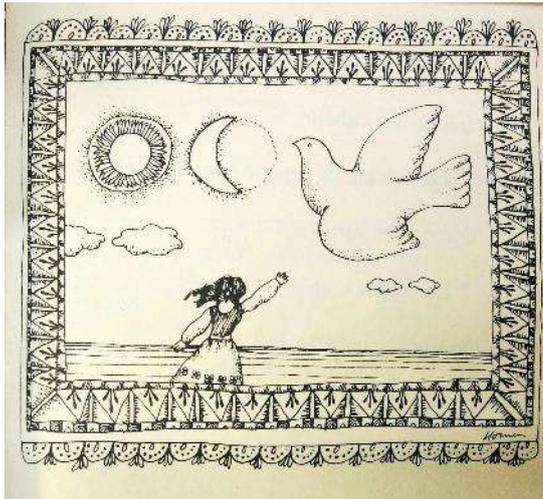


Fig. 383. Luis de Horna. "Se equivocó la paloma". Ilustración para *Aire que me lleva el aire* de Rafael Alberti, 1977.

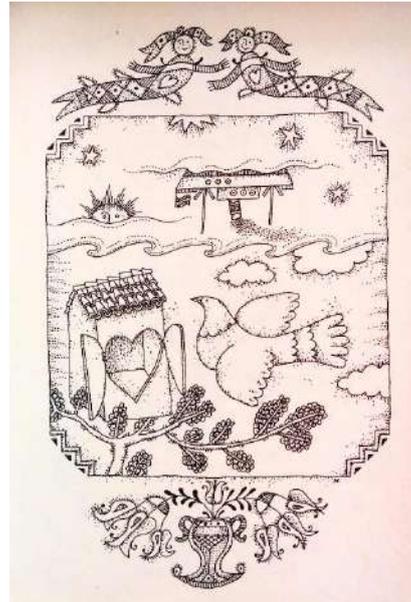


Fig. 384. Luis de Horna. "Se equivocó la paloma". Página de *Mi primer libro de poemas* (fragmento), 1997.

Una somera comparación con otros intentos de reflejar los mismos vuelos de la naturaleza femenina, producidos en la década de los ochenta desde distintos presupuestos estéticos (figs. 385-386), nos enseña qué frágil –esto es, presto a desaparecer, independientemente del texto idéntico– es este laberinto musical que invierte los polos espaciales, trocando modernismo en posmodernidad.

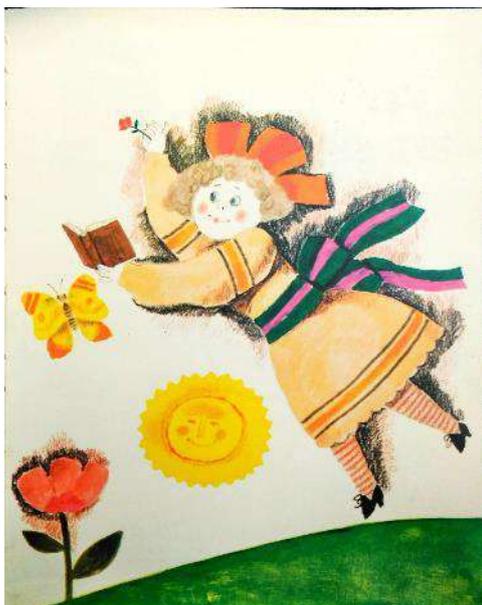


Fig. 385. José Ruiz Navarro. Ilustración para *Juan Ramón Jiménez y los niños*, 1980.

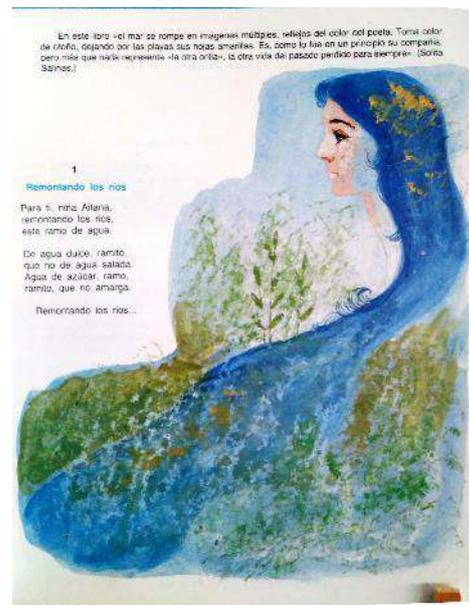


Fig. 386. José Ruiz Navarro. Página de *Rafael Alberti y los niños*, 1986.

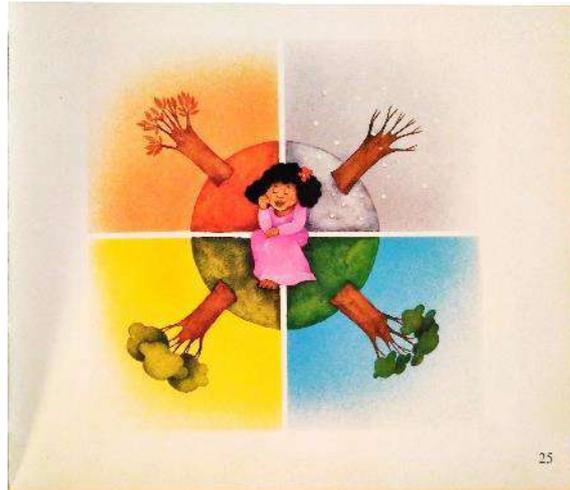


Fig. 387. Horacio Elena. Ilustración para *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel*, 1986.

Podríamos diversificar la imagen femenina poética de los ochenta, con la visualización de la voz del comprometido poeta cubano Nicolás Guillén, en la mano de Horacio Elena. Este ensayo visual de dignificación de la alteridad racial propone un esquema estético original: un universo festivo, cuya estilización queda equilibrada por la dulzura de colores y símbolos, girando en torno a protagonistas de color, cuyos rasgos nada estandarizados están subrayados, pero cuya actitud guarda el matiz retórico de las alegorías femeninas (fig. 387).

Por esas fechas, las interpretaciones visuales de los autores del canon poético por las ilustradoras aún no han cobrado plena voz⁸⁵⁶. Un ejemplo serían las ilustraciones de Araceli Sanz⁸⁵⁷, alejadas de la definición estilística de la autora (fig. 388).

⁸⁵⁶ Tan solo hacia el fin de la década, este desigual panorama incorporó a las ilustradoras de la exuberante nueva poesía infantil, formando tandems femeninos con poetisas de enorme popularidad. Analizaré sus obras como antesala de la creciente diversidad de tendencias de los años noventa.

⁸⁵⁷ Formada en Bellas Artes, Araceli Sanz (1948) ha ilustrado, desde los años ochenta, un modesto número de libros infantiles, destacables no obstante por su variedad genérica. Su trabajo recogió la influencia de distintos estilos artísticos, que fusionó con una comedida sensibilidad de cuño posmoderno; hecho que no la eximió de un rotundo silencio crítico. Creí indispensable atender a la figura de una ilustradora de calidad, casi completamente ausente de los circuitos editoriales, para invitar a la reflexión sobre una posible relación entre este hecho y un enfoque creativo vinculado a la reducida cantidad, la apertura a la pluralidad estilística y, por otro lado, al uso de formatos que la aleja del mundo de los primeros álbumes (inseparable en España de la práctica vanguardista). Sanz sí coincidió con muchas artistas del periodo en otros aspectos de su trayectoria, como el de compartir el trabajo de ilustradora con la enseñanza de las artes plásticas. BNE, 2019.



Fig. 388. Araceli Sanz. Ilustración para *Antonio Machado para niños*, 1982.

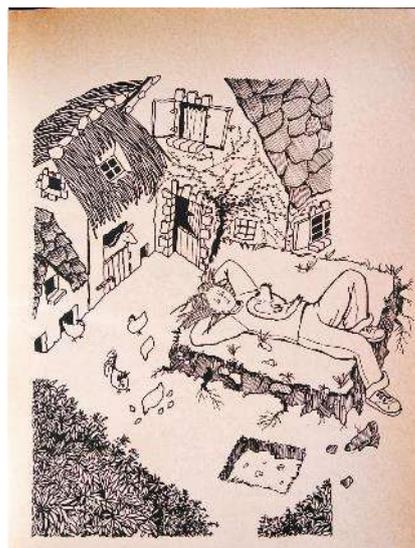
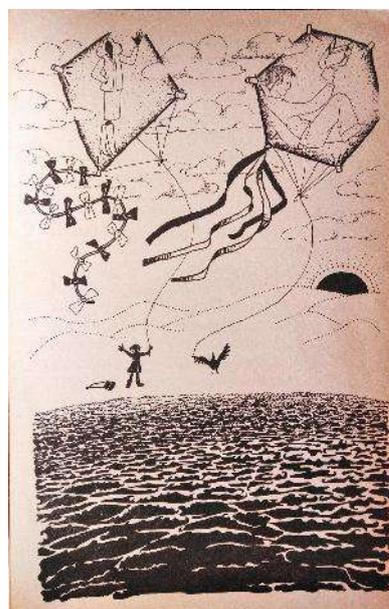


Fig. 389. Araceli Sanz. Ilustración para *El bolso amarillo*, 1981.

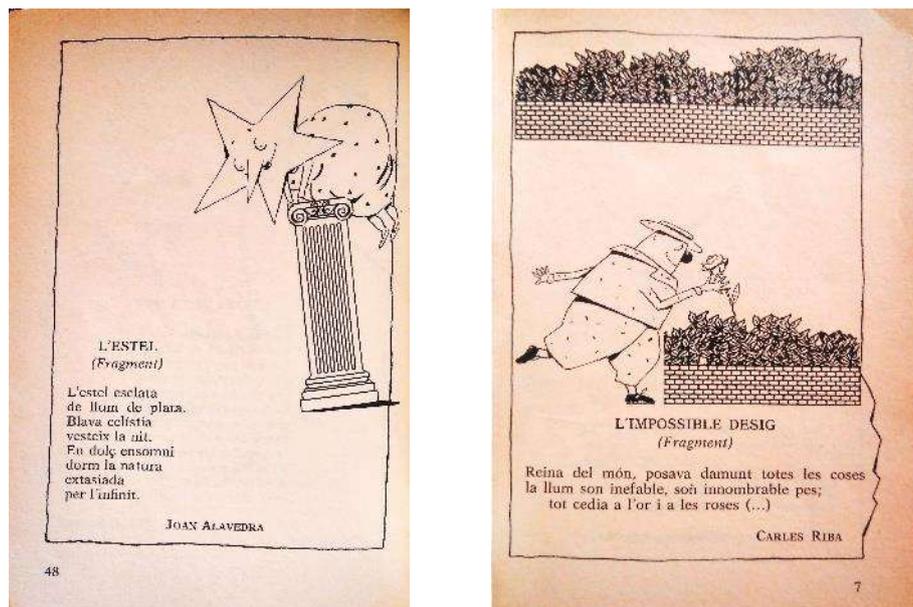


Figs. 390-391. Araceli Sanz. Ilustración para *El bolso amarillo*, 1981.

Excluyendo el gusto por los intersticios que mixtifican la oposición dentro-fuera, poco en esta imagen esencialista recuerda a la obra maestra de Sanz, aparecida el año anterior, el *Bolso Amarillo*. Podríamos definir dicha obra como un canto a la lucha de la protagonista preadolescente contra las restricciones de su entorno, o incluso como un *quest* femenino de nuevo cuño, en cuya partida la heroína esconde sus fantasías oníricas sin solución de continuidad (fig. 389). Araceli Sanz resolvió esa lucha —atravesada por el conflicto de género— decantándose por la contestataria estética pop, un modo de expresión que depuraba el nacional-eclecticismo estilístico a medida que la narración progresa. Así, si la presentación de la protagonista en cuerpo entero la define con el lenguaje de los patrones de la moda setentera tardía, en la escena del desenlace, los elementos naturales absorben las mismas formas decorativas y contornos esbozados con los que la niña niega los valores de su círculo cerrado,

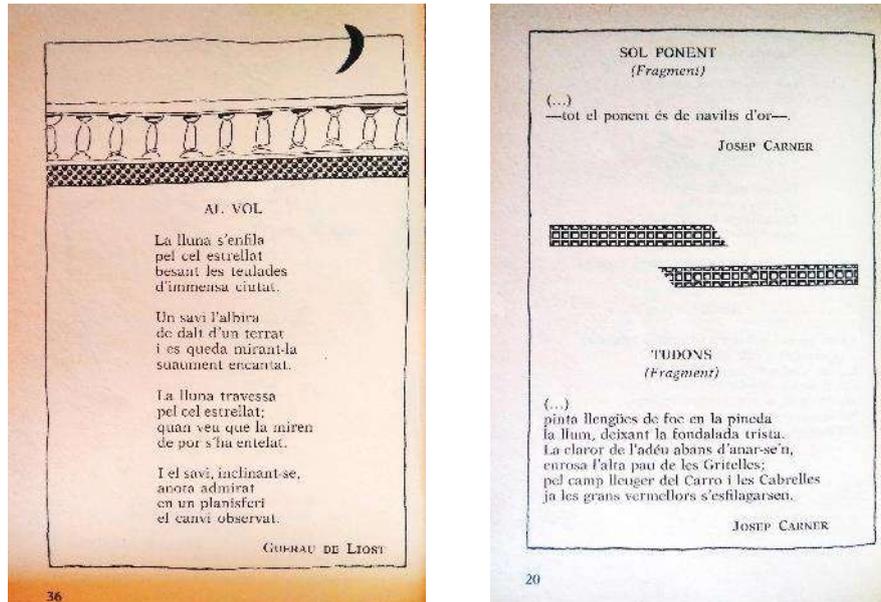
convirtiendo el universo en fruto de su impulso creador (figs. 390-391). Los mencionados ecos formales, entre la figura femenina de los versos de Machado y la ilustración del conflicto inicial del *Bolso Amrillo* (figs. 388-389) sugieren la trampa de la veneración a la herencia estilística, que las ilustradoras del canon poético superaron a lo largo de la década.

En este sentido, Montse Ginesta sentó un precedente con una recopilación de poesía catalana de modesto tamaño⁸⁵⁸. Aún más que la risueña transmutación del humano en figuras alegóricas y grotescas (figs. 392-393), destaca el sorprendente tratamiento del marco. El mismo ornamento que encabezaba la página noucentista se encuentra aquí con el diseño gráfico, posterior al arte geométrico y óptico (figs. 394-395). Impacta la economía de medios, con que fue solucionada una tarea como esta, lo que privaba la resignificación estética del *pathos* (propio del elemento inicial), dotándola, en su lugar, de un elegante humor, tan sutil como las curvaturas y deformaciones de las supuestas líneas rectas (figs. 392-394).



Figs. 392-393. Montse Ginesta. Pàgines de *Aire i llum*, 1986.

⁸⁵⁸ Una prueba más de que la interacción entre el texto y la depurada composición de líneas y figuras que lo enmarcan, puede producir una comunicación visual tan efectiva y experimental como cualquier álbum (ver nota 89).



Figs. 394-395. Montse Ginesta. Páginas de *Aire i llum*, 1986.

Ya a inicios de la década siguiente, Montse Ginesta⁸⁵⁹ dejaba más testimonios de su propia poética, interseccionada o no con los versos de otros autores. En el caso de la ilustración de la obra del poeta infantil coetáneo, Carlos Murciano, las sorprendentes líneas, encargadas de construir los cuerpos femeninos y delimitar las imágenes, sirven para trascender y transformar a ambos (fig. 396). En otros libros, la subversión permanece inseparable de la amable sonrisa y del enfatizado elemento lúdico, tanto en el tratamiento de la iconografía tradicional como en el del marco (fig. 397). Algo más: la transformación formal, con la que todas las protagonistas de Ginesta buscan o reclaman los valores humanistas, a través de un proceso que es justamente lo contrario de la antropomorfización, cristaliza en diversas obras. Así, en *Tres contes xinesos* de Josep Carner, las hadas renuncian a su corporalidad y movimiento, equivalentes a sus brillantes vestidos, para convertirse en flores que deleitan el corazón humano. Estas mismas flores, que hasta la última página han obedecido a la estética angular casi grotesca de Ginesta, en la última imagen se tornan en una nube de crisantemos, salidos de alguna imagen de hace un siglo, que desafían al marco del espejo que trata de encerrarlas (figs. 398- 400). Algo más: a lo largo de todo el libro, la fusión entre los cuerpos femeninos, sus atuendos y los elementos florales, añadida al tratamiento de los caracteres de los títulos mantiene el tono de una especie de parodia del orientalismo de los lejanos jardines

⁸⁵⁹ Formada en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona, Montserrat Ginesta (1952) es una fructífera ilustradora y autora de libros infantiles, implicada también en el mundo de la historieta. En este último campo, las portadas para las célebres revistas catalanas *Tretzevents* y *Cavall Fort* son un muestrario de su costumbre de romper el marco de la página con elegancia y humor (fig. 401). Destacada reiteradamente con los galardones de máximo reconocimiento a nivel nacional, aún con anterioridad fue reconocida como parte de la generación prodigiosa de los años setenta (la “inexistente escuela de ballenas”). En las décadas siguientes, y mientras en su trayectoria aparecían también colaboraciones en el campo de los dibujos animados, los carteles o la publicidad, su humor absurdo alcanzó un inédito grado de libertad de la interpretación del texto (o, directamente, de la autonomía de un complejo sentido propio de la imagen). Su autodefinición estilística resuena con claridad, cuando en diversas entrevistas afirma dibujar no lo que ve, sino lo que le hubiera gustado ver. Otras veces, las autodescripciones son más provocadoras: si fuera pájaro le gustaría ser una gallina disfrazada de bailarina de canción. Pistas cómo estas desconcentran a los que intentan definir su estilo, dudando entre “chiste poético”, “acidez” e “irrealidad”, pero siempre anotando el uso atrevido y complejo de todos los recursos de la página posmoderna. GARCÍA PADRINO, Jaime, 2003, p. 344-337; FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Ángel, 1995, p. 104-115.

modernistas⁸⁶⁰. Como en el citado ejemplo con los crisantemos, los colores y las formas no simplemente juegan con los marcos históricos, sino que los hacen inestables, sugiriendo una apertura hacia la interpretación plural.

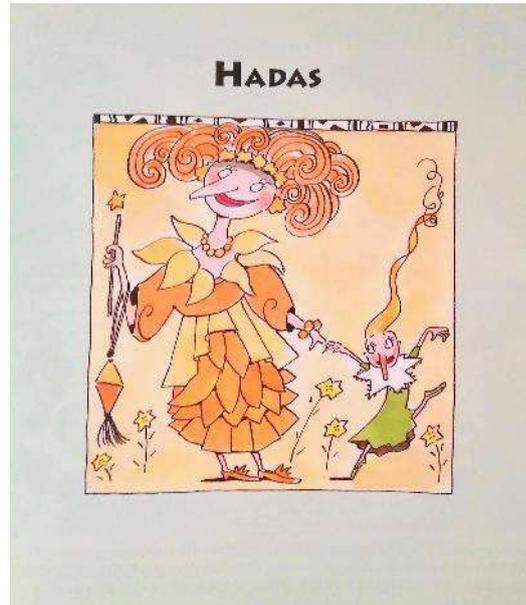
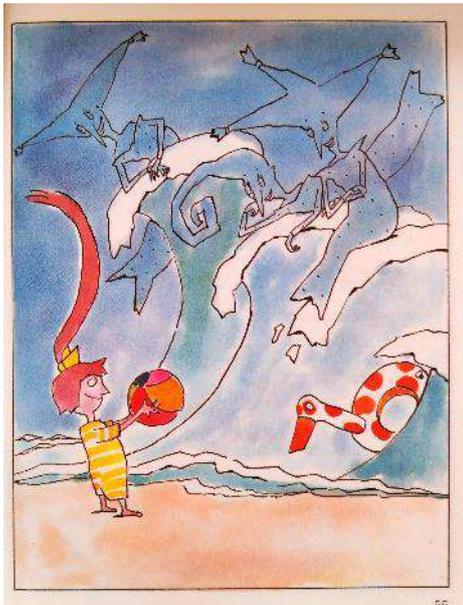


Fig. 396. Montse Ginesta. Ilustración para *Duende o cosa*, 1990.

Fig. 397. Montse Ginesta. Ilustración para *Guía de gigantes y otros seres extraordinarios*, 1992.



Figs. 398-399. Montse Ginesta. Pàgina doble de *Tres contes xinesos*, 1985.

⁸⁶⁰ Podríamos extrapolar el juego semiótico a varios libros, ilustrados por Montse Ginesta. Así, en *Adelaida pastissera* los cuerpos antitípicos de los protagonistas ayudan a la palabra a convertir la imagen en acción (por ejemplo, para “subirse al cielo”, de amor, hay que comer dulces hasta hacerse redondo como un globo). La hipertrofiada comunicación entre imagen y texto genera una nueva perspectiva sobre la vida y un nuevo tono del cuento, cuyo humor funciona como ruptura-reconfiguración del marco de la narrativa tradicional. GINESTA, Montserrat, 1983.

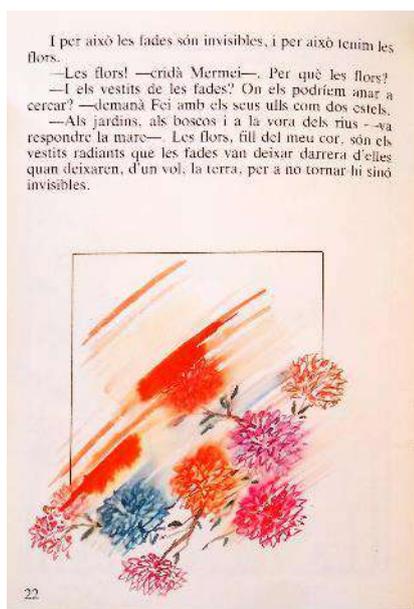


Fig. 400. Montse Ginesta. Pàgina de *Tres contes xinesos*, 1985.

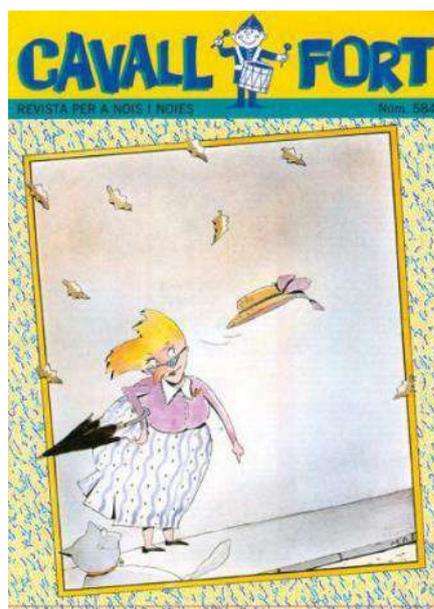


Fig. 401. Montse Ginesta. Portada de *Cavall Fort*, 1986.

Además de las idiosincrasias artísticas personales, existió todo un género (vestido con una serie de formatos específicos), que expresó mejor que los otros, el bullente deseo en la década de reivindicar la herencia, para jugar con ella transformándola hasta conseguir unos fines radicalmente nuevos. A diferencia de la breve antología poética o del álbum de la serie divulgativa, la rama en cuestión, formada por las diversas interpretaciones del cuento tradicional y fantástico, floreció con mayor fuerza en la década siguiente. No obstante, sus inicios están vinculados a los años ochenta, primero por la aparición de textos y colecciones seminales⁸⁶¹, y luego por las primeras aperturas hacia la lectura abierta, que veremos a continuación.

Los trabajos de Viví Escrivá⁸⁶² figuran entre las más tempranas invitaciones al lector a participar en la creación, cambiando el sentido del cuento. Un ejemplo de 1982, *Un millón de cuentos de un molinero y sus tres hijos* (otra pieza de las creativas series de Altea, firmada por M. A. Pacheco y J. L. García Sánchez), desarrollaba la idea, introducida en el mundo de la

⁸⁶¹ Hacia el inicio del periodo, Antonio Rodríguez Almodóvar dio a conocer los resultados de su trabajo de recopilación de cuentos folclóricos españoles; poco más tarde, la editorial Algaida inició la adaptación formal de los cuentos para edades tempranas, con la participación del propio recopilador. Los capítulos finales detallan más la contribución y algunas de las ideas de Antonio Rodríguez Almodóvar, dentro de la reformulación del tipo folclórico-literario; de momento tan solo avanzaré algunos títulos fundamentales del autor, como: *Los cuentos populares o la tentativa de un cuento infinito*, 1989; *Cuentos al amor de la lumbre* (3 vols), 1987; *El texto infinito: ensayos sobre el cuento popular*, 2004, entre otros.

⁸⁶² María Victoria Escrivá (1939) se formó en las academias de Bellas Artes de Valencia y Madrid. Se inició en la ilustración del libro en 1976, practicando también la pintura y la creación de marionetas. Además de una extensísima carrera de ilustradora, destacada con algunos de los máximos galardones nacionales e internacionales, cuenta con colaboraciones en áreas colindantes como la televisión. Su visión crítica sobre la literatura infantil, le ha llevado a enfocar su trabajo (según reconoce en diferentes entrevistas) como una tarea compensatoria, marcada por la obligación de superar las carencias educativas de los textos, o incluso la deficiencia general en la comprensión de la infancia y sus necesidades estéticas. Miguel Ángel Fernández Pacheco, concedor de su trabajo, subraya, como su principal característica estilística, una poética profundamente subjetiva y estrechamente vinculada a la inspiración en el arte del libro del pasado. FERNÁNDEZ-PACHECO, Miguel-Ángel, 1995, p. 86-94.

escritura infantil por Gianni Rodari con sus cuentos de finales diferentes⁸⁶³, brindando aquí la posibilidad de elegir el fin de cada frase entre diversas variantes, acompañadas por elocuentes viñetas. Por medio del contraste y la sorpresa, que rozan la caricatura, las imágenes de Viví Escrivá exacerban el humor de líneas como estas en las que el viejo molinero deja a uno de sus hijos:

1) mi espada, para que vengues el honor de la familia; 2) un consejo: «No por mucho madrugar amanece más temprano»; 3) esta baraja, a ver si eres capaz de ganarte la vida con ella; 4) este gato tan listo y estas botas tan nuevas; 5) todas mis deudas; 6) huérfano⁸⁶⁴.

Si en la historia del molinero la imagen femenina no lograba romper el molde tradicional, en *Dos cuentos de princesas* Viví Escrivá se encargaba de la credibilidad de una protagonista antimodélica. Harapienta, una princesa de incógnito, disfruta más de su exilio en el bosque y de la compañía fraternal de sus gansos, que de las promesas del príncipe azul. Su atípico proceso de individuación se expande también al mágico pasatiempo de la danza, desarrollado con la ayuda del genio protector (fig. 402). El universo del príncipe, obligado a aceptarla con sus harapos y sus gansos, es el que sufre la transformación: en la imagen conclusiva vemos cómo el palacio y sus habitantes pasan a exhibir los rasgos formales que emanan de la heroína. Viví Escrivá nos prepara para este final, construyendo a la protagonista con los mismos elementos que forman la flora y la fauna; aunque el texto le ahorra un *quest* mítico (con ayudantes animales o pruebas iniciáticas), la imagen nos sugiere ecos de las trayectorias folclóricas, que suelen dotar a los héroes masculinos de una personalidad de la que aquí hace gala Harapienta.



Fig. 402. Viví Escrivá. Ilustración para *Dos cuentos de princesas*, 1982.

Las hermanas de esta princesa postmoderna –ilustración de otros intentos de fusión entre la estructura canónica del cuento y la reformulación textual actual– pueden anunciar la multiplicidad de sentidos a través de un juego con los elementos del marco. Así, en *El conde Sol* y *El lago y la corza*, las alusiones a la ley del marco arquitectónico encuadran, entre los elementos bajomedievales, unas figuras que, sin contradecir la verdad histórica, trascienden ampliamente su representación tópica (figs. 403-404). Pero, además de encerrar a una artista y a una joven, inspirada en Narciso, los falsos intersticios historicistas quedan doblemente

⁸⁶³ RODARI, Gianni, 1980.

⁸⁶⁴ GARCÍA SÁNCHEZ, José Luis; FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Ángel; ESCRIVÁ, Viví, il., 1982, s.p.

desvirtuados por terminar con otra apertura, abriendo el relato visual a las nuevas capas comunicativas brindadas por la interpretación de la naturaleza⁸⁶⁵.



Fig. 403. Viví Escrivá. Portadilla de *El Conde Sol*, 1979.

Fig. 404. Viví Escrivá. Página de *El lago y la corza*, 1980.

La reflexión sobre la estructura y la naturaleza de los cuentos populares y maravillosos, sugerida por las ilustraciones analizadas, culminó en *El bosque encantado* de Joles Sennell (seudónimo común de Josep Albanell y Carles Senpau). La corta narración metatextual y autorreferente aludía a las teorías del origen del cuento, poniendo, en un escenario de naturaleza mítica, a unos actores arquetípicos: dos parejas de enamorados, malditas por la acción de diferentes mecanismos socio-psicológicos, y a un matrimonio regio. A medida que Viví Escrivá materializa sus peripecias mágicas, los personajes abandonan la estilización y adquieren cada vez mayor complejidad y humanidad. Podemos observar, en sucesivas imágenes, cómo sus rasgos pierden la rigidez del código y se acercan a los de sus personajes antitéticos. En la imagen final, todos los actantes avanzan juntos, expresando su transformación y solidaridad por medio de una nueva gestualidad, ajena a sus roles iniciales (fig. 405).

⁸⁶⁵ Al contrario de tantas doncellas, enclaustradas para tejer sus sueños (del tipo de *La Señora de Shalott* del ciclo artúrico, recuperada por el arte prerrafaelita), la protagonista de Carmen Conde y Viví Escrivá se pierde en el delirio, renunciando al telar (atributo del destino y del orden), en un gesto individualista muy moderno.



Fig. 405. Viví Escrivá. Página doble de *El bosque encantado*, 1985.



Fig. 406-407. Viví Escrivá. Ilustraciones para *Aire de colores*, 1983.

Si los artífices del bosque de los cuentos atraviesan el desierto simbólico de la página blanca, otros libros, como *Aire de colores* de Carmen Vázquez Vigo, vuelven a plantear la duda sobre el tópico, con la ayuda de su relación con el marco. Característico del doble discurso, frecuente en la época de la reconstrucción democrática, este texto también pretende predicar la libertad y la renovación educativa, sin renunciar a los tópicos tan manidos de la feminidad: desde la profesora progresista, que no difiere en nada de la bruja buena o la tía solterona loca, hasta la niña rubia y presumida, cuya cursilería es objeto de burla. Pero, nada más enmarcados estos tipos en las geometrías floridas, justificadas por el género teatral del libro, Viví Escrivá les hace dirigirse hacia un profundo fuera del campo, de donde vuelven, cargados de elementos que mezclan interior y exterior, o el espacio de la obra y el del público (figs. 406-407).

Contextualizándolo, nos convencemos de que los ilustradores renovadores de la época compartían la idea de la representación como una partida de ajedrez entre las protagonistas femeninas y las convenciones espaciales. La independiente princesa de Alberto Urdiales, que prefiere la compañía de su amigo dragón antes de un acomodado modo de vida real, dobla y transforma el espacio palaciego, hasta que este cristaliza en lo que realmente es: el cuerpo del reptil alado (figs. 408-409). La socorre una especie de aparente hiperrealismo, encargado de subrayar cómo el protagonismo irradia de la deformación o la extrañeza.



Fig. 408. Alberto Urdiales. Página doble de *La princesina que xugaba col dragón*, 1989.

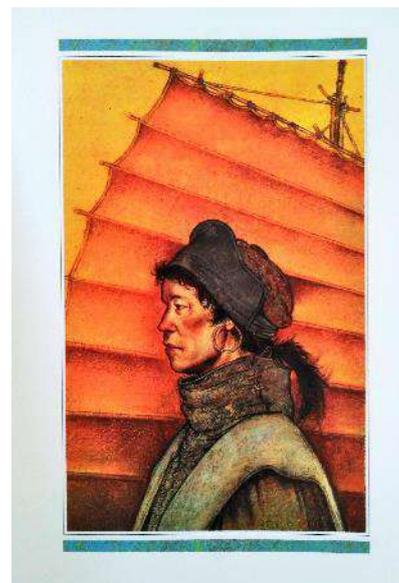


Fig. 409. Alberto Urdiales. Página de *La princesina que xugaba col dragón*, 1989.

Fig. 410. Javier Serrano. Página de *Oriente de perla*, 1991.

Otros seguidores del realismo mágico siguen caminos parecidos. En 1991, Javier Serrano ilustró la personalísima recopilación de cuentos de Miguel Ángel Pacheco, *Oriente de*

perla, dando cuerpo a un particular protagonismo femenino. Como motor del desarrollo, las mujeres se diluyen en el espacio, compartiendo sus elementos cósmicos. Incluso cuando se apropián de la voz narradora, como en el caso de la mujer pirata, su imagen sigue estando construida por los elementos constitutivos del espacio: la figura de la capitana está hecha de los materiales que conforman su barco (fig. 410).

Otra contextualización posible sería la comparación entre las protagonistas de Escrivá y otras heroínas del cuento, que pugnan por transformar el espacio visual y los sentidos de la narración. Los trabajos de las ilustradoras coetáneas también desafiaron el escenario del cuento, haciendo que sus heroínas lo transformaran sobrevolándolo a lomos de artefactos fantásticos; pero las semejanzas terminan aquí. Incluso el sutil atrevimiento de Montse Ginesta en 1979, aún no iba más allá de un gesto retórico, como en el caso de esta andrógina niña que monta un juguete de niño, en un libro destinado a la educación para los derechos (fig. 411).



Fig. 411. Montse Ginesta. Ilustración para *El sabio rey loco*, 1979.

Fig. 412. Mercè Arànega. Ilustración para *La Reina calva*, 1985.

No obstante, pocos años después, los cuentos que transformaban motivos tradicionales mostraron avances más decisivos. En *La Reina calva*, el concurso por la mano del príncipe, ajeno a cualquier forma de violencia, esboza un protagonismo femenino solidario y grupal, y reparte los premios mediante inéditas formas de negociación. Mercè Arànega desarrolla la vena humorística del texto, fusionando figuras tópicas y elementos contradictorios. Así, en una ilustración “Josefina la fina”, la montura mágica, sobrevuela el reino con una presumida sonrisa, mientras que la pequeña protagonista (ataviada como Caperucita, pero de lunares) observa el mundo con incrédula y pragmática actitud, propia de una enemiga de los clichés (fig. 412). La imagen funciona como negación subliminal de la figura ofrecida habitualmente en el cuento de hadas: la sublime montura y su vulnerable o inexpresiva carga.



Figs. 413-414. Mercè Arànega. Pàgines de *Pa amb xocolate*. (Cicle inicial 1er EGB), 1986.

Terminaré esta contextualización ampliada de las relaciones entre la protagonista femenina y el marco espacial en los nuevos cuentos, con otro ejemplo del trabajo de Mercè Arànega, cronològicamente muy cercano y que vuelve a la referencia básica de estos capítulos, las obras didáctico-divulgativas. *Pa amb xocolate* situa el sistema semiòtico, formado por los elementos temático-formales, dentro de su retrospectiva vertiente histórico-cultural, en este caso, recordando el vasto edificio de signos gráficos, construido por la ilustración catalana. El mundo de Marta, protagonista de este particular manual, es una sociedad utópica, donde las reglas de convivencia unen la modernidad y lo eterno, intercambiando los lugares de la alta cultura y lo popular. Así, el libro de lectura convertido en *Bildungsroman* muestra a una niña en su crecimiento, acompañada, dentro de los interiores, por ejemplos de la bella naturaleza, útil o humanizada. Pero su lugar natural es el ambiente exterior, libre y educativo, que además presta a los niños sus formas y colores. Así la construcción gráfica de la niña pivota en torno a dos ejes representacionales de significado social. Lo circular o la forma cerrada, como expresión de la naturaleza y de la comunidad, y lo direccional, libre o asimétrico –señal de crecimiento y opción personal ilimitada–, se superponen en curiosas combinaciones (fig. 413)⁸⁶⁶. En este intento de actualizar y perfeccionar la tradicional imagen educativa de la niña catalana, la artista escapa de cualquier uso del tradicional marco decorativo y a la vez deja sentir el significado simbólico de este, convertido en elementos propios del paisaje o del texto (fig. 414)

Para valorar todos los significados de la nueva unión entre educación progresista e imagen didáctica, no basta con compararla con los antecedentes de la *Renaixença*. Cabe también subrayar, que el inicio de la renovación formal del libro infantil coincidió, de forma patente, con el despliegue de las nuevas ideas educativas y políticas en torno a la infancia. También es importante sopesar la proporción entre el discurso desiderativo-utópico (a menudo

⁸⁶⁶ La hermandad entre tradición y ruptura, queda visibilizada también en las páginas que explican a la niña la posibilidad de practicar cualquier oficio, invalidando la división sexual del trabajo y casando la costumbre popular de dignificar la ocupación con la diversidad de las opciones. Significativamente, las mismas páginas combinan representaciones artesanales, sobre azulejos pintados, de las profesiones con un encuadre fotográfico fragmentado de extrema modernidad.

prestado de instituciones extraliterarias) y el mensaje verdaderamente crítico⁸⁶⁷; y un siglo de imágenes enseñan que el tratamiento formal del género es uno de los mejores indicadores para generar y aclarar dudas. Con estas premisas analizaré ejemplos de una de las más tempranas y completas manifestaciones de la confluencia entre la renovación pedagógica y la vanguardia ilustrativa, en la serie divulgativa de la editorial Altea dedicada a los derechos de los niños⁸⁶⁸.

La serie queda simbólicamente inaugurada por el libro que visualiza el primer principio de la Declaración de los Derechos del Niño⁸⁶⁹, anunciado en un lugar destacado:

El niño disfrutará de todos los derechos enunciados en esta Declaración. Estos derechos serán reconocidos a todos los niños sin excepción alguna ni distinción [...] por motivos de raza, color, sexo [...] origen social, posición económica, nacimiento⁸⁷⁰.

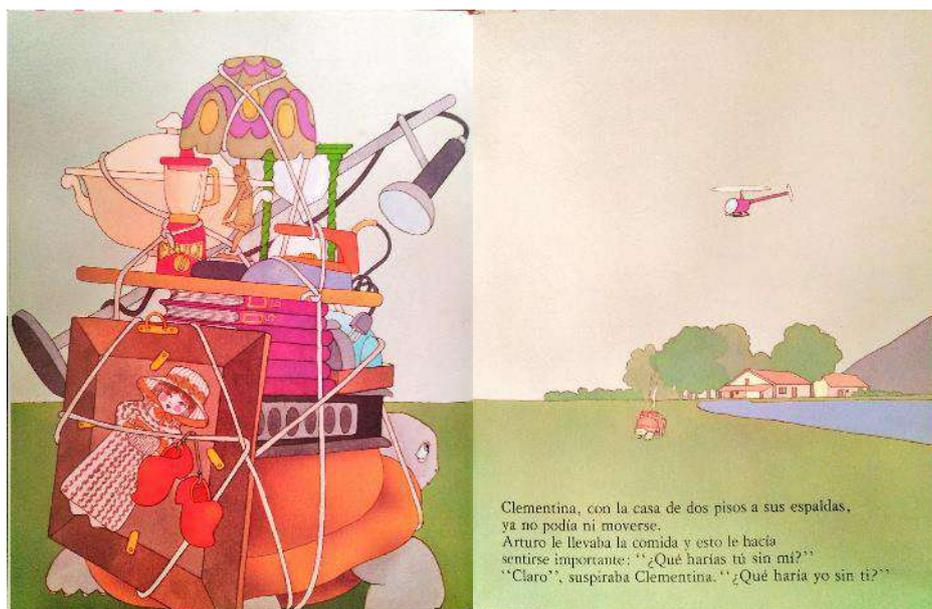


Fig. 415. Nella Bosnia. Página doble de *Arturo y Clementina*, 1976.

⁸⁶⁷ En su investigación sobre la llegada de la literatura infantil occidental a la postmodernidad, Maria Nikolajeva reflexiona sobre la rápida caducidad de los libros infantiles, producto de la demanda social en un momento concreto. Hay que matizar, añadiendo, que dicha conclusión en ningún momento se refiere al rol de la imagen dentro de la transmisión del mensaje, sino tan solo a la observación vinculada a la renovación de las formas de lectura; según la autora estas se muestran más flexibles a medida que el libro no trata temas de actualidad social. NIKOLAJEVA, Maria, 1996, p. 5-6.

⁸⁶⁸ Matizando el renombrado rol de las empresas editoriales, cabe insistir en que el boom estético de finales de los setenta se anticipó a la reestructuración del sector de las artes gráficas. Así, las organizaciones profesionales de ilustradores surgieron como consecuencia, para defender un nuevo posicionamiento frente a estas mismas empresas. Miguel Ángel Pacheco, uno de los principales testigos de los contratiempos de la vanguardia ilustrativa, insiste en vincular los procesos estéticos, más bien a los cambios generalizados en la sensibilidad social, que desembocaron en nuevas formas y formatos de escribir sobre lo –hasta hacía poco– prohibido y buscaron un nuevo lector infantil, dispuesto a ser provocado, a reírse, a dudar, a transgredir los límites de lo convencional y a participar en la construcción de los significados. FERNÁNDEZ-PACHECO, Miguel Ángel, 1995, p. 232-243.

⁸⁶⁹ Más sobre la Declaración en HUMANIUM.ORG, 2013.

⁸⁷⁰ GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Ángel; BOSNIA, Nella (il.) 1978, p. 2.

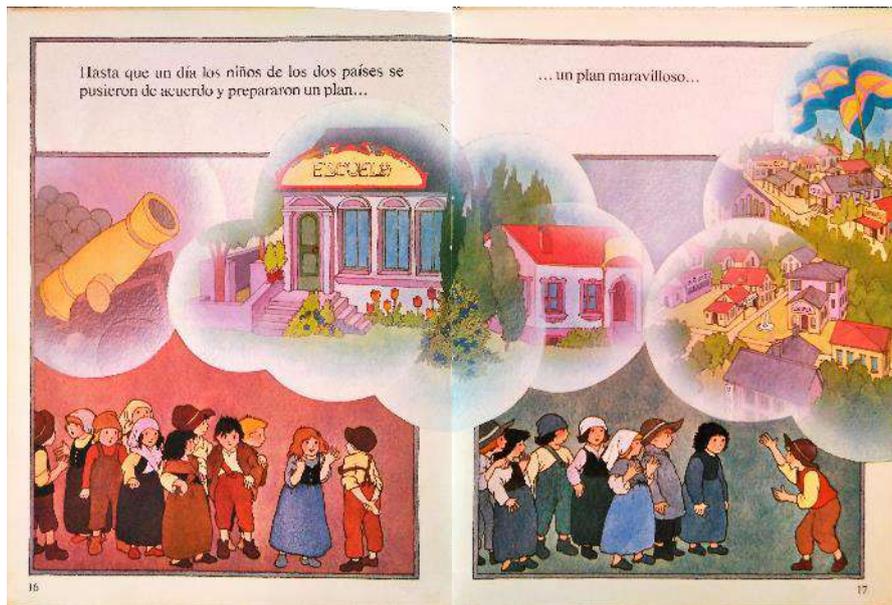


fig. 416. Nella Bosnia. Página doble de *Los niños que no tenían escuelas*, 1978.

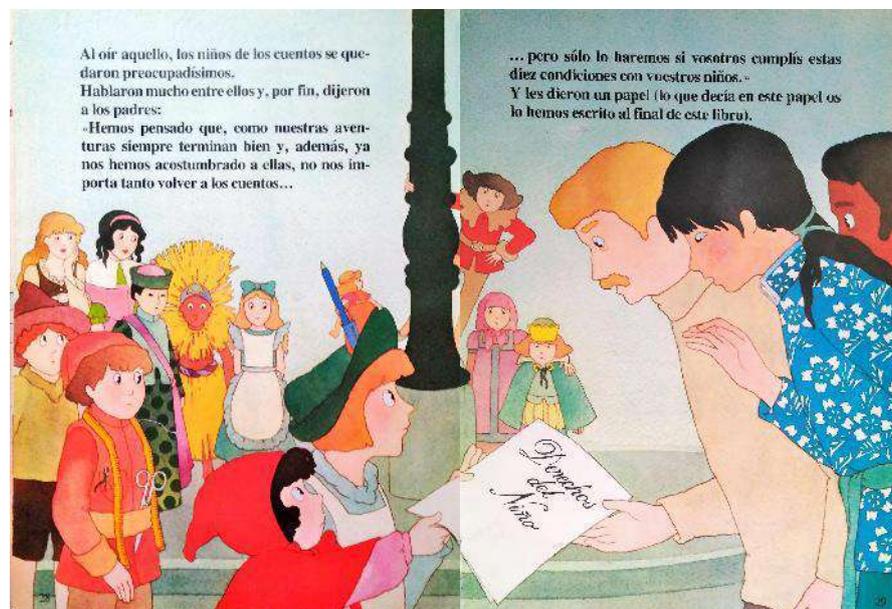


Fig. 417. fig. 416. Nella Bosnia. Página doble de *Los niños de los cuentos*, 1978.

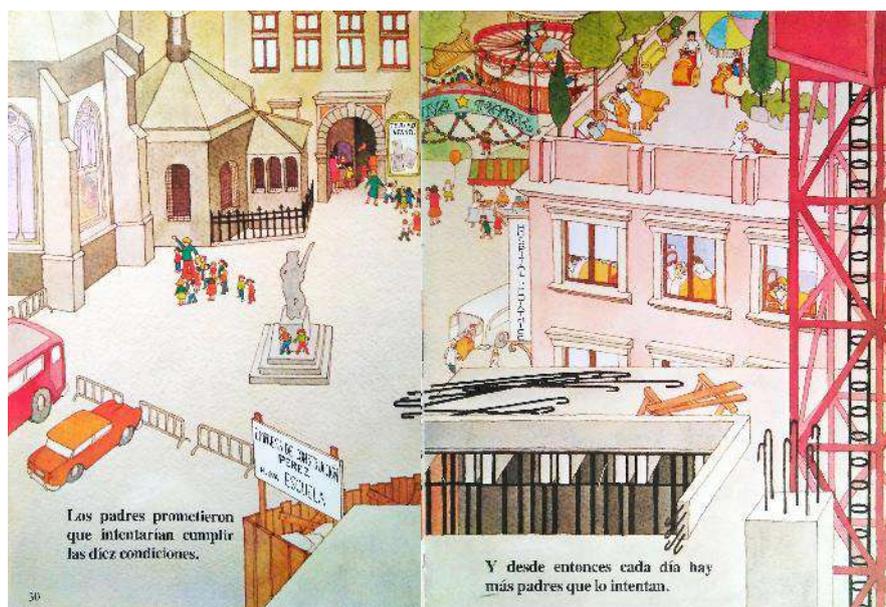


Fig. 418. Nella Bosnia. Página doble de *Los niños de los cuentos*, 1978.

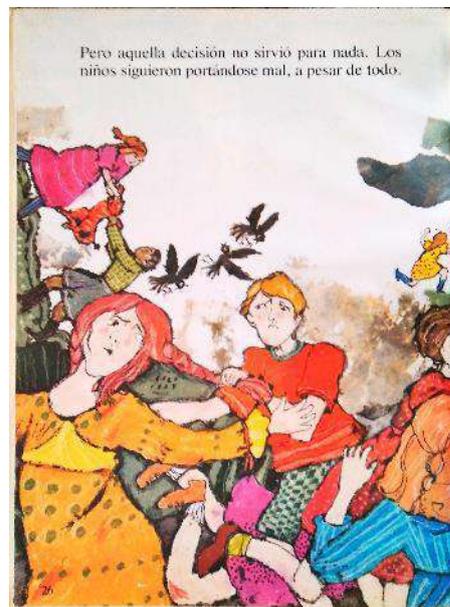
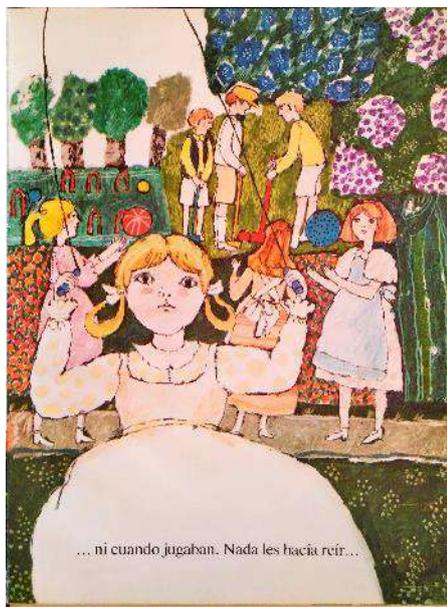
Esta genérica idea es materializada por Nella Bosnia⁸⁷¹ a través de un estilo ecléctico, en el que mezcla los personajes de los cuentos, con niños y padres contemporáneos, en multitudinarias escenas de reivindicaciones callejeras o (en el momento del desenlace, fig. 417) en unos didácticos planos medios, habitualmente ubicados en páginas dobles⁸⁷². Así, la imagen está construida adaptando recursos cinematográficos, con enfoques traídos de la pantalla y variaciones estilísticas impregnadas de reminiscencias de diferentes dibujos animados (pero en contextos completamente reinventados). Las divergencias formales entre las escenas de los

⁸⁷¹ La parte más importante del trabajo de Nella Bosnia (1946) se desarrolló en su Italia natal, aunque colaboró también con editoriales de otros países europeos. Especialmente interesante es su colaboración con la escritora y editora Adela Turin, en torno a una literatura infantil no sexista (ambas fundan la editorial Dalla Parte Delle Bambine). El tándem creó hitos del álbum feminista como el famoso *Arturo y Clementina*. Este libro requiere una matización amplia, pero imprescindible. La manera de afrontar las páginas dobles del texto, hoy canónico, las dota de radical novedad. En fechas tempranas (data de 1967), muy anteriores a las intervenciones de los estudios del género en las ciencias del espacio, Bosnia desafió la imposibilidad de la imagen de secuenciación parcial (no se trata de un cómic, y como álbum tiene sus propias particularidades) de expresar el flujo del tiempo. Pero además, lo hizo en unión con los parámetros espaciales, que obliga a volver a la intrincada reflexión sobre el cronotopo y la imagen. Los objetos de la torre en crecimiento, no solo aluden a la acumulación progresiva de bienes, sino que nos ubican en un momento de historicismo fetichista que falsifica la memoria del pasado –y la imagen femenina– dentro del interiorismo (fig. 415). Simultáneamente, los infinitos pero decorativos horizontes que llaman a la libertad prometen viajes y escapadas, aunque los circunscriben a un mundo intencionadamente moderno, por su planitud y estilización de los elementos románticos del paisaje. Resulta difícil imaginar que una reflexión visual tan fructífera en su momento se debió solo a la intuición que juega, a la vez, con la unidad formal y la disparidad de los símbolos visuales. Sobre Turin y Bosnia: PAVARD, Bibia, 2005, p. 228-230. Sobre el cronotopo: BAJTÍN, Mijaíl, 1989; NIKOLAJEVA, Maria, 1996. Sobre el estudio del espacio desde el enfoque de género: MCDOWELL, Linda, 2000. RENDELL, Jane; PENNER, Barbara; BORDEN, Iain eds., 1999. MASSEY, Doren, 1994. La conclusión que une los conceptos es mía.

⁸⁷² La página doble es el campo perfecto de manifestación (o, según su uso, de la ausencia) de lo investigado por los estudiosos de la recepción e interpretación de la ilustración infantil, respecto a los espacios blancos, la imagen incompleta, el contraste consciente entre texto imagen y otros tipos de lapsos o saltos estilísticos, destinados a incluir al lector en un juego abierto de construcción de los significados. NIKOLAJEVA, Maria, SCOTT, Carole, 2001. ZAPARAÍN HERNÁNDEZ, Fernando; GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luís-Daniel, 2010. Véase también el capítulo introductorio de esta tesis. En Bosnia encontramos esta invitación a la participación (y los indicadores de su dificultad) en otro libro de la colección ilustrado por ella, *Los niños que no tenían escuela*, donde, por las páginas opuestas, desfilan los niños de dos países enemigos con las respectivas alternancias estilísticas que, no obstante, terminan ofreciendo una perspectiva unificada (fig 406).

distintos cuentos crean un *patchwork*, suficientemente indefinido para poder ensalzar la original idea de los derechos de los niños como fruto de una rebelión pacífica de los personajes de los cuentos. No así las páginas de mayor importancia, dedicadas a los habitantes del mundo real. Situados en una anónima ciudad en construcción, que mezcla arquitectura decimonónica y actual, estos parecen aplazar la materialización del ideal de igualdad y solidaridad (fig. 418). Las aportaciones de Bosnia, capaz de los más atrevidos hallazgos (como los de *Arturo y Clementina*), que se alternan con escenas estilísticamente anodinas, ponen de relieve la importancia que tuvo la apertura del grupo de las Ballenas hacia las más dispares divergencias, vistas como motores para la expresión de significados inéditos. Las imágenes que siguen corroboran esta idea.

Dicha lógica de las individualidades creativas divergentes, que marcó el auge de Altea, provocó que el siguiente libro de la serie abordara el tema desde unas bases estéticas completamente distintas. El segundo punto de la Declaración de los Derechos del Niño, ilustrado por Karin Schubert, anunciaba que: “el niño gozará de una protección especial, para que pueda desarrollarse física, mental, moral, espiritual y socialmente de forma saludable y normal⁸⁷³”. El reto empezaba por el contenido, ya que *Los niños que no eran como niños* contaba un inquietante experimento social, que producía niños que siempre se portaban bien y nunca reían (fig. 419), a continuación, la búsqueda del remedio hacía que empezaran a comportarse irremediablemente mal (fig. 420) y, al final, el sano consejo de espaciar las prohibiciones conseguía el secreto de una infancia normal. A pesar de que la serie partía de un protagonismo compartido a los niños de ambos sexos, Shubert a menudo convertía la imagen de una niña en el centro lógico de la representación. Estas páginas están más individualizadas que las barroquizantes representaciones corales de la feliz normalidad conseguida (fig. 421) o del desastre social en sus fases iniciales y mal comprendidas antes de desbordarse (fig. 422). Visto así, el derecho de protección de los niños rimaba con los derechos de individualidad. Y a su vez, este último (estando esa capa subliminal de significado a cargo únicamente de la ilustración) tenía cara femenina, eso sí, abiertamente indefensa ante las vulneraciones de cualquier derecho⁸⁷⁴.



Figs. 419-420. Karin Schubert. Páginas de *Los niños que no eran como niños*, 1978.

⁸⁷³ GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; PACHECO, Miguel Ángel; SCHUBERT, Karin (il.), 1978, p. 2.

⁸⁷⁴ Lo último queda especialmente visible, si retrocedemos a las protagonistas luchadoras de la artista.



Figs. 421-422. Karin Schubert. Páginas de *Los niños que no eran como niños*, 1978.

El tema de la búsqueda de la individualidad como base de todos los derechos cobró el máximo protagonismo con la colaboración de Asun Balzola, *La niña sin nombre*. Como suele ocurrir en sus obras, la ilustración va mucho más lejos del texto, convirtiendo el *quest* de la niña, que ha perdido su nombre y nacionalidad, en una indagación formal. Antes de que la pequeña protagonista vuelva a casa, la vemos confrontada con todo tipo de colores, formas y composiciones grupales, desenvolviéndose en distintos estados matéricos o diferentes organizaciones del espacio. Así lo observamos en las páginas donde la artista investiga la imagen de la alteridad, contraponiéndola al motivo del tablero de ajedrez o de la curva, vinculados al lugar de tránsito y a la ilusión óptica; las imágenes cobran sentido, si notamos que la diferencia particular de la niña está expresada por el uso remarcado de las líneas rectas y del círculo (figs. 423-424).

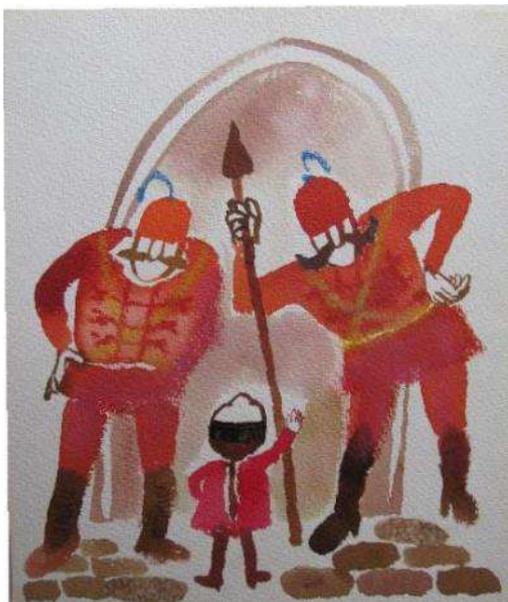


Fig. 423. Asun Balzola. Dibujo original para *La niña sin nombre*, 1978⁸⁷⁵.

Fig. 424. Asun Balzola. Ilustración para *La niña sin nombre*, 1978.



Figs. 425-426. Ulises Wensell. Páginas de *La niña invisible*, 1978⁸⁷⁶.

En busca de un radical protagonismo femenino, Ulises Wensel desarrolla otros aspectos formales de la personalidad. El personaje de *La niña invisible* está inmerso en un juego de relaciones miméticas o antagónicas con el entorno. Gracias a su capacidad de ser discordante, asimétrica o imperceptible (figs. 425-426), María consigue reordenar la desestructurada sociedad y reeducarla en los principios de la paz y la tolerancia. Adopta la forma de expresión necesaria para remediar los males que la rodean. ¿Podría esta importantísima protagonista con características que entrega a los demás, ser una especie de doble, opuesto a las heroínas anónimas de Karin Schubert de *Los niños que no eran como niños*, que pugnan por tener cara e historia?

Las divergencias en el acercamiento a la imagen de la protagonista ofrecieron respuestas más claras en la década siguiente. Una de las certezas que brinda este primer intento de visualizar las tensiones subyacentes, a las nuevas ideas sobre la infancia, se refiere al elemento decorativo que enmarca la página, unificando la serie. Su uso está reducido a unas escuetas, casi anodinas líneas, que remiten vagamente a la artesanía y al arte geométrico (figs. 427); las cubiertas apenas recogen ecos de esos elementos⁸⁷⁷. Ningún otro elemento, con funciones de marco, une las idiosincrasias artísticas que construyen paradigmas sumamente distintos. La libertad creativa de los mayores artífices de la nueva imagen infantil desbordaba cualquier concepto estético común, dejando vía libre para el surgimiento de una pluralidad de vías e interpretaciones. A continuación, comprobaremos que tal apertura, un enfoque que

⁸⁷⁵ Ilustra el principio III: “El niño tiene derecho desde su nacimiento a un nombre y a una nacionalidad”. GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; PACHECO, Miguel Ángel; BALZOLA, Asun (il.), 1978, p. 2.

⁸⁷⁶ “El niño debe ser protegido contra la discriminación racial, religiosa [...] debe ser educado en un espíritu de comprensión, tolerancia, amistad entre los pueblos, paz y fraternidad universal y con plena conciencia de que debe consagrar sus energías y aptitudes al servicio de sus semejantes”. GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; PACHECO, Miguel Ángel; WENSELL, Ulises (il.), 1978, p. 2.

⁸⁷⁷ Carme Solé Vendrell está entre los pocos que vinculan los colores del marco geométrico con el cromatismo general, no solo en la cubierta, sino también en el interior de este libro de la serie, casi exento de protagonismo femenino humano (figs. 428-429).

posibilitó la difícilísima reivindicación de lo femenino, a la vez traslucía las diferencias subliminales entre artistas con el mismo compromiso frente a las palabras de las consignas. Lemas que, no olvidemos, proclamaban como universales los principios de los derechos DEL NIÑO.

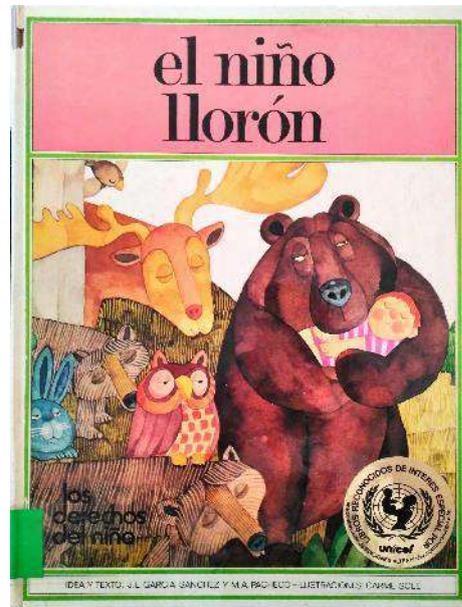


Fig. 427. Página final de *El niño llorón*, 1978.

Fig. 428. Carne Solé Vendrell. Cubierta de *El niño llorón*, 1978.



Fig. 429. Carne Solé Vendrell. Página doble (preliminar y primera) de *El niño llorón*, 1978.

3. ¿"INTENTO DE UN TEXTO INFINITO"? (ESTILOS, INFANCIA, CODIFICACIÓN: 1990-2000)

A inicios de los años noventa el paradigma cultural oficial empezó a atraer fuertes críticas; una parte de ellas emanaban del feminismo de los márgenes. Sin coincidir en todo, la confluencia de voces de colectivos alternativos e intelectuales disconformes denunciaba una serie de problemas, entre ellos la promoción de una historia falsificada del arte español contemporáneo de cara al mercado internacional, o la apropiación propagandística (por parte del poder central o más tarde del autonómico) de los espacios culturales, simbólicos y físicos⁸⁷⁸. Para oponerse a estas tendencias, los nuevos colectivos artísticos, seguidores de líneas independientes o abiertamente contraculturales, desarrollaron propuestas neoconceptuales vinculadas a las nuevas tecnologías, performances colaborativos, intervenciones efímeras en el espacio público y otras acciones, fuertemente marcadas por las ideas de los movimientos sociales finiseculares⁸⁷⁹. Simultáneamente, los circuitos culturales oficiales y las estéticas artísticas individuales desarrollaron mecanismos para absorber lo que se pudiera de las tendencias antisistema, fusionándolo con formatos de expresión más tradicionales y aceptados.

Las intersecciones entre arte y prácticas feministas cimentaron la idiosincrasia política de los noventa, frente a las décadas anteriores, que inauguraron este tipo de manifestaciones como intentos esporádicos de artistas aislados. Las razones no se pueden circunscribir a las divergentes mutaciones estilísticas: el creciente peso de géneros y formatos, ajenos a la problemática femenina en la pintura y escultura transvanguardistas provocó respuestas radicales. Otro factor vinculante fue la aparición de colectivos combativos del tipo de LSD⁸⁸⁰, un generador de fórmulas artísticas de nuevos parámetros, afines a la teoría *queer*⁸⁸¹. Estos grupos se expresaban por medio de la publicación de fanzines, así como en series fotográficas, que cuestionaban radicalmente, no solo la heterosexualidad patriarcal, también cualquier normatividad dominante (capitalista, racista, etc.). En general, las artistas feministas intensificaron el uso de la performance, la instalación y el vídeo –y la mezcla de estas y otras formas de conceptualismo–, para poner en cuestión ya no solo la iconografía femenina, sino también sus modos constituyentes, desde el sistema arte-público⁸⁸². La afirmación de la mezcla de lenguajes artísticos⁸⁸³, propia de los nuevos formatos (o de sus nuevos acentos que indagan lo procesual, lo sistémico, o lo informático) coincidió con una sui géneris reconceptualización de los géneros tradicionales. Para imaginar las complejas posibilidades que inauguró para las décadas posteriores esta tendencia, basta con mencionar, entre muchos ejemplos, la creación

⁸⁷⁸ Lo que un artículo periodístico posterior llamó "lluvia de museos de arte contemporáneo" (EL PAÍS, 2002) empezaba a ser percibido como la expresión de una voluntad política abusiva, hermanada con las otras actuaciones urbanas de la época, como el inseparable binomio especulación inmobiliaria-promoción arbitraria de arte público. MARZO, Jorge Luís, MAYAYO, Patricia, p. 662- 684.

⁸⁷⁹ MARZO, Jorge Luís, MAYAYO, Patricia, p. 678 -709.

⁸⁸⁰ Entre las lecturas de las siglas de ese grupo surgido en 1993 cabían: Lesbianas Sin Duda, Lesbianas Sudando Deseo; Lesbianas Sin Dinero, Lesbianas Suscitando Desorden, etc. ALIAGA, Juan Vicente, 2013, p.57.

⁸⁸¹ Aunque en los círculos académicos el concepto empezó a utilizarse posteriormente, la acción creativa callejera ya manifestaba las características queer desde los noventa tempranos. Se trataba de colectivos surgidos en torno a la diversidad sexual, pero que consideraban que tanto el movimiento gay como el feminismo oficial estaban más alejados de su lucha contra las identidades normativas que los movimientos antisistema de la época. MARZO, Jorge Luís, MAYAYO, Patricia, p. 771-779. GIL, Silvia, 2011.

⁸⁸² ALIAGA, Juan Vicente, 2013, p. 47-84. MARZO, Jorge Luis; MAYAYO, Patricia, p. 761-783. MUÑOZ LÓPEZ, Pilar, 2003, p. 333-336.

⁸⁸³ Tenemos un ejemplo de fusión en la obra de Eva Lootz, que hace interactuar medios gráficos, audiovisuales y escultóricos, construyendo unas particulares instalaciones, que reflexionan sobre el rol de lo matérico (con sus parámetros formales y procesales), a menudo estrechamente vinculado con la construcción de lo femenino. LENORE, Víctor; LOOTZ, Eva, 2012, p. 65-68.

de esculturas de materiales textiles, como punto de partida para la reflexión sobre su tradición femenina. Las líneas esbozadas muestran el difícil lugar de la reconstruida imagen femenina hacia finales de siglo. Oscilando entre la declaración de la actuación callejera, frecuentemente incomprendida, y los matices conceptuales, insertos en las obras o en los discursos expositivos (ambos necesitados de un extenso material teórico que los reinterprete), la imagen femenina se asemeja a un artefacto que sigue resistiendo su deconstrucción.

Algo de ese movimiento circular –vuelta a lo básico, reconceptualizado a través de complejos matices–, completado con la tendencia descrita de la particular repolitización del discurso, puede ser rastreado en la evolución de la imagen femenina gráfica. Aunque ni la producción de los dibujantes de cómics para adultos, ni la destinada a las niñas gozaban de la popularidad de estas publicaciones en los tiempos de la transición temprana, las imágenes femeninas que aparecían en ambos medios pueden servir para complementar las esbozadas por el arte alternativo. Quizá el caso más sintomático es el de Ana Miralles⁸⁸⁴. Después de unos inicios heterodoxos en la prensa underground de la transición⁸⁸⁵, en el marco de los noventa la artista consigue el máximo nivel de reconocimiento en el mercado del cómic europeo, dentro de una línea y unos criterios exclusivamente masculinos. Estos incluyen el dibujo clásico, la máxima perfección gráfica y los códigos de lo femenino (y de lo erótico), establecidos por los grandes maestros como Hugo Pratt o Milo Manara. No obstante, Ana Miralles consiguió suavizar el cánón a través de una sutil interpretación gráfica de los guiones⁸⁸⁶. Sus hipersexualizadas *femmes fatales*, muy al contrario de las obras de los citados patriarcas del género, fuertes y activas, lucen una polifacética y profunda personalidad (fig. 430). Si sometemos la imagen de Eva Medusa (y sus bocetos preparatorios, fig. 431) a una comparación visual con las primeras representaciones femeninas publicadas por la artista (fig. 432), apreciaremos una trayectoria entre divergentes modos y vías para de-y reconstruir el cuerpo⁸⁸⁷.

⁸⁸⁴ Después de iniciar su trayectoria en la historieta en los ochenta, en una de las revistas del underground gráfico más progresista, Ana Miralles (1959) tuvo que trabajar durante tres décadas prioritariamente para el mercado francés, antes de llegar al reconocimiento en España. Sus más reconocidas series, *Eva Medusa* (1991-1994) y *Djinn* (2001-2016), fueron fruto de la colaboración con guionistas de prestigio internacional, dentro de una línea de fuerte erotismo y representaciones femeninas canónicas, que la artista dotó de los parámetros de su visión particular. Además de estos títulos, que le abrieron el camino a los premios y la consagración definitiva, hay que citar otras intervenciones suyas en la historieta de diferente temática, como *En busca del Unicornio*, de finales de los noventa, o *Muraqqa*, publicada a principios de actual siglo, entre otras, todas defensoras de una representación femenina gráfica, que une los tópicos sexuados con la fuerza y el deseo de apoderamiento, no privado de contradicciones (hablamos siempre de la lectura de las rasgos estilísticos, más allá del guión). En algunos de sus álbumes de historietas –un ejemplo sería *De mano en mano* (2009)– el cuerpo femenino consigue un tratamiento más alejado del canon y liberador, características que asoman también en otras líneas de trabajo de esta artista tan versátil: ilustraciones de prensa, cartelismo o ilustración infantil. A esta última línea pertenece su trabajo para *Abella* de Enric Valor (*Rondalles valencianes*, 4; València: Gregal, 1986), un temprano ejemplo que ya apuntaba muchas de las características posteriores de la artista. Lo que hay que subrayar es que, tanto en estas manifestaciones, como en sus historietas eróticas, Ana Miralles siempre gozó de la enorme empatía del público femenino. VILA MIGUELOA, María del Carme, 2017, p. 251-274. COLOMER, Álvaro, 2009, p. 71; BROSSER, Frédéric, 2006, p. 40-51. UNO Y CERO EDICIONES, 2016.

⁸⁸⁵ VASILEVA IVANOVA, Aneta, 2016, p. 320-341.

⁸⁸⁶ VILA MIGUELOA, María del Carme, 2017, p. 238-269.

⁸⁸⁷ Las viñetas, no obstante, parecen contradecir algunas reflexiones críticas: “En este punto de vista irónico se trasluce un enfoque femenino. No hay mujeres objeto, ni belleza superficial, ni violencia, porque las heroínas de Ana Miralles cuestionan sus aventuras con sentido del humor. Muestran sus cuerpos con ingenuidad, como si se tratase del primer desnudo, el desnudo original, hecho para el amor, en el que se ha integrado todo con una sabia ironía”. GARBÍ, Teresa, 1996, p. 3. Podríamos pensar que es solo a finales del siglo XX, cuando una supuesta neutralización de la violencia por el humor, puede interpretarse como “un enfoque femenino” en la historieta; durante la Transición, el desnudo, lejos de ser irónico, aparecía rabioso, violento y violentado a la vez (fig. 433).

desarrollándose en una línea cada vez más crítica con el discurso de género dominante (fig. 436), para desaparecer, sin solución de continuidad, con el fin del siglo⁸⁸⁸.

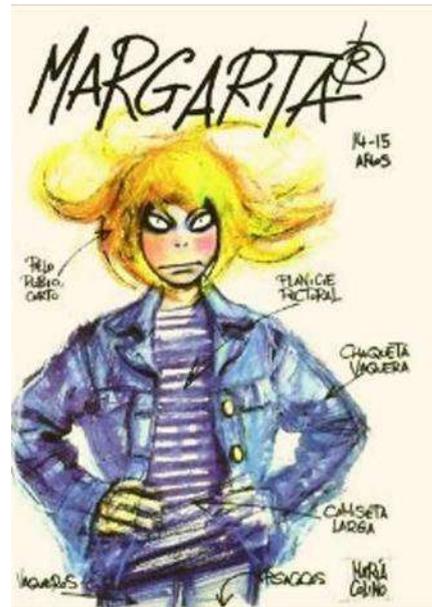
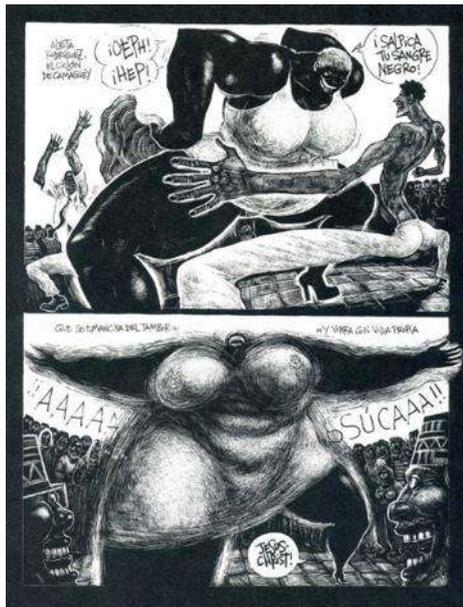


Fig. 434. María Colino. Página de “Albita Rodriguez el ciclón de Camagüey”, *El Víbora, Especial Nuevo Comix Underground*, 1997.

Fig. 435. María Colino. Portada de *Margarita*, 1991.

⁸⁸⁸ Más datos de la biografía de María Colino (1971), que vierten luz sobre la difícil permanencia del feminismo gráfico radical, se relacionan con su trayectoria posterior. No sin recalcar antes, que el paso por el cómic de esta chica tímida, que abandona el campo de la cámara mientras la entrevistan, crea fenómenos que aún no han encontrado seguidoras. Se podría calificar de revolucionaria (en el sentido de rehacer todas las bases, incluso las estilísticas, del expresionismo más negro, o las ideológicas, del feminismo combativo que profesa) cualquiera de sus trabajos. Mencionaré, dentro de lo dicho, sólo sus inicios en los fanzines underground *Pota G* o *Paté de Marrano* y en las revistas del tipo de *El Víbora*; su *Margarita* (1991), convertida pronto en una especie de anti icono feminsita, algo así como negadora de cualquier tópico gráfico de lo femenino o sus publicaciones de la misma década, *Rabia máxima* (fig. 437) y *Heptameron*, oscuras, surrealistas, llevando al extremo la acidez del punk, sin dejar nunca de reivindicar la dignidad y la fuerza del cuerpo femenino. Hacia finales de los noventa desaparece de los medios (aunque no de las listas de galardones y distinciones, solo que ahora no para cómics sino literarios). En cualquier caso, dejó de dibujar, para diluirse en el mundo, literalmente: escasas entrevistas y publicaciones atestiguan su nuevo amor, la antropología, que la lleva a convivir con los últimos humanos autóctonos en remotas partes de la geografía mundial. VILA MIGUELOA, María del Carme, 2017, p. 427-438. COLINO, María, 1992.

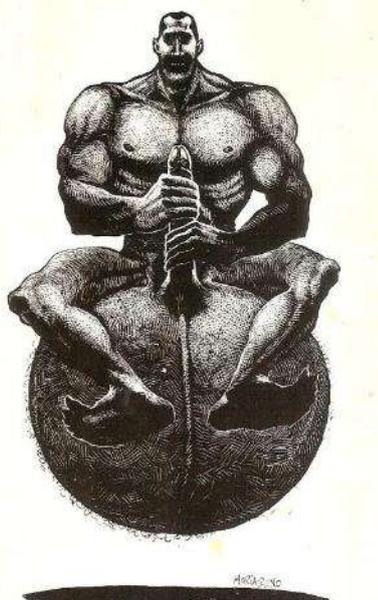


Fig. 436. María Colino. Postal de la serie *Penomenon*, 1996.



Fig. 437. María Colino. Viñeta de *Rabia máxima* (*Flor de un día*, nº 3), 1997.

Comparado con estas líneas, el horizonte del finisecular cómic para niñas (si excluimos el ya mencionado fenómeno del manga, que sí dio espacio a algunas dibujantas de calidad) se revela significativamente desolado. Las revistas de los noventa tardíos convirtieron a los personajes de sus viñetas en soporte comercial de las películas de Disney o las series televisivas⁸⁸⁹, –si no es que aceptamos la evidencia aún más triste: las publicaciones intentaban vender a expensas del éxito de los personajes de la pantalla–. Además de la falta de autonomía estética o temática en materia de la imagen femenina, las ediciones de este tipo proponían tan sólo escasísimas secciones de historietas. Sólo a caballo del nuevo siglo, los fanzines vehicularon la vuelta al mercado gráfico de dibujantas de idiosincrasia propia, como Sonia Pulido o Cristina Durán⁸⁹⁰. La práctica desaparición del tebeo de niñas, salvo excepciones ocasionales (recordemos a la didáctica y divertida *Remedios* de Asun Balzola, de alcance limitado) vuelve a plantear la pregunta que ya avanzaba la década anterior. La nueva imagen femenina –en la ilustración infantil encaminada hacia los valores feministas y libre ya de su antiguo vínculo con el tebeo infantil– ¿compartió algunas de las herramientas formales, forjadas dentro del cómic contestatario, para luchar por estos mismos valores? Veremos enseguida a artistas (un ejemplo sería Pilarín Bayés) que, al margen de la secuencialidad⁸⁹¹, usaron las características expresivas de ambos medios, para unos usos particulares del espacio y el tiempo.

En aquel momento los ilustradores actuaban –no conviene olvidarlo– en una coyuntura única. En la última década del siglo, el mercado del libro infantil se mantuvo estable, diferenciándose así de la gran mayoría de géneros y formas literarias. Sería difícil explicar este

⁸⁸⁹ Entre otros fenómenos comerciales globales. Para imaginar la calidad iconográfica de estas ediciones, podríamos tomar el ejemplo de la revista *Barbie* (cuyos “fotocuentos” corresponderían al nivel más precario), y en el otro polo el de la W.I.T.C.H., publicada en España desde 2003, probablemente la más conseguida. MEDINA Guillem, 2010 a.

⁸⁹⁰ MEDINA Guillem, 2010 a.

⁸⁹¹ El uso secuencial de las imágenes, aunque de modo diferenciado de su manejo en el cómic, está considerado un punto clave en el análisis del álbum ilustrado. ZAPARAÍN HERNÁNDEZ, Fernando; GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luís-Daniel, 2010.

fenómeno solo con la intensa labor de promoción y difusión desde los ámbitos público y privado, aunque cabe volver a insistir en las altas cuotas de participación de la institución escolar⁸⁹². Aquí cabe detenerse en las controversias que atravesó el sistema educativo a partir de los años noventa. Pocos años antes de perder el poder, el gobierno socialista realizó una reforma educativa integral (materializada a través de la LOGSE), que en los años siguientes concitó las críticas desde todo el espectro social. Aunque la mayoría de los comentaristas reconoce a la nueva ley su espléndido entramado conceptual –un eufemismo para referirse a las buenas intenciones– en términos de igualdad, convivencia y derechos, pocos olvidan sus carencias prácticas⁸⁹³. No conviene olvidar esta situación, paradójica, en contraposición a la extremada abundancia de mensajes educativos de nuevo cuño en el libro ilustrado.

Mientras tanto, los géneros y formatos de la literatura infantil no dejaban de diversificarse y reinventarse, en un proceso que parecía prometer un crecimiento indefinido. Editores, autores y promotores públicos buscaban lectores de franjas de edades cada vez más amplias, adaptándose a toda costa a sus posibles necesidades e intereses. Al margen de las iniciativas de reformulación modernizadora de la forma tradicional, entre los resultados podemos citar el aumento de la literatura para adolescentes, con una especial atención en lo que fue conceptualizado como nuevas realidades sociales. El desarrollo de la literatura de ficción, que reelaboraba el pasado histórico, corría parejo de la tendencia anterior. La escritura histórica rompía prohibiciones y creaba nuevos planteamientos identitarios⁸⁹⁴. La confluencia de historia, fantasía y relectura social abría inesperadas oportunidades para la ilustración infantil, que brindaba a las incursiones en el país de la memoria una variada gama de estilos.

Una de estas líneas la desarrollaron las ilustraciones de Julia Díaz⁸⁹⁵. El guiño al realismo mágico dignificaba el exotismo de las reconstrucciones utópicas y de los mitos personales (nótese la irrupción de lo fantástico en la pseudo-fotografía fig. 438). Vuelvo a insistir en la novedad de las relaciones espacio-temporales en el dibujo femenino, como un conjunto estético, pero que trasciende los estilos. El prácticamente desconocido trabajo de Julia Díaz, en la imagen debajo de estas líneas, podría proseguir el infinito diálogo que generó la conceptualización de los cronotopos, propuesta por Bajtín⁸⁹⁶. El intersticio abierto hacia un camino existente o inventado, el interior irrecuperable de la memoria y la mirada

⁸⁹² GARCÍA PADRINO, Jaime, 2018, p. 305-321. En cuanto al fomento institucional, véase también CENDÁN PAZOS, Fernando, 1986.

⁸⁹³ ZUFIAURRE GOIKOETXEA, Benjamín, 1994. VARELA Julia, 2007. MARÍN IBÁÑEZ, Ricardo, 2013. Sin coincidir en puntos clave, varios comentaristas concuerdan en la falta de recursos, organización estructural y crédito social, para que la escuela cumpla con la función educadora, además de la formativa.

⁸⁹⁴ GARCÍA PADRINO, Jaime, 2018, p. 323-656.

⁸⁹⁵ Pese a su abundante presencia en las bibliotecas y sus reediciones, la treintena de libros ilustrados por Julia Díaz Vergara (1948) no han encontrado eco en la crítica. Oriunda de Argentina y afincada en Barcelona, la ilustradora sigue dedicándose a las artes gráficas, la escritura y al trabajo pedagógico. AEALIJ, 1997, p. 106-107.

⁸⁹⁶ Ampliando algunas notas anteriores, recordaría que los cronotopos ordenan las relaciones entre espacio y tiempo en figuras, propias para cada género. Incluso si nos negamos, pertinentemente, a convertir las descripciones de Bajtín de escenarios espacio-temporales, en fórmulas fijas, es evidente el desdoblamiento de estas coordenadas en la imagen. Está el espacio cerrado y plano de la fotografía coloreada –o recuerdo revivido eternamente–, y el otro, abierto y mágico, poblado por seres maravillosos o sueños y definido por un camino que es fácil asociar con la trayectoria vital. Pero, además, dentro del marco de la fotografía falsa ya se pueden escrutar puntos de vista diferentes: el espacio interior aparece contemplado por el hermano mayor, mientras el mundo mágico afuera, en cambio, se nos revela como objeto o fruto de la mirada del bebé. Si añadimos la mirada frontal hacia el espectador de la madre fotografiada, ya tenemos una composición que podría acercarse a otro concepto bajtiniano, la multitud de planteamientos o voces opuestos dentro de la misma obra (o heteroglosia). Volviendo al cronotopo, es igualmente cierto que los investigadores de los textos e imágenes para la infancia insisten en que la ilustración se inscribe difícilmente en esta teoría: la imagen no puede representar el paso del tiempo, a no ser que se trate de imagen secuenciada (de hecho, los álbumes son exactamente esto). Aun así, varias ilustraciones pueden desafiar este planteamiento. BAJTÍN, Mijaíl, 1989, p. 237-410. NIKOLAJEVA, Maria, 1996.

autobiográfica, fusionados en la imagen, barajan rasgos de escenarios narrativos opuestos, estando algunos elementos vinculados a la evolución de la personalidad y otros al tiempo cíclico y eterno de la vida cerrada⁸⁹⁷. Pero, una artista con características estilísticas completamente distintas, puede aunar el intersticio que juega con el tiempo mítico traído a la actualidad, añadiendo al tema familiar elementos del bodegón, de cuadro dentro del cuadro, y de trampantojo de retablo teatralizado, que a su vez –en un *mise en abîme* vertiginoso– devuelve a la narración mítica el sabor popular del auca, pero también de la secuencialidad del arte religioso (fig. 439). A todo ello hay que añadir la risa de Pilarín Bayés⁸⁹⁸, que transcurrió por múltiples derroteros. Su planteamiento de la historia está profundamente relacionado con el tema de los derechos, que marcó la década, pero enriquecido por la dialéctica entre lo lúdico y lo serio, aplicada en todas las direcciones de la línea del tiempo.



Fig. 438. Julia Díaz. Página doble de *Desde el corazón de la manzana*, 1989.

⁸⁹⁷ Se trataría de imágenes espacio-temporales del camino, como lugar de los encuentros y los cambios versus la transmisión, a través de las generaciones, de un paisaje inalterable. Para más detalles sobre los cronotopos, véase BAJTÍN, Mijaíl, 1989, p. 237-410.

⁸⁹⁸ Después de sus estudios en la Escuela de Sant Jordi en Barcelona, Pilarín Bayés i de Luna (1941) se insertó plenamente en el movimiento regenerador de la cultura catalana, tan vinculado a la pedagogía progresista. Estos planteamientos hicieron que, desde los inicios de su trabajo, a finales de los años cincuenta, colaborara con revistas como *Cavall Fort* o editoriales de la línea de La Galera. Su particular estilo ha sido comparado con el del dibujante y caricaturista Cesc, en cuanto al rol de la abstracción humorística. También equiparan sus multitudinarias escenas con el caótico barroquismo de las calles de Ricard Opisso. La filiación formal con los hitos de unos momentos bien diferenciados del arte gráfico catalán (y también su continuo compromiso con publicaciones divulgativas, dedicadas a la historia, tradiciones y cultura locales y a la educación en valores), la situó en un lugar crucial. Si tratamos de especificarlo, atendiendo también a los sucesos que trascienden el siglo XX, ubicaremos el trabajo de Bayés dentro de una larga genealogía, y a la vez muy receptiva al vendaval de las novedades (si se puede llamar así al cambio de tendencias que va desde la enseñanza de los valores igualitarios de los ochenta hasta la militancia política directa en el XXI). Además de centenares de publicaciones, entre ellas más de 765 libros, en editoriales catalanas muy diversas (desde Toray hasta la Gaya Ciència), ha realizado también caricaturas, carteles y numerosas aucas. Su productividad (multiplicada por una notable longevidad creativa) no termina aquí; según la propia artista, su obra inédita incluye “milers de quadres, murals, sculptures, plafons, fins i tot ha pintat una petita esglesia a Sant Roc de Gurb (...) parets senseres a botigues, guarderies i habitacions d’infants...”. FERRER, M. Àngels, 2007. HERNÁNDEZ CAVA, Felipe, 2015, p. 59-60. BAYÉS, Pilarín, 2021.

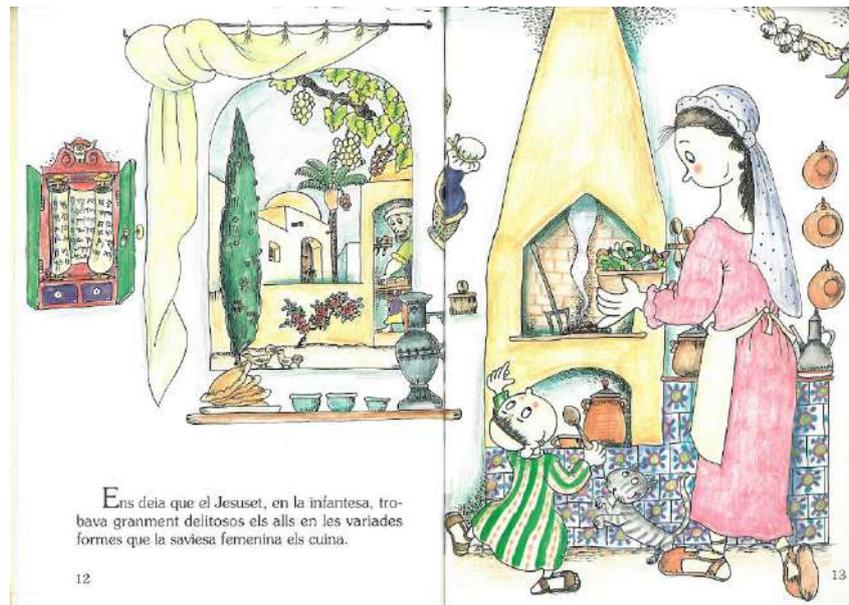


Fig. 439. Pilarín Bayés. Pàgina doble de *Car all, car all, carall!!! Contaralles de la meua terra*, 1995.

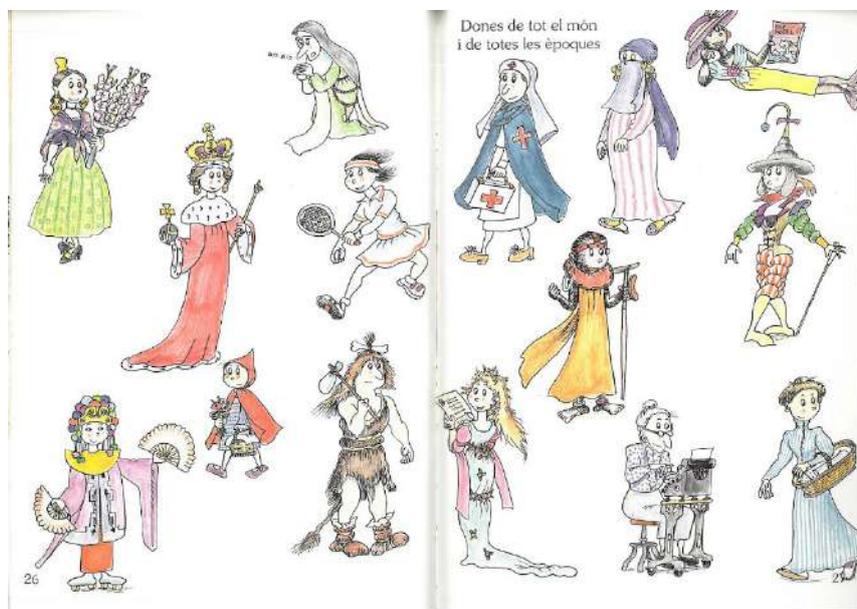


Fig. 440. Pilarín Bayés. Pàgina doble de *Car all, car all, carall!!! Contaralles de la meua terra*, 1995.

La imatge pertany a *Car all, car all, carall!!!*, una inèdita narració popular, il·lustrada a mitjans dels anys noventa, on el tema femení queda literalment enmarcat pels elements que evidencien el caràcter escènic del relat mitològic-religiós. Poc després veiem a les verdaderes protagonistes de la llegenda actualitzada, ja lliurades de qualsevol marc, però ataviades amb uns disfresses característics, que aligera la percepció dels seus rols, tan poc tradicionals (fig. 440).

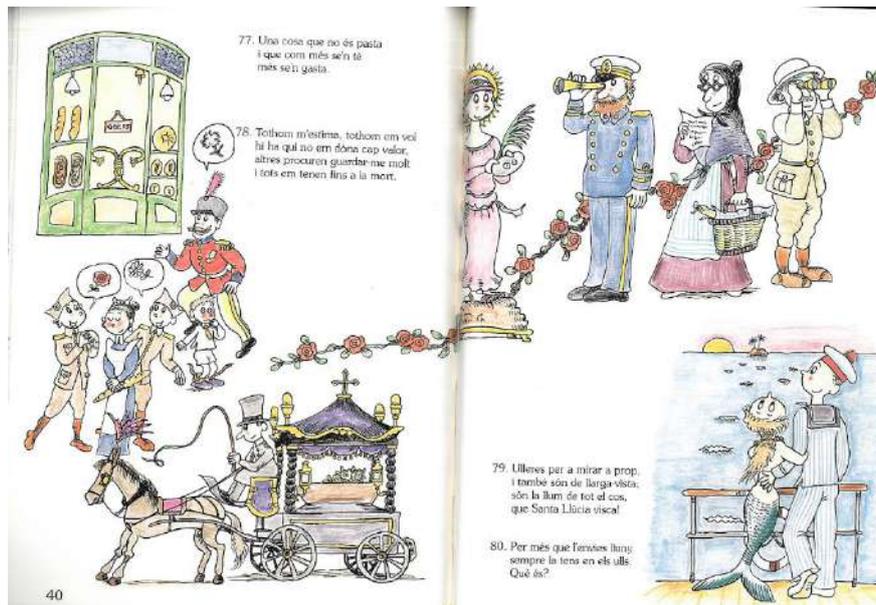


Fig. 441. Pilarín Bayés. Pàgina doble de *Una pregunta vull fer*, 1995.

El mismo planteamiento encuentra ecos en un libro de adivinanzas que mezcla los cuerpos femeninos históricos con los alegóricos, para producir una caracterización híbrida y transgresora (fig. 441). Aún más visible aparece la relación entre la historia local y el derecho a utilizarla para perfeccionar el presente en *Les dones valencianes*⁸⁹⁹. Allí el arco gótico que inaugura el relato visual (fig. 442), la pantalla del ordenador de la alumna que investiga el género en la época emblemática, el dosel de la cama del solemne nacimiento del monarca valenciano y la cúpula de los interculturales baños (donde las mujeres valencianas charlan con poses de políticos romanos, una vez liberadas de la mitad masculina que erotiza sus desnudos), todos estos marcos mantienen la misma reminiscencia del teatro interactivo, abierto a la intervención del público. Encontramos, no obstante, los mismos elementos en *Això són els drets del infants*, un libro decantado hacia el futuro y con la presentación más ambiciosa. En él los arcos, doseles y cúpulas emulan el arcoiris de la paz de la portada del libro, designando todas las estructuras espacio-culturales, como mero andamio para la transmisión pacífica del conocimiento humano gracias al cuidado de la infancia. Elaborado el escenario, ya se pueden ubicar en él elementos indirectamente relacionados con el tema, como las mujeres policías y soldadas, volcadas en el trabajo de los cuidados en situaciones extremas con una ambigua semi-sonrisa (fig 433).

⁸⁹⁹ Un modesto libro de divulgación, con dibujos interiores en blanco y negro, otro hecho que contradice las ideas sobre los álbumes como portadores de múltiples capas de significado, gracias al peso de la imagen a todo color y, en general, a la compleja y a veces costosa presentación.

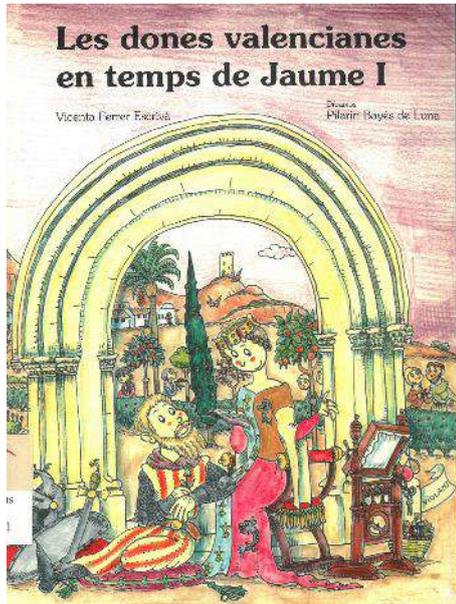


Fig. 442. Pilarín Bayés. Portada de *Les dones valencianes en temps de Jaume I*, 1998.

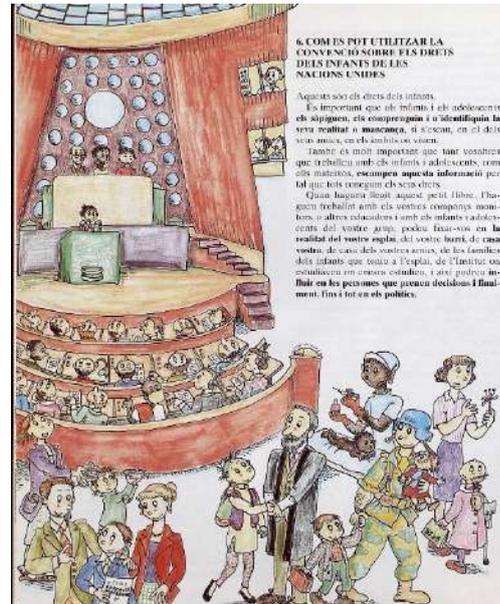


Fig. 443. Pilarín Bayés. Pàgina de *Això són els drets dels infants*, 1998.

Entre lo más conocido de la trayectoria de Pilarín Bayés encontramos la serie dedicada a las aventuras de Pau y Laia, publicada a finales de los ochenta y durante la década siguiente. Las relaciones de género, dentro de la familia y en el espacio social exterior, conforman el eje sobre el que pivota. Las propuestas y los métodos para transmitirlos, plurales, como el propio debate en torno al género, incluyen creativos usos de los elementos sugestivos y repetitivos que conceptualizo como “marco”. Sin relacionarse con lo ya representado y codificado, los hermanos protagonistas, casi siempre iguales, pero a veces caracterizados con significativas diferencias, no podrían expresar su complejo momento histórico. Un pequeño ejemplo sería esta ilustración, donde el padre y el hermano aguantan al agresivo perro, mientras las encargadas de proteger a la asustada gatita parecen la niña y la tradicional barandilla que enmarca simbólicamente el fondo (fig. 444). Pero, una de las obras didáctico-divulgativas que mejor explicitan casi todo lo escrito en este capítulo es *Mi primer libro de educación sexual* de 1994. Su particular protagonista, cuya función es desmitificar y normalizar la curiosidad hacia todo lo vinculado al sexo, exhibe una desenfadada muestra de masturbación. Al contrario del joven protagonista masculino en análoga situación, Nayara explora su cuerpo en un arquetípico e íntimo cuartito quasi-decimonónico; la rodean el balcón-mirador, sellado por la lluvia y las representaciones florales, bajo la mirada de un sugerente espejo antiguo (fig. 445). Solo el completo desconocimiento de los procesos de configuración de los modelos femeninos, desde aproximadamente la mitad del siglo XIX hasta bien entrado el XX, podría atribuir esta decisión a la casualidad⁹⁰⁰.

⁹⁰⁰ Una analogía cercana la brindan las plegarias rituales delante de las milagrosas imágenes marianas, que funcionaban, a la vez, como ejemplo para imitar y como espejo correctivo, canalizando las pulsiones hormonales hacia un ideal de apariencia impecable. Muchos otros se relacionarían, de un modo afín y siempre desde el interior clausurado, con la emulación de los tipos literarios, etc. Sobre la visualización-interiorización corporal de los nuevos modelos marianos: GIORGIO, Michela de, 1993, p. 183-218. Para justificar el paralelismo, me remito a una amplia serie de estudios sobre la dicotomía entre discursos católicos e intelectuales sobre los roles femeninos en el entresiglo y los inicios del XX: ARCE PINEDO, Rebeca, 2008. ARESTI ESTEBAN, Nerea, 2000, p. 373-394, BALLARÍN DOMINGO, Pilar, 2001. BLASCO HERRANZ, Inmaculada, ed., 2018. BLASCO HERRANZ, Inmaculada, 2005, p. 119-136.

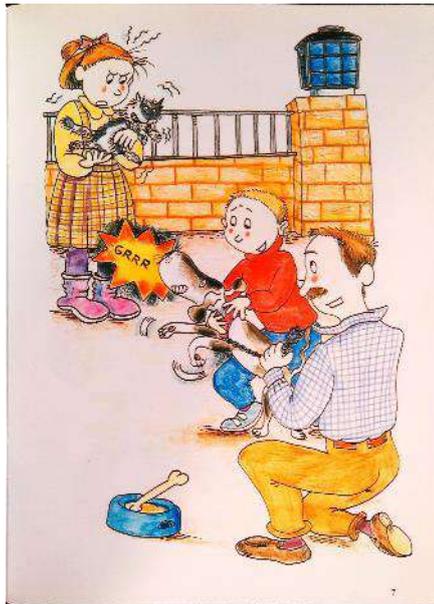


Fig. 444. Pilarín Bayés. Ilustración para *Hem trobat una gateta*, 1996.



Fig. 445. Pilarín Bayés. Página de *Mi primer libro de información sexual y afectiva: conociendo nuestro cuerpo*. (Primaria), 1994.

Ya señalé que la forma favorita de reflexión histórica fue, de hecho, más que la proyección renovadora, la fantasía. Algo más, para entender la progresión divergente, en la que la ilustración de la narrativa histórica se funde con los temas del presente y el futuro, hay que ver algunos antecedentes de los finales de la década de los ochenta, e indagar en la variedad de la paleta estilística.

Un ejemplo que permitiría establecer conexiones intertextuales con libros de otros géneros apareció en 1987⁹⁰¹. La homónima protagonista de *Endrina y el secreto del peregrino* y su fantástica edad media pugnan por hacerse verosímiles a través de imágenes que emulan los frisos monumentales del camino de Santiago. Esta particular justificación del *quest* juvenil (trama habitualmente reservada a los chicos) estructura las ilustraciones en dos tipos de series complementarias. Las imágenes de página entera, siempre complejas composiciones grupales, aparecen encerradas en un marco que imita a la madera; sus frecuentes rupturas corresponden a la intención de relectura histórica (fig. 446a). Aún más flexible aparece el segundo marco unificador, en los encabezados de cada capítulo; sus aperturas ofrecen impensables alteraciones de las leyes de enmarcamiento de los relieves medievales⁹⁰², con cuya estructura juegan (fig. 446b). El lugar de la protagonista, como sutil generadora de estas rupturas, corresponde a sus difíciles características narrativas. Endrina, una adolescente con ansias, ideas y libertades ochenteras ha emprendido, más que un peregrinaje a Santiago, una reconquista del pasado femenino. La ilustradora Shula Goldman consiguió materializar a esta paradójica protagonista, equilibrando sus irrupciones contra el orden del relato (y del capitel historiado) a través de su difuminación en el ecléctico revoltijo humano, salpicado de vagas huellas de actividad femenina. Pero también autorizó su rebeldía, convertida en épica, por medio de las

⁹⁰¹ La popularidad del libro es reseñable: hasta el año 2003 gozó de 17 ediciones.

⁹⁰² Para recordar la inalterabilidad de estas fórmulas, que pliegan las figuras a la forma del elemento escultórico, donde tenían que caber, basta con recordar *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico* de Erwin Panofsky, 1986.

humanizadas sonrisas de las figuras de piedra –o sus equivalentes gráficos, elementos del paisaje que hablan de simetría folclórica y, a la vez, de simpatía humana (figs. 446a-446b)–.



Fig. 446 a. Shula Goldman. Encabezamiento del capítulo de *Endrina y el secreto del peregrino*, 1987.

Fig. 446 b. Shula Goldman. Ilustración para *Endrina y el secreto del peregrino*, Espasa, 1987.

Gráficamente, Endrina y sus arcos pseudo-históricos aparecen alejados tanto del ficticio realismo de Julia Díaz como del autoconsciente juego teatral de Pilarín Bayés. Su lugar dentro de la trayectoria de Shula Goldman⁹⁰³ les otorga un papel aún más complejo. La visión de la artista en torno a la mujer en la historia española, se diferencia por la multiplicidad de las semiosferas⁹⁰⁴ que implica. Así, las ilustraciones creadas en 1990 para las *Leyendas Andaluzas*, nos ofrecen puntos de vista derivados de mundos que se excluyen mutuamente. Un ejemplo sería la imagen de la doncella judía sacrificada por la codicia de su padre, un texto de evidente sesgo antisemita, cuya interpretación por una artista con el origen de Goldman, no puede sino hacer gala del poder de la imagen para cuestionar los significados verbales. Vemos (lo son también las otras figuras femeninas de las *Leyendas*) una protagonista esencializada, convertida en elemento arquitectónico y obligada a compartir la textura de una especie de frágil negativo, la extraña materia de la que están hechos los mitos. Pero, a la vez, la niña emparedada aparece formalmente equiparada a la fuente (con sus alusiones a la permanencia y la vida postmortem) y al propio arco que cierra y redondea la narración y desbarata los esquemas compositivos, trazando un túnel entre intersticios, horadado dentro de un interior sin direcciones (fig. 447). El proceso de desbaratar el tipo femenino (con la ayuda de sus thopos) pasa por variados vaivenes. Un ejemplo esclarecedor sería el hada del grifo de los mediáticos *Cuentos de la calle*

⁹⁰³ La ilustradora de origen argentino Shula Goldman (1947), estudió arquitectura, para dedicarse, a partir de los años setenta, a la publicidad y las artes gráficas. Acostumbrada con el ambiguo lenguaje de la publicidad y el diseño –incluido el cartelismo y los medios audiovisuales–, se encargó de descubrir la dimensión personal de varios textos difíciles: algunos por ser considerados clásicos y otros por no haber sido ofrecidos a lectores jóvenes con un acompañamiento visual. Bastaría, en ambas líneas, con citar a autores como Mark Twain e Italo Calvino o, respectivamente, Alberto Moravia y Pedro Antonio de Alarcón. PARRA MUÑOZ, Isabel, 1998, p. 80-82.

⁹⁰⁴ Sobre la importancia del concepto semiosfera, acuñado por Yuri Lotman, y referente al conjunto de actos comunicativos, códigos y representaciones, propios de los miembros de la misma cultura en la literatura e ilustración infantil: NIKOLAJEVA, Maria, 1996, p. 27-45.

Broca, una centenaria entidad mágica de las antiguas Galias, que en el texto no destaca por sus valores feministas y en la ilustración aparece capturada doblemente, en el *pathos* del lavadero y en lo grotesco de su atuendo circense (fig. 448)⁹⁰⁵.

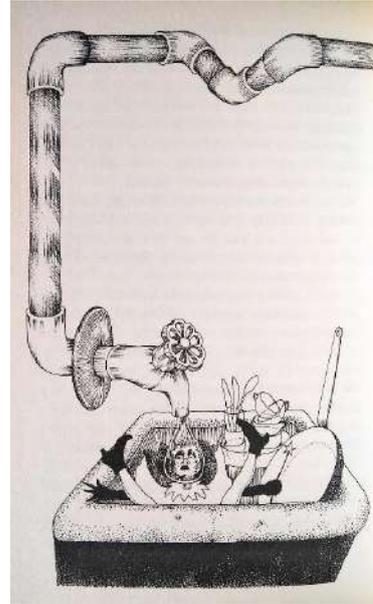


Fig. 447. Shula Goldman. Ilustración para *Leyendas andaluzas*, 1990.

Fig. 448. Shula Goldman. Ilustración para *Cuentos de la calle Broca*, 1984.



Fig. 449. Shula Goldman. Dibujo para *Retal*, 1988 (no incluido en el libro).

Por último, la extrapolación intertextual del viaje iniciático de Endrina revela paralelismos con distintos tipos de obras referentes a viajes de búsqueda introspectiva, en los que la protagonista intentó solucionar sus problemas psicológicos o familiares. Una de las

⁹⁰⁵ El contradictorio efecto de estas imágenes, en el más modesto formato, provoca aún más reflexiones cuando tenemos la posibilidad de comparar una publicación y las imágenes creadas para ella que no formaron parte del libro. Así, en la fábula historicista de Fernando Fernán Gómez, *Retal*, los mensajes de género más explícitos desaparecen con el color, dejando a la figura femenina en un anodino segundo plano (el dibujo de la fig. 449 fue publicado posteriormente en el *Diccionario de ilustradores de literatura infantil y juvenil*; PARRA MUÑOZ, Isabel, 1998). Es inevitable preguntarse cuántas más mujeres dibujadas por Goldman perdieron su carga expresiva y capas semánticas.

referencias podría ser la protagonista infantil de *Estimadísima pare*, ilustrada por Ana Lartitegui⁹⁰⁶. Un original reflejo de las tendencias paneuropeas de las décadas de la literatura social, en este caso marcado por las mujeres sacrificadas y los hombres abdicando de cualquier responsabilidad. Y por una acostumbrada mirada preadolescente, narradora de un mundo donde cada menor sufre la desestructuración familiar y daños psicológicos. La ilustración explota algunos lugares comunes de la representación de la niña protagonista, como la cara solitaria que contempla desde la ventana los pajaritos libres y felices (fig. 450). Pero no se decide a aprovechar a fondo los recursos de un grafismo de cómic, demostradamente apto para conjugar abstracción psicológica y denuncia social; se queda a medio camino entre ellos y una especie de realismo sintético finisecular.

El valor subyacente de las ilustraciones de *Estimadísima pare* queda patente si las comparamos con otros tratamientos del tema del padre desaparecido y la hija que lo añora (véase más adelante la ilustración de Marina Seoane al libro de María Gripe). Es fácil confirmar que una de las decisiones clave de Lartitegui –y propia de la estilización del final del XX– fue la destacada importancia que se otorgó a los juegos de ruptura del marco⁹⁰⁷.

⁹⁰⁶ Después de comenzar su trayectoria como profesora de educación primaria, hacia finales de los años ochenta, Ana García Lartitegui (1961) se dedicó a la literatura infantil como ilustradora y escritora. Ya en el siglo XXI fue reconocida en ambas facetas con varios premios nacionales e internacionales. De vuelta a la enseñanza, esta vez la dedicada a la literatura infantil y juvenil y su ilustración, desarrolló un amplio trabajo de investigación sobre el medio y su divulgación, que incluyó la labor editorial. Para terminar de esbozar el perfil de una autora del siglo XXI, que materializa sus ideas en formatos o contextos novedosos, citaré algunas de sus iniciativas empresariales: la colección de ensayo breve Cuadernos Hexágono; la revista *Fuera [de] Margen* o la plataforma de gestión cultural Pantalla, todas centradas en la literatura infantil y gráfica. HEROÍNAS.NET, 2012. JALEO 20, 2020.

⁹⁰⁷ Otro libro de la artista, *Un regalo para Nines*, muestra cómo dicho marco puede superar el acostumbrado borde de la imagen a página entera, integrándose dentro de la ilustración o, incluso, volviendo a la antigua viñeta de encabezamiento que recorre todas las páginas, y cuyos elementos pueden realizar saltos heterodoxos dentro de la imagen (figs. 452-453). Según la trama, nos encontramos delante de un libro sobre el crecimiento a través de las despedidas y el descubrimiento de la identidad reflejada en el cariño, el cuidado y la aceptación de las diferencias. Gráficamente, el mundo de Nines podría ser llamado el mundo como maqueta o el mundo como trampantojo. Como lo recogen las figuras, lo primero se advierte cuando los picados fijan su foco sobre los personajes, que no tienen prisa para salir al escenario. Lo segundo ayuda a los caracteres opuestos, mimetizados con un entorno rayano en el absurdo, a intercambiar sus rasgos (y sus experiencias vitales). Nos despedimos del libro, confundiendo el entramado lúdico de una realidad poco seria y la transmisión intergeneracional y entre los distintos géneros y clases.

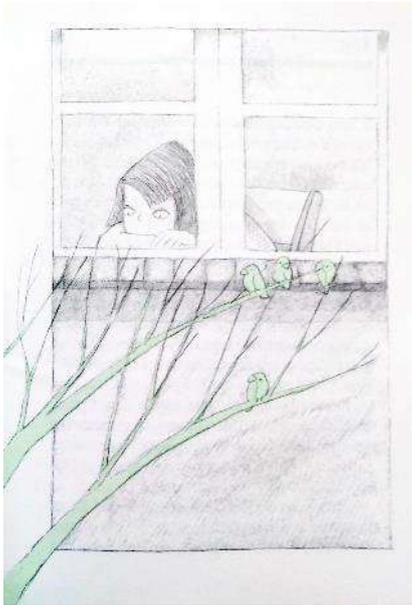


Fig. 450. Ana Lartitegui. Página de *Estimadísima pare*, 1995.

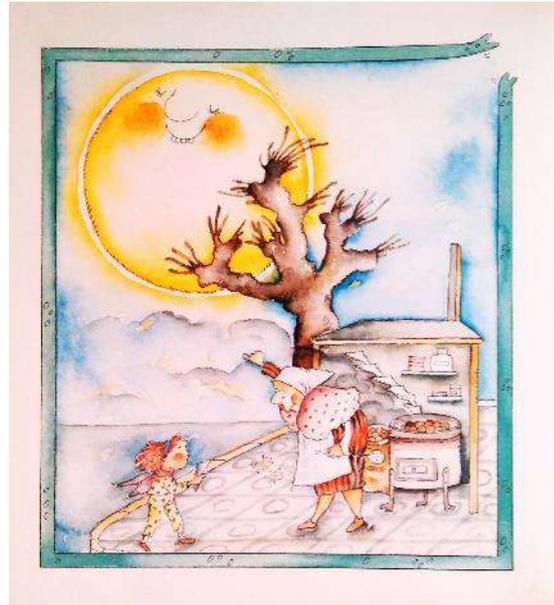
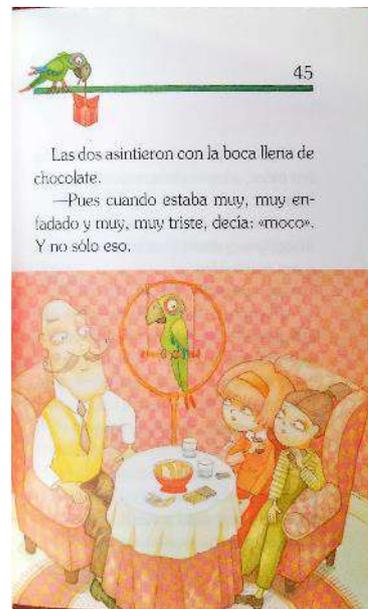
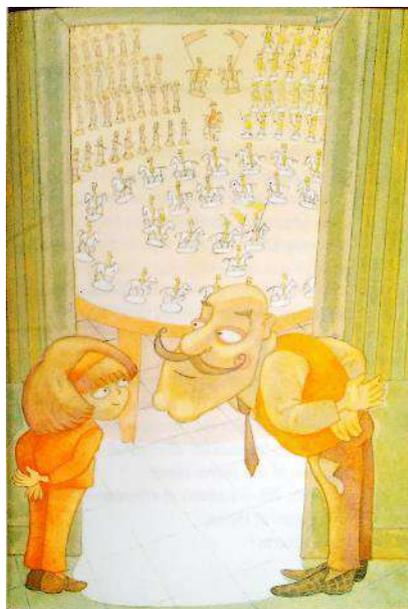


Fig. 451. Mercè Arànega. Página de *Sóc fadrina!*, 1999.



Figs. 452-453. Ana Lartitegui. Páginas de *Un regalo para Nines*, 1996.

Insistiendo en la contextualización intertextual, encontramos otros paralelismos entre los procedimientos analizados de enmarcamento formal, como elemento constitutivo de la reconstrucción histórica o psicológica de la protagonista. Así, podemos contrastar el comentado libro de bolsillo juvenil con su supuesto antípoda gráfico, un (mini-)álbum infantil que también aborda la problemática del crecimiento. En *Sóc fadrina*, con ilustraciones de Mercè Arànega, el marco roto aparece en cada página para indicar el proceso de crecimiento de la niña de nuevos valores. Su deseo de crecer choca con la incomunicabilidad de los mayores, que visten las palabras de sus explicaciones con significados anticuados. Por fin, después de haber probado varios roles (alguno, unido a la simbólica habilidad de atarse un lazo en el pelo), la pequeña Joana encuentra una respuesta en una relación intergeneracional, de corte folclórico: la vieja castañera. Frente al lazo femenino bien atado, el marco roto deja la posibilidad de

encontrar soluciones inéditas para las personas de un siglo por estrenar (fig. 451). Y, lo que es igual o más importante, la referencia cultural de la figura femenina mayor vuelve a remitir al contexto, vital para la artista, como lo vimos en las neotradicionales y rebeldes imágenes de *Pa amb xocolate*.

Sin duda, la abundancia de artistas del fin del siglo XX nos permitirá seguir ampliando el círculo comparativo, pero me limitaré a la protagonista ochentera de *La domadora de somnis* de Lourdes Bellver⁹⁰⁸ que crea y abre su propio marco implícito, oponiendo técnicas como el collage a la repetición de gestos y elementos geométricos (figs. 454-455). En cambio, la posterior antología poética ilustrada por la misma artista recupera un pesado y complejo marco que pugna por protagonizar la página, permitiendo a veces rupturas violentas (fig. 456)⁹⁰⁹.



Figs. 454-455. Lourdes Bellver. Ilustraciones para *La domadora de somnis*, 1989.

⁹⁰⁸ Además de compaginar la ilustración, la escritura y la enseñanza, Lourdes Bellver Ferrando (1941) fue una figura clave en el resurgimiento de la ilustración valenciana, al calor de las nuevas publicaciones literarias y didácticas en las décadas de la normalización lingüística. Su más famosa obra en este sentido, la extensa y longeva serie de la rata Marieta, extrapola el protagonismo femenino de sus menos frecuentes heroínas humanas. El lenguaje de fábula visual, no suprime la transgresión que yace tras la amabilidad, ni la rupturista preferencia por el dibujo infantil –la propia artista señala entre sus ocupaciones favoritas aprender de los niños–, aunque, en este caso sí ha hecho las imágenes más universalmente accesibles. BERENGUER, Clara, 2018, p. 279-300. BELLVER, Lourdes, 2002, p. 41-42.

⁹⁰⁹ Quisiera insistir en los fuertes modelos femeninos (productos puramente gráficos) de la protagonista de *La domadora de somnis*, una niña que acaba dominando los sueños de su hermano gracias a su tenacidad e imaginación. Y también contextualizar cronológicamente (reintroduciendo una obra ya tratada en el cap. III) la conversión de los anteriores personajes parcialmente unisex de Bellver (muy en la línea del agresivo punk estetizado de la década), en niños completamente andróginos, cuyo sexo no importa. En 1988, un destacado artista de la segunda generación de “ballenas”, Arcadio Lobato, volvió a *Adiós Josefina*, a la que décadas antes Goñi había ilustrado con ambiguas mujeres, vistas como iconos luminosos, pero mudos. Lobato había demostrado un vivo interés en la profesionalización heterodoxa de las niñas, dibujando en 1980 para Altea *Cuando sea mayor haré cine*. No obstante, en *Adiós Josefina*, la madre y la hermana simplemente han desaparecido, e incluso la importantísima abuela aparece solo muy puntualmente y sin ningún peso visual, cediendo todo el espacio a las apasionadas transformaciones de ballena y niño. Casos que muestran cómo la complicación y el peso añadido de los paradigmas de lo femenino, no siempre desembocan en soluciones visuales positivas o liberadoras (por lo menos, no en los analizados noventa).



Fig. 456. Lourdes Bellver. Pàgina doble de *Poemes de les quatre estacions*, 1993.

Para terminar con la revista de las protagonistas –que proyectan los pasos de su crecimiento en la lejanía del pasado o lo centran hacia adentro– y antes de pasar al análisis de los álbumes ilustrados y los avatares de la poesía y del cuento en la última década del siglo, sería importante explorar las tendencias gráficas, allí donde las heroínas literarias alcanzan la mayor profundidad poético-psicológica. Encontramos una poderosa simbiosis entre la claustrofóbica geometría y la protagonista rebelde, doblemente encerrada en el disimulado marco del patrón del suelo y en la figura de su abuela (fig. 457), en la cruenta novela de Ana María Matute *La oveja Negra*⁹¹⁰.

⁹¹⁰ Es la interpretación ilustrativa que ofrece en 1994 una ilustradora debutante, Anna Porta, de la que se conocen pocos trabajos más en el siguiente siglo. Se podría plantear si un caso semejante, de anonimato parcial, justifica considerar las imágenes como una especie de expresión del momento histórico. Otras protagonistas de Ana María Matute, dibujadas en fechas cercanas por artistas masculinos, aúnan los tratamientos tradicionales con los abiertamente vanguardistas. Un ejemplo para la contextualización comparativa lo podría dar las imágenes de David Molinero (figs. 458 y 459), creadas inmediatamente después de rebasar el umbral del siglo. La mencionada fusión estilística prácticamente crea un nuevo lenguaje visual para expresar, a la vez, lo imprevisible, lo equívoco, lo cíclico y lo antiutópico en los laberínticos mundos donde escapa la heroína de *Solo un pie descalzo* (nótese, en esta relación, la dependencia entre el encabezamiento que recorre todas las páginas y las ilustraciones).

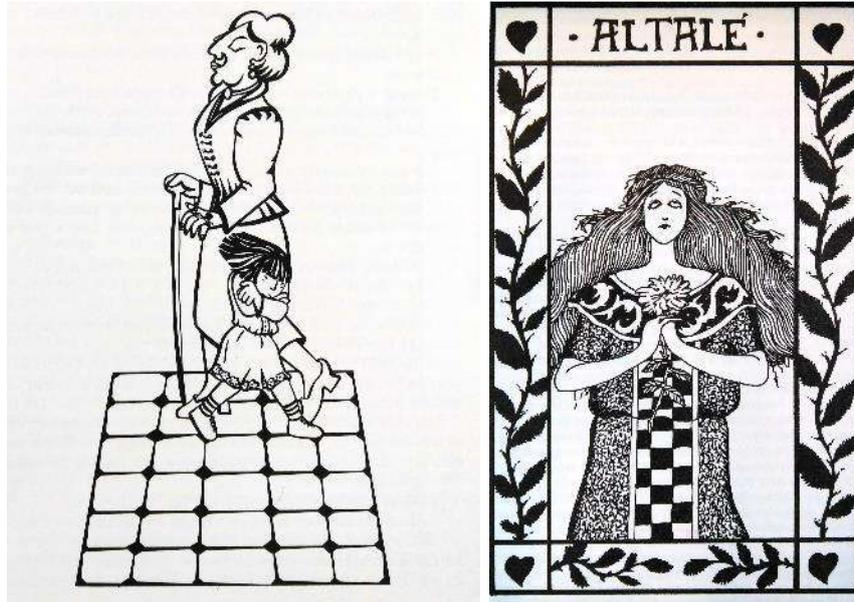


Fig. 457. Anna Porta. Ilustración para *La oveja negra*, 1994.

Fig. 460. Juan Carlos Eguillor. Ilustración para *El castillo de las tres murallas*, 1981.



Figs. 458-459. David Molinero. Páginas de *Todos mis cuentos*, 2002.



Fig. 461. Mabel Piérola. Página doble de *Dos cuentos maravillosos*, 1999.



Fig. 462. Mabel Piérola. Ilustración para “La reina que era más lista que su marido”, en *Cuentos de ingenios y otras trampas*, 2000.

Fig. 463. Mabel Piérola. Ilustración para *La senyora Desastre*, 1998.

Junto con Ana María Matute, Carmen Martín Gaité representa la veta más original de la narrativa juvenil. La simbología en las tramas, que configura sus protagonistas femeninas, víctimas de traumas gestados habitualmente —aunque no siempre explícitamente— en el pasado franquista, es especialmente apropiada para la tendencia ilustrativa del final del XX, que encierra a las niñas o a las jóvenes en casi obsesivos marcos decorativos, a veces para deconstruir el significado tradicional de sus elementos. Disponemos de dos ejemplos divergentes de la interpretación del mismo personaje de *El Castillo de las tres murallas*, un libro basado íntegramente sobre el tema del encierro femenino y la búsqueda de la libertad. En

el caso de la ilustración de Juan Carlos Enguillor realizada en 1981⁹¹¹, ningún resquicio en el marco-modernista brinda esperanza alguna para la joven protagonista (a no ser que sepamos que el elemento floral ya ha aparecido significativamente en los marcos de otros personajes que se han escapado; fig. 460). En el último año del siglo XX, Mabel Piérola⁹¹² ofreció una interpretación opuesta del personaje. Casi privada de rasgos y presencia en esta parte del relato, Altalé es vista aquí por la espalda y rodeada de jaulas (fig. 461). La percepción visual directa no nos engaña sobre una supuesta falta del marco que la encierra. Como los demás habitantes del Castillo de las tres murallas, la niña está emparedada en una especie de celda con una inédita geometría, horadada dentro del cuerpo del texto impreso. La desesperación del personaje impacta más, si lo comparamos con otras figuras femeninas de la misma ilustradora, nacidas sobre esas fechas. La fuerte e ingeniosa mujer, que transforma su entorno dominando el marco, en el caso de la célebre protagonista del cuento, donde el fondo funciona como reminiscencia de tantas convenciones estilísticas, supuestamente ligadas al mundo del relato folclórico (fig. 462). Cuando se trata de un pequeño álbum con otros paradigmas formales, Piérola muestra una notable flexibilidad estilística, para extrapolar el mismo tipo de personaje (aquí prácticamente liberado del recuadro, que queda reservado para las cubiertas, fig. 463).

Conviene quedarnos con esta idea de la creciente adaptabilidad del estilo, cuando comprobamos que todos los formatos y géneros presentes en la década anterior pueden ser encontrados en los años noventa, además sin contradecir las tendencias esbozadas hasta aquí. Pero dentro de la continuidad, la diversificación a todos los niveles (desde la que pretende ampliar los grupos lectores, a la estilística) avanzaba, inseparable de la feminización de la profesión del ilustrador⁹¹³.

Extrapolando estas observaciones generales a la poesía infantil, observamos cómo los pequeños libros, que parecían declarar que la belleza de la palabra puede llegar a los niños independientemente del formato, ceden el lugar a los grandes álbumes de colores brillantes, decididos a captar la atención de los más jóvenes, tanto en el caso de autores como Lorca, releídos para niños, como en lo expresamente creado para ellos. Para valorar el cambio del enfoque en la interpretación visual –y su posible vínculo con la creciente implicación femenina– debemos retroceder hasta la segunda mitad de la década de los ochenta, a los trabajos de las ilustradoras, que formaron tandems icono-poéticos con autoras muy populares, reconocidas artífices de la nueva sensibilidad infantil.

⁹¹¹ Aunque el texto de Carmen Martín Gaité con sus ilustraciones seguiría siendo reeditado varias veces en los años posteriores.

⁹¹² Después de formarse en Bellas Artes, Mabel Piérola (1953) ejerció como profesora de Artes Plásticas, mientras se daba a conocer como escritora e ilustradora de libros infantiles. Además de dibujar numerosos textos didácticos y de ficción, muchos de ellos con un enfoque pedagógico renovador, encontramos su nombre junto con títulos profundamente comprometidos con la más candente problemática de género, como *Aitor tiene dos mamás* de María José Mendieta (2006). En su presentación en la revista CLIJ, la propia artista defiende una forma de autodeterminación intransigente a través del trabajo, que permite seleccionar los proyectos, colaborar con colectivos reivindicativos y sentirse realizada a través de unas elecciones estilísticas que no dependen de las opciones editoriales o de la crítica. Es evidente que podemos encontrar posturas similares en el pasado, pero en artistas ya consagrados. La diferencia es que Mabel Piérola declaró este programa cinco años después de iniciarse como ilustradora, es decir, de entrada. Y aunque el suyo fuera un principio distinguido con varios premios, cabe insistir en que el año que permite a una artista comenzar con estas premisas es 1991. PIÉROLA, Mabel, 1991, p. 41. CANALLECTOR.COM, 2012.

⁹¹³ Ambas tendencias, constatadas por casi todos los que tratan el tema, quedan especialmente evidentes si consultamos cualquiera de los diccionarios y guías de ilustradores, frecuentes desde esas fechas, o catálogos de las muestras periódicas nacionales. Ejemplos destacados lo ofrecen la guía de la Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 1997, la de la Asociación Profesional de Ilustradores de Madrid, 2004, o el *Diccionario de ilustradores de literatura infantil y juvenil*, PARRA MUÑOZ, Isabel, 1998.

Es el caso de Roser Rius⁹¹⁴, en este ejemplo de ilustración sintética de los famosísimos versos de Gloria Fuertes (fig. 464). La rejuvenecida imagen de la bruja moderna, ya analizada como tema fetiche de la época, aparece aquí limitada por la exigencia del ahorro de medio, del modo de un pálido esbozo para las posteriores protagonistas de la artista.

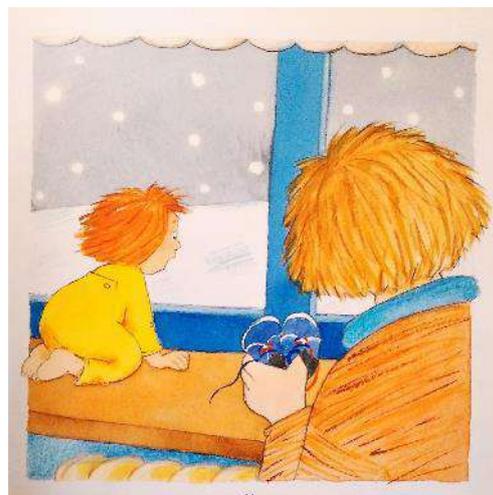
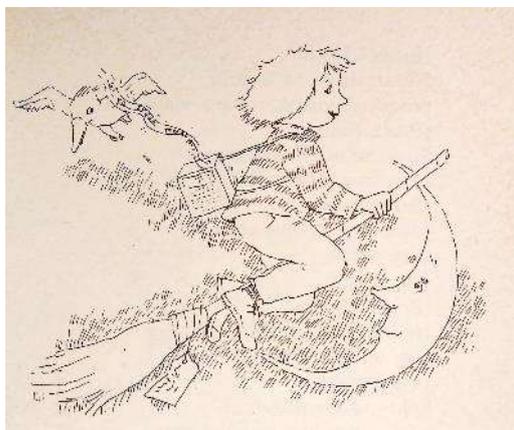


Fig. 464. Roser Rius. “Cómo se dibuja una bruja”. Ilustración para *Doña Pito Piturra (jugando a leer)*, 1987.

Fig. 465. Roser Rius. Página de *Tina tiene frío*, 1999.

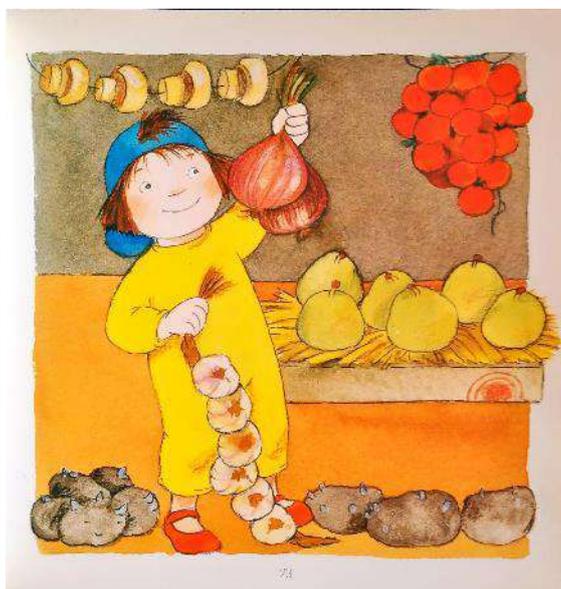
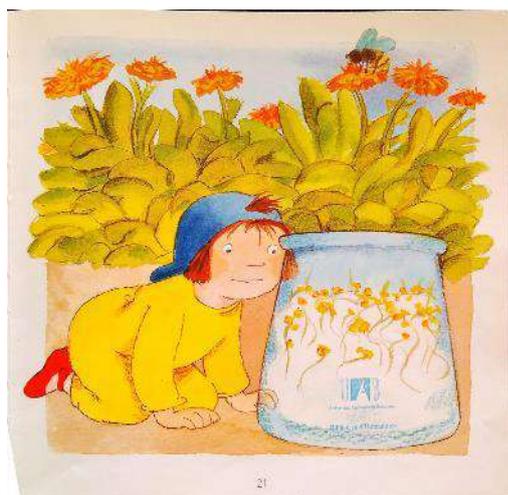


Fig. 466-467. Roser Rius. Páginas de *La Petitona surt al jardí*, 1999.

⁹¹⁴ Roser Rius i Camps (1947), con los mismos condicionantes familiares que su hermana Maria, presentada anteriormente, repartió su formación entre la pedagogía y el dibujo. Formó parte de aquella generación de ilustradores catalanes que se implicaron tanto en la didáctica como en la creación de imaginario visual (en su caso combinado también con la escritura para niños), desde un claro compromiso con los valores y los derechos. Además de su extenso trabajo para álbumes (algunos retoman personajes tan tradicionales como En Patufet y muchos de carácter divulgativo), siguió dedicando tiempo a la enseñanza y a la investigación sobre su área. Asimismo, su implicación en los problemas de su colectivo profesional le llevó, nada menos, que a la fundación de la Asociación Profesional de Ilustradores de Madrid, a mitad de los años ochenta. RIUS, Roser; CONSELL CATALÀ DEL LLIBRE INFANTIL I JUVENIL, 2019.

Es indispensable citar a una de ellas, la seriada, feliz y creativa Tina o Petitona (su apodo original catalán), armónicamente inscrita en un marco que ordena sus relaciones entre el cariñoso interior y el mundo natural, auténtico destino de cada verdadero crecimiento (fig. 465). Cuando la Petitona –obra íntegra de Roser Rius, que creó también el texto– traslada su área de actuación a dicho entorno, todo se transforma. Mientras el marco implícito (construido aquí por un *horror vacui* de plantas, animales y semillas agigantadas) es constantemente atacado por el desorden, nuestra Pulgarcita moderna adopta la forma y los colores de los representantes del mundo vivo. La vemos parecidísima a la fauna del jardín, y aún más a las semillas, bulbos y flores (fig. 466). La posterior construcción o reformulación del elemento de encuadre plantea un heterodoxo diálogo con algunos de los motivos firmemente asentados en el imaginario visual catalán. Estos aparecen más visibles en el sótano, donde la pequeña Tina se inscribe en las particulares guirnaldas o en las composiciones con frutas, tan queridas ambas por el *noucentisme* (fig. 467). Así, el conjunto brinda un enfoque radicalmente nuevo hacia el didáctico universo de colaboración, cariño y aprendizaje de la naturaleza (no sin cierta ayuda paterna, que relega el interior a la actuación de la madre y los abuelos⁹¹⁵).

Lo anotado conecta con otra observación, referente a la citada Gloria Fuertes, célebre autora de poesía infantil. Sus posteriores ediciones demuestran que, mucho más que la estilización amable, los nuevos lectores de poesía infantil contemporánea buscaban, por contra, personajes caricaturescos, que a veces subrayaban con un elegante feísmo, tópicos femeninos difíciles de deconstruir⁹¹⁶ (fig. 468). La popularidad de la tendencia caricaturesca, practicada por Margarita Menéndez, se apoya en la repetición de elementos estilísticos, enormemente atractivos en la época, como el dinamismo retórico o la inestabilidad de los rasgos de lo humano. Quizás podemos marcar dos puntos opuestos de su extensa trayectoria, con la ayuda de las brujas Amelia, Amalia y Emilia, carnavalescas, ecológicas y autoexcluidas de lo antropomorfo (fig. 469) y, respectivamente, estos personajes famosos, como son presentados Caperucita y el Lobo, abducidos por sus disfraces (fig. 470).

⁹¹⁵ La generación de los abuelos, no obstante, puede recuperar su lugar natural de intermediario entre el entorno campestre y el universo de la casa, como en *Mi familia*; RIUS, Roser, 1994. Se trata de un libro donde los jóvenes padres, ejemplo de reparto igualitario de las tareas domésticas, aparecen inscritos en unos interiores modernos, marcados por la limpieza y la alegría.

⁹¹⁶ En el caso del tándem comentado, los mensajes contradictorios se expanden a otros personajes dibujados, creando significados inesperados. Margarita Menéndez Gutiérrez llegó a la ilustración de libros y manuales desde el universo de la enseñanza. Además de dar cuerpo a numerosos libros de Gloria Fuertes, dibujó también para otros escritores y poetas contemporáneos, representantes de las tendencias en auge de la literatura infantil y juvenil. A ello añadió varias recopilaciones (adivinanzas, fábulas, etc.) y un extenso número de libros de texto, dos áreas para las que su estilo resultó igualmente atractivo. Pero el abanico es aún más amplio: la combinación de colaboraciones con la prensa y la pintura muestra que la aplicación del humor con un ligero toque de “línea chungu”, al estilo del cómic ochentero, es casi infinita. MENÉNDEZ, Margarita, 1993, p. 35-37.



Fig. 468. Margarita Menéndez. Ilustración para *Pienso mesa y digo silla. Poesías, rimas y disparates*, 1999.

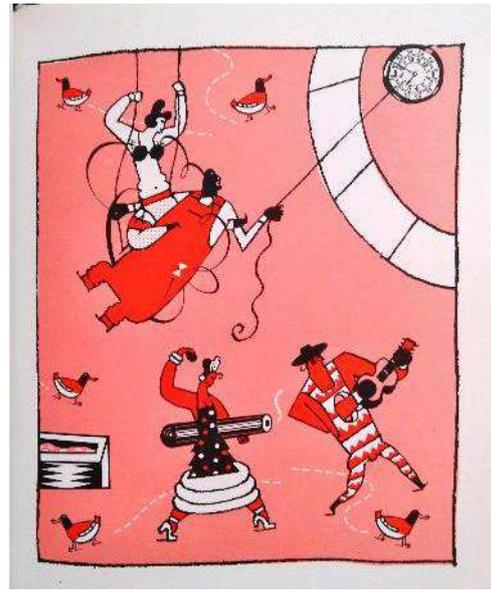
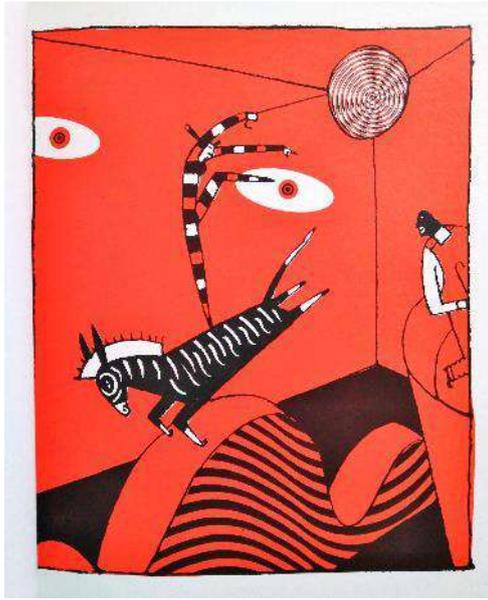
Fig. 469. Margarita Menéndez. Ilustración para *Amalia, Amelia y Emilia*, 1993.



Fig. 470. Margarita Menéndez. “Personajes famosos”. Ilustración de portadilla interior para *375 adivinanzas*, 2000.

Los ambiguos, cuando no polisémicos, monigotes de Margarita Menéndez o de Lourdes Bellver parecen anunciar un giro en la interpretación visual de la poesía femenina, que aparentemente permanece desconectado de la exuberante y colorida fusión entre surrealismo y mimesis, que triunfó hacia finales de siglo en los álbumes dedicados a los poetas consagrados, releídos para la infancia. Antes de desmentir esta sensación, conviene contextualizar, mencionando otra tendencia general, es decir, representada por artistas masculinos. Además del resurgir de figuras típicas o alegóricas (sin que las variaciones estilísticas renovaran su sentido⁹¹⁷), el fin del siglo XX vio también el intento de promoción de una poética con marcada predominancia de lo visual. El motor de esta línea, la editorial Media Vaca, la mantuvo en

⁹¹⁷ Podríamos tomar como ejemplos de las dos vertientes los trabajos de dos destacados ilustradores: Tino Gatagán (fig. 471) y Miguel Calatayud (fig. 472).



Figs. 475-476. Arnal Ballester. Páginas de *No tinc paraules*, 1998.

El ilustrador del primer libro, Carlos Ortín, pone en práctica una confusión sistemática de signos gráficos y tópicos tergiversados. Volviendo a usar como ejemplos los versos de Gloria Fuertes, vemos cómo la provocación traza un campo de batalla despiadada entre la representación femenina y cualquier tipo de enmarcamiento, incluidos los que ordenan la relación con la letra o el entorno (figs. 473-474). En una línea paralela, el ilustrador de la segunda publicación, Arnal Ballester, materializó un sueño surrealista en el que los cuerpos femeninos eran exactamente tan flexibles, desmembrados y palimpsestos que los masculinos, mientras construían una especie de contra-espacio, con reglas derivadas de estos mismos cuerpos (figs. 475-476). Quizás por esto, la superposición de códigos semánticos en *No tinc paraules* mantiene una armónica simetría y una incomprensible lógica interna que atrae a los mayores y supuestamente a los niños (supuesto que revela una ardiente fe en las capacidades perceptivas y reflexivas de los pequeños, compartidos por todos los artistas de la editorial Media Vaca).

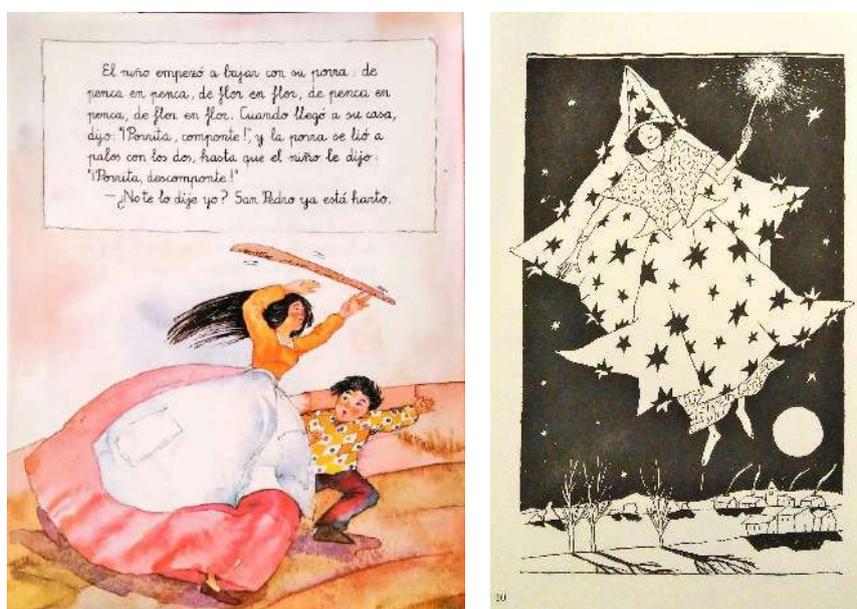


Fig. 477. Marina Seoane. Página de *Lope de Vega para niños*, 1986.

Fig. 478. Marina Seoane. Página de *La hija del espantapájaros*, 1980.

Parece revelador ubicar en este mapa el dibujo de Marina Seoane, una especie de artista bisagra, que ilustró tanto poesía del canon moderno como contemporáneo. Las ilustraciones del libro de formato bolsillo, que se proponía acercar los jóvenes lectores a los versos de Lope de Vega, abundan en trampantojos, contruidos por elementos falsamente miméticos (fig. 477). Además de evocar lo dibujado por artistas femeninas de décadas pasadas, respecto al enclaustramiento, las escapadas y los juegos de espejos que multiplican y confunden estas posibilidades, la citada imagen conecta, a través del exasperado gesto retórico, con otras ilustraciones de Seoane. En su interpretación del texto de María Gripe (un ejemplo de la renovación de la literatura infantil en los países escandinavos), la mimesis asemeja la protagonista femenina a la naturaleza: cabellos como arbustos salvajes y extremidades como ramas, se unen en un gesto casi brujeril de evocación de los deseos⁹¹⁸.

Curiosamente, el gesto retórico permanece en la ilustración de uno de los cuentos de Antonio Rodríguez Almodóvar, en la paradigmática serie de la editorial Algaida (a la que me referiré varias veces) que analizo a continuación. Pero aquí tal gesto está exento de polisemias: tan solo subraya la simplona pasividad de la madre del protagonista heroico, que será debidamente castigada. En el momento de la violenta toma de conciencia, su representación mantiene la afinidad tanto con elementos naturales, como con el humilde interior campestre (fig. 479).



⁹¹⁸ Es un tema aparte que la realización de estos deseos equivale a un retorno al orden familiar. Como anoté, el libro inaugura el tema de la búsqueda y recuperación del padre prófugo. La propia Marina Seoane (1957) insiste en que la naturaleza, entendida no como imperativo de mimesis sino como íntima comunión, es su fuente de inspiración más estable. Licenciada en escultura por la Facultad de Bellas Artes de Madrid, empezó a ilustrar a principios de los años ochenta. En el copioso número de libros que ilustró en las décadas siguientes, una amplia cuota pertenece a los manuales escolares. También ha publicado libros como autora completa, firmando textos e ilustraciones. Como muchas otras artistas contemporáneas, destaca en sus presentaciones su cualidad de pluriempleada comprometida con su colectivo: artesana, profesora de dibujo, ilustración, y del arte de las marionetas, cargo responsable en una editorial y presidenta de la Asociación Gallega de Profesionales de la Ilustración. En fechas más recientes, su galería web ofrece copias de sus dibujos altamente estilizados, elaboradas en técnica digital, que combinan el decorativismo accesible al más amplio público y el toque de realismo mágico. Parece esbozar el paradigma de la ilustradora moderna: no solo incansable e inspirada, sino también preparada para cualquier coyuntura. SEOANE, Marina, 2020. TRIANARTS.COM, 2014.

Fig. 479. Marina Seoane. Página de *De penca en penca*, 1985.

Fig. 480. Marta Balaguer. Página de *Poemas para vosotros*, 1991.

En realidad, Seoane estaba más cerca de las tendencias del canon renovado de lo que parece indicar la evidencia. Entre los encargos a las artistas femeninas en esta área, las fusiones entre los signos gráficos, los elementos decorativos y el cuerpo femenino poetizado no paraba de oscilar entre la vanguardia y el tópico. Mezclar elementos que extrañan (en el sentido surrealista), abstracción afín al tebeo y transformaciones de la mimesis, pero también, alegorías antropomorfas que normalizan el disfraz de las figuras antiguas sin coincidir con su contenido retórico, toda esta receta repercute incluso en obras muy divergentes. Uno de los ejemplos es la obra de Marta Balaguer, una artista de esta década cuya versatilidad le acercaba a los caminos del siglo XXI y que, sin embargo, acusaba los rasgos enumerados en sus ilustraciones de poesía de la época (fig. 480)⁹¹⁹. Encontramos una y otra vez la confusión entre formas antiguas, semánticamente vaciadas, y novedad en libros de menor formato; así, Teresa Novoa⁹²⁰, mezcla el cuerpo, su alegoría política o mitológica, su analogía vegetal y el claustrofóbico continente de esta fusión (fig. 483). Y aunque la fecha de esta versión de la alegoría de Madrid es más reciente, queda patente su filiación con la desenfadada e invariable Ñ de España, esta vez en un vistoso álbum enciclopédico (fig. 484).

⁹¹⁹ Marta Balaguer (1953) se formó en ramas divergentes: historia del arte, antropología, grabado y hasta el arte de los titiriteros. Una personalidad artística plural, como lo serían cada vez más ilustradoras, a medida que nos acercamos al siglo XXI. Balaguer da clases, organiza actividades culturales, elabora carteles postales y, sobre todo, escribe e ilustra (libros infantiles ampliamente premiados, pero también libros de artista, con la impronta de numerosos movimientos vanguardistas que experimentaron con el género). A esto hay que añadir, además, su trabajo en la historieta y las animaciones interactivas para la web de bibliotecas de la Diputación de Barcelona. Su ilustración infantil, además de ser muy abundante, también toca múltiples géneros: desde los libros-juego hasta las series didácticas. Creó cuerpos femeninos que distorsionaban el canon “natural”, aunque también entroncaban con la tradición de la ilustración catalana, como su Giganta, con un carnavalesco cuerpo-marco cobijo de los otros cuerpos (*La giganta y chiquitín*; *La giganta y el cuervo negro*. Barcelona: La Galera, 1986; 1989, el mismo personaje, mitificado y autorreferente, aparece en la serie sin texto de la fig. 481). Con esta experiencia y con otras (como el juego con el cuerpo fantástico-zoomorfo) siguió buscando un canon femenino nuevo. Podríamos definirlo como estilizado, marcado por lo lúdico, felizmente irrespetuoso hacia las separaciones entre interior y exterior y también como muy inmerso en un universo social utópico, abigarrado y poblado hasta el *horror vacui* (fig. 482). SM, 2018. BALAGUER, Marta, 2019.

⁹²⁰ Después de cursar estudios en Arquitectura, y sobre todo a partir de los años noventa, Teresa Novoa (1955) se dedicó a la escritura y la ilustración para niños. Desde finales de siglo atrajo la atención de los jurados de varios certámenes nacionales e internacionales, mientras compaginaba su actividad en el libro infantil y el manual con ilustraciones en la prensa, trabajos de diseño e incluso incursiones en el mundo del cómic. Sus numerosos trabajos comparten los rasgos de esta pluralidad y apertura estilística: los fragmentos de laberintos, un mestizaje entre la convención decorativa y el trampantojo surrealista, gravitan sobre unos trascendentes cuerpos femeninos, que incorporan el tópico con la misma facilidad con la que pliegan el espacio (fig. 485). NOVOA, Teresa, 2019.



Fig. 481. Marta Balaguer. Pàgina doble de *Pau i Pepa al país dels contes*, 1987.

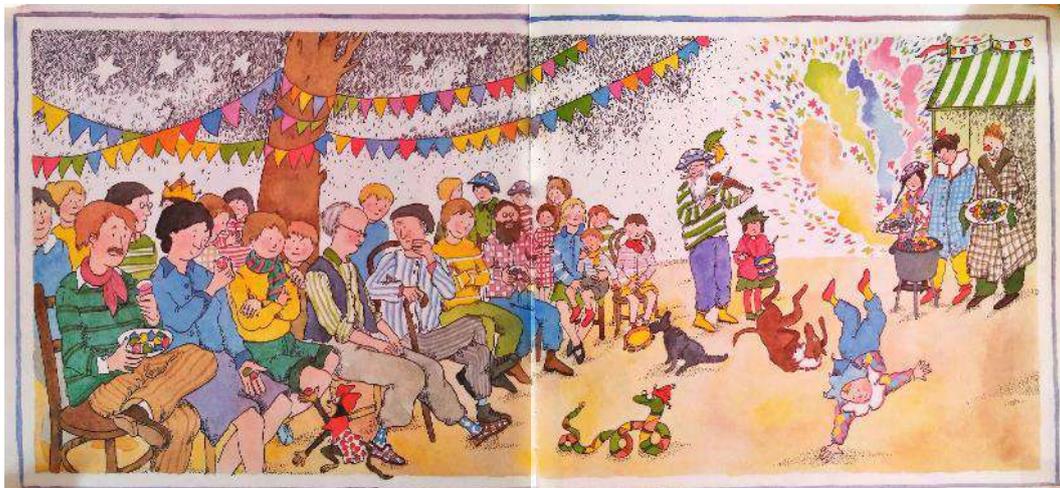


Fig. 482. Marta Balaguer. Pàgina doble de "María Celestí" en *Patim, patam, patum*. (Cuentos; preescolar), 1984.

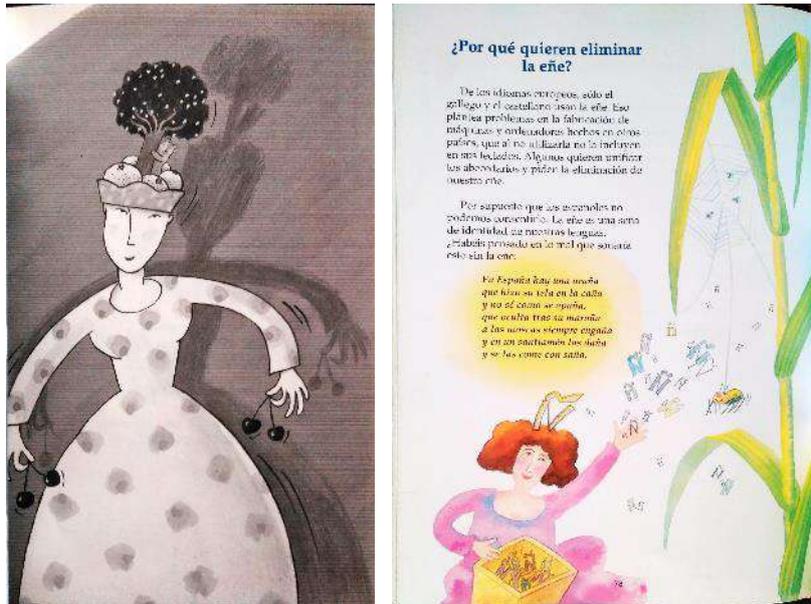


Fig. 483. Teresa Novoa. Página de *Versos vegetales*, 2001.

Fig. 484. Teresa Novoa. Página de *El porqué de las cosas. Más de 100 preguntas y respuestas*, 1996.



Fig. 485. Teresa Novoa. Ilustración para *El pájaro y la princesa*, 2001.

Pero el mejor caldo de cultivo para los procesos que hacían obsoletas las calificaciones estilísticas del pasado sería el colorido álbum de páginas con brillo, el ambicioso formato que se preparaba para transportar la poesía a la centuria siguiente. Las niñas que Alicia Cañas vio en los versos de Lorca muestran el camino explícitamente. Los marcos de sus universos simbólicos surgen y crecen de sus propias figuras, envuelven la página entrelazándose con otros límites orgánicos, que emergen de personajes metafóricamente adyacentes a las niñas y, a veces, la mezcla operada vuelve a invadir el cuerpo femenino (figs. 486-487).

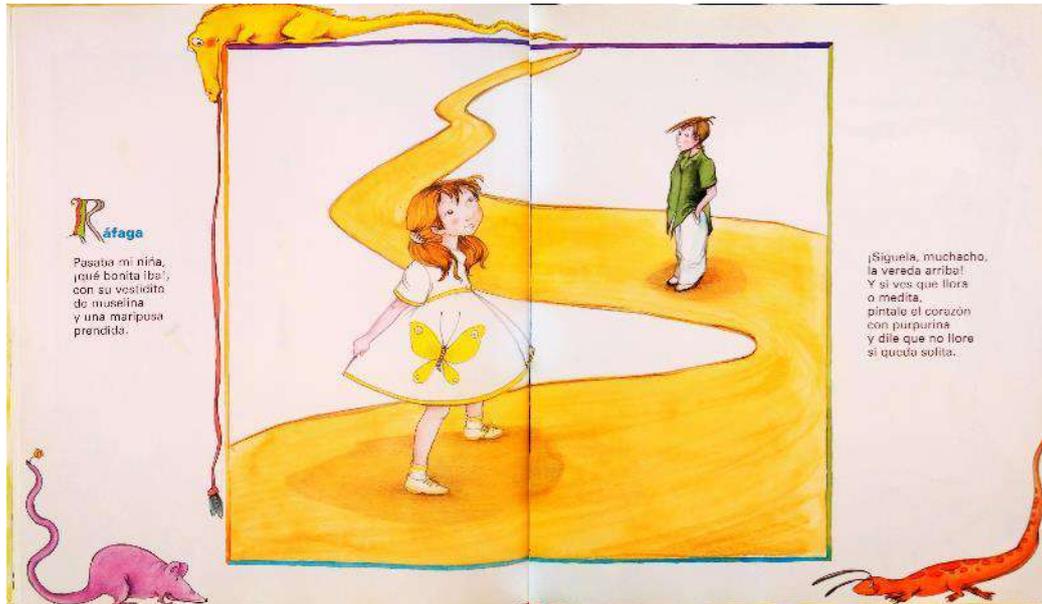


Fig. 486. Alicia Cañas. Página doble de *Federico García Lorca para niños*, 1999.

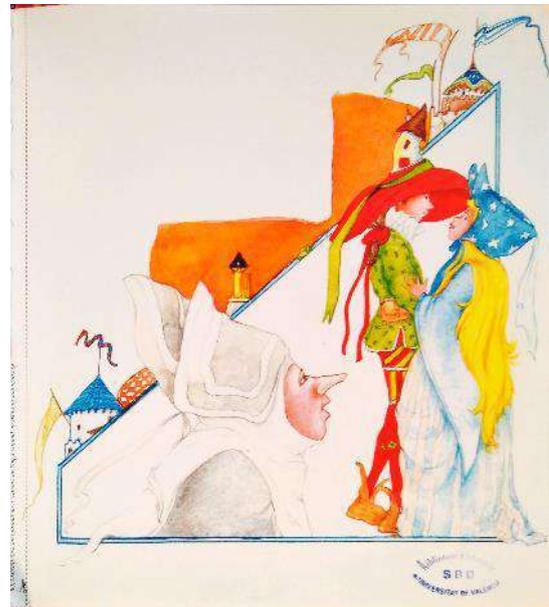
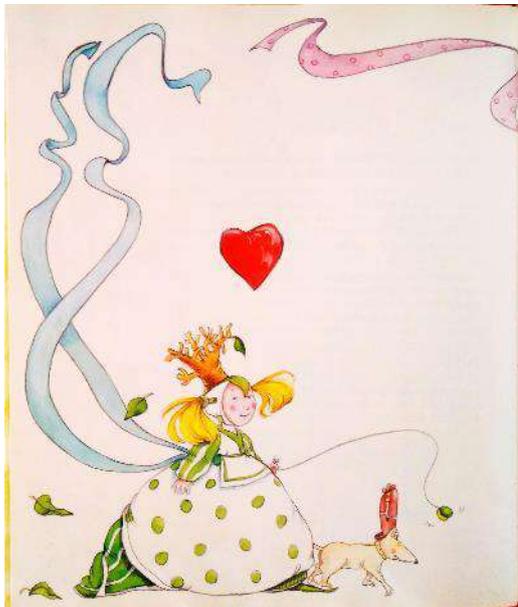


Fig. 487. Alicia Cañas. Página de *Federico García Lorca para niños*, 1999.

Fig. 488. Alicia Cañas. Página final de *Caperucita Roja y seis cuentos más*, 1993.

Hay otra área a donde Alicia Cañas extrapoló la decisión de borrar el límite entre el cuerpo, especialmente el femenino, y el entorno natural, para inscribir, en el nuevo conjunto, el marco decorativo de la página ilustrada (fig. 488)⁹²¹. Se trata de la reinterpretación del cuento de hadas, uno de los fenómenos icónicos más originales y diversos de la década. En el caso de Cañas, más que encerrar a los personajes, el experimento propone, a la tradición renovada del cuento, seguir expandiendo su superficie simbólica, como nos lo indica la sutil invitación al lector para incorporar el esquema a su mundo real: “Pon la línea de punto y un cuadro o un

⁹²¹ Nótese también la flexibilidad que sintetiza el dibujo en el álbum de Lorca, y la diferente tónica de la ilustración del cuento, que hace guiños a los clichés del género cuentístico, aunque sin identificarse con ellos.

mural con esta ilustración”⁹²². Podríamos ampliar el análisis de la tendencia que detectamos en dos de las artistas citadas, con las imágenes de varios ilustradores en una lujosa edición que cierra la década. Sus páginas enfatizan también las divergencias entre el cuerpo-campo de color decorativo y el cuerpo estilizado desenfadadamente, que contextualiza la misma relación de interpenetración con el entorno⁹²³ (figs. 489-490).



Fig. 489. Alicia Cañas. Página de “Cenicienta”, en *Cuentos completos de Charles Perrault*, 1997.

Fig. 490. Teresa Novoa. Página de “La Bella Durmiente” en *Cuentos completos de Charles Perrault*, 1997.

Desde el punto de vista gráfico, el redescubrimiento de los cuentos populares, en constante diálogo con la nueva forma de cuentos literarios, brindó a la tendencia de la tradición reconstruida, releída o revivida, más posibilidades que las antologías poéticas “clásicas”. Con anterioridad a las soluciones simbólico-decorativas (como el ejemplo de Alicia Cañas) ya había florecido toda una heterogénea escuela de interpretación visual de la tradición más antigua conocida. En la década de los ochenta se popularizaron diversos estudios de Antonio Rodríguez Almodóvar; a menudo un análisis semiótico acompañaba sus recopilaciones de cuentos populares españoles, acercando a las principales teorías sobre el cuento, de un modo accesible y atractivo. Esas publicaciones, además de rellenar una laguna en la cultura española, entusiasmaron al mercado editorial infantil. En paralelo con las ediciones sin ilustrar y algunas con imágenes que juegan con los códigos adultos⁹²⁴ (fig. 491), el principal divulgador del patrimonio cuentístico rescatado por Almodóvar fue la editorial Algaida. El recopilador proporcionó decenas de versiones simplificadas de los cuentos, imbuidas del humor irreverente, tendente al absurdo, que para él fue uno de los rasgos más valiosos de los auténticos

⁹²² SERRANO Martín; SIMÓN Miguel (ad.) CAÑAS, Alicia (il.), 1993, s.p.

⁹²³ Podríamos aprovechar el sinfín interpretativo que nos brindan las dos imágenes, para profundizar en sus mensajes tan opuestos, enmascarados bajo la aparente semejanza de color y forma, debida al canon del tipo: la importancia de la barandilla/barrote (históricos) *versus* la despreocupación del sueño adolescente, eje pivotal del universo (actual)...

⁹²⁴ Sobre la presencia de códigos adultos en la ilustración de textos destinados a la infancia, ver NIKOLAJEVA, Maria, 2015.

cuentos orales⁹²⁵. La respuesta artística de numerosos ilustradores, desarrollada a lo largo de un extenso periodo, fue un buen ejemplo de temprana deconstrucción posmoderna de los tipos cuentísticos femeninos. Antes de volver a ellos, en el capítulo correspondiente, esbozaré aquí los rasgos estilísticos en relación con un nuevo grafismo de la página ilustrada.

Un buen ejemplo de la línea estética que domina la colección de Algaida es la princesa muda de Roser Capdevila. En la figura 492 vemos a la protagonista en el punto más bajo de su trayectoria iniciática, aplastada bajo la inherente violencia de la trama maravillosa. Capdevila lo refleja duplicando las estructuras piramidales, pero también construyendo una página que, con el texto intercalado y el encabezado simbólico, juega con la estética del códice miniado. Parece evidente que la única arma que le queda a la humillada y violada imagen femenina es la caricaturización de sus rasgos, fuente de fuerza física para ella y de duda crítica para el lector.



Fig. 491. José Pla Narbona. Página de "Blancaflor", en *Cuentos al amor de la lumbre (II)*, 1983.



Fig. 492. Roser Capdevila. Página de *La princesa muda*, 1986.

⁹²⁵ Rodríguez Almodóvar deja patente esto en prácticamente todos sus estudios, véase especialmente: RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio, 1989 y 2004.

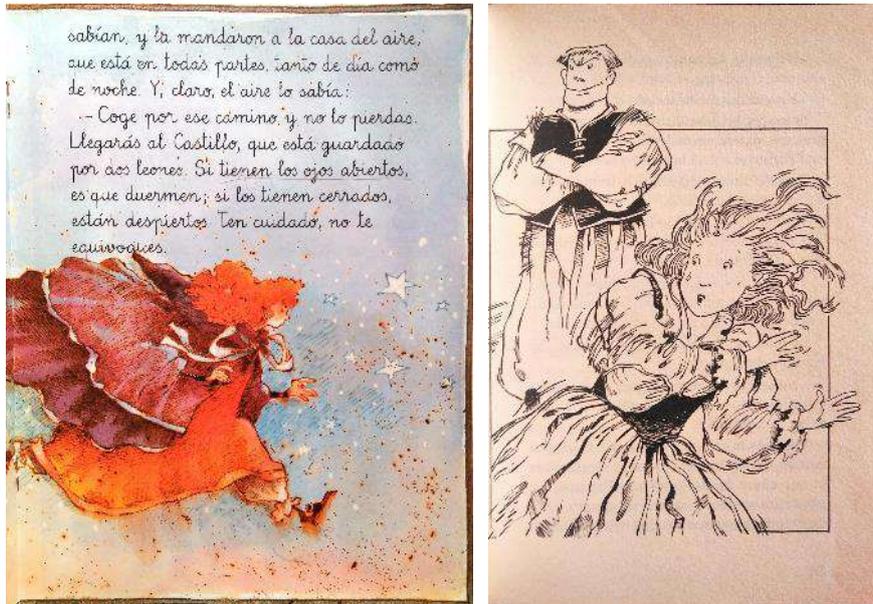


Fig. 493. Tino Gatagán. Página de *El bello durmiente*, 1990.

Fig. 494. Tino Gatagán. Página de *La princesita que tenía los dedos mágicos*, 1987.

Algo muy parecido le ocurre a la princesa salvadora del bello durmiente (ostensible el juego entre el tradicional tipo de mujer redentora y la reasignación en masculino de los famosos atributos de la pasividad). Es condenada a transitar entre páginas cuyo marco arquitectónico o natural la oprime, apenas cediendo ante sus esfuerzos. La solución pasa por hipertrofiar aquellas de sus partes que remiten al movimiento y la rebeldía (fig. 493).

Subrayando el peso de la línea estética de la colección (con sus vínculos con algunas tendencias ya vistas y con unos notables ecos del grafismo del cómic), cabe contextualizarla con imágenes femeninas de dos de los artistas de la serie. Fuera del universo de Algaida, vemos que ni Tino Gatagán⁹²⁶ ni el siguiente ilustrador, Javier Serrano, frecuentan la exageración que linda con el feísmo liberador, incluso cuando interpretan cuentos maravillosos (véase también la figura del mismo libro comentada anteriormente). Así, de las dos odaliscas de Serrano solo la que según el ingenioso texto “tampoco es bizca” –sino que, por contra, distorsiona y hace ridículo cualquier rasgo tópico, esperándolo (fig. 495)– consigue sustraerse del condenado tipo fatal, pasivo en todo menos en la sexualidad. La otra (fig. 496), derivada de un personalísimo cuento de autor, quedará capturada en la extrapolación preciosista de un tapiz oriental, convertido en mapa de la mente, que engulle los territorios naturales, corporales y sociales.

⁹²⁶ Quizás el acercamiento más inmediato de Gatagán (del que ya vimos una clásica imagen de tipo poético) a la desestetización, contrapuesta al mensaje del texto, sería su interpretación del clásico de Maria Luisa Gefaell. Anteriormente incluí otras imágenes de esta princesa redentora y masoquista; aunque Gatagán las supera en cuestionamiento, la libertad de la caricatura en *La princesita que tenía los dedos mágicos* es muchísimo menor que en *El bello durmiente* (fig. 494).

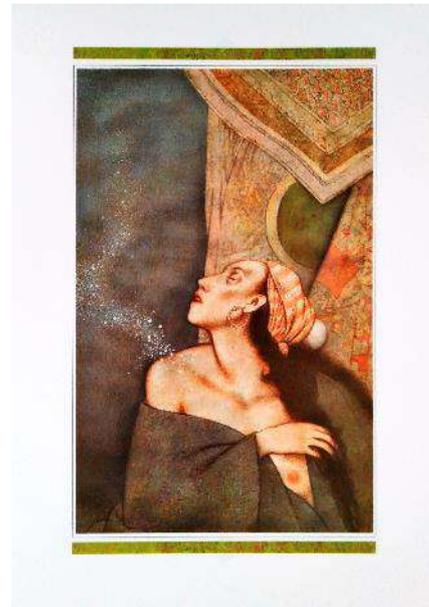


Fig. 495. Javier Serrano. Página de *El príncipe desmemoriado*, 1995.

Fig. 496. Javier Serrano. Página de *Oriente de perla*, 1991.



Figs. 497-498. Fina Rifà. Páginas de *El castell d'irás i no tornarás*, 1977.

Un retroceso comparativo nos ayudaría a perfilar los antecedentes de la sui géneris caricatura femenina de las décadas finales del siglo. Hacia finales de los setenta, Fina Rifà utilizó el cuento *El castell d'irás i no tornarás* para las necesidades de la didáctica de la lengua, en un proyecto pedagógico alternativo. No solo prescindió de marcos, sino que también subrayó la identificación entre el entorno maravilloso y la vida cotidiana, trazando analogías entre tipos corporales y actitudes (figs. 497-498). Un ejemplo paralelo de publicación, vinculada al movimiento de regeneración de las lenguas vernáculas, nos lo brinda la serie *Rondalles valencianes*, publicada en la segunda mitad de los años ochenta. Estrictamente enmarcados dentro de la estética neomodernista, los personajes apenas se distinguen del mecanismo decorativo de la página; incluso los giros de la visualidad actual, como el encuadre fotográfico que decapita a uno de ellos, sirven más bien como apunte cronológico (fig. 499).

Añadida a esto, la mixtificación de algunas líneas que confunden cuerpo y naturaleza, actualiza el diseño historicista en vez de contextualizarlo. No fue la primera vez que el pretendido distanciamiento gráfico, obra del fin del siglo XX, en vez de provocar una reflexión sobre el esquema esencialista del cuento (pretendidamente eterno o universal), neutralizaba el contexto histórico, elaborándolo con retales de ilustraciones de diferentes épocas y lugares.



Fig. 499. Francesc Santana. Página de *Rondalles valencianes*, 1985.

Fig. 500. Violeta Monreal. Página de *Caperucita de colores*, 1996.

Otra línea interpretativa, arraigada en la continua renovación del álbum, intentó utilizar las técnicas del diseño para subrayar la modernidad del cuento reconstruido⁹²⁷. Así, en *Caperucita de colores* ilustrada por Violeta Monreal⁹²⁸, un ejemplo representativo de esta

⁹²⁷ La genealogía de este género, que en los últimos años del siglo llegó a un gran acercamiento con el libro de artista de las vanguardias históricas, añade a los ilustradores de la Escuela de las Ballenas (y a sus interlocutores internacionales), nombres de artistas más jóvenes como Pep Monserrat. ZAPARAÍN HERNÁNDEZ, Fernando; GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luís-Daniel, 2010. Sin duda, cabe añadir a esta nómina, también a los artistas a los que dibujaron para editoriales experimentales como Media Vaca, algunos de los cuales no producirán en abundancia hasta el siglo XXI.

⁹²⁸ Violeta Monreal es otro ejemplo de ilustradora actual. Formada en Bellas Artes, inició su andadura plural en el mundo de la imagen de un modo significativo para su posterior trayectoria: mientras realizaba su doctorado en dibujo, viajó con una beca a Nueva York, donde diseñó carteles para la O.N.U y barajas de Tarot. Esta divergencia (de la que la combinación de collage y técnica digital es un signo menor), continúa. Dibuja y escribe para niños, da conferencias sobre temas aledaños, coordina talleres con profesores –de forma muy intensa– y prepara proyectos editoriales, además de realizar otros trabajos como murales, carteles y dibujos para la prensa. Cabe mencionar un hecho que se repite en otras artistas actuales: la venta online de ilustraciones que sintetizan sobremanera su trabajo, acercándolo a los gustos del público, aunque sin menoscabo de una originalidad delirante. El enfoque didáctico marca muchos de sus trabajos (varios en la misma línea de reescritura de la tradición), algunos títulos que ilustran ambas tendencias serían *16 mujeres muy, muy importantes: libro para los que quieren conocer a algunas de las mujeres más importantes de la historia* (2013) o *Los novios de la ratita presumida* (2000). En una producción tan amplia podemos encontrar todo tipo de ejemplos: desde cuentos posmodernos, donde un suntuoso marco invade el texto con tanta fuerza que, en la práctica, obvia el mensaje tradicional (fig. 501), hasta poemas visuales que construyen con virtuosismo las fusiones entre el modo de vida nómada y la naturaleza, aunque sin dejar de evocar la semejanza con un carnaval pintoresco (fig. 502). Su gran productividad e inventiva le han granjeado premios tan significativos como el del XXVI Salón del Libro por su labor en la promoción del libro infantil y juvenil o reconocimientos como el de dar su nombre a un colegio público en Valladolid. ANAYA, 2018. MONREAL, Violeta, 2010. BRUÑO, 2019.

tendencia, el juego de deconstrucción del cuento tradicional sería impensable sin la ayuda del diseño por ordenador, imitando técnicas originadas en el dibujo infantil o en prácticas surrealistas como el collage matérico (fig. 500). La desorientación no procede tanto de los guiños, que parecen reírse hasta de los valores que predicán (¿el lobo, reeducado como vegetariano, burla la narración tradicional o la propia idea de educación ecológica?). Pero lo que cuestiona el efecto crítico más seriamente es el uso de la técnica digital para fusionar en un trampantojo todas las diferencias, no solo las que separan víctimas y villanos. Por ejemplo, la comparación entre las dos imágenes adyacentes muestra un inquietante parecido, en cuanto a la fusión indiscriminada de elementos corporales y partes de la naturaleza. El hecho de que, en este caso, el texto justifique el camaleónico disfraz silvestre de Caperucita no aminora la duda, generada por la afinidad entre otra imagen, neomodernista, donde dicha fusión tiene carácter puramente decorativo (fig. 499), y la ilustración de Monreal, de intenciones posmodernas (fig. 500). En ambos casos la identidad de la heroína del cuento está escondida bajo varias capas formales contradictorias. Pero también ambos ejemplos hablan del enorme potencial visual de las iniciativas didácticas a la hora de educar sugiriendo (por desarrollar en el nuevo milenio).

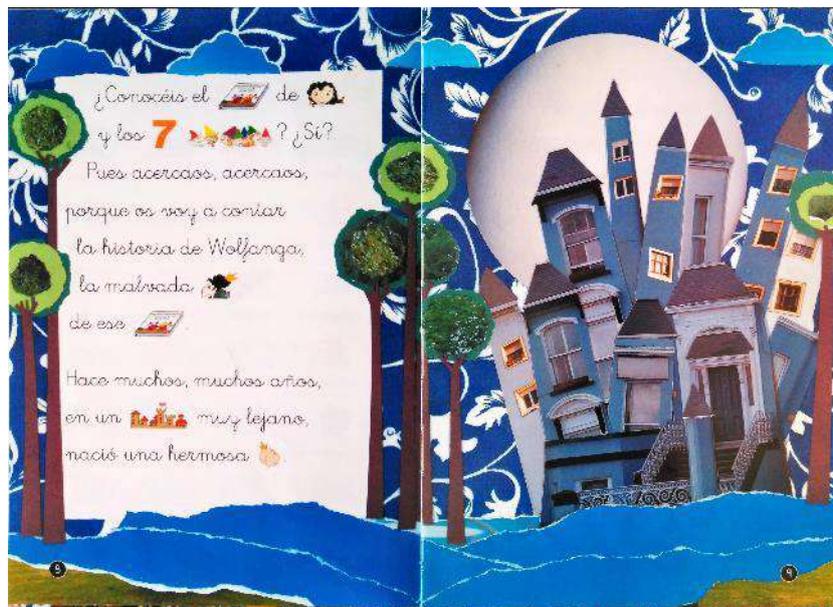


Fig. 501. Violeta Monreal. Ilustración para *La madrastra de Blancanieves*, 2000.



Fig. 502. Violeta Monreal. Página doble de *Manuela en el campo*, 1998.

4. CONCLUSIONES PARCIALES: SERIES FINISECULARES Y COMPARACIONES CRUZADAS

Propondré una recapitulación híbrida, que combina las conclusiones puramente teóricas de los primeros capítulos con la ampliación con base visual del capítulo anterior. Este capítulo comenzó con un examen de la situación socio-política y cultural que pretendía esbozar una transición femenina no solo inconclusa –probablemente cada transición real lo es– sino también generadora de unas contradicciones que dejarían vía libre para el desarrollo de tendencias opuestas. En este sentido, hablamos de un texto que puede ser completado *ad infinitum*: cada nuevo estudio en el área de la representación, de las mujeres artistas o incluso de cualquier tema tratado desde el enfoque de género, que constituye su andamio sobre el pasado reciente, puede aportar algo nuevo a lo que he escrito. Y con cada nuevo texto quedará más evidente que el cuadro de los logros reales en materia de igualdad en el nuevo siglo, más que parecerse al efecto dominó que prometían las multitudinarias movilizaciones de los ochenta tempranos, recuerda la famosa labor de Penélope, compuesta por avances y retrocesos rítmicamente tejidos. Y a la vez, en este tejido de las igualdades (el uso de la palabra en plural, más correcto, permite ubicar la igualdad cultural en su justo lugar) los verdaderos logros surgen allí donde fallan las previsiones: no en la creación de nuevos estilos rompedores de sociedad o arte, sino en los cambios técnicos, tecnológicos y vivenciales aparentemente triviales. Así me permito terminar esta parte de conclusiones generales, que cada uno puede referenciar con un listado bibliográfico interminable.

Seré más concreta resumiendo los cambios en la representación femenina en el libro infantil, desde sus relaciones con la elaboración, la ruptura y la reelaboración con un marco epistemológico-clasificador, por un lado, y estilístico-espacial, por otro. Todo el capítulo está atravesado –volviendo a comenzar una y otra vez para seguir las divisiones de los géneros, las cronológicas o las temático-generacionales– por la evolución de dos personajes con una relación directa. La niña que comienza un viaje iniciático (visible o interior) hacia el crecimiento y su verdadera maestra, la mujer con la edad –o las ideas– de su abuela. Sin haber entrado en el campo de la clasificación por tipos, que llevaré a cabo en los últimos capítulos,

este ya avanza parte de su tema. Es decir, fija dos proto-tipos (insisto en esta ortografía). El advenimiento o vuelta de la bruja no es un suceso casual en las décadas que alumbraron la postmodernidad, visto como una resurrección eficiente de las tendencias del pasado. Tampoco lo es la ruptura de los itinerarios espaciales conocidos de las décadas anteriores, tanto por parte de la abuela-bruja como por su aprendiz. Volveré a recordar tan solo unos de los ejemplos-clave, esta vez centrándome más en el tipo del enmarcamiento que cambia el espacio. En el principio del capítulo vimos cómo tres estilos tan distintos como el de María Rius, Asun Balzola y Fuencisla del Amo construyen espacios de tránsito donde “dentro” y “fuera” se intercambian libremente (especialmente en las figuras. 298-300). Dicho con más detalle, independientemente de la gran variedad estilística, con el acercamiento de las fronteras convencionales de la posmodernidad una serie de contradicciones rompen la tradicional combinación de elementos florales, animales y arquitectónicos que solía construir el tópico “niña en su jardín”. El resultado recuerda la constatación de Maria Nikolajeva y Carol Scott en su estudio sobre la evolución del álbum infantil⁹²⁹: son unas heterotopías, que fácilmente podrían convertirse en cronotopías, como ocurre en algunas de las imágenes siguientes de las autoras citadas⁹³⁰.

Si las niñas que ilustran la renovada literatura infantil pueden convertirse fácilmente en el centro de unas imágenes que rompen con las habituales relaciones espacio-temporales, podríamos esperar que las composiciones de las páginas que las enmarcan incorporasen también otros rasgos definitorios de la imagen posmoderna. Es decir, el efecto hetrocrotópico podrá surgir gracias a la creación de metaficciones internas, combinación de elementos eclécticos y una particular heteroglosia⁹³¹. Podemos aclarar estos complejos conceptos averiguando la pertinencia de su uso en otras imágenes del capítulo. Si observamos algunas de las representaciones brujeriles, los términos encuentran una explicación visual. Incluso la heteroglosia, aparentemente tan difícil de aplicar al discurso icónico, encuentra su lugar en la imagen de la bruja moderna, al margen de la oposición o complementariedad con el texto (que también suele estar mayoritariamente explícita o latente). La Bruja Aburrída de Roser Capdevila (fig. 325), encerrada entre arcos venecianos, mantiene con su entorno arquitectónico la misma relación que la bruja Mon de Viví Escrivá (fig. 327) con el televisor⁹³². Ambas ridiculizan la narrativa fantástica clásica y el ya devaluado relato mítico de los medios de comunicación de masas. En el primer caso, la Bruja Aburrída burla el ambiente de cuento veneciano, con una doble parodia, ya que irrumpe en él como turista organizada que escapa de

⁹²⁹ ... con ecos de lo analizado por Nikolajeva respecto a toda la literatura infantil de las últimas décadas del XX. NIKOLAJEVA, Maria, 1996.

⁹³⁰ Las definiciones de este último tipo de imágenes, deben tanto a las investigaciones foucaultianas sobre las relaciones espaciales, como a los escritos de Bajtín en torno al uso del tiempo y el espacio en la ficción. He vuelto reiteradamente a la obra de Bajtín referente a los cronotopos: BAJTÍN, Mijaíl, 1989. Igualmente importante para esta investigación es la intuición foucaultiana sobre las heterotopías y cronotopías, comunicada por primera vez en *Des espaces autres*. FOUCAULT, Michel, 1967. De todos modos, el uso de la terminología de ambos autores, como muchos otros pioneros del análisis semiótico crítico está ya incorporado en un discurso donde los conceptos foucaultianos, bajtinianos o lacanianos, entre otros, forman parte de la misma metodología que los recién afianzados términos del análisis artístico feminista, como “palimpsesto”, por citar alguno. Esta indumentaria de trabajo aparece sistematizada en autores como Stuart Hall, pero también, hablando de literatura e ilustración infantil, en varios autores usados a lo largo de toda mi investigación, comenzando por Maria Nikolajeva. HALL, Stuart (ed. lit.) 1997. NIKOLAJEVA, Maria, 1996.

⁹³¹ Según Bajtín (en la referencia, Bakhtin según la grafía en inglés), este último término corresponde a la aparición de distintas voces o perspectivas dentro de una misma obra. A menudo, los investigadores de la ilustración moderna han atribuido la simultaneidad de voces divergentes al efecto producido por las diferentes historias que transmiten texto e imagen. BAKHTIN, Mikhail, 1981, p. 294-478. SCHWARCZ, Joseph H., 1982. NIKOLAJEVA Maria; SCOTT, Carol, 2001. LEWIS, David, 2001.

⁹³² ...cuya pantalla da forma a la página, apareciendo también dentro de ella, como claro ejemplo de metaficción o marco dentro del marco.

las pautas y como bruja caricaturesca que aumenta aún más el caos con su disfraz-no-disfraz. En el segundo, Mon realiza una parodia involuntaria del espectáculo can-can, mientras falla en sus patéticos intentos de convertir en rana a la visitante casual, desbaratando, así también, la estrellada oscuridad esotérica de la tienda. Huelga decir que en la ilustración de la *Burrita de plata* de Rodríguez Almodóvar, tanto la metaficción como la heteroglosia están llevadas al paroxismo (fig. 329). Una princesa de cuento se encuentra con una coqueta y seductora bruja de 1988, el estilo de ambas procede de ámbitos visuales completamente opuestos y la bola de cristal en el centro de la imagen, como una *mise en abîme* del relato dentro del relato, remite a un sinfín de asociaciones con este artefacto (significativo para los lectores como ya se comentó). Todos estos usos, claramente posmodernos, apuntan al conocido hecho de la doble audiencia del nuevo libro ilustrado, cuyos autores e ilustradores sabían que su mensaje llegaría tanto a pequeños como a mayores y que cada uno construiría su propia interpretación. Lejos de considerarlo un problema, exploraban los beneficios que brindaba la intersubjetividad. Antes de continuar las conclusiones con algunas imágenes nuevas que completan la revisión genérico-cronológica, propongo al lector que examine las imágenes que ha observado en este capítulo y que reflexione sobre a cuántas de ellas podría atribuir un concepto como doble audiencia, es decir, la existencia de una posible interpretación infantil y otra adulta, para la misma imagen, (independientemente de si la última queda visible gracias al subrayado del eclecticismo, al apoyo de un objeto metaficcional o al cuestionamiento de las relaciones espacio-temporales).

Terminaré ampliando un tema ya esbozado, referente a las implicaciones educativas de la extremada diversificación estilística finisecular. En este sentido es importante insistir en que el deseo de alfabetizar, literalmente, pero también insertando a niños y niñas en una estructura ideal que les sugiera su lugar político, no cesó en la última década del siglo. A veces, sus signos expresivos buscaron la fusión con el antiguo lenguaje esópico, creando abecedarios protagonizados por animales⁹³³. Las nuevas series de álbumes ofrecen otros ejemplos de la calurosa recepción de los nuevos protagonistas antropomorfizados⁹³⁴. No era la única extrapolación posible de unos roles y derechos (es decir, relaciones y disposiciones socio-psicológicas), expresados de una nueva manera.

Uno de los ejemplos más rotundos de la traslación del vocabulario de los derechos a nuevos álbumes seriados llegó de la mano de Carme Solé, cuando dio cuerpo a la antiutopía de Miquel Obiols con la cabecera: “Tras la explosión de la Bomba... El Sol se enfrió y todo fue perdiendo el color”⁹³⁵. En este cuento de nuevo cuño, el héroe o la heroína ha pasado a pertenecer a la franja de edad emergente, de 8 a 11 años, y el animal-donante mágico, según la clasificación de Propp⁹³⁶, presenta rasgos paracientíficos de mutante. La intraducibilidad del lenguaje de este copartícipe fantástico agrava la responsabilidad de los nuevos artífices del mundo postatómico: unos niños y niñas distribuidos en los papeles clave de los distintos libros en absoluta paridad, igualmente desobedientes frente a sus atípicas familias y con atuendos unisex.

⁹³³ Podríamos citar los numerosos libros de la serie *El zoo de las letras*, ilustrados, a partir de los últimos años de la década, por Mabel Piérola, Horacio Elena, y Francesc Rovira.

⁹³⁴ Así, esta década consagró a la heroína de la escritora Fina Masgrau i Plana; el éxito de su rata Marieta convirtió a Lourdes Bellver Ferrando en una ilustradora de idiosincrasia animalista y posmoderna.

⁹³⁵ Así empieza cada cuento de la serie de Iris, un proyecto enciclopédico (que ordena las alternativas en categorías cromáticas) de 1991. OBIOLS, Miquel; SOLÉ VENDRELL, Carme (il) 1991.

⁹³⁶ Las ideas de Vladímir Propp, expuestas en relación con los tipos espaciales, derivan prioritariamente de su libro *Las raíces históricas del cuento*. En cambio, el animal, donante de objeto o poder sobrenatural, aparece en *Morfología del cuento*, donde los personajes están analizados como funciones de su estructura, necesarias para propiciar el desarrollo de la historia. PROPP, Vladímir, 1985. PROPP, Vladímir, 1974.

El detalle que diversifica a estos héroes juega un rol fundamental a la hora de plasmar visualmente el mensaje sobre los valores, capaces de reconstruir una civilización. La mirada de heroína distópica de Raquel, que emula a su papá mientras adopta el lugar de la figura madura (fig. 503); la ternura en la interacción entre el tándem espacial niña-perrito (fig. 504) o el pelo brujeil, compartido por la abuela y la nieta del cuento ecológico (fig. 505-506), todos ellos reflejan la visión de lo inalienable en las relaciones tradicionales.

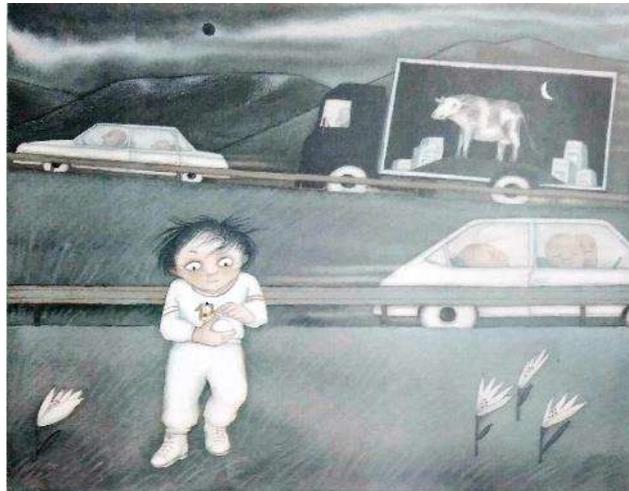


Fig. 503. Carme Solé Vendrell. Ilustración para *Que viene el Iris, Leri*, 1991.



Fig. 504. Carme Solé Vendrell. Ilustración para *Todos los Iris al Iris*, 1991.



Fig. 505. Carme Solé Vendrell. Ilustración para *Tantos Iris como dragones*, 1991.



Fig. 506. Carme Solé Vendrell. Ilustración para *Tantos Iris como dragones*, 1991.

Podríamos contrastar este mensaje con un ejemplo de otra forma de anunciar las estructuras socioculturales, codificadas como “los derechos del niño”: reuniendo varios autores e ilustradores en una antología, adornada con diversas reseñas de personajes políticos. El ecléctico conjunto de ilustraciones de *Trabajar no es un juego* converge en unos pocos puntos clave. Efectivamente: ¿qué tienen en común la “mini-bruja boba” de Gloria Fuertes, obligada por su padre a usar la tradicional escoba para volar, como lo hizo su mamá, y Bichicome, la adolescente que en 1944 provocaba con “pequeña maldad” y “curiosidad mentirosa”? En el caso de la primera, el papá tiránico es presentado en un ambiguo cuadro dentro del cuadro y la propia protagonista lleva un disfraz pronunciadamente carnavalesco (fig. 507). La puesta en escena fotográfica, con el ficus y el gato también posando, mandaría el mismo mensaje de rol efímero, si no fuésemos conscientes del valor de posar en las pinturas de Hilda Fuchs, donde el estatismo exhibido equivale a adueñarse de la propia imagen (fig. 509). Pero la superposición de estas capas con el mensaje del conflicto generacional, transmitido por el texto (por no hablar ya del título del libro), vuelve a trastocar la comunicación, haciéndonos pensar en los palimpsestos inconscientes, descritos por la crítica feminista⁹³⁷. En cuanto a Bichicome, en

⁹³⁷ Oriunda de Argentina y afincada en Madrid, Hilda Fuchs (1945) es más conocida en sus facetas de actriz, modelo o escritora. No obstante, sus pinturas y grabados han sido expuestos reiteradamente y varias editoriales pidieron su colaboración como portadista. De hecho, algunas de estas portadas para la literatura adulta, íntimamente relacionadas con el tema del género, dan buena idea de las capas escondidas detrás de las mujeres pseudo-naïf de Fuchs (fig. 500), calificadas por la crítica como, respectivamente, emblemas de la feminidad icónica, escenografías equívocas u homenajes conscientes pictórico-literarios. También trabajó como asesora

realidad Alicia, los pinceles de María Jesús Santos⁹³⁸ la han convertido en una princesa de siglos inciertos, con reminiscencias a su tocaya, la Alicia de Carroll, perdida entre un suelo ajedrezado, un sofá victoriano y otros supervivientes del mundo de Carroll, como las multicolores bebidas del primer plano (fig. 508). El ambiguo cuento de adolescencia transgresora, crecimiento e incomunicación entre generaciones pertenecientes a distintos paradigmas (y además ubicado en una recopilación, llamada *Trabajar no es un juego*) se desorbita, retomando la leyenda negra del escritor infantil más leído y sus supuestos modelos fotográficos. Así, rebeldías, prohibiciones y dudas acaban reducidas a un juego de espejos entre el niño lector y los códigos intertextuales adultos, ricos en guiños valiosos, pero comprensibles solo para los mayores. ¿Alcanzó, en este caso, el mensaje crítico bajo el patrocinio oficial el límite del eclecticismo? ¿O se trató solo de una involuntaria *reductio ad absurdum* de lo referente al género, donde por costumbre se dibujaba más de lo que se había discutido en voz alta?

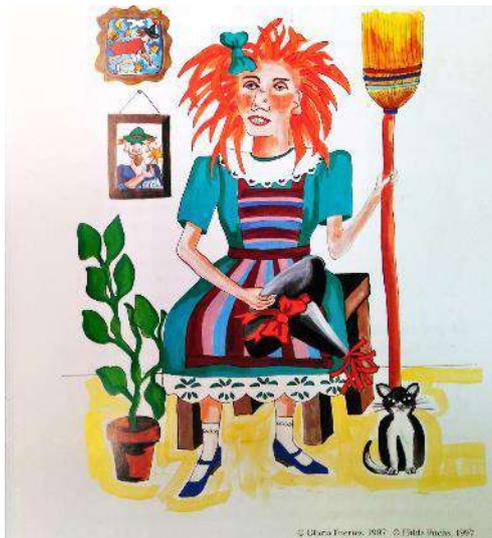


Fig. 507. Hilda Fuchs. Ilustración para *Trabajar no es un juego*, 1997.

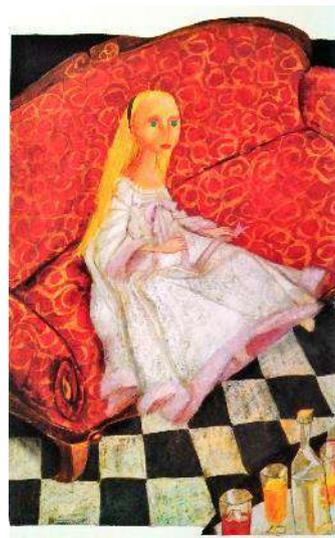


Fig. 508. María Jesús Santos. Ilustración para *Trabajar no es un juego*, 1997.

cultural, redactora en programas de televisión o decoradora de interiores. FUCHS, Hilda, 2020. MONTANÉ, Joan Lluís, 2006. HERAS, Raúl, 1999. BARRIENTOS, Jaime, 1996. En cuanto a la teoría del palimpsesto, tal como la presentan Sandra Gilbert y Susan Gubar, podemos aventurar a relacionarla con la imagen solo conociendo la multifacética personalidad de la autora; vista aisladamente, la ilustración difícilmente podría llegar en todos sus posibles sentidos a un lector o lectora. GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan, 1998.

⁹³⁸ Después de licenciarse en Bellas Artes, María Jesús Santos Heredero siguió practicando su especialidad, la pintura, compaginándola con gran número de ilustraciones de libros infantiles y manuales. También dibujó para la prensa y realizó decorados teatrales. Su peculiar estilo, ganador de varios premios, inscribe el cuerpo en una especie de mural decorativo, que trata el exterior y el interior como partes de una vidriera, iluminada y espiritualizada. Así se nos presenta el universo de las hermanas de Bichicome, divididas entre lo fantástico y lo geométrico, indistintamente de si se trata de una *quest* adolescente moderna, como es la de *El Bolso Amarillo* (fig. 510) o de uno de los tipos del cuento más repetidos, la mujer redentora que interioriza la magia y el sufrimiento (fig. 511). De hecho, su trayectoria en el libro también queda repartida entre el mundo del cuento tradicional y la moderna prosa reivindicativa, usando en ambas áreas medios semejantes: colores y formas, que sintetizan las enseñanzas de vanguardias pictóricas opuestas, para crear un mundo abstracto de emociones y sentidos en eterno equilibrio. SANTOS, M^a Jesús, 2019.



Fig. 509. Hilda Fuchs. *Candelabro de 3*. Portada de *Recordatorios* de Marguerite Yourcenar y óleo independiente, 1984.

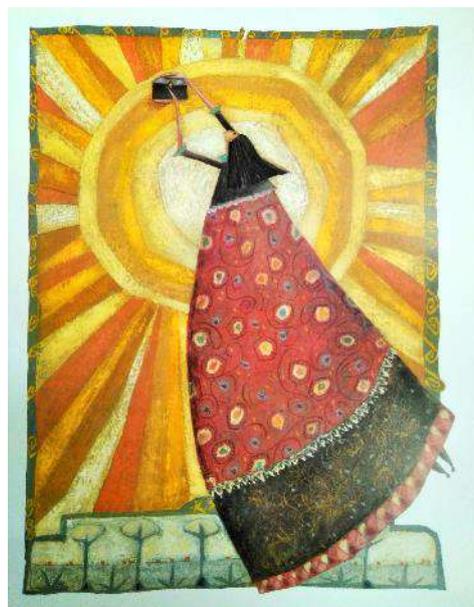
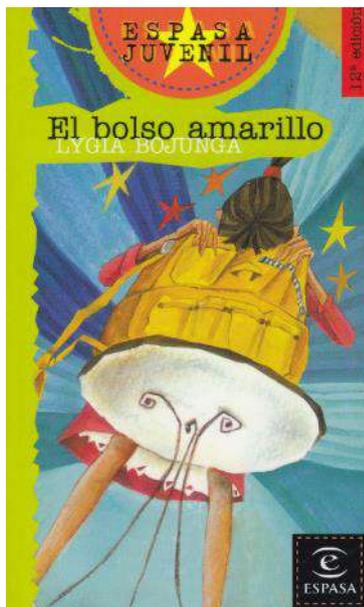


Fig. 510. María Jesús Santos. Portada de *El bolso amarillo*, 2000.

Fig. 511. María Jesús Santos. "La alondra de león cantarina y saltarina". Ilustración para *Cuentos de Grimm*, 1998.

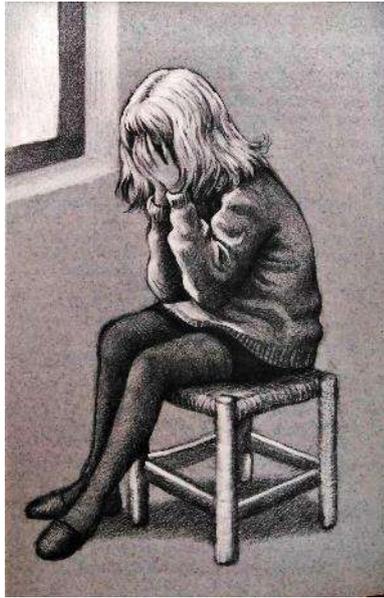


Fig. 512. Fuencisla del Amo. Ilustración para *Un cesto lleno de palabras*, 2000.



Fig. 513. Julia Díaz. Ilustración para *Desde el corazón de la manzana*, 1989.

Una última comparación circular podría cuestionar dicho tema, o más bien la ecléctica imagen del binomio transgresión-crecimiento dibujado en femenino, contrastándola con otras ilustraciones emblemáticas de la década. Las andróginas niñas cuasi mutantes y la abuela a lo Mary Poppins de Carme Solé (figs. 503-506) marcarían el límite opuesto del mismo tema. Pero no serían menos importantes, en el mismo sentido, la frágil, expuesta y despersonalizada protagonista del abecedario postenciclopédico, ilustrado por Fuencisla del Amo (fig. 512), la mujer-memoria de Julia Díaz (fig.513), o –para recordar el polo estilístico contrario– la teatral bruja creadora del mundo imaginario de Pilarín Bayés (fig. 514) o la heroína, originalmente más erótica del cuento ibérico, Blancaflor, convertida por María Luisa Torcida⁹³⁹ en otra creadora autorreferente (fig. 515)⁹⁴⁰. Y la cadena de brujas, brujitas y potenciales alumnas brujeriles podría continuar.

Mientras el marco gráfico buscaba sus referentes históricos para jugar con ellos y con el lector, las series didácticas, todas oficialmente dedicadas a enseñar derechos o a provocar la reflexión, parecían fundirse en una larga historia cuyo marco temático podemos encontrar en obras de otro formato. Los temas de la aprendiz y de la mujer en el intersticio entre los mundos del pasado y el presente (o el real y el representado etc.), eran reinterpretados gráficamente una

⁹³⁹ Después de formarse en Bellas Artes –curiosamente, en grabado–, a mediados de los ochenta, María Luisa Torcida Álvarez (1963) se dedicó a la ilustración de libros infantiles y material didáctico. Cabe matizar que este último ítem, además de cientos de libros de texto, incluye también carteles, juegos y hasta una especie de incalificables instalaciones lúdicas, parte de las campañas de promoción de la lectura. Desde sus inicios, su estilo mostró una profunda evolución, pero sigue fiel a los tópicos fantásticos: desde las letras vivas hasta los árboles parlantes, pasando por un extenso número de brujas benignas. Ya en el nuevo siglo desempeñó la práctica de la enseñanza, no solo la reglada, sino también en talleres, encuentros, salones del libro y foros afines. Como final del capítulo, ofrezco esta imagen de su página personal que, aunque reciente, señala una de las tendencias de diálogo entre las artistas y su público (fig. 516). PARRA MUÑOZ, Isabel, 1989. TORCIDA, M^a Luisa, 2020.

⁹⁴⁰ Recuerdo en miniatura la imagen de José Pla-Narbona, no solo para aludir a la infantilización, unida a la normalización de lo erótico, sino también para subrayar su sublimación en la teatralización: lo que procrea la imagen de Blancaflor de M. L. Torcida son otras imágenes de sí misma. Cabe también insistir en que Blancaflor, la hija del diablo o del señor del Castillo de Irás y no Volverás aparece en otras imágenes utilizadas, como la de Fina Rifà (fig. 507).

y otra vez en novelas, poesías y cuentos. Así, ambos parecen cuestionar o contextualizar la extensión del mensaje de las series enciclopédicas. Identidad y derecho se reflejan sin fin en el enmarcado y re-(por otra vez)-marcado espejo de la duda sobre la trasmisibilidad y la modificabilidad de la estructura. Imposible de ser concluido antes de seguir los contratiempos y aventuras de los tipos, inseparables del tema, de momento, el mensaje de las series y el marco de fin del XX suena muy parecido a un posmoderno “soy, sin embargo”.

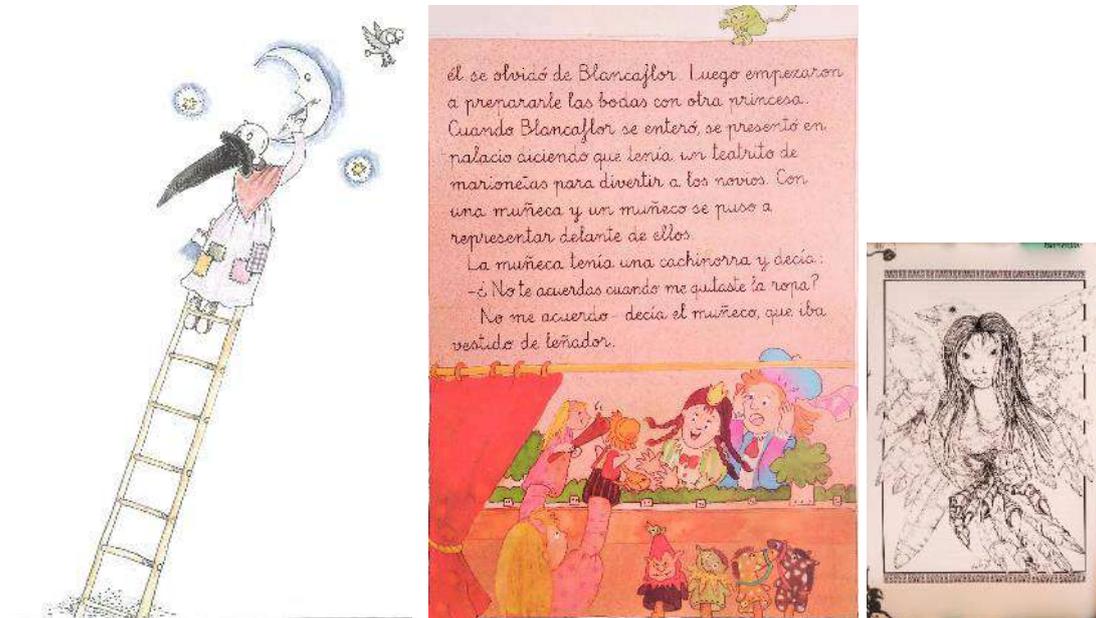


Fig. 514. Pilarín Bayés. Ilustración para *¿Què serà?, ¿què podrà ser?*, 1997.

Fig. 515. M^a. Luisa Torcida. Ilustración para *Blancaflor* (en conjunto con la ya comentada fig. 491), 1999.



Fig. 516. María Luisa Torcida. *Más allá del papel* en el XIII Salón del Libro Infantil y Juvenil de Córdoba, 2015.

CAPÍTULO VI. ¿PARA PRINCESITAS? (UNIÓN SOVIÉTICA/RUSIA, 1985-2000)

1. LA VERDAD DESNUDA (EL MARCO DE GÉNERO: 1985-2000)⁹⁴¹

El apunte de Eric Hobsbawm respecto a la “sombra”, que proyectamos sobre la historia a la que llega nuestra memoria personal o los relatos orales de nuestros mayores⁹⁴², se ajusta canónicamente a la historia rusa comprendida entre estas fechas. Los momentos clave y los procesos y tendencias incluidos entre ellos siguen opacos para la Historia con mayúscula, detrás de la cortina tejida por las voces enfrentadas de los que los vivieron, sufrieron y creyeron en la trascendencia de lo ocurrido con una extrema intensidad, ciertamente aún mayor en el caso de los que recuerdan en silencio⁹⁴³. Entre los testimonios que siempre se presentan como tales, caben también los análisis de los especialistas, desde los politólogos hasta los historiadores del arte, no menos apasionados en su subjetividad⁹⁴⁴. Lejos de la ambición por resumir tal maremágnum, expondré –sobre todo para los lectores en castellano– aquellos puntos neurálgicos (y también faltos de consenso) que no pueden ser separados de la evolución de los conceptos de género, cultura o infancia. No sin remarcar antes, que la ineludible confusión de este capítulo debería trascender el esbozo sociopolítico y articular un análisis ordenado de la ilustración infantil, destinada a un nuevo sujeto, desconocido o mitificado. Absurdo o dialéctica, la contradicción señalada atañe al género en una progresión exponencial. Por ejemplo, y como trata de reflejar el título, tan improbable era que el común de los ciudadanos

⁹⁴¹ *La Verdad Desnuda* fue un programa televisivo, inaugurado en 1999, en el que las noticias fueron retransmitidas por presentadoras en diferentes grados de desnudez. El nombre del epígrafe dedicado a los estilos y a la ilustración infantil (La escuela de salvar gallinas negras y otros horrores) parte, por un lado, de una obra, presentada más abajo y emblemática tanto para la escritura como para la representación visual, *La Escuela de los Horrores*. La frase que juega con este título proviene de un manifiesto literario de 1990: “Salvemos a la gallina negra del cuchillo de la cocinera”, donde el ave en cuestión representa la nueva y desobediente literatura infantil posmoderna. Otro texto que considero sintomático, *Las aventuras de Barbie* de Liudmila Petrushévskaja, da nombre a las conclusiones. En cuanto al título de todo el capítulo, su explicación se encuentra en las páginas que siguen.

⁹⁴² HOBBSAWM, Eric J., 1989, p. 2-3.

⁹⁴³ Un nuevo hito marcado por Svetlana Alexeievich fue recoger los testimonios de personas, cuya traumática existencia, en los años cercanos al colapso de la Unión Soviética, los condujo a asumir la imposibilidad de compartir su sufrimiento, a la enfermedad y, sobre todo, al suicidio. ALEXIÉVICH, Svetlana, 2015 b.

⁹⁴⁴ Sería de utilidad, no obstante, diferenciar entre, por un lado, la montaña de monográficos que pretenden esconder el carácter cambiante de la memoria sobre el propio pasado bajo una pretendida objetividad y las obras que se nutren abiertamente de lo autobiográfico (no de lo testimonialmente “imparcial”). Los primeros pueden rayar el absurdo revisionista; caer en una infinita búsqueda del culpable del fracaso de los procesos transformadores o (sin excluir las tendencias anteriores) deleitarse en crear una infinita historia de personalidades excepcionales, con sus anécdotas íntimas. Los respectivos ejemplos engloban algún manual estrictamente oficial que clasifica la catástrofe de Chernóbil en la columna “Resultados de las reformas socioeconómicas” iniciales de la Perestroika; otros numerosos textos que, si proceden del entorno alejado del poder político, acusan a los líderes o, si tienen alguna relación con las élites, echan la culpa al irremediable retraso del pueblo y, por fin, una retahíla de hazañas de Hombres Ilustres, donde, entre intrigas, violencia y azares aprovechados, no cabe ningún nombre femenino, excepto el de Raísa Gorbachova. Entre muchos otros ejemplos mencionaré БАРАНОВ, Пётр (ed.) 2017, p. 364 para la cita o ТРАВИН, Дмитрий, 2010. Por suerte, aún queda la otra senda, la de la subjetividad que conjura la memoria; en ella (lejos de ser los únicos) hay que reconocer algunos estudiosos occidentales, prendados de lo que McFaul llamó “Russia’s unfinished revolution” y que le dedicaron toda su actividad investigadora. McFAUL, Michael, 2002. ADELMAN, Deborah, 1992. BARKER, Adele Marie (ed.), 1999. Además de la parte introductoria, distintos momentos del capítulo surgieron de la confrontación de estas dos corrientes de voces.

soviéticos coincidiera sobre el sentido de los acontecimientos que golpeaban su realidad e imaginario, como que unas supuestas enciclopedias lo transmitieran a unas lectoras definidas como “princesitas”⁹⁴⁵. Lo (casi único) obvio, en ambos casos, es la imposibilidad de fijar líneas divisorias internas; por ello, aunque los fenómenos culturales, educativos o gráficos de los ochenta tardíos distan mucho de los de finales de los noventa, la complejidad de lo ocurrido obliga a analizar estos quince años como un todo.

Resumiendo sobremanera, los apuntados procesos y acontecimientos clave, que a la vez marcan las líneas divisorias de la época política (aunque no, de la cultural) de la Rusia del final del XX, podrían ser los que siguen a continuación. Empezando con la era de las reformas político-sociales de Mijaíl Gorbachov, después de su llegada al poder en 1985, veríamos su inicio definido por la línea de la *glasnost* (transparencia), proclamada en 1987: un impulso para la relectura de la historia soviética silenciada y el nacimiento de medios de información independientes. Este subperiodo estuvo marcado, en igual o mayor medida, por los titubeantes intentos de plantear una reforma económica específica –que corriera a la par de la democratización política o *perestroika*– y que seguía el principio de la caja negra⁹⁴⁶. Pero lo que domina hasta hoy en la memoria colectiva, probablemente superando los contenidos estructurales de los cambios, sigue siendo el recuerdo de un incomparable bullicio, de la explosión de la sed de informarse, debatir e interactuar saciada públicamente a gran escala por decenas de miles de jóvenes y mayores, con su inherente febril y efímero entusiasmo⁹⁴⁷. Los intentos de Gorbachov de reestructurar las instituciones estatales, junto con las primeras oleadas de una crisis, que luego se manifestó como progresiva, continúa, multifacética y literalmente genocida⁹⁴⁸ (amén de directamente unida a los experimentos macroeconómicos), todo ello acabó con la popularidad del líder, desencadenado una serie de sucesos: la frustrada intentona de golpe de estado de 1991, el colapso de la Unión Soviética y el inicio de la era Yeltsin. Periodo que englobó la Primera República Rusa entera (1991-1993) y varios años de la Segunda.

En tan breve lapso, la Primera República conoció la liberalización de los precios, una opaca privatización de todos los medios productivos y, consecutivamente, una inflación galopante y el desorbitado desempleo, que dejaron por debajo del umbral de la pobreza al 40% de la población⁹⁴⁹. A la par, surgió una estructura mafiosa que pronto se hizo omnipresente:

⁹⁴⁵ La *Enciclopedia para princesitas*, que apareció en las librerías rusas a mediados de los años noventa, escondía, debajo de tan simbólico título, una realidad sumamente mediocre: consejos para las adolescentes, lastrados por una heredada y ridícula autocensura en relación con la sexualidad, y una miscelánea de labores manuales como el bordado. АРАЛОВА, Екатерина, 2019.

⁹⁴⁶ Eso es, sin que los responsables de las decisiones destinadas a la creación de una economía socialista de mercado (los inputs) conocieran o quisieran comprender el funcionamiento interno del sistema; como si de prestidigitación se tratase. Las referencias recogidas en las notas anteriores y en la siguiente atestiguan un lugar común: el principio de la caja negra rusa, así definido, trasciende tanto a la *perestroika* de Gorbachov, como a la economía.

⁹⁴⁷ Completando las notas inmediatamente anteriores, especificar que este párrafo y los que siguen están basados, salvo otra referencia, mayoritariamente en РОГОВ, Кирилл *et al.*, 2019; CONRADI, Peter, 2018; McFAUL, Michael, 2002 y БУЗЕВ Евгений; КУВАЛДИН, Станислав; ОКРЕСТ, Дмитрий, 2017. Para completar el estado de la cuestión sobre el periodo, ver ТАРАСОВА, Елена, 2008, p. 2-28.

⁹⁴⁸ El adjetivo no es baladí: según las estadísticas, el descenso demográfico en los años centrales de la década de los noventa tenía entre sus causas, además de la emigración, la criminalidad y las enfermedades relacionadas con la nueva pobreza y el elevado número de suicidios. ГОЛОТИК, С.И. ; ЕЛИСЕЕВА, Н.В.; КАРПЕНКО, С.В. 2012. КИСЕЛЬНИКОВ Александр, 2010.

⁹⁴⁹ Sobre la celeberrima Doctrina de Choque en su variante rusa se pueden consultar fuentes enfrentadas como los libros de uno de sus principales responsables en Rusia, Yegor Gaidar o la investigación de su denunciante más palmaria, la periodista candiense Naomi Klein.

mientras extorsionaba hasta el más pequeño de los negocios se introducía en todas las esferas económicas y políticas. Los jóvenes pistoleros siguieron resolviendo a diario sus diferencias en la calle, mucho después de la caída de la República, tras el sanguinario choque entre las fuerzas del presidente y los pro-parlamentaristas en 1993⁹⁵⁰. Para no eternizar la lista negra, mencionaré sólo los sucesos más conocidos, que la memoria colectiva relaciona con los años centrales de la década: la interminable guerra en Chechenia (de hecho, dos guerras que se extienden a lo largo de casi diez años), el crecimiento exponencial de las fortunas de los oligarcas rusos, proporcional a sus incursiones en la política y por último la progresiva coacción sobre los medios de comunicación. En lugar de desarrollar un retrato de este tiempo prácticamente inexorable –es decir, que por antonomasia vendría a estar compuesto por recuerdos subjetivos que enjuician y valoran, continuamente enfrentados a otros recuerdos igualmente subjetivos, pero teñidos de la interpretación contraria etc., etc.– ofrezco un somero complemento visual. El collage de fotografías con protagonistas involuntaria e invariablemente femeninas, extraídas de las redes sociales, podría servir como adelanto a los párrafos siguientes, cuyas tendencias ilustra (fig. 517).



Fig. 517. Los noventa: un ejercicio fotográfico de memoria grupal selectiva.

Pero no se puede cerrar el marco histórico general, sin insistir en una de las contradicciones más evidentes. Junto a todo lo dicho, los años noventa conocieron las más inéditas formas de expresión, tan diversas y sorprendentes que pocas décadas después apenas

GAIDAR, Yegor; PÖHL, Karl Otto, 1995. KLEIN, Naomi, 2012. Otros textos insisten reiteradamente en las buenas intenciones y la fidelidad a la teoría neoliberal por parte de los ejecutores de las medidas. ТРАВИН, Дмитрий, 2010, entre otros.

⁹⁵⁰ Este último tema recapitula y continua lo dicho sobre la Historia y los cambios rusos: la trayectoria de Borís Yeltsin -del tanque del 91 desde el que “salvaba” el Parlamento sitiado, hasta los tanques con los que lo atacó en el 93-, se convierte en un enjambre de voces personales; de las personas que el mismo Yeltsin convocó para que defendieran la sede legislativa con sus cuerpos y de aquellas contra las que ordenó el ataque dos años más tarde. Y la recogida de estos testimonios, culminada por el enfoque de Alexiévitich en *El fin del "Homo Sovieticus"* (2015 b), también fue abordada desde paradigmas diferentes... Acotando, remito a trabajos que resumen y revisan los estudios sobre la crisis de 1993 y la creación de la Primera Constitución Rusa desde dos (de las múltiples) ópticas diferentes: ТАРАСОВА, Елена, 2008 y РОГОВ, Кирилл *et al.*, 2019. El segundo brinda también trabajos adicionales sobre los temas, aludidos a continuación: la creación de las grandes fortunas y su relación con los grupos criminales o con los silenciados hechos de la guerra. Cambiando de tipo de fuente, cabe añadir que en la actualidad periódicos como *Novaya Gazeta* (accesible en ruso en <https://novayagazeta.ru>) dedican parte de sus materiales a investigaciones que vierten luz sobre estos sucesos del pasado reciente.

pueden ser entendidas⁹⁵¹. No sorprende que muchos recuerdos, sobre todo los relacionados con sus inicios, priorizan la sensación de libertad, ante (o, en todo caso, en el mismo grado que) la frustración, la inseguridad o el miedo. Pero la acumulación de experiencias liminales acabó afectando a la población en masa. Según un estudio sociológico del momento, una de las características de la cosmovisión común de finales de los noventa devino en:

la transformación del negativismo en rutina (es decir), la aparición y afianzamiento de un trasfondo u horizonte de la realidad negativa (común para la mayoría de la gente): la conciencia de estar ofendido, privado, indefenso, forzado a existir; la falta de control –por la persona ordinaria– sobre cualquier suceso que le ocurriera, que produce esta sensación de dependencia, de violabilidad colectiva y de carencia de certezas incluso sobre el futuro más inmediato⁹⁵².

Como sugería el fotocollage, sería incorrecto esbozar en bloque la amalgama de los dramáticos cambios de los últimos quince años del siglo, sin especificar que los que los sufrieron –y se beneficiaron de ellos, en algunos aspectos– tuvieron experiencias comunes, pero también muchas muy específicas, determinadas por su género y también por su pertenencia a diferentes generaciones. En primer lugar, hubo un grupo generacional de mujeres y hombres que, circunstancialmente. Se vieron en el papel de detonantes de las reformas democráticas, su identificación grupal le llevó incluso a apoyarse mutuamente en las épocas de supervivencia amenazada. Se trataba de la generación del “Baby Boom”, aquellos nacidos a partir de mediados de la década de los cincuenta, los últimos (en muchos sentidos también los primeros) detentadores de “la infancia soviética feliz”. Fueron los niños de la era espacial, de los hobbies obligatorios con o sin talento, de los torneos de ajedrez infinitos, de la lectura compulsiva de textos marginales –desde la ciencia ficción occidental hasta las publicaciones caseras ilegales–, del goteo de la cultura de masas globalizada y del afianzamiento del pensamiento disidente. Educados entre los chistes políticos, el crecimiento exponencial de la importancia de la vida personal y la celebración de la amistad en detrimento de la ideología oficial, esos niños de mayores fueron llamados con razón “agentes inconscientes del cambio”. Durante los años difíciles, fueron específicamente las capacidades de supervivencia dentro del sistema totalitario y, a pesar de este, desarrolladas en su infancia, las que les ayudaron a subsistir, entre ellas la cadena de favores en las redes personales, y la flexibilización de las reglas (incluidas las económicas y culturales)⁹⁵³. Veremos más adelante cómo esta “generación perdida”, que se negó a sentirse como tal, sí perdió el vínculo transmisional con sus hijos que crecieron durante la perestroika y también cómo las tácticas de resistencia influyeron en la nueva cultura infantil y juvenil. Pero antes conviene detenerse en el abismo que separaba la experiencia de ambos géneros.

El último cuarto de siglo conoció un sinfín de intentos de mixtificar las verdades de conocimiento común sobre la época de la transición democrática en Rusia. Un incalculable porcentaje pertenece a las negaciones de un hecho con numerosas pruebas: nadie pagó el precio de los cambios en mayor grado que las mujeres. Un proceso tan polémico merece el análisis de todos sus componentes entrelazados: la feminización de la pobreza, la transformación de la

⁹⁵¹ Sirva como ejemplo el nacimiento de los rave-parties en San Petersburgo, alojados en edificios *okupados* pero muy confortables, ya que la invisible mano del poder seguía suministrando luz y agua sin interesarse a quién. YURCHAK, Alekséi en BARKER, Adele Marie (ed.), 1999, p. 76-108.

⁹⁵² “Рутинизация негативности — появление и укрепление хронически негативного фона или горизонта происходящего (общее для большинства): сознание обиженности, обделенности, незащитности, принудительности существования, не подконтрольности для рядового человека любых происходящих с ним событий, что порождает чувство своей подневольности, коллективной изнасилованности, неуверенности в ближайшем будущем”. ГУДКОВ, Л., ДУБИН, Б., 2001, p. 15–30. (p. 16 para la cita).

⁹⁵³ RALEIGH, Donald J., 2011. ADELMAN, Deborah, 1992.

mujer en objeto de múltiples formas de violencia, la conformación de una poderosa opinión pública de corte neo-patriarcal y, como correlato, la criminalización de las ideas feministas.

A su vez, la discriminación económica femenina también tuvo múltiples facetas. La abrupta curva del desempleo, desbocada a partir de los noventa, se nutrió del personal femenino de fábricas y entidades administrativas, caracterizado además por su alta cualificación⁹⁵⁴. Incontables ingenieras de mediana edad compartían la sensación de ser “nadie o nada”; junto con otras especialistas lanzadas más allá del umbral de la pobreza vieron la nueva economía del mercado cerrada para las que no eran jóvenes y atractivas. La feroz adaptabilidad de estas mujeres convirtió los noventa en un nuevo tiempo de guerra: aprovecharon cada oportunidad en la economía sumergida, desde la compraventa de artículos de primera necesidad en el extranjero para revenderlos en la calle, hasta la sempiterna micro-agricultura en terrenos de los extrarradios, ahora intensificada. Los datos son, como cabía esperar, contradictorios, pero algunas estadísticas de finales de los años noventa hablan del 30% de las mujeres rusas en estado de completa privación de recursos, mientras otro 60% estaban en el límite, es decir, contando sólo con un ingreso que apenas cubría sus necesidades básicas. Según otros estudios de la misma década, la remuneración media femenina apenas llega al 40% de la de los hombres⁹⁵⁵.

Respecto al primer dato, cabe recordar que si la alta cualificación de las pobres hacía posible y real anuncios como “se precisa mujer con carrera superior para trabajos de limpieza”, para las más marginadas por otros indicadores sociales a veces no cabía ni el recurso del trabajo más precario, sino, a menudo, poco más que la mendicidad⁹⁵⁶. En cuanto a la segunda observación estadística, la de la desigualdad de las ganancias femeninas y masculinas, también fue estructural y duradera. Desde los inicios de las reformas, el estado, que tradicionalmente se había vanagloriado de asumir la responsabilidad del apoyo a la maternidad y la crianza, traspasó este lastre a las empresas o a las administraciones locales, pero sin respaldarlos con fondos. Como consecuencia directa, las unidades productivas enfrentadas al peligro de tener que mantener a unas trabajadoras mucho más costosas que los hombres, optaron por deshacerse de la fuerza laboral femenina siempre que les fue posible (y no encontraron ningún impedimento)⁹⁵⁷.

Pero la tragedia no acabó aquí. La economía neoliberal –para los reformadores y sus avalistas occidentales esa parecía la única alternativa democrática– y, especialmente su variante rusa, tenía una cara exclusivamente masculina. Medios de información de masas, políticos y pueblo coincidían: el negocio (o *business*, una palabra sacralizada de repente) requería agresividad, amor al riesgo, inventiva y descaro: las características del hombre verdadero. Las mismas que el poder totalitario había desatendido o desterrado, produciendo unos hombres débiles como contraparte de las masculinizadas falsas mujeres. De poco sirvió que mientras las revistas servicialmente proporcionaban testimonios de mujeres que anhelaban ser otra vez débiles⁹⁵⁸, los propios hombres se veían incapaces de afrontar las nuevas

⁹⁵⁴ АЙБАЗОВА, Светлана, 1998. ALPERN-ENGELS, Barbara, 2003, p. 256-260.

⁹⁵⁵ EVANS CLEMENTS, Barbara, 2012, p. 286-315. ALPERN-ENGELS, Barbara, p. 258-260.

⁹⁵⁶ Citaré tan sólo el más visible de los grupos sociales arrastrados a la indigencia, el de las ancianas solitarias. EVANS CLEMENTS, Barbara, 2012, p. 286-315. Para más casos como el del anuncio parafraseado, ver ALEXIEVICH, Svetlana, 2015 b.

⁹⁵⁷ Tampoco hay que olvidar que este proceso fue acompañado por la drástica reducción de cualquier tipo de servicio que aligerara la compatibilidad de la vida laboral y familiar (de guarderías a lavanderías), haciendo la ya múltiple jornada laboral femenina completamente aplastante. ALPERN-ENGELS, Barbara, 2003, p.254-258. АЙБАЗОВА, Светлана, 1998.

⁹⁵⁸ Estudios algo más profundos matizan tales declaraciones. Las mujeres rusas, afirman los investigadores, no necesitaban que las mantuvieran ni domaran, tan solo ansiaban que, por fin, sus parejas asumieran una fracción

exigencias: la nueva esperanza de vida masculina, inferior a los sesenta años, mostraba claramente que ni los miles de cadáveres de los jóvenes mafiosos se hallaban preparados para tales exigencias de la masculinidad. Pero si miradas de hombres corrientes acababan inadaptados o fracasados con los nuevos perfiles impuestos por la oligarquía criminalizada, de las mujeres no cabía ni hablar. El negocio era asunto de superhombres, que reinaban sobre cohortes de hipersexualizadas secretarías y mantenidas y además repartían violencia indiscriminada dentro y fuera de sus sufridas familias. Entre las 50 personas más ricas de la nueva Rusia apenas se encuentra una mujer, y esta ocupa un puesto a partir del 30⁹⁵⁹.

Por fin, y aunque cabría muchísimo más en el subepígrafe de la feminización de la pobreza, recordar que esta venía acompañada por una particular ilegalización de la ciudadanía femenina, a través de la expulsión de las mujeres de los niveles de toma de decisiones. Ellas fueron el apoyo perfecto de los reformadores, prestaron sus cuerpos para construir barricadas vivas en defensa del Parlamento, en los días del intento del golpe de estado, nutrieron las protestas y las manifestaciones... como siempre. Pero no fueron elegidas ni representadas, salvo en los casos particulares a los que volveré hablando del feminismo. Y cuando sí aparecieron expresamente, en el Parlamento, sufrieron la humillación pública y hasta ataques físicos por colegas diputados, dignos de entrar en los manuales de la infamia universal⁹⁶⁰.

La violencia de género, en todas sus formas, desde la que produjo 332.000 crímenes contra las mujeres en 1993⁹⁶¹ hasta la más asimilada por el imaginario colectivo, que no la reconoce como tal, reiteradamente apuntaba a una de las más populares palabras del periodo: sexo. No obstante, la presentación social de las caras de esta violencia sexual difería considerablemente. Si, en el caso de los asesinatos y violaciones, el esfuerzo de silenciamiento parecía, si no unánime, sí consensuado, el desorbitado auge de la prostitución fue recibido con todo un conjunto de estrategias de invisibilización, que se negaban mutuamente. Por un lado, nadie intentó cuantificar este nuevo negocio, aunque todos parecían conocer su extrema cota de lucro. No se aventuran datos ni siquiera respecto al ingente número de mujeres, víctimas involuntarias de trata, que llenaron los establecimientos asiáticos y europeos. En vez de esto, numerosos medios de comunicación trasladaron el inevitable debate sobre la prostitución al terreno moral: se trataba de la degradación femenina –nunca de la de los clientes–, síntoma detectable también en otras formas periféricas del comercio sexual, que podrían incluir desde la semivoluntaria “prostitución de las oficinas” hasta la común práctica de vivir bajo el patronazgo de un nuevo rico⁹⁶². Hubo, por fin, otras voces, nada minoritarias, que insistieron en la normalidad del fenómeno, como parte de la necesaria liberación sexual, beneficiosa no solo para los usuarios masculinos sino también para las profesionales. Los que dudan de la

cualquiera de la carga doméstica. Algo que no coincide ni con la idea tradicionalista de prohibir el trabajo femenino, ni con la dependencia soñada proclamada por tantos medios de comunicación. Por lo demás, la reluctancia femenina a abandonar su puesto de trabajo, pudiendo o no sobrevivir sin él, resultó proverbial. KIBLITSKY, Marina, 2000, p. 55-71.. KUKHTERIN, Sergei, 2000, p. 71-89. MESHCHERYAKOVA, Elena, 2000, Routledge, p 105-117.

⁹⁵⁹ КЛИМЕНКОВА, Татьяна, 1996. ATTWOOD, Lynne, 1996 a, p. 95-121. АЙВАЗОВА, Светлана, 1998.

⁹⁶⁰ EVANS CLEMENTS, Barbara, 2012, p. 286-315. ALPERN-ENGELS, Barbara, 2003, p. 258-260.

⁹⁶¹ Las estadísticas oficiales de la Fiscalía General hablan de alrededor de 14.000 violaciones, cerca de 15.000 mujeres asesinadas a manos de sus parejas y más de 56.000 gravemente heridas. Huelga aclarar que solo una pequeña parte de los crímenes oficiales llegaban al juzgado, tanto en el caso de la comúnmente invisibilizada violencia familiar, como en el de las violaciones, tratadas por el sistema judicial con una frivolidad que disuadía a las víctimas. La opinión pública, fomentada por los medios de comunicación, rebosaba cinismo. Las declaraciones que cargaban la responsabilidad de la violencia al modo de vestir femenino fueron –y son– repetidas, desde hace décadas, literalmente a diario. АЙВАЗОВА, Светлана, 1998. ZABELINA, Tatiana, 1996, p. 169-187.

⁹⁶² ALPERN-ENGELS, Barbara, 2003, p. 256-262. ATTWOOD, Lynne, 1996 a, p. 95-121. АЙВАЗОВА, Светлана, 1998.

seriedad de este tipo de declaraciones pueden consultar este testimonio sobre una de las formas menos crudas de prostitución, el sexo telefónico:

La socióloga A. Y. Zótova llevó a cabo un estudio de observación participativa sobre el ‘sexo telefónico’, trabajando como ‘telefonista sexual’ desde agosto de 1992 hasta enero de 1993 (Zótova 1994:59-68). Sus colegas tenían entre 19 y 50 años y la mitad estaban casadas y tenían hijos. La mayoría había aceptado el trabajo porque necesitaba el dinero, pero varias contaron a Zótova que también querían satisfacer su curiosidad y cumplir sus propias fantasías eróticas. [...] Muchas dijeron que querían ‘ayudar a otras personas’⁹⁶³.

La propia imagen de una investigadora que se dedica a la práctica, en pro de su socialmente beneficioso estudio, viene a confirmar la fantasmagórica idea de la degradación sexual con fines altruistas. Planteamiento que enlaza con otras observaciones sobre el carácter patológico del intercambio íntimo, implícito en el periodo finisecular⁹⁶⁴. Pero además, el motivo de la liberación sexual de ambos sexos, a través de prácticas liminales por parte tan solo de la mujer, entronca con otro ámbito, donde estuvo mucho más presente: el de la pornografía. Como lo anunciaba el fotocollage (fig. 517), la corta explosión de la producción pornográfica en Rusia saturó todos los ámbitos de la vida social, generando un desorbitado y entusiasta consumo. La equivalencia entre “lo sucio” (no lo erótico, ni lo placentero) con la libertad de expresión y, por ende, con las ideas antitotalitarias, era un patrimonio común⁹⁶⁵. Cuando hacia mediados de los noventa el estímulo perdió su frescor y la producción fue canalizada en establecimientos especializados, la pornografía perduró en otras áreas de la industria cultural que, coyunturalmente, había contaminado. Los ejemplos varían desde un respetable noticiario presentado por locutoras desnudas, hasta revistas especializadas que seguían usando el desnudo para vender cualquier tema⁹⁶⁶. Pasados más años, la retórica de la carne femenina se asentó en otro campo adyacente, donde (como en las demás formas parapornográficas) también superó en radicalismo a los modelos occidentales. Se trataba de la publicidad, un arte que, no conviene olvidar, no solo se enorgullecía de la sexualización de sus imágenes, sino que compartía la pretensión de contribuir a la liberación sexual femenina. Las investigadoras no tardaron de diagnosticar la peligrosa conjunción del discurso pornográfico y del patriarcado en los anuncios⁹⁶⁷. La descomunal presión mediática sobre las mujeres rusas,

⁹⁶³ “Sociologist A. Yu. Zotova conducted a participant observation study of ‘telephone sex’, working as a ‘sex-telephonist’ from August 1992 to January 1993 (Zotova 1994:59–68). Her colleagues ranged in age from 19 to 50 and half were married with children. Most had taken the job because they needed the money, but several told Zotova that they also wanted to satisfy their curiosity and fulfil their own erotic fantasies. [...] Many said they wanted to ‘help other people’”. ATTWOOD, Lynne 1996 a, p. 115.

⁹⁶⁴ Una de las estudiosas que señalan con más contundencia la asimilación de matices masoquistas a la sexualidad femenina, Tatiana Klimenkova, insiste sobre la extrapolación del binomio violencia naturalizada-sufrimiento voluntario/placentero sobre todo el imaginario. Otros investigadores han notado la presencia de elementos sadomasoquistas (la segunda parte siempre corresponde a la mujer) en la producción cultural de la época, dentro de su intensiva resexualización. КЛИМЕНКОВА, Татьяна, 1996. GOLDSCHMIDT, Paul W., 1999, p. 318-337. ALPERN-ENGELS, Barbara, 2003, p. 252-254.

⁹⁶⁵ ГОЩИЛА, Елена, 2000, p. 107-143. МИХАЙЛОВА, Татьяна, 2000, p. 144-151. GOLDSCHMIDT, Paul W., 1999, p. 318-337.

⁹⁶⁶ Estas últimas también cubrían un espectro muy amplio, en el que cabía tanto revistas femeninas como *Asuntos de la mujer*, como otra, inicialmente especializada en divulgación del área de la salud sexual (con el elocuente nombre, traducible como *SIDA-info*). ГОЩИЛА, Елена, 2000, p. 107-143.

⁹⁶⁷ Los diseñadores de publicidad rusa hicieron mucho más que desnudar y cosificar el cuerpo femenino, asociándolo con todo lo que se podía vender con su concurso y con muchas cosas sin ninguna relación con el sexo. Ávidos por adelantar al neoliberalismo salvaje en su propio terreno, y a la vez necesitados de la creación de consumidores orientados a los supuestos valores eternos, llegaron en este ejercicio a cuotas que nadie en el Occidente aventuraría. También superaron a sus homólogos europeos y americanos en la emisión de mensajes con mujeres dependientes, obedientes y mudas, enteramente sumisas al poder adquisitivo masculino: la hipersexualidad y la inhabilitación se fundieron para dar vida a un modelo nacional específico. La objeción fue mínima, casi nula. Como en el caso de la pornografía, la remasculinización “democrática” requería desconfiar de

convertidas no solo en cebo para la occidentalización del consumo, sino también en su blanco preferente se granjeó una poderosa aunque minoritaria denuncia, procedente del nuevo arte feminista. Pero tuvieron que pasar muchos años hasta que las reacciones de este tipo empezaron a quebrar el silencio consensuado que las había ignorado⁹⁶⁸.

Los medios de información masiva fueron la principal plataforma de la creación de un nuevo mensaje que pronto se hizo mayoritario. La carne resexualizada de los anuncios y los espectáculos parapornográficos actuaba en la misma dirección que los mensajes conservadores de mayor alcance: todo ello contribuyó a que el imaginario público fuera contagiado con el poderoso motivo de la “vuelta al hogar”. El inicio de este discurso, que aunó la marginación de la mujer del nuevo espacio productivo, la normalización de los nuevos estereotipos de la feminidad como humanidad de segunda clase y hasta las llamadas a la educación sexualmente diferenciada, puede ser rastreado en la *perestroika*⁹⁶⁹. Desde los primeros años de los cambios, políticos y medios volvieron con cada vez mayor frecuencia al tema de la misión “puramente femenina”, limitada a la crianza y el mantenimiento del hogar. La argumentación básica era que la usurpación de las funciones educativas por parte del estado totalitario –y por extensión, el fomento del trabajo femenino fuera del hogar– habían atacado no solo a la familia, sino también a toda la cultura⁹⁷⁰. Más tarde, y esto tuvo especial repercusión en las antiguas repúblicas, dicha cultura fue interpretada como el legado nacionalista antisoviético, necesitado de la transmisión intergeneracional a través de las mujeres-madres-y-amas-de-casa. De esta manera, el binomio esencialismo-nacionalismo, acuñado en los inicios de la civilización burguesa, encontró su afirmación con el neoliberalismo del fin del XX⁹⁷¹.

Obligada a adoptar estrategias de supervivencia extraordinarias, la mujer fue además sometida al constante ruido mediático, destinado a convencerla de que su vida puede desarrollarse en una de las dos alternativas: o la natural y fácil misión de madre y mujer limitada a las tareas de hogar o la ingrata, y casi condenada al fracaso, senda de la realización profesional. Las investigaciones entre adolescentes de los últimos años del siglo demuestran que ellas habían interiorizado con tal éxito esta inducida disociación de las esferas, que no podían imaginar una conciliación a no ser en términos dramáticos. La vida femenina era una elección entre lo cada vez más aceptado socialmente y lo que la realidad tácitamente seguía exigiendo⁹⁷².

En 2004, un investigador ruso, Denis Zájarov, analizó en detalle el discurso de una serie de revistas femeninas de los años noventa, para ejemplificar la puesta en marcha del nuevo régimen representacional. Tanto publicaciones antiguas como *Campesina*, émulas de lo occidental como la *Cosmopolitan rusa* presentaban continuamente a sus lectoras, por un lado,

cualquier mensaje que dudara de que la mujer puede ser algo más que un trozo de carne muda. Es decir, para muchos la venganza sobre lo femenino equivalía a devolver el golpe al estado opresor, al que conceptualizaban en términos de feminidad universal. МИХАЙЛОВА, Татьяна, 2000, p. 144-151. GOLDSCHMIDT, Paul W., 1999, p. 318-337.

⁹⁶⁸ Esta nota anticipa el tema de las páginas siguientes: la calidad y fuerza del arte feminista de la época y la crítica con el enfoque de género que lo promovió, ambos hechos sujetos a un duradero ocultamiento, menosprecio y malinterpretaciones en el discurso cultural mayoritario. En este caso concreto, me refiero a la exposición de Liudmila Gorlova “Cómo quiero” de 1997, que combinaba imágenes desestabilizantes, relacionadas con productos destinados a la “mujer perfecta”, con frases de fotonovelas, llenas de autodegradación y victimismo. La crítica en torno a estas obras subraya la especial vulnerabilidad de las mujeres rusas frente al mensaje publicitario, que las condenaba al sísifco sufrimiento en su sincero esfuerzo de alcanzar los modelos de los anuncios “a lo occidental”. АЛЪЧУК, Анна, 1998, p 255-261.

⁹⁶⁹ АЙБАЗОВА, Светлана, 1998. ATTWOOD, Lynne 1996 a.

⁹⁷⁰ ALPERN-ENGELS, Barbara, 2003, p. 252-252.

⁹⁷¹ EVANS CLEMENTS, Barbara, 2012.

⁹⁷² ATTWOOD, Lynne 1996 a. ALPERN-ENGELS, Barbara, 2003, p. 252.

un repertorio de tipos reunidos en torno al ideal de madre y ama de casa y, como contrapunto, otra serie de variedades de la célebre figura de la mujer de negocios (parece que las ingenieras, obligadas a ser limpiadoras, agricultoras ilegales y mendigas existían solo en la vida real). El denominador común del grupo materno era su satisfacción y la aprobación con la que se trataban sus defectos, mientras las mujeres de negocios inevitablemente resultaban seres incapaces de llevar una vida personal completa, que tan solo buscaban en el éxito profesional una compensación imposible. Las conclusiones de Zájarov son contundentes:

Los tipos femeninos más comunes en los medios de comunicación de masas actuales deben ser agrupados en dos polos: La Verdadera Mujer y la Profesional [es decir,] [...] la feliz mujer de tipo patriarcal o la emancipada, pero personalmente fracasada mujer de negocios⁹⁷³.

La consagración de los clichés no fue suficiente para sentar las bases de la vuelta al orden conservador de género. La completó una demonización del ideario, o hasta de la propia noción de feminismo, convertida en poco más que una palabra obscena. Una duradera mixtificación confundía el feminismo con las ideas de la recién colapsada sociedad totalitaria, con el odio violento hacia el hombre o con una especie de conspiración sectaria (por nombrar solo algunas de las creencias, compartidas por la literatura, el periodismo y el público común). La criminalización escondía una fructífera y contradictoria realidad: hacia finales de los noventa en Rusia trabajaron (según los datos oficiales) más de 610 organizaciones femeninas, con una actuación que abarcó desde el reciclaje de mujeres desempleadas hasta la negociación con las autoridades en pos de la materialización del derecho internacional en materia de género, que sin este diálogo existiría en Rusia sólo sobre el papel. Sin olvidar que las agrupaciones no registradas habrían sido muchas más, cabe mencionar otros objetivos como la lucha contra la violencia de género, la investigación o el apoyo al emprendimiento femenino. Encuentros, conferencias, publicaciones y grupos de estudio convirtieron a los noventa en “la década del género”⁹⁷⁴. Incluso entre 1993 y 1995, hubo en el Parlamento Ruso una amplia representación de un partido de orientación centrista, formado por la confluencia de distintas organizaciones femeninas. El hecho de que solo una parte minoritaria de todos estos grupos profesaran las ideas feministas (en cualquiera de sus vertientes) y de que el maternalismo ganaba posiciones también en el campo de las ONGs femeninas, no desbarató el potencial social del sector. En constante diálogo con sus contrapartes occidentales, el movimiento femenino ruso evolucionaba y empezaba a intervenir en el productivo debate teórico internacional. Las violentas reacciones que provocó atestiguan el impacto de su actividad⁹⁷⁵.

Antes de incidir en la educación de las niñas que produjeron los nuevos paradigmas, conviene indagar en el horizonte de la nueva cultura rusa para localizar (más) artistas que contactaron con alguna de las tendencias descritas.

2. LA ESCUELA DE SALVAR GALLINAS NEGRAS Y OTROS HORRORES (ESTILOS, INFANCIA, CODIFICACIÓN: 1985-2000)

Una superficial visión del conjunto de los fenómenos culturales de la nueva Rusia podría ofrecer una fácil división. Por un lado, la avalancha de la, por fin, visible cultura popular,

⁹⁷³ “к наиболее часто встречающимся в современных СМИ типам женщин, следует выделить два полюса: это Настоящая женщина и Деловая женщина [т.е.] [...] или счастливая жена патриархального уклада или эмансипированная, но неудачливая в личной жизни, предпринимательница”. ЗАХАРОВ, Денис, 2004, p. 151.

⁹⁷⁴ FEDOROVA Tatiana; SAVITSKAYA Tatiana; YAKOVLEVA Anna, 2012. АЙБАЗОВА, Светлана, 1998.

⁹⁷⁵ БОЖКОВА, Елизавета *et al.* 1998. ALPERN-ENGELS, Barbara, 2003, p. 260-264.

a medida que avanzaban los noventa, cada vez más dominada por la vena nostálgica. Por otro, la renovada Cultura con mayúscula, tratando de autodefinirse por medio de una particular cruzada contra todas las categorías estéticas locales y universales, bien o mal interiorizadas. Un análisis más atento mostraría que ambas áreas no fueron más que vasos comunicantes, y que la creación femenina o referente a la mujer jugó un papel clave en su mutua interdependencia.

La cultura de masas de los noventa, occidentalizada y asimilada de inmediato por las nuevas élites, no solo se enfrentó a la común idea de una creación artística trascendental y afín a las arriesgadas subversiones de la *intelligentsia*. También declaró una guerra sin cuartel a los abusos estilísticos del pasado soviético; algo que, en aparente paradoja, se propuso sustituir por un maremágnum de artefactos de la memoria mitologizada. Souvenirs de los tiempos totalitarios, monumentos y usos rituales reconstruidos o productos culturales occidentales nacionalizados crearon una narrativa de la identidad reencontrada. El enorme éxito comercial de este patrimonio, comúnmente definido como *kitsch*, no puede desvincularse de la necesidad de los millones de supervivientes de la “explosión de la Historia” de superar el trauma y la desorientación provocados por los vertiginosos cambios⁹⁷⁶.

Mientras tanto, las artes plásticas ocupaban el resultante nicho minoritario con una estrategia aparentemente opuesta. Brevemente, esta prescindía de las rupturas o renovaciones dentro de las tendencias, estilos o géneros existentes y directamente se embarcaba en el intento de destruir, por medio de la “desorientación axiológica” cualquier sistema de representación posible⁹⁷⁷. Detallando, podríamos utilizar como ejemplos de esta estrategia la creación de espacios expositivos arriesgados, que por falta de apoyo institucional dependían de las nuevas élites económicas, pero pretendían existir en contra de la lógica del mercado y, a menudo, del propio arte experimental⁹⁷⁸. Solo así podría interpretarse la agresiva interacción de cosmovisiones individuales, apenas enmarcables en definiciones como “conceptualismo”, “accionista” o “neoclasicismo digital”⁹⁷⁹, cuyo conjunto, según algunos investigadores, se proponía no solo articular los valores del posmodernismo, sino, a continuación, aniquilarlos en busca de algo nuevo⁹⁸⁰. La novedad, según otros, consistió en convertir el arte en vida, comprometiéndose de forma inédita con la realidad⁹⁸¹. Si tenemos en cuenta que dicha realidad incluía la situación política de los noventa tardíos, la afirmación se convierte en opaca obra artística.

Resulta difícil imaginar un panorama cultural capaz de sobrevivir solo con estas premisas; efectivamente, el cuadro es incompleto. Hubo artistas que comprendieron intuitivamente lo inseparable de un entorno nostálgico y unas herramientas de expresión que cuestionan las identificaciones y las identidades. Pero, implementar los usos autorreflexivos de la memoria falseada requería asimilar el historicismo sentimental de los recuerdos personales, el eclecticismo que imposibilitaba la narrativa única y el mal gusto del que todos se acusaban mutuamente. A menudo, el paso de asumir un arte marginal, hecho de las ruinas de la

⁹⁷⁶ БОУМ, Svetlana, 1994, p. 225-254. BARKER, Adele Marie, 1999, p. 12-48. БОУМ, Svetlana, 1999, p. 383-396. ЛИТОВСКАЯ, Мария, 2014, p. 15-27.

⁹⁷⁷ ТУРКИНА, Олеся 1999.

⁹⁷⁸ ДЕГОТЬ. Екатерина, 2000. МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «ГАРАЖ»; СЕЛИНА, Елена, 2021.

⁹⁷⁹ He acuñado la denominación en lugar de definiciones como “nuevo neoclasicismo ruso” o “neoclasicismo, vinculado al desarrollo de las tecnologías digitales”, usadas por algunos estudios. ТУРЛИОН, Л. 2011, p. 183-186.

⁹⁸⁰ СВЕТЛЯКОВ, Кирилл, 2020.

⁹⁸¹ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «ГАРАЖ»; СЕЛИНА, Елена, 2021. ДЕГОТЬ, Екатерина, 2000.

cotidianidad, a cuestionar irónicamente las mitologías del pasado y del presente quedaba sólo como potencialidad⁹⁸². Aún más, teniendo en cuenta que los que esperaban tal paso de su público, nunca gozaron de especial predicamento. En algunos casos, como el del antaño popularísimo Iliá Kabakov, por crear sus instalaciones desde la emigración. En otros, simplemente por tratarse de artistas femeninas⁹⁸³.

Algunas de las mujeres que abrían grietas en el opaco artefacto del arte “anti-posmoderno” (o ¿re-contra-posmoderno?) declararon sus afinidades con el feminismo, asumiendo el riesgo de ser clasificadas como un “ismo” más, en el intrincado tejido de los paraestilos⁹⁸⁴. Entre el olvidado arte conceptual y performativo femenino y feminista de la época, se pueden encontrar proyectos de la calidad del Museo de las mujeres de Tatiana Antóshina⁹⁸⁵ (fig. 518). Entre tantas capas de un gesto artístico tan lapidario, cabe recordar que se trata de una particular traducción de los planteamientos de Laura Mulvey y Linda Nochlin⁹⁸⁶ netamente en ruso. Es decir, no solo para una sociedad inmersa en un violento debate en torno al significado del desnudo (del que la pornografía es tan solo una parte), sino también para una cultura que apenas recuerda la herencia del performance vanguardista, unido al disfraz y al travestismo: pensemos en los “cuadros vivos” protagonizados por Poret y Glébova. Por lo demás, la citada obra es una muestra sintomática de una tendencia cuyo reconocimiento tardó décadas en llegar y hoy sorprende con su intensidad y la variedad de sus búsquedas. Un grupo reducido de artistas, creadoras y críticas –especialmente N. Turnova, A. Alchuk; O. Turkina; N. Kamenetskaya, L. Markélova– realizó a lo largo de los noventa un número notable de exposiciones radicalmente feministas; algunas de ellas, como “ZEN: la mujer como sujeto y objeto del arte” (1990); “Feminidad y Poder” (1991) o “Los límites del género” (1999-2000) con una amplísima participación y repercusión⁹⁸⁷.

⁹⁸² SABONIS-CHAFEE, Theresa, 1999, pp. 362-381.

⁹⁸³ BOYM, Svetlana, 1994. BARKER, Adele Marie, 1999, p. 12-48. BOYM, Svetlana, 1999, p. 383-396.

⁹⁸⁴ Dicha anatemización es típica de la agresiva y prestigiosa crítica que solo promueve a los artistas punteros. La crítica del enfoque feminista parece haber quedado arrinconada como las propias artistas y las activistas feministas. En una de las pocas publicaciones disponibles del XX, de la que provienen los materiales referentes a los artistas que citaré, unas voces femeninas, sumamente eruditas, están puestas en situación de argumentar a la defensiva, sin dejar nunca de dudar de la valía de lo que presentan. Los capítulos de estas estudiosas, pocas y encomiables, comparten un monográfico con una mayoría de hombres y mujeres que empiezan sus exposiciones matizando o distanciándose del pensamiento feminista. БРЕДИХИНА, Людмила, 2000, p. 215-240.

⁹⁸⁵ Después de formarse en pintura, escultura y cerámica, Tatiana Antóshina, siguiendo una típica línea de sobreformación académica, realizó su doctorado en Historia del Arte. Autora de instalaciones, cerámica, fotografía y proyectos curatoriales completos, todos fuertemente marcados por la impronta de lo conceptual, formó parte de las más combativas manifestaciones del feminismo artístico. АНТОШИНА, Татьяна, 2021. ТРОФИМОВА Е., 2002.

⁹⁸⁶ Cito sólo aquellas obras cuyo conocimiento, en la Rusia de 1997, queda contrastado por la crítica de la obra. БРЕДИХИНА, Людмила, 2000, p. 215-240.

⁹⁸⁷ МОСКОВСКИЙ ЖЕНСКИЙ МУЗЕЙ, 1990.



Fig. 518. Tatiana Antóshina. *Desayuno en la hierba*. Del proyecto Museo de las mujeres, 1997.

Muchas artistas, temiendo la marginación en particulares guetos para mujeres –entre otros peligros de la Rusia de entonces–, negaban hacer arte femenino (y mucho menos, feminista), sin dejar, no obstante, de desafiar la representación tradicional del género⁹⁸⁸. Más significativa que su autodefinición fue la actuación de aquellas artistas plásticas que invirtieron la jerarquía entre alta y baja cultura, es decir, entre la memoria personal –emocional y tergiversada por los traumas de género– y el gesto provocador de la nueva expresividad. No cabe duda que en este grupo, y dentro de las fronteras rusas, hubo también muchos hombres. Es igualmente evidente que el mapa del consumo de arte actual ruso aparecía, tal como lo describían las páginas anteriores, sólo en los ojos de aquellos críticos que siguen, a fecha de hoy, tratando de modelar las políticas expositivas y su recepción. Un planteamiento, contrario al de numerosos artistas que intuyeron la falacia de la división entre kitsch nostálgico y vanguardia, y se rieron de su entorno y de sí mismos, quedando ignorados. Pero lo que empoderaba explícitamente a las mujeres a tomar cartas en el asunto era la consideración de que todo lo relativo al mal gusto, al eclecticismo de los ridículos diseños de lo cotidiano, a la miopía política, en fin, de que todo mal en la vida y cultura postsoviéticas era “femenino”⁹⁸⁹.

⁹⁸⁸ FEDOROVA, Tatiana; SAVITSKAYA, Tatiana; YAKOVLEVA, Anna, 2012.

⁹⁸⁹ Apenas se pueden encontrar textos que no aluden a tal calificación o, respectivamente, no la produzcan. La mayoría de las referencias de las páginas anteriores entran en la primera categoría. En vez de repetir listados interminables, citaré dos ejemplos más de la interpretación de esta “feminidad de las joyas de despojos” (parafraseando a Svetlana Boym). BOYM, Svetlana, 1995. El primero es de la línea de testimonios subjetivos que indagan en otras subjetividades; su alcance es valorable pero las pautas que evoca son indudablemente sugestivas. En el terreno de la cultura musical, las subculturas juveniles habían empezado en los ochenta, como un espacio donde los fans masculinos creaban nichos de expresión libre e informal (dos categorías de facto políticas), mientras que las féminas de todos los grupos, desde hippies a moteros, eran tratadas en el debate público como mediocres desviadas con taras morales. Cuando a lo largo de los noventa, la masculinización social endureció el entorno, reubicando a muchos ex-fans en las filas de los desclasados violentos, cuando no criminalizados (o simplemente en el famoso vacío existencial intransitable), las chicas permanecieron como solitarias reliquias culturales, inasimilables. PILKINGTON, Hilary, 1996 b, p. 236-264. El segundo ejemplo de una técnica que fusiona la adaptación con la alienación, se refiere a la literatura de masas. La nueva Rusia redescubrió con pasión la novela policíaca, sus más cotizados éxitos fueron de autoría femenina. La cabeza de la lista, Aleksandra Marínina, creó el paradigmático personaje de la analista de crímenes de mente poderosa y cuerpo tan frágil y vulnerable, que los asesinos tradicionalmente la confundían con las víctimas. La estratagema, típica del falso feminismo de la ficción policíaca internacional de los noventa, supo ganarse la fidelidad de miles de lectores masculinos con algunos preciosistas detalles locales: la genial detective era tan inepta para la cocina, que conseguía obligar a cocinar para ella hasta a sus antagonistas, los criminales peligrosos. THEIMER NEPOMNYASHCHY, Catharine, 1999, p.161-191. Los dos ejemplos tan dispares, añadidos a otros mencionados o no, evocan una conclusión común. Cualquiera que sea el posicionamiento de la mujer en el campo cultural,

Quizás el arte de Larisa Rezún-Zvezdochétova⁹⁹⁰ presenta uno de los mejores ejemplos de la conceptualización deconstructiva de lo femenino como “vertedero” de la memoria. La artista utiliza todo tipo de restos de los antiguos apartamentos comunales, embebidos de recuerdos que se han hecho –política y estéticamente– indignos de ser recuperados y entendidos. Sobra decir que los principales usuarios de objetos como este tapiz mural (fig. 519) fueron mujeres, para las que el uso de estas insufribles imágenes significaba defender, dentro de los escasos metros cuadrados que les correspondía en la habitación común, el derecho a una identidad íntima, más allá de cualquier noción estética⁹⁹¹. Y las añadidas siluetas sobre esmalte hablan de las falacias de un discurso de género sin interlocutoras; pero también de la pretenciosa mentira de haber expulsado el cliché de la alta cultura. Si analizamos a fondo algunas de las figuras femeninas que forman parte del ready-made, confirmaremos que alta y baja cultura, clasicismo y estilización o simplemente realidad y falsificación formaron parte indisoluble de estas dulces siluetas a lo largo de toda la época soviética, igual que lo hacían en el tiempo de Elisaveta Bem⁹⁹².

siempre lindaba con la degradación y la obligaba a la renegociación, convirtiendo las esferas periféricas en punto de partida estable para su problemática y mestiza identidad.

⁹⁹⁰ Nacida y formada en la actual Ucrania, Larisa Rezún-Zvezdochétova (1958) repartió su posterior trayectoria entre Moscú y las grandes capitales europeas. Después de participar en varias agrupaciones en la frontera entre los años ochenta y los noventa (es decir, entre el arte no-oficial y el actual), se convirtió, con sus objetos reciclados, en uno de los referentes del conceptualismo ruso a nivel europeo. Además de los materiales y las técnicas, muchas de las denominaciones de sus exposiciones indican, sin ambigüedades, la vinculación con el género: *Retratos femeninos e Historias femeninas* (1998), *El mito de la belleza* (2004), *Femenino* (2004) y *Las novias rusas* (2012), entre otras. АЛЕКСЕЕВ, НИКИТА, 1993.

⁹⁹¹ БОУМ, Svetlana, 1994, p. 238-253.

⁹⁹² Valorar la imagen femenina en otras áreas culturales, teniendo ya el ejemplo de la publicidad y del arte conceptual femenino, carece de relevancia. No obstante, cabe mencionar algunas tentativas del arte puntero, practicado en las combativas nuevas galerías de forma intencionadamente masculina (es decir, en consonancia con la autolaudatoria agresividad del recién creado mercado artístico de élite). Se hizo emblemático el performance *Quiero a Gorbi* (1994) del provocador artista y curador Oleg Kulik, o más bien su invitación impresa, que requirió la fotografía de tres críticos desnudos, dos hombres y una mujer. БРЕДИХИНА, Людмила, 2000, p. 215-240. El apoyo de Kulik a algunos proyectos feministas, según la crítica de enfoque de género, poco acertado, junto con el escándalo de la invitación muestra, una vez más, el problemático lugar de la nueva imagen femenina, entre la pornografía consumista y la lucha por la autoexpresión. En cuanto a los formatos más tradicionales, conviene recordar dos datos. El primero es que el porcentaje de mujeres ocupadas en las esferas del arte y la cultura era significativamente mayor que el de hombres, más de 70% (es evidente que, en cambio, prácticamente todos los artistas de culto eran masculinos). En segundo lugar y desde estas premisas es destacable que muchas pintoras, que partían de tendencias aparentemente menos rompedoras, se inscribieron en la línea de las citadas exposiciones feministas. Un ejemplo sería el caso de la artista, crítica y curadora Olesia Túrkina, representante del neoclasicismo peterburguense, que promovió una parte de las muestras con un combativo enfoque de género. Es decir, definiéndose como feminista o no, desde la alta o baja cultura, la mujer artista encontraba planteamientos negociadores sin salir nunca del todo de la sombra. FEDOROVA, Tatiana; SAVITSKAYA, Tatiana; YAKOVLEVA Anna, 2012.



Fig. 519. Larisa Rezún-Zvezdochétova. *Tapiz con ciervos*, 1989.

Otros grupos vulnerables de la población, el infantil y el juvenil, también ocuparon un lugar polémico en la reconfiguración de las relaciones entre alta y baja cultura. Ya anticipé la grieta intergeneracional que separó a los “Baby-Boomers” y a los hijos de la *perestroika*, junto con los niños que tuvieron su infancia en los años noventa. Tanto los que vivieron los primeros cambios en su adolescencia, como los que nacieron después fueron a menudo vistos casi como extranjeros en el país de sus padres, criticados por su proverbial conformismo y admirados por la ausencia de miedos. Los investigadores –muy especialmente los estudiosos extranjeros atraídos por el reto sociológico del cambiante mundo soviético– raras veces coincidieron con esta opinión. Ávidos de información, críticos respecto a todo, pero también desmesuradamente afectos a sus círculos amistosos y repletos de ideas entusiastas, estos jóvenes escenificaban una paradójica reacción humana al creciente caos político y al desastre económico⁹⁹³.

Aún a sabiendas que la generación de la *perestroika* trató de implicarse en el debate generado dentro del seno del obsoleto sistema educativo, es difícil obviar que los cambios en la mentalidad de las generaciones siguientes debían más a la convulsa dinámica social, o incluso a la influencia paralela de fenómenos supraliminales propios de la cultura alternativa juvenil, que a una reforma de base en la educación⁹⁹⁴. La escuela de la *perestroika*, y después la postsoviética, mantuvieron un perfil fijo basado en dos características clave. La primera, la amplísima y multidisciplinar preparación, con un fuerte acento en la memorización y el esfuerzo ordenado, que pretendía formar personas eruditas pero sin autonomía intelectual y con un respeto a la jerarquía epistemológica que eliminase la posibilidad de una visión crítica o la expresión espontánea. La segunda, inseparable, se refería a la disciplina, a la vez mental y

⁹⁹³ ADELMAN, Deborah, 1992.

⁹⁹⁴ En este sentido, además de los ya citados fenómenos de los grupos informales juveniles, es significativo registrar las conclusiones de algunos estudios, referentes a los cambios en la cultura infantil. La progresiva inmersión de la infancia en la cultura comercial no solo contribuyó a minar –para algunos especialistas– la maniquea oposición de origen soviético entre una niñez sacralizada y una edad adulta profana. Esta “contaminación” o mestizaje, complicada por las interferencias entre los signos culturales locales y la occidentalización, también ayudó a reconocer la existencia de espacios infantiles realistas y autónomos, de niños orientados a lidiar con un mundo imperfecto pero propio, en vez de soslayarlo mediante vacíos eufemismos de cortesía. Es decir, expuestos a estímulos contradictorios, a los que respondieron con la vigorosa capacidad adaptativa de cada autónoma subcultura infantil, los niños de la Rusia finisecular tuvieron también más recursos para desarrollar una expresión más espontánea y menos codificada (incluyendo los extremadamente rígidos códigos de género). ZELENSKY, Elizabeth, 1999, p. 138- 159. CREUZIGER, Clementine, 1996. PEARSON, Landon, 1990. Sobre la subcultura juvenil, los cambios sociales y la problemática de género: PILKINGTON, Hilary, 1996 a, p. 189-215.

corporal, inculcada de forma continua con instrumentos como el uniforme⁹⁹⁵ o la importancia de la educación física, hasta la estricta codificación de cada gesto y palabra permitidos o prohibidos dentro del espacio escolar (“¡No os encorvéis!”). El bienestar emocional y, por supuesto, el desarrollo del talento en este entorno quedaban condicionados por estrategias alternativas como por ejemplo el fuerte y tácito código ético que requería el mutuo apoyo de los alumnos que compartían clase, a menudo en detrimento del efecto del sistema entero. Cabe recalcar que estos procesos, unidos al creciente valor de los vínculos privados en las décadas anteriores, había dotado a la citada red de apoyos de unas encomiables fuerza, creatividad y asertividad contra-adaptativa⁹⁹⁶.

Lejos de cambiar a fondo la estructura discursiva del sistema educativo⁹⁹⁷, la *perestroika* postuló la necesaria independencia de la educación de la economía estatal, a la vez que fracasó en dotar de los fondos necesarios para poder reformarse. Abandonado a su suerte, el sistema se adaptó a la sociedad de forma arbitraria, completando el panorama formativo con establecimientos de acceso más selectivo que se esforzaban en aumentar las posibilidades para el éxito en un mercado sin reglas⁹⁹⁸.

Resulta significativo recalcar los modos de actuar que mitigaron el daño del sistema en el área del género, sobre todo cuando los estudios constatan la completa falta de una estrategia común y explícita de lucha contra el retroceso del discurso educativo oficial⁹⁹⁹. No había tácticas personales secretas válidas contra las tendencias de un sistema que, a partir de los noventa, se comportaba abiertamente como en occidente treinta o cuarenta años antes. Así, la existencia del currículum oculto producía la esperada reproducción de patrones en sus diversas vertientes: relaciones de género institucionalizadas, contenido formativo y estilo educacional.

⁹⁹⁵ Sobre la absurda y compleja modalidad del uniforme femenino y las diversas maneras que encontraban las niñas de renegociar su autorepresentación, creando espacios autónomos dentro del rígido sistema, véanse también los estudios en torno a las políticas personales y micropolíticas de las niñas, enfrentadas a esta invasión de su cotidianeidad. A veces, el espacio de libertad conquistado era tan sutil que apenas encerraba un mínimo gesto, un detalle personal que humanizaba el insostenible uniforme completo; o incluso tan solo una emoción discordante, que cambiaba su sentido oficial, llenándolo con otro. Por muy reducidos que fueron tales intentos de ganar autonomía, sabemos que muchas niñas los compartieron, creando invisibles redes de mutua comprensión. MILLEI, Zsuzsa; PIATTOEVA, Nelli; SILOVA, Iveta; AYDAROVA, Elena, 2018, p. 145-162, YURCHAK, Alexey, 2005.

⁹⁹⁶ PIATTOEVA, Nelli; SILOVA, Iveta, MILLEI, Zsuzsa, 2018, p. 1-18. KOUROVA, Alla; ASHMORE, Rhea, 2004. Sobre la eficiencia de tales redes de apoyo habla también un hecho, anticipado en la introducción sociopolítica del capítulo: muchos rusos reconocen haberse beneficiado de ellas mucho después del fin de sus estudios, cuando la familia y los círculos de amigos fueron fundamentales para la supervivencia personal frente a la crisis de los noventa. RALEIGH, Donald J., 2011.

⁹⁹⁷ Para conjeturar el margen de los cambios posibles, podríamos imaginar lo contrario del descrito sistema educativo del paraenciclopedismo pasivo y disciplinado (es decir, de la enseñanza derivada de un modelo que, extrapolado a la educación superior corresponde al sistema educativo humboldtiano). Este polo opuesto sería el modelo educativo anglosajón o estadounidense, que –en su modalidad extrema– priva a los alumnos de la mayoría del llamado “bagaje cultural”, pero que se propone educar personas con buenas capacidades retóricas y críticas y sin ningún miedo al profesor. TLOSTANOVA, Madina, 2018 p. 271-278.

⁹⁹⁸ KOUROVA, Alla; ASHMORE, Rhea, 2004. La validez de esta estrategia aparece cuestionada por los estudios internacionales, que sitúan la rentabilidad personal (o eficiencia) de la educación en la Rusia de los noventa (que sigue teniendo unos de los ciudadanos más formados) entre las más bajas a nivel mundial. CHEIDVASSER, Sofía; BENÍTEZ-SILVA, Hugo, 2007, p. 1-41.

⁹⁹⁹ En cuanto a las estrategias personales, incluso si limitamos el sinfín de referencias, diseminadas en la literatura o los testimonios, al extracto de los recuerdos personales de las investigadoras, presente en la recopilación de Piattoeva, Silova, y Millei, ya tendremos una larga serie. En el ejemplo, esta incluye desde la incomprensión (políticamente) incorrecta de la norma, hasta la intuitiva parodia liberadora, pasando por las ambiguas amistades íntimas entre niñas o el manejo de cronotopos infantiles autónomos. PRZYBYLO, Ela; IVLEVA, Polina, 2018, p. 183-204. MILLEI, Zsuzsa; PIATTOEVA, Nelli; SILOVA, Iveta, AYDAROVA, Elena, 2018, p. 145-162, entre otros.

Tampoco sorprenden los detalles de cada componente. La feminización casi total de los niveles bajos del sistema educativo se correspondía invariablemente con la ausencia de mujeres en los puestos de más prestigio o mejor retribuidos (como los cuadros directivos universitarios). Además, su presencia prioritaria en la enseñanza de las asignaturas, vinculadas a áreas laborales más precarizadas, influenciaba la futura elección profesional sexualizada. Los libros de texto, desde los silabarios a los materiales de los niveles superiores de la Educación Secundaria, abundaban en modelos para el ser humano universal, representados en masculino: como el cuerpo en el libro de biología o el Poeta, en el de literatura¹⁰⁰⁰. En cuanto a los modelos comunicativos, potenciar la competitividad –que ya estaba presente en los cimientos del sistema educativo soviético–, resultó que concordaba sorprendentemente con la nueva lógica de un mercado agresivo y masculino (y no parece que alguien valoró la contradictoria confluencia de los teóricamente opuestos). Comoquiera que, a pesar de todo, las chicas seguían obteniendo las mejores notas, los nuevos psicólogos del neoliberalismo encontraron la explicación en los complejos de inferioridad que estas, inútilmente, trataban de compensar por medio del estudio¹⁰⁰¹.

Parece evidente que el análisis de la escuela, en proceso de transformación, seguía requiriendo el antiguo lenguaje de las ausencias, los silencios y la decodificación. El universo de la literatura infantil, sin embargo, hizo más visibles las contradicciones de los cambios sociales vinculados a la infancia, convirtiendo estas mismas lagunas, sinsentidos y taras en una potente, aunque minoritaria, corriente estilística.

El panorama de la literatura infantil de los noventa revela, como cabía esperar, un múltiple carácter crítico: en el sentido de un fenómeno que evoluciona en el contexto de una profunda y contradictoria crisis, y también en la superación creativa de la coyuntura que dio lugar a potentes tendencias innovadoras. Conviene empezar por lo negativo. Dominado por la demanda de un mercado en vía de liberalización salvaje, con los consumidores empobrecidos y unos valores culturales mutantes, el nicho del libro infantil absorbió instantáneamente una serie de tendencias de la cultura de masas occidental. A la par de la oleada de traducciones de los parcialmente desconocidos clásicos abundaban las adaptaciones de poco coste y gran tirada: cuentos universales confusamente asociados a la estética de las películas de Disney o las novelas de aventuras (creadas inicialmente para adultos) convertidas en cómics o resúmenes breves, son solo los ejemplos más populares de esta particular extrapolación¹⁰⁰². Otras temáticas aparecen teñidas de más idiosincrasia local. Así, después de años de prohibiciones, durante los noventa el mercado se saturó de libros y manuales de carácter bíblico, de muy variable calidad; una manifestación que da cierta idea del esperpento reinante en el género son las Biblias infantiles para colorear. Con ellas proliferaron todo tipo de enciclopedias y libros didáctico-divulgativos para niños, de *Bricolaje con papá* a *¡Somos eslavos!*¹⁰⁰³ Cabe insistir en que junto con estos títulos, con el subtexto educacional transparente, hacia el fin de la década encontramos también ediciones dedicadas a los derechos del niño. Pero los temas estrella del género paraenciclopédico, los más socorridos y a menudo de más grandes tiradas, fueron los

¹⁰⁰⁰ Sobre la aparición femenina en los respectivos campos, siempre en el limitado papel de modelo educativo de los procesos reproductivos o de objeto de la escritura, es difícil añadir algo nuevo, puesto que en esta atávica parte del discurso del género, los noventa rusos han retrocedido hasta procesos propios del siglo XIX. Tampoco necesitan muchos comentarios la reiterada presentación del aborto como asesinato en los materiales destinados a los jóvenes, o la intervención pública en contra de las asignaturas de educación sexual, etc. ЯРСКАЯ-СМИРНОВА, Елена, 2001 а. ЯРСКАЯ-СМИРНОВА, Елена, 2001 б, р. 192-195.

¹⁰⁰¹ ЯРСКАЯ-СМИРНОВА, Елена, 2001 а, р. 93-110.

¹⁰⁰² ТИМИНА, Светлана, *et al.*, 2005.

¹⁰⁰³ ХВОРОСТОВ, А.; НОВИКОВ, С. *Мастерим вместе с папой: Кн. для родителей и детей*. Москва: Просвещение, 1991. *Мы - славяне!* Москва: Азбука-Кн. клуб "Терра", 1997.

que fomentaban la tradicional división entre los géneros: a la citada anteriormente *Enciclopedia para princesitas* hay que añadir diversas guías de trabajos manuales femeninos, cocina para niñas, cuentos sexualmente diferenciados y (ya en el nuevo siglo) títulos como *Leer la fortuna en las estrellas. Astrología para niñas; Leer la fortuna en la letra. Grafología para niñas* o simplemente *Señales de la fortuna para niñas*¹⁰⁰⁴.

No obstante, los procesos adaptativos dieron también frutos más sabrosos. Así, el auge de la traducción de la fantasía, replanteada en una cultura con complejas o problemáticas relaciones con su propia tradición mitológico-religiosa (pero con una floreciente ciencia ficción crítica) produjo no solo parodias donde Harry Potter se convertía en Tanya Grotter. También empezó a germinar un género con una idiosincrasia mixta, que se abría al folclore local y a la propia tradición literaria de utopías educativas¹⁰⁰⁵. Las convergencias se multiplicaron: fantasías volcadas en los mitos eslavos, antiutopías mágicas que buscaban hablar de la realidad y, por supuesto, un mar de apropiaciones posmodernas, donde el humor autorizaba experimentos asaz serios con el contenido y la forma¹⁰⁰⁶.

Las verdaderas raíces de la experimentación lingüística moderna, sin embargo, eran más profundas. Desde los inicios de la *perestroika*, la literatura infantil, cuyos géneros extensos arrastraban una pesada herencia de idealización adoctrinante, tomó conciencia de la fuerza de su tradición poética semioficial. Poetas activos en los años anteriores y otros, cuyas trayectorias se desplegaron en el país que heredó la cultura soviética, resucitaron los proscritos versos absurdos de los miembros de OBERIU para nutrir un nuevo fenómeno de belleza chocante. Merece la pena citar uno de los manifiestos que lo definieron:

!OJALÁ SIGAN sonando desde el “zoológico” de “Ezh” y “Chizh”, las voces de Daniil Harms, Alexandr Vvedenski, Nikolái Oléinikov, Yuri Vladímirov, y con ellos, que permanezcan el juego, la paradoja, los lados oscuros de una cotidianeidad impredecible y las aventuras del alma!

OJALÁ PERDUREN la corriente de la conciencia y el impresionismo, la parábola filosófica y el surrealismo [...]

OJALÁ SE CONFUNDAN “debido”, “necesario”, “bueno”, “malo”, “prohibido”, etc. La verdadera literatura los mezcla, los vuelve patas arriba, se ríe de ellos para permitirse aprender a experimentar de primera mano en el infinito campo de la imaginación, Por cierto, el saber desaprender es tan importante como el aprendizaje¹⁰⁰⁷.

¹⁰⁰⁴ La mayoría de los ejemplos que fundamentan estos párrafos proceden del estudio del Instituto de Investigación de la Escuela Superior de Economía. АРАЛОВА, Екатерина *et al.*, 2019.

¹⁰⁰⁵ ТИМИНА, Светлана, *et al.*, 2005.

¹⁰⁰⁶ Un ejemplo significativo de esta tendencia son los trabajos de Eduard Uspenski, el padre del tándem de héroes más queridos de las décadas anteriores, el cocodrilo Guena y Cheburashca. Uspenski reelaboró, desde la posmodernidad, todo tipo de géneros como el de detectives, la ciencia ficción, el libro antiguo de buen comportamiento o el cuento folclórico, entre otros. HELLMAN, Ben, 2013. p. 563-573.

¹⁰⁰⁷ “ПУСТЬ БУДУТ доноситься из того «живого» уголка, где «Еж» и «Чиж», голоса Даниила Хармса, Александра Введенского, Николая Олейникова, Юрия Владимирова, а вместе с ними игра, парадокс, мрачноватые закоулки непредсказуемой повседневности, приключения души! ПУСТЬ БУДУТ поток сознания и импрессионизм, философская притча и сюрреализм [...] ПУСТЬ БУДУТ перепутанные «должен», «надо», «хорошо», «плохо», «нельзя» и т.п. – настоящая литература перемешивает, переворачивает их, смеется над ними, чтобы дать возможность самим учиться переживать непосредственный опыт на огромном поле воображения, кстати, умение разучиваться не менее важно, чем умение учиться”. Manifiesto del Grupo literario La Gallina Negra (*Chornaya kuritsa*), publicado en 1990. El final del texto (que alude a una obra fantástica de la literatura rusa que también dio nombre a este subepígrafe) incita a salvar a la nueva literatura, equiparada a una desaliñada e inoportuna gallina negra, del cuchillo de la cocina. La sucia gallina, termina el manifiesto, es en realidad el príncipe verdadero. Dentro de esta iniciativa entre las décadas de los ochenta y los noventa encontramos los nombres de Tim Sobakin, Andrei Usachov, Marina Borodítskaya o Serguéi Sedov. ЗВОНАРЁВА, Лола РУДИШИНА, Татьяна, 2006.

Desde esta base, es decir, nutridos de la vuelta a la vida de los textos silenciados, a la vez que de la necesidad de “traducir” una absurda nueva realidad (que además pedía ser expresada por medio de incongruentes préstamos culturales), los poetas de la generación de Borís Zajoder, Óleg Grigoriev y Vladislav Krapivin y los algo más jóvenes, como Tim Sobakin, Andrei Usachov o Marina Borodítskaya creaban mosaicos formales, tejidos por tergiversaciones de la tradición y juegos discursivos en todos los niveles.

Esta nueva poética posmoderna se expresaba con la misma libertad en el verso y en la prosa. Si añadimos a sus características la anteriormente descrita búsqueda de la apropiación genérica, podremos imaginar el caldo de cultivo que germinó en una forma literaria inédita. Algunos críticos la llamaron “La escuela de los consejos nocivos”, por el nombre de su formato genérico más popular. Se trataba de la oleada de seguidores que provocó el libro de Grigory Óster: *Consejos nocivos*¹⁰⁰⁸, recopilación que reducía a un fructífero absurdo la tradición de la buena educación de los niños. No obstante, la escuela de Óster (aunque me referí a su posible génesis mixta, la gran popularidad de las formas específicas que promulgó justifica este nombre) no se limitó a detonar los tópicos educativos con sus carcajadas¹⁰⁰⁹. Entre su producción destacan también géneros clásicos (aunque nunca antes visibilizados en el contexto local) como las leyendas urbanas. Algunas de las tendencias citadas en relación con el trabajo de Óster nutrieron interesantes innovaciones en la ilustración, también en el área de la autoría o representación femenina, por lo que detallaré los ejemplos de estos géneros en los párrafos a continuación. No sin resumir antes las novedades aportadas por todo el dispar grupo de poetas y escritores, y que a veces componían áreas temáticas-formales de límites difusos. Así, la poesía posmoderna volcada en la experimentación lingüística se entrelazaba con especial acierto con la parodia antieducativa y el terror absurdo, mientras que la apropiación y adaptación de los préstamos del pasado o de otras áreas culturales tendió a fusionarse con la adaptación de material mitológico y folclórico local; dando lugar, por otro lado, a las antiutopías mágicas de la actualidad o a las traducciones que reinterpretaban los clásicos. Los estudios insisten en que toda esta riqueza puede ser valorada, cuantitativamente, como unitaria dentro del abigarrado mercado de la cultura infantil de masas. Pero no deberíamos dudar de que, además, el fondo preponderante de mezclas desabridas e importaciones mal digeridas encontró su justificación teleológica como contexto que hizo posible brotar la reelaboración. Sobre todo, a sabiendas de que dicha novedad desafió, además de las otras divisiones, las de cultura, mercado, autenticidad o calidad.

¹⁰⁰⁸ ОСТЕР, Григорий. *Вредные советы*. М: Детская литература, 1991. Después de esta edición de los *Consejos Nocivos* con ilustraciones de Alexandr Semiónov (por cierto, el primer “consejo” había salido en una revista infantil todavía soviética), el libro no cesa de ser reeditado, discutido e imitado, convertido sin duda en el fenómeno más célebre de la nueva literatura infantil. No conviene olvidar que el protagonista, este creativo y desobediente niño nuevo, es un chico por antonomasia. Sus

relaciones con las niñas empiezan y terminan en una estrofa: no hay que cederles el paso, mejor ponerles zancadillas y sobre todo, sacarles la lengua para que no se crean que estas enamorado de ellas. Es este plural el que preocupa: el primer anticonsejo concuerda con las ideas feministas, el último puede ser atribuido al despertar de la educación sexual y en cuanto al segundo, su grado de violencia es infinitamente menor que la media de este violento y divertidísimo libro. La cuestión no está, ergo, en la asimilación de la violencia, obviamente vista aquí como medio estético de reírse del aprendizaje, sino de este, apenas visible, plural de lo femenino. Hasta para la literatura más progresista ellas son objetos intercambiables.

¹⁰⁰⁹ Sirva como ejemplo este problema de matemáticas: “Un niño escribe en una valla una palabrota de quince letras. Por cada tres letras, el niño gasta 62 cm de la longitud de la valla ¿Cabría la palabrota si la longitud de la valla es de 3 m 16 cm?” (“Мальчик пишет на заборе неприличное слово из пятнадцати букв. На каждые три буквы мальчик тратит по 62 см длины забора. Поместится ли на заборе неприличное слово, если вся длина забора 3 м 16 см?”). ОСТЕР, Григорий, 1992. Más sobre Óster: HELLMAN, Ven, 2013, p. 563-573.; ТИМИНА, Светлана, *et al.*, 2005. РУДОВА, Лариса, 2008. ПРОДЕТЛИТ, 2020.

La ilustración del libro infantil compartió los dramáticos contratiempos de la literatura para niños y su contradictoria aventura en el nuevo mercado de masas. Algo más, sujeta al habitual trasvase entre géneros y formatos, de manera aún más pronunciada, la imagen para la infancia tuvo mucho en común con otras áreas, frecuentadas por sus creadores, especialmente la del diseño del libro para adultos. En el primer sentido, dentro del generalizado caos y pérdida de calidad, destacó el inusual fenómeno de la nueva poética del absurdo, incluso más chocante en lo visual que en lo escrito¹⁰¹⁰. Dentro de la segunda tendencia, cabe valorar el vínculo con la revolución posmoderna que protagonizaron varios diseñadores de los noventa, algunos de los cuales, como Yuri Bondarenko frecuentaban la ilustración infantil¹⁰¹¹. Pero centrarse solo en los fenómenos más visibles –como el potente surrealismo femenino o la provocación del diseño interactivo que cuestionaba los contenidos del libro para mayores– significaba ignorar las complejas relaciones entre diversos procesos y no comprender la evolución del nuevo clasicismo que dominó el fin de la etapa. Visto que los pocos estudios que tratan este periodo (recuérdese el mencionado fenómeno de la sombra de la historia) se centraban exactamente en estos momentos más originales, aproveché la accesibilidad de los libros más recientes para indagar en las relaciones entre los elementos y el contenido de gran número de ellos. Las líneas que siguen proceden de este trabajo de cálculo estadístico. Para no extraviar al lector en la compleja retícula que ordena el estudio de cerca de medio centenar de libros infantiles de la época, avanzaré algunos parámetros. Buscaba las relaciones entre una clasificación según los estilos artísticos observables en el libro –los derivados del uso lúdico-experimental del nuevo diseño, los que reelaboraban o cuestionaban el realismo y aquellos que unían un dibujo lineal más estrictamente clásico con cierto ecléctico decorativismo– y, por otro lado, la construcción del marco dentro de la página material (es decir, los tradicionales enmarcamientos cerrados; los enmascarados que se inscribían simbólicamente en los elementos interiores de la imagen y los marcos rotos o subvertidos que liberaban a los personajes de las convenciones). Esta compleja red podía ser entendida tan solo desde sus dependencias del contenido ilustrado, dividido *grosso modo* en: innovación lingüística, emparentada con la poesía del absurdo; cuentos y fantasías de todo tipo, incluidos aquellos que se apropiaron de los clásicos y engendraron mitos posmodernos y, por fin, las lecturas paraenciclopédicas o divulgativas, incluyendo en este grupo desde los abecedarios hasta los libros que utilizaban la naturaleza para transmitir un ideal pedagógico. Veremos cómo el estudio empírico que sigue reveló dependencias sorprendentes y obligó a relativizar y flexibilizar las categorías descritas¹⁰¹².

En el principio del análisis comparativo recalcaré que ya insinué una evidencia. La literatura infantil de la Rusia postsoviética se enfrentó a las nuevas tendencias del mercado, presentadas por el aluvión de inéditos clásicos extranjeros y, a la vez, por las importadas obras posmodernas que reelaboraban los eternos géneros mitológicos en atractivas amalgamas de fantasía, parodia y apropiación. Pero no lo hizo partiendo de cero. Mucho antes de la *perestroika* el género más duradero, el cuento folclórico, había resucitado de las purgas y encontrado nuevas expresiones estilísticas. Poéticamente personalizado o convertido en canon escolar, el cuento popular y de autor se había encontrado con las tendencias gráficas del Deshielo y el Estancamiento, y había incorporado idiosincrasias de todo cuño: decorativas,

¹⁰¹⁰ ГЕРЧУК, Елена, 2018.

¹⁰¹¹ BECK PRISTED, Birgitte, 2017.

¹⁰¹² No obstante, para no dificultar la lectura, anotaré las categorías aproximadas junto con el número de la figura que las ilustra, como sigue a continuación. Estilo subordinado a la innovación diseñadora: E.D.; estilos para/post/realistas: E.R.; estilo gráfico/decorativo: E.G. Marco deconstruido: M.D.; marco interior: M.I.; marco exterior: M.E. Género derivado de la poética experimental/lingüística: G.P.; género neo/cuentista/mitológico: G.C.; género divulgativo/enciclopédico: G.E. Nótese siempre la matización, detallada en el texto: hay ilustraciones que marcan los límites entre dos grupos, figuras femeninas que enriquecen sus sentidos, etc.; en los casos más interesantes las imágenes trascienden estas categorías clasificatorias.

historicistas, realistas o centradas en la ruptura más atrevida. Mucho antes del auge del diseño gráfico digital propio del libre mercado, el libro de cuentos respondía a todas las condiciones para convertirse en la base de la posterior creación posmoderna que se encargaría de rescatar y nacionalizar los grandes clásicos, las fusiones entre mitología y aventuras o los nuevos héroes internacionales del tipo de Harry Potter¹⁰¹³.

Un ejemplo de la continuidad en la presentación del cuento ilustrado lo encontramos en autores como Anatoli Eliséev, activo desde los años cincuenta hasta la actualidad. Su estilo, lógicamente enriquecido por el paso del tiempo, siguió elaborando paradigmas decorativos que ordenaban los vínculos entre el mitologema modernizado, un grafismo con la clásica preponderancia de la línea y un enmarcamiento de la imagen de gran trascendencia. Así, en los tempranos noventa, Eliséev conjugaba sus métodos compositivos de las décadas anteriores, cuando elementos interiores o transicionales (alfombras, portones artesanales, cortes transversales de las casas) capturaban a los personajes dentro de una trama geométrica sin resquicio¹⁰¹⁴. La protagonista de una de las piezas, recopilada en *Visitaré al yayo, visitaré a la yaya*¹⁰¹⁵ (fig. 520, E.G.; M.I.; G.C.) ha perfeccionado esta tendencia que convierte en indistinguibles el interior y el exterior. El esférico horizonte la aprisiona en un primer marco interior. Las flores decorativas, parientes de la producción artesanal o cartelista de las décadas precedentes, trazan otras fronteras implícitas. El último círculo concéntrico, formado por el coro de los pajaritos, encuentra ecos en las estilizadas pose y vestimenta de la niña. Aunque esta parece ocupar un lugar céntrico dentro de una página carente de enmarcamiento clásico, nada en su mundo sugiere la idea de libertad, ya que las correspondencias geométricas inscritas no permiten la escapatoria.

Otra imagen posterior de Eliséev desarrolla la misma idea, llevándola al límite con el trampantojo arquitectónico (fig. 521, E.G.; M.I.; G.C.). La protagonista del antiguo cuento de Piotr Ershov, ataviada como una virgen barroca, reina sobre los mundos del día y de la noche. Las dos aves mitológicas que la escoltan cierran uno de los anillos concéntricos en torno a la prensa, junto con la ecléctica cruz y las bandadas de pájaros realistas. Parece que el mundo natural, religioso, y el del folclore, pagano, se confabulan para no dejar al personaje la más mínima posibilidad de movimiento: si los celajes naturalistas en la apertura sugieren una esperanza de liberación, las texturas decorativas contiguas al arco de entrada la niegan. La petrificación de la figura ha crecido proporcionalmente al preciosismo de la detallada línea.

¹⁰¹³ Más sobre la adaptación de la literatura infantil rusa a la postmodernidad: HELLMAN, Ben, 2013, p. 563-573 y ТИМИНА, Светлана, *et al.*, 2005. El estudio de las metamorfosis estilísticas de la ilustración de los cuentos está repartido entre los capítulos IV y VIII de esta tesis.

¹⁰¹⁴ Característicos ejemplos de los ochenta son: *Cuentalia* de B. Zajoder; *Cuento del rey Saltán* de Pushkin o la recopilación de cuentos populares *Los maravillosos zapatos de cortezas* (ЗАХОДЕР, Борис. *Считалия*. Москва: Малыш, 1986; ПУШКИН, Александр. *Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди*. Москва: Малыш, 1987. ЕЛИСЕЕВА, Л. (ed.). *Чудесные лапоточки*. М.: Малыш, 1989.).

¹⁰¹⁵ Se trata de una recopilación de cuentos populares, versos muy conocidos, canciones y otras formas del folclore infantil adaptado, destinada a los más pequeños.

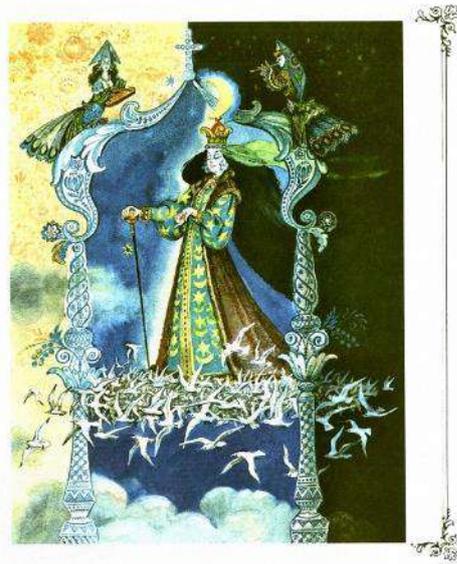
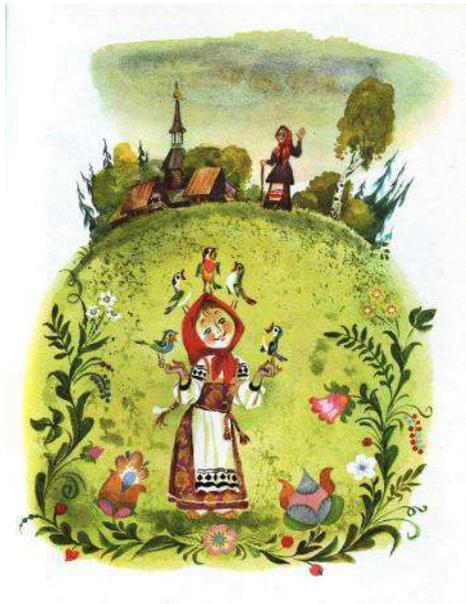


Fig. 520. Anatoli Eliséev. Ilustración para *Visitaré al yayo, visitaré a la yaya*, 1992 (estilo gráfico/decorativo; marco interior; género neo/cuentista/mitológico).

Fig. 521. Anatoli Eliséev. Ilustración para *El caballito jorobado*, 1998 (estilo gráfico/decorativo; marco interior; género neo/cuentista/mitológico).

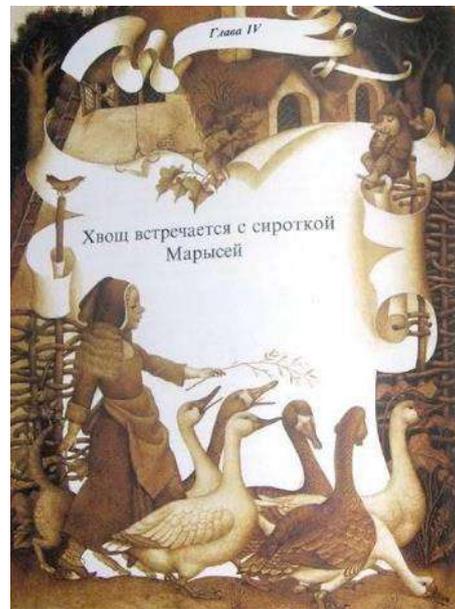
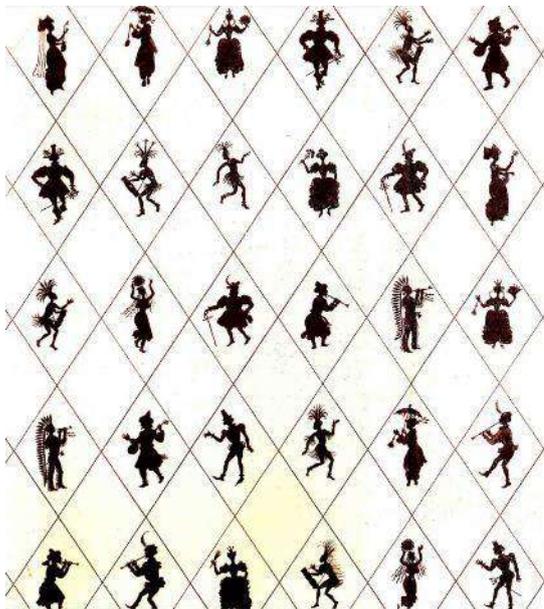


Fig. 522. Guennadi Spirin. Fragmento de la portadilla de *Cuentos de los pueblos del mundo. Las mil y una noches*, 1985 (estilo gráfico/decorativo; marco interior; género neo/cuentista/mitológico).

Fig. 523. Guennadi Spirin. Ilustración para *De los gnomos y de la huerfanita Marisa*, 1992 (estilo híbrido, marco deconstruido, género neo/cuentista/mitológico).

La tendencia decorativa o, mejor dicho, decorativo-clasicista de la ilustración gráfica del nuevo cuento encontró pronto sus particulares límites e intersecciones con otros fenómenos estilísticos. Podemos observar su pluralidad en los trabajos de Guennadi Spirin, un artista activo desde 1979, cuya afinidad con la artesanía medieval del libro fue tan exacerbada, que

chocó con las condiciones de la edición soviética¹⁰¹⁶. En la portadilla de sus *Cuentos de los pueblos del mundo* parece revivir la centenaria tradición de las siluetas –que rebrotaría en las décadas posteriores–. Las figuras, elegantes guiños a los clichés historicistas y al teatro de las sombras, se exponen estrictamente cercadas por la retícula romboidal, algo así como un gabinete de curiosidades organizado según el despiadado orden enciclopédico (fig. 522; E.G.; M.I.; G.C.). Pero la mayoría de los trabajos de Spirin pertenecen a otro subepígrafe que expondré a continuación, referente a la creación de trampantojos, del tipo que (al contrario del caso de Eliséev) rompe la división entre exterior e interior, burlando las reglas de la representación, junto con las narrativas. Tenemos un ejemplo transicional en la imagen de la breugheliana Huerfanita Marisa de 1992, cuyo paso rompe la compleja viñeta medieval, la cual, a la vez multiplica sus funciones: representar el pergamino que trasluce el carácter irreal de la historia y también provocar disonancias visuales en la imagen de la verja que debería de enmarcar a Marisa, pero, finalmente, desestabiliza la integridad estilística (fig. 523; E.G.-E.R.; M.D.; G.C.). Es plausible que las imágenes afines a estos juegos de múltiples formatos no solo se adaptasen al cuento posmoderno, con sus cargas paródicas subversivas, sino también que creasen sentidos alternativos, incluso cuando ilustraban tan solo alguna manifestación de los redescubiertos autores clásicos universales o nacionales. Evidentemente, tales propósitos son más factibles para las imágenes que trascienden las diferentes corrientes realistas (como el hiperrealismo con guiños historicistas de Spirin), que para la moderada estilización decorativa de Eliséev y los autores que veremos a continuación.

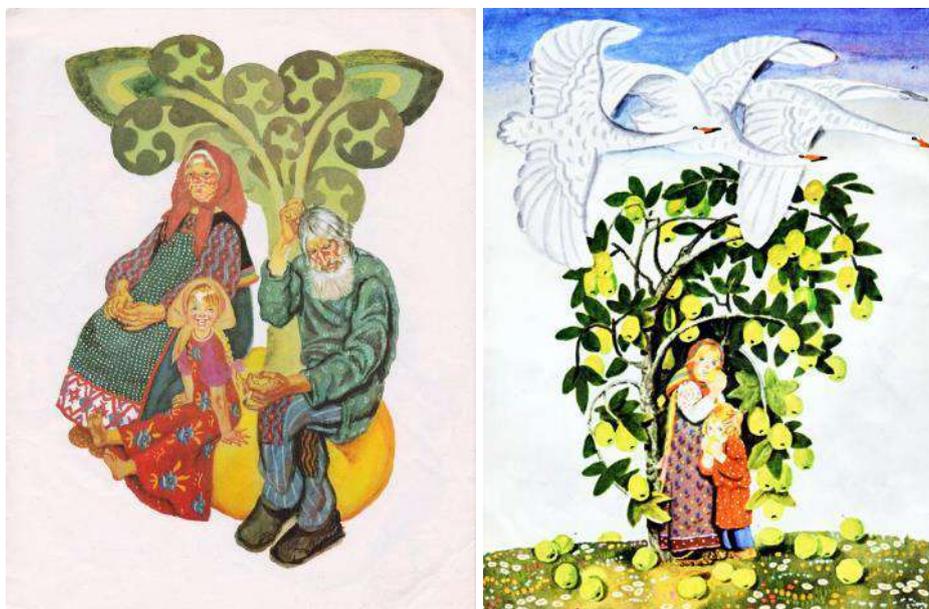


Fig. 524. Veniamín Losin. Ilustración para *Nabo (cuento popular ruso)*, 1985 (reedición de 1979; estilo híbrido; marco interior, género neo/cuentista/mitológico).

Fig. 526. Veniamín Losin. Ilustración para *Los gansos-cisnes (cuento popular ruso)*, 1990 (estilo gráfico/decorativo; marco interior; género neo/cuentista/mitológico).

¹⁰¹⁶ En este sentido es significativa la afirmación de que sus trabajos sin mutilaciones técnicas podían ser observados tan solo en las exhibiciones ilegales del arte no oficial de Moscú. ЛАБОРАТОРИЯ ФАНТАСТИКИ, 2021.

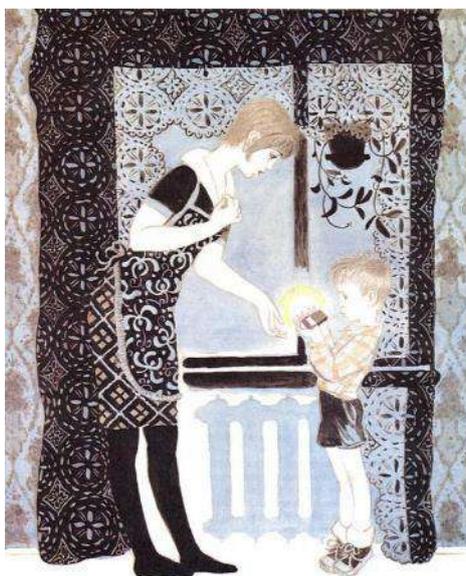


Fig. 525. Veniamín Losin. Ilustración para *Está vivo y brilla*, 1987 (estilo gráfico/decorativo; marco interior; género híbrido¹⁰¹⁷).

Los trabajos de Veniamín Losin aportan más información sobre la posible génesis del marco decorativo, enmascarado o circunscrito en una página de composición aparentemente abierta. Presente en el panorama de la literatura infantil desde mediados de los años cincuenta, este artista frecuentó tanto los clásicos rusos, reinterpretados para los niños, como mensajes didácticos vinculados a la naturaleza o a los ideales educativos soviéticos. Numerosos libros suyos (por ejemplo los de los años sesenta) carecen de las características analizadas en los párrafos anteriores: la estilización atrevida aunque amable, propia de la década, apenas tendía a ordenarse en composiciones simétricas, dejando a los espacios blancos de las páginas respirar libremente¹⁰¹⁸. En 1978, en las imágenes para un poema de Pushkin, dedicado a un personaje heroico del folclore ruso, las dispersas búsquedas de armonía decorativa parecieron cristalizar. Los estilizados paisajes retomaron los ecos de las contiguas viñetas con la estructura de la artesanía popular y encerraron a los protagonistas –gloriosos guerreros de proverbial fuerza– en franjas simétricas de colores modernistas. Después del citado *Canto de Óleg el Sabio*¹⁰¹⁹, los elementos decorativos con carga folclórico-mitológica eran capaces de pugnar con el expresivo realismo hasta prevalecer sobre él. Un ejemplo clave es *Nabo* (fig. 524; E.G.-E.R., M.I, G.C.), uno de los cuentos favoritos de los niños rusos, cuya interpretación por Losin continuó siendo reeditada. Los años posteriores transmitieron las filigranas mandalas de *Nabo* a los interiores, donde el cuerpo femenino se diluía en los encajes del diseño (fig. 525; E.G., M.I., G.C-G.E.) y al mágico espacio abierto de otro cuento querido, *Los gansos-cisnes*, que

¹⁰¹⁷ Este texto de V. Dragunski de 1961 pertenece a un grupo extremadamente popular en las décadas finales de la Unión Soviética. Se trata del relato poético corto, aparentemente realista, donde la aventura cotidiana de un niño está impregnada de la típica nostalgia sonriente de la época o, si se quiere una definición más exacta, una especie de vacío existencial tratado con lucidez humanista. Podríamos definirlo como un particular género protovanguardista, al margen del realismo oficial, donde la omisión o ambigüedad poética enmascaraban la implícita angustia del niño tardosoviático. Y también como la forma local de escribir sobre el crecimiento, a través de un breve suceso (muy sencillo, pero iniciático, con la triste belleza de un haiku) que cambia la visión sobre la realidad. Nótese el ambivalente papel de la madre, frecuente en este tipo de narraciones: su ausencia es fuente de angustia, su vuelta al hogar la hace –visualmente– plana y arquetípica.

¹⁰¹⁸ Por citar tan solo algunos libros que corroboran estas observaciones: ПРОКОФЬЕВА, Софья. *Зеленая пилуля*. М.: Малыш, 1964. КОВАЛЬ, Юрий. *Путешествие на границу*. М.: Малыш, 1969.

¹⁰¹⁹ ПУШКИН, Александр. *Песнь о вещем Олеге*. М.: Малыш, 1978.

inauguró sus trabajos de los noventa (fig. 526; E.G., M.I., G.C.). Este último evidenció el poder del elemento decorativo que no solo convertía la naturaleza en un simétrico poema visual, sino que también privaba de relevancia a la figura femenina. La hermana-salvadora de *Los gansos-cisnes*, que habitualmente era representada como resistente y empoderada protagonista, aquí era infinitamente menos significativa que la niña de *Nabo*, tan solo un elemento compositivo más.

El entorno visual presentado hasta ahora anunció la vuelta a los temas mitológicos locales encerrando las figuras de corte tradicional en un marco aún indirecto. Dentro de tal entorno podemos entender el auge de María Patrúsheva, una de las autoras características que construyó cercos, cuya sutileza llevó al paroxismo, combinándolos con la más tradicional de las técnicas gráficas, la de las siluetas¹⁰²⁰. Por supuesto, no se trata de una relación directa: miembro de la generación posterior, Patrúsheva compartió con los artistas citados poco más que su pertenencia al casi infinito grupo de los ilustradores de Moscú; la única coincidencia sería el Alma Mater común con el más joven de ellos, Eliséev. Pero sí se puede observar un campo de intersecciones donde la continua reinterpretación de los grandes clásicos editados para niños, junto con los cuentos folclóricos y personales aprovecharon los métodos gráficos del pasado, hasta transmitir a la década neoliberal algo de la idiosincrasia didáctica de los periodos anteriores.



Fig. 526. María Patrúsheva. Ilustración para *El cuento del pescador y el pececito* (libro para invidentes), 1995 (estilo gráfico/decorativo; marco interior; género neo/cuentista/mitológico).

¹⁰²⁰ Maria Borisovna Patrúsheva (1966) terminó el Instituto Poligráfico de Moscú, donde actualmente enseña en la Cátedra de Ilustración y Estampa. Al margen de esta institución, cabe mencionar entre sus maestros a N. Popov. La mayoría de los libros de Patrúsheva, así como sus numerosos premios y participaciones en muestras pertenecen al siglo XXI. No obstante, hacia finales del siglo XX ya había desplegado los rasgos clave de su estilo: el redescubrimiento de las siluetas estrictamente clásicas y el detallismo posmoderno –que provocó reseñas que le atribuían una adaptación exacta al estilo de las culturas, cuyas obras ilustraba–. Un análisis pormenorizado desmiente tales afirmaciones: ni su interpretación de *Las mil y una noches* emulaba las miniaturas persas (pocos autores se permitirían su descarnado erotismo), ni, por buscar un ejemplo cercano al lector español, su reinterpretación de *Marcelino pan y vino* de 2009 se acercaba a la tradición en el tratamiento de este clásico. Incluso sus ilustraciones de Apuleyo, más que calcos de cerámica pintada griega, son una visión personal de la antigüedad y del clasicismo en general, pero tan hábil que puede engañar a muchos comentaristas. Otro rasgo afín a este clasicismo, solo aparentemente ecléctico, sería su subordinación al ideal pedagógico. Un ejemplo en este sentido es *El cuento del pescador y el pececito* de Pushkin, citado arriba, que fue publicado en los noventa con el relieve destinado a lectores invidentes, iniciativa pionera sin parangón en la Rusia de entonces. Además de las siluetas, usó en la ilustración la técnica de la acuarela, siendo también autora de bodegones, que combinan el arte gráfico con la costura. КАФЕДРА ИЛЛЮСТРАЦИИ И ЭСТАМПА, 2020. ВГБИЛ, 2012.

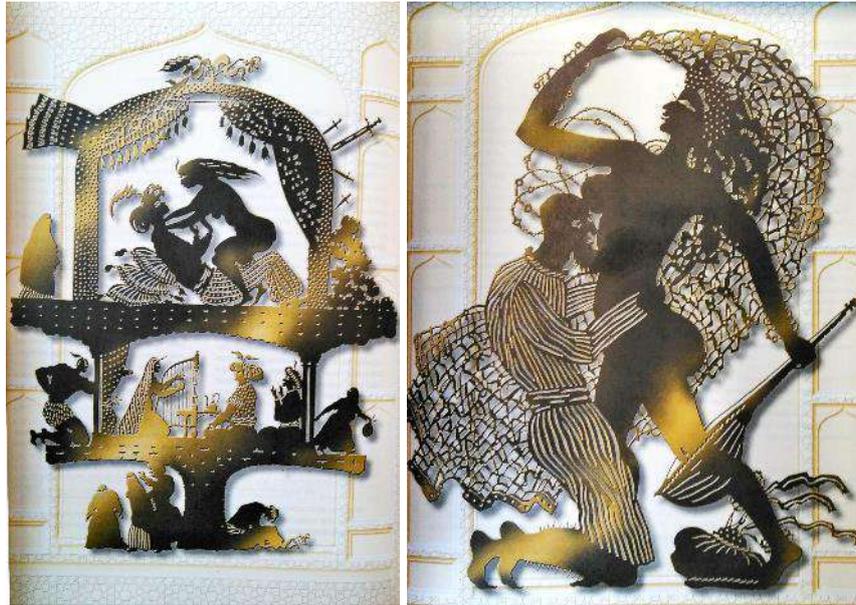


Fig. 527-528. María Patrúsheva. Ilustración para *Las mil y una noches*. *Cuentos selectos*, 2001. Diseño digital de Tatiana Deliáguina (estilo gráfico/decorativo; marco interior; género neo/cuentista/mitológico).

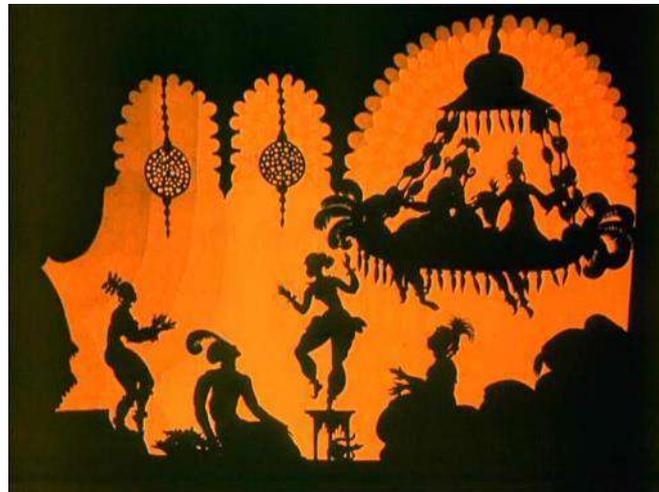


Fig. 529. Lotte Reiniger. Fotograma de *Las aventuras del príncipe Achmed*, (película de animación basada en elementos tomados de *Las mil y una noches*), 1926.

El uso de las siluetas, tan cercano a la técnica de E. Bem que la antecede en casi un siglo, se inscribe plenamente con la imposición de un marco implícito, donde la geometría captura el paisaje y las figuras y ordena la narración (fig. 526; E.G., M.I., G.C.). El carácter didáctico-renovador del *Cuento del Pescador* de Patrúsheva, con su relieve para ciegos, refuerza el antiguo mensaje humanista, vinculado al cuerpo material del libro impreso. Mucho más polifacética resulta la ilustración de *Las mil y una noches*, publicada en el umbral del s. XXI (figs. 527-528; E.G., M.I., G.C.). No tanto por el exacerbado erotismo que raya la imagen pornográfica, al fin y al cabo es fácil recordar el destinatario original de la recopilación oriental, solo puntualmente adaptada a la lectura infantil. Por lo demás, es evidente que el diseño digital, de Tatiana Deliáguina, sirve para reforzar la afinidad de *Las mil y una noches* con las tendencias de cruda desnudez de los años noventa en Rusia. Tampoco desentona encontrar una fuente posterior para la inspiración de Patrúsheva, en el caso de la película de animación de Lotte

Reiniger de 1926 (fig. 529): cabía esperarlo de una obra posmoderna que bebe de varias fuentes. Lo que sobrecoge es la coincidencia de las claves de la estética a lo Bem y a lo Reiniger con el retoque digital, igualmente volcadas en el extremo decorativismo. Lo nuevo en las ilustraciones de 2001 —el mensaje, autónomo respecto de las fuentes, lo importante, lo imprescindible— es justamente lo que arrasa en el discurso de género postsoviético: una indagación en lo pornográfico, más allá del erotismo, centrada en los elementos violentos o liminales, pero sin renegar en ningún momento de la pretensión de efecto liberador para las mujeres. Es el quid de la cuestión y el origen de la contradicción que sobrecoge. Identificados los componentes que inspiran el discurso visual de *Las mil y una noches* de Patrúsheva, el exotismo queda relegado a la conversión de la imagen gráfica en textura metálica, bajo la iluminación nocturna, a modo de decoración de un local oriental actual. Es difícil discutir la originalidad y la flexibilidad de una interpretación de estas características. Pero tampoco se puede callar la sensación de indefensa exposición a las tendencias imperantes del discurso socio-político, de una artista a todas luces comprometida con la educación. El cuerpo femenino de los noventa era un trozo de carne desnuda, vulnerable al acoso arbitrario, ni el posicionamiento más social preservaba a las artistas de esta trampa, sin el auxilio de un discurso feminista articulado.

Otra artista de la plantilla de la Cátedra de Ilustración y Estampa del Instituto Poligráfico de Moscú comparte con Patrúsheva el clasicismo del trazo gráfico, aunque los enmarcamientos que encierran sus composiciones se ubican tanto en el interior de la imagen como en los sempiternos bordes de la página. Olga Mónina¹⁰²¹ creó auténticos caligramas en las imágenes de animales de *El Águila y el Gato* (fig. 532; E.G., M.I., G.C.). Este gesto, que llevaba el trazo gráfico al extremo del virtuosismo, también rozaba los límites del juego con el enmarcamiento de la página. Podríamos decir que el espacio blanco interior, que fracciona significativamente el cuerpo del gato en la ilustración, junto con todo el conjunto simétrico de líneas que lo convierten en un jeroglífico, solo fingen representar un marco fingido. El verdadero lugar para analizar los encerramientos de las páginas de Olga Mónina es el siguiente subepígrafe, donde vemos cómo la hoja ilustrada recupera todas las tradiciones de marco exterior y rectangular, anteriores al siglo XX, sin dejar de infundirles modernidad.

¹⁰²¹ Hija de un conocido ilustrador, la pequeña Olga Evgueniévna Mónina (1960) conoció de cerca a algunos de los ilustradores tratados en este capítulo, como Losin o Ustínov. Después de sus estudios en el Instituto Poligráfico y sus primeras ilustraciones en revistas infantiles como *Murzilka*, trabajó en un formato artístico de gran idiosincrasia local. Se trataba de los productos de los estudios Diafilm, una forma de protocine casero que los niños veían cambiando los fotogramas proyectados, es decir, un formato afín también al cómic (fig. 530). De forma paralela inició su trayectoria en el libro infantil; entre sus trabajos tempranos encontramos las ilustraciones para la obra del poeta experimental Tim Sobakin, *Una casa para las hormigas* (1989). Desde los inicios de los noventa su temática giró decididamente hacia los clásicos rusos, el cuento o incluso el mito: la recopilación de cuentos animalistas de, entre otros, Tolstoy y Turgueniev (fig. 532) en 1991; *El cuento del pescador* de Pushkin en 1992; el famoso cuento de Ershov *Caballito jorobado*, en el mismo año y así hasta la actualidad. Saliendo de la cronología del siglo, hay que mencionar también cierto interés hacia la poesía, vista ya a través del prisma del clasicismo como artífice del mito postmoderno (МАРШАК, С. Легенды старой Англии: из английской и шотландской поэзии. Москва: АСТ, 2019.) La polifacética personalidad de Mónina encontró más formas de expresión: gráfica y pintura de caballete; comisariado de exposiciones en torno al libro ilustrado infantil, la investigación y la enseñanza superior, la participación en alrededor de 50 exposiciones artísticas o incluso la grabación de un disco en solitario, con algunos hitos del folclore urbano no oficial (es otra paradoja de la cultura rusa que muchas de las canciones de este tipo son fruto de los poetas, devenidos en clásicos, pero que por su temática son atribuidos a colectivos percibidos al margen del discurso oficial, como gitanos, presos o huérfanos). Por lo demás, la estética de la carátula del disco mantiene un significativo vínculo con el tema de estas líneas, los mimetismos posmodernos de un clasicismo, cuyos disfraces reordenan la feminidad (fig. 531). КАФЕДРА ИЛЛЮСТРАЦИИ И ЭСТАМПА, 2019. ЛАБОРАТОРИЯ ФАНТАСТИКИ, 2020. ПРОДЕТЛИТ, 2021. RUSSIANSHANSON, 2014.



Fig. 530. Olga Mónica. Fotograma/diapositiva de la película *Marcela, la lista*, 1987¹⁰²².

Fig. 531. Serguéi Semiónov (fot.). Carátula del disco de Olga Mónica *Pequeñaja. Canciones de salón, mesa, calle y huérfanos*, 2002.



Fig. 532. Olga Mónica. Página doble de *El Águila y el Gato. Cuentos animalistas de escritores rusos*, 1991 (estilo gráfico/decorativo; marco interior; género neo/cuentista/mitológico¹⁰²³).

Pero el marco decorativo implícito, cuyos particulares límites seguimos buscando, lindaba con más campos temáticos, estilísticos y cronológicos. Si nos asomamos al fin del siglo XX y del periodo analizado, podemos observar mejor la naturaleza ecléctico-historicista de la reelaboración personal de otra área mitológica: el cristianismo personalizado. Ya mencioné el aluvión de literatura infantil bíblica de los noventa, que amainó significativamente después de saturar el mercado durante varios años¹⁰²⁴. Finalizada la parte más vistosa de la recristianización literaria (carente de grandes logros ilustrados), el mercado pudo volver a formas más actuales y la vez más afines a las tradiciones presoviéticas, ricas en búsquedas

¹⁰²² Las imágenes correspondientes a la evolución creativa de las autoras, no entran en la clasificación centrada en el enmarcamiento estilístico, genérico y material del periodo concreto. Aunque en este caso, la proyección del marco formal de la diapositiva hacia dentro y hacia lo decorativo resulta evidente.

¹⁰²³ La última atribución corresponde al antiquísimo carácter pre y paramitológico de las fábulas animalistas, meollo de la recopilación. El tema de la interpretación de la imagen de la naturaleza, mucho más complejo, aparece en los capítulos siguientes.

¹⁰²⁴ АРАЛОВА, Екатерина *et al.*, 2019.

político-filosóficas respecto a lo religioso que no excluían al destinatario infantil. Un ejemplo serían los *Cuentos bíblicos* del poeta de la Edad de Plata Sasha Chorni, redescubiertos con las ilustraciones de Piotr Perevezéntsev¹⁰²⁵ (fig. 533; E.G., M.I., G.C.). Se trata de un artista gráfico, cuyas líneas clásicas fusionadas con tendencias surrealistas se habían forjado a lo largo de los ochenta en la ilustración de revistas científicas. De allí a la ciencia ficción rusa, tan rica en connotaciones al margen de lo oficial había solo un paso. En *La empresa de las aventuras*, libro para jóvenes lectores aparecido en el fatídico año 1989, el artista buscó y consiguió un efecto estrictamente opuesto: una de las anónimas figuras en un irreal mundo de apariencias antiutópicas (o simplemente afín al circundante) se precipitaba fuera de la imagen, a través de la ruptura del múltiple e inestable marco. Nada en esta apertura inspiraba optimismo (fig. 534; E.R., M.D.). Nada semejante ocurría en los *Cuentos bíblicos*. En el año 2000 era más fácil imaginar un escenario-mundo cuya inmovilidad (o la codificación teatral de sus calculados movimientos) descansa en el uso del estilo histórico, adaptado a los supuestos necesidades del texto y sus lectores a través del delicado colorido. Incluso más que el uso de los caracteres o del título, de la isocefalia pseudoegipcia o de las olas de cartón piedra –al estilo de decorado operístico: véase el efecto de presentar lo inamovible en movimiento– son las dos columnas del texto, semejantes a bambalinas, las que nos transportan en una especie de teatrillo escolar de fin de curso. Aunque reconozcamos en ambas imágenes cierta continuidad del tratamiento naïf que transparenta la idea de falacia o simulacro, es difícil no pensar en la magnitud de los cataclismos socio-culturales o económicos, reflejados en la trayectoria entre las respectivas ilustraciones de 1989 y 2000.

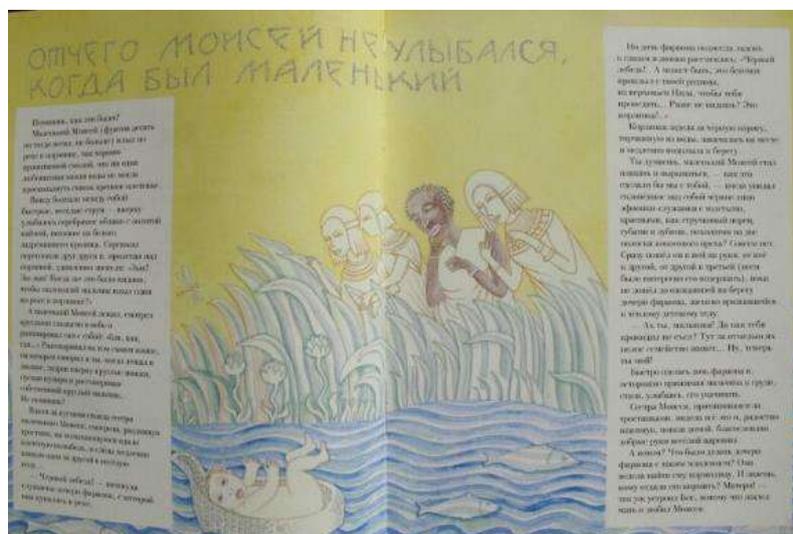


Fig. 533. Piotr Perevezéntsev. Página doble de *Cuentos bíblicos*, 2000 (estilo gráfico/decorativo, marco interior, género neo/cuentista/mitológico).

¹⁰²⁵ La primera publicación, prevista hacia 1921, nunca tuvo lugar. КАЗЮЛЬКИНА, Ирина, 2021.

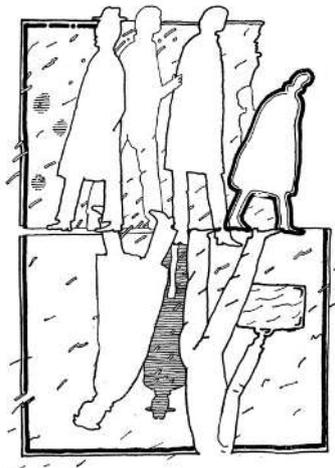


Fig. 534. Piotr Perevezéntsev. Ilustración para *La empresa de las aventuras*, 1989 (estilos para/post/realistas, marco deconstruido, género híbrido¹⁰²⁶).

Se puede trazar otra particular frontera del formato que condicionalmente llamé “marco interior”. No tanto porque las imágenes de Elena Mujánova¹⁰²⁷ que la representan (figs. 535-536; E.R., M.I.; G.C) vuelven a rozar el mundo de trampantojo, mientras combina la simetría de la composición con las ventanas hipertextuales o cuadros dentro del cuadro, es decir el

¹⁰²⁶ En cuanto a la clasificación genérica de la ciencia ficción tardosoviética, ésta escapa de los grupos de la etapa siguiente: una características postmodernas (pero en vez de reconstruir los mitos, los deconstruía), afán divulgativo enciclopédico (tan antiutópico que a veces parecía antienciclopédico, pero permanecía fiel a la vocación pedagógica) y, como corolario, fuerte carga poética. El subgénero de detective fantástico, en este caso, se inscribe en lo dicho.

¹⁰²⁷ Elena Mujánova (1945) se formó en el Instituto Poligráfico de Moscú, trabajando de forma paralela en los estudios de dibujos animados Multfilm. Terminada la enseñanza, siguió el consejo de uno de sus profesores y abandonó la animación; con ella prácticamente dejó de lado la ilustración para niños, convirtiéndose en una artista gráfica y del libro, centrada en el público adulto o adolescente. El complicado terreno de áreas como la poesía o los clásicos inicialmente para adultos, considerados posteriormente lectura juvenil, requieren un desglose pormenorizado cronológicamente. Así, en los años setenta tardíos, la artista ilustró narrativas de carácter pedagógico, que situaban a sus jóvenes protagonistas en el ambiguo lugar entre la ideología soviética oficial y la difusa insatisfacción personal. Después de estas obras, hoy olvidadas, pero entonces resueltas con notable economía estilística (fig. 539), en los ochenta, Elena Mujánova visitó temáticas aún más resbaladizas (en el análisis en el texto vuelvo a las imágenes más interesantes de la trayectoria esbozada): la prosa femenina de una escritura cosaca o recopilaciones poéticas, entre ellas, una lapidaria muestra del verso paródico de A. Ivanov (fig. 540). Entre los más notables, también como síntesis gráfica y apertura hacia nuevos puntos de vista, encontramos las imágenes para el libro del poeta gitano N. Sadkevich, una compleja mezcla de exotismo, erotización y cierto distanciamiento del atributo-cliché a través de la ruptura, que provoca la fusión de diferentes enfoques gráficos, a la que volveré detalladamente en el capítulo correspondiente a la representación de la alteridad (fig. 541). Este poemario, *El corazón del violín*, abre una década de intensos cambios temáticos y formales. En los años noventa, Mujánova retomó el trabajo para jóvenes adultos inaugurado en la década anterior, dando así cuerpo a novelas de Henry Rider Haggard (fig. 542) o Pierre Benoit. Dentro de este escueto mundo de ilustraciones puntuales (a veces poco más que portadas) aparecen también los clásicos rusos como Alexéi Tolstói o Volkonski. Podemos afirmar, de prácticamente todas, que cuanto menor es el peso de la imagen, más atrevido parece el movimiento de la artista entre el tópico, exacerbado hasta burlarlo, y la saturación del espacio gráfico con mensajes polisémicos (fig. 543). Por fin, esta década fue testigo de la vuelta de la ilustradora a los géneros infantiles, entre otros, con una Pipi Calzaslargas rusificada (fig. 544). Avanzados los noventa, Mujánova, la consumada grafista, recuperó el color con unas premisas que, en vez de recordar sus inicios en la animación, crearon páginas infantiles rebosantes de temas adultos.

espejo o las revistas *Vogue* en la mesa. Si no, en mucho mayor medida, porque el aparente realismo naif o estilizado de la imagen encierra ecos de ilustraciones creadas en décadas anteriores, que hacen posible la interpretación del personaje con las aperturas y cierres de sus características formales y significados.

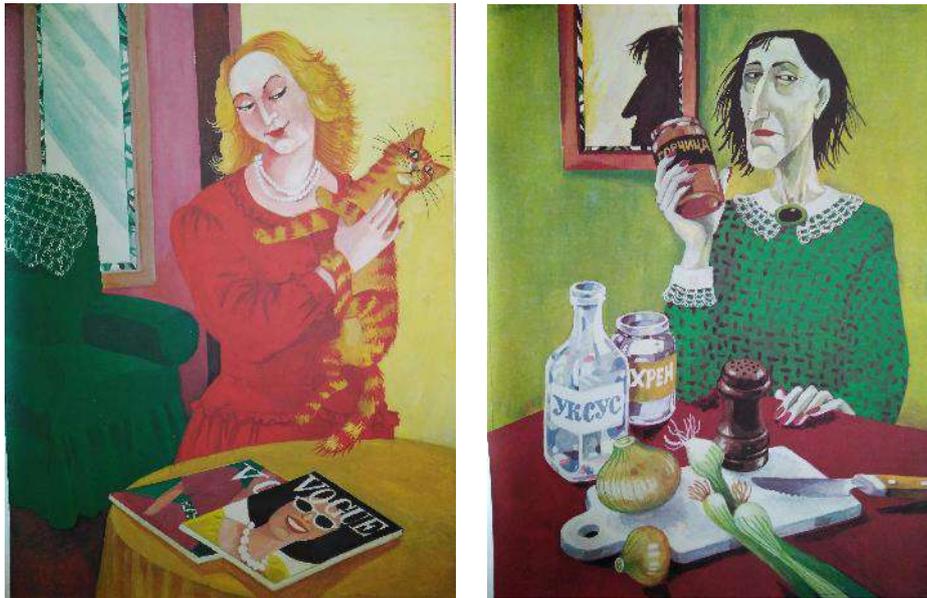


Fig. 535-536. Elena Mujánova. Páginas de *Las aventuras de Lisa, la de hojaldre*, 1993 (estilos para/post/realistas, marco interior-híbrido, género neo/cuentista/mitológico-híbrido)¹⁰²⁸.

Las imágenes de *Las aventuras de Lisa, la de hojaldre* pueden y deben ser entendidas como corolario de toda la larga trayectoria de Elena Mujánova. Primero por algunas notables afinidades, que afloraron pese a las diferencias estilísticas entre estas ilustraciones de cromatismo expresionista y sus hitos anteriores. La mujer dulce, adecuada dueña de la gata hecha de masa pastelera y su antagonista, la antiheroína adicta a la mostaza y a la soledad, pueden parecer, en un primer momento, las figuras antitéticas por excelencia de los noventa: una protagonista buena, a la última moda neoliberal –y conservadora– y una clásica “mala”, hermana de tantas brujas solteras y portadoras de la estética de las subculturas juveniles (la propia Mostaza muestra en varias páginas unos pronunciados rasgos de roquera). Pero una mirada atenta al currículum de la artista, las leería como la mujer “amargada” *versus* la dulce, amable y enamorada del amor. Así las vemos en los respectivos dibujos de 1979 y 1980: la romántica Polina, que busca en vano su lugar entre los robustos constructores del socialismo, mientras sueña con un mundo femenino “normal”, armónico como el paisaje natural antropomorfizado que encierra su cara en una especie de aureola (fig. 537). Su antítesis, la mujer fuerte, contraria a las normas de lo femenino, viene a ser la protagonista de la escritora casaca Sh. Kumarova. La afinidad gráfica con el expresionismo alemán, especialmente con los grabados sobre madera, nos indica, sin lugar a dudas, su condena: tristeza, pasión insatisfecha e impulso de movimiento constreñido (fig. 538).

¹⁰²⁸ Aunque volcado a la clara tarea neomitológica de narrar el origen de un lugar y sus costumbres, el cuento de autor de Víctor Lunin contiene muchos rasgos de su poesía, además del propósito enciclopédico por antonomasia de ordenar los rasgos del mundo circundante. Con estas premisas, *Las aventuras de Lisa la comestible* es un cuento de nuevo cuño, tendente a la hibridación genérica. En cuanto al comentado retrato de Mostaza, un sabroso detalle, invisible para el lector español, es la inscripción RÁBANO PICANTE, ubicada en un lugar central. El nombre del bote, amén de ser un componente adicional de la mostaza, muy querida en Rusia, coincide con una palabrota, enriqueciendo así el carácter de la antiheroína.



Fig. 537. Elena Mujánova. Página de *Un claro*, 1979.

Fig. 538. Elena Mujánova. Ilustración para *La mujer de cuarenta años*, 1980.



Fig. 539. Elena Mujánova. Página de *El corredor verde*, 1978.

Fig. 540. Elena Mujánova. Portadilla de *Los frutos de la inspiración*, 1983.

Si los castigos y premios de la feminidad permanecieron intactos en esta artista, que transitó distintos contextos y coyunturas ideológicas, la evolución estilística traza otras parábolas. De hecho, las numerosas caras de Mujánova, una artista que dialogó gráficamente con contenidos tan diversos, muestran un encomiable intento de construcción de un lenguaje coherente, en condiciones (hablando de la relación texto-imagen) ciertamente problemáticas. Esta fidelidad al propio –aunque múltiple– estilo, resulta especialmente visible si planteamos el desarrollo formal desde la situación de las imágenes femeninas frente a un marco material (es decir, el dictado por el propio cuerpo del libro, tal como lo articularon las tradiciones y sus rupturas) y a otro contextual: aquel que resulta de la inscripción o distanciamiento de los personajes en unos modelos socio-espaciales consensuados y repetidos. Desde sus trabajos

tempranos (fig. 539) la artista promovía cierto juego con los modelos existentes: la alusión a una estampa de la vida popular (como la dibujaba el realismo costumbrista), en la parte superior de la página, opuesta a la emulación de un fotograma de una película nostálgica, donde el héroe abandona el encuentro social y se adentra en su solitario viaje, no puede sino indicar un sutil distanciamiento de la narración. Dos clichés se oponen abriendo –conscientemente o no– la puerta a interpretaciones optativas y un signo los une: la poderosa marca del camino (imposible no pensar en la importancia que adquiere este elemento en la teoría de los cronotopos de Bajtín, donde el camino simbólico expresa la viabilidad del tiempo en el espacio).

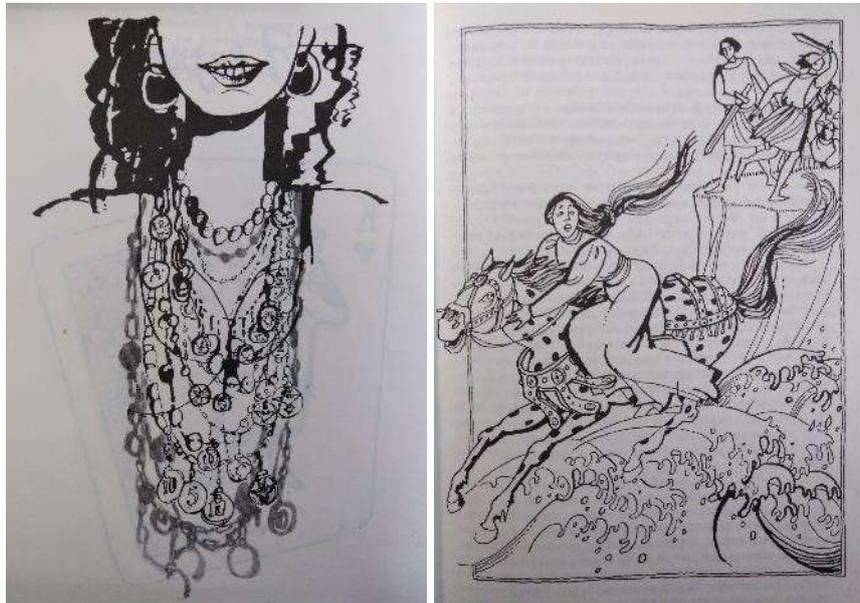


Fig. 541. Elena Mujánova. Página del poemario *El corazón del violín*, 1990.

Fig. 542. Elena Mujánova. Página de *La Princesa de Baalbek*, 1998.



Fig. 543. Elena Mujánova. Ilustración para la novela de M. Volkonski *Dos magos* (portadilla), 1995.

Fig. 544. Elena Mujánova. Página de *Pippi Calzaslargas*, 1992.

Busquemos otras contradicciones formales sugerentes en las obras posteriores. En la portadilla para las elegantísimas parodias de Ivanov (fig. 540) los tópicos de la alta cultura universal –la escultura clásica y la isocefalia de las figuras femeninas que claman al fondo, referentes a las imágenes románticas ubicadas en la antigüedad– quedan burlados por la representación del primer plano: las novias embarazadas de tiempos más modernos, alusiones a la eterna doble moral que deforma la existencia femenina. Si trazamos una línea que una las puntas de las manos femeninas en movimiento, tendremos un marco interno (podemos decir que es un elemento espacio-temporal) que lamenta el encierre pero reclama la posibilidad de salida, sin mostrarla.



Fig. 545. Elena Mujánova. Página del poemario *Despierto*, 1985.

Fig. 546. Elena Mujánova. Página del poemario *El Bandido, el Amor y los Celos*, 1989.

El trazo gráfico de los noventa mantiene el juego con los detalles de origen decorativo significativamente. La Princesa de Baalbek, una protagonista femenina romántica reconstruida para el lector adolescente, rompe algo más que un simple marco. La textura de los elementos naturales, reminiscencia de las estampas orientales, concuerda con el comportamiento tópico de los secundarios, con la misma función como actuantes que en el teatro de títeres (fig. 542). Aún más atractiva se revela la invención en *El corazón del violín* (fig. 541). Allí, la discordancia entre el modernísimo fragmento de la cara de la gitana y su atávico conjunto de collares de monedas, queda subrayada con la exageración de un defecto aprovechado. Desde hacía décadas los libros infantiles de gran tirada y poca calidad de impresión salían lastrados por la no-coincidencia entre el trazo que delineaba y el sombreado (produciendo a veces auténticos monstruos con uno o tres ojos, por citar tan sólo los casos más palmarios). Ahora este efecto aparece evidentemente buscado, para conseguir varias capas de significados dentro de los complejos temas del tópico exótico y la autorrepresentación.

A medida que la década avanzaba, aumentó la importancia del detalle en Mujánova (con o sin un marco, delineado para ser roto y burlado). El macetón ornamental centra los ímpetus de los personajes de Volkonski para salir fuera de las orlas que encierran su manida actuación (fig. 543). En la reelaboración de uno de los más leídos clásicos infantiles, Pippi Calzaslargas luce unos atributos tan exagerados, que predomina sobre el paisaje y las figuras de sus compañeros, haciéndonos de nuevo, pensar en la representación tradicional de un

personaje creado para ser rompedor (fig. 544). Una y otra vez, la compleja época de la transición neoliberal rusa, reflejada en el estilo de Mujánova, es testigo de su absoluto dominio de todos los registros gráficos. Desde la niña soñada del poemario de 1985, otra proto-mujer “dulce” (fig. 545), hasta la muñeca violada de otros poemas de un quinquenio posterior (fig. 546), la artista exhibe la continuidad entre la estilización simbólica y el hiperrealismo pormenorizado. Esta última imagen de la amargura existencial insoportable, lo es también de la duplicidad y del abismo entre maestría estilística y realidad inabarcable: el carácter fragmentario de la barata muñeca del pasado reciente, junto con sus mecanismos y encajes desgarrados, supera el marco de la página, para retomar el diálogo con otras representaciones de Mujánova engañosamente sencillas.

Vistas las diversas caras de la inscripción de un escurridizo marco, derivado del pasado, dentro de la página ilustrada, cabe exponer la importancia de la figura prístina, es decir, aquel marco clasicista con ecos eclécticos, que el libro reconstruyó –a su manera– a lo largo de la década de los noventa. Es de justicia presentar el marco exterior por excelencia volviendo a Olga Mólnina con sus obras más emblemáticas, es decir, sus interpretaciones de los famosos cuentos de autor rusos. En el *Cuento del Gallo de Oro* de Pushkin, cuyo personaje femenino es una malvada y seductora princesa oriental, la tendencia ha alcanzado su apogeo (fig. 547; E.G., M.E., G.C.). El marco ornamental acabó convirtiéndose en uno de los protagonistas de la publicación. Distinto en cada página, se encargaba de envolver, sobre todo, a los personajes o al texto que aparecían habitualmente en las páginas ubicadas a la izquierda. Sus contrapartes, a la derecha, prescindían del ornamento, para desplegar la vista de un mismo lugar: la milagrosa fortaleza sobre la colina, mostrada en distintos momentos y situaciones. Así, la imagen coral: la sintética representación de la vida del pueblo con su armonía folclórica, sus elementos repetidos y contrastados (a guisa de almanaque medieval), pero también la socarrona gracia de los personajes rechonchos, todo ello no necesitaba del enmarcamiento suntuoso, le bastaba con una simple línea recta y, por supuesto, con el propio ritmo interno de las rimas y variaciones visuales. En cuanto a los marcos, las fuentes de su inspiración parecen tan evidentes como evasivas: una posible vía apuntaría a que la cultura rusa se había apropiado de la decoración renacentista llamada “grutesca”, a través de las copias de las *loggias* de Rafael en el Hermitage, encargadas por Catalina II. Más tarde, entre otros artistas que sobredesarrollaron dichos motivos, las Fábricas Imperiales de Porcelana se inspiraron en ellos –como de toda una multitud de estilos históricos del mundo, prestos a nutrir la decoración suntuosa–, emitiendo series que convirtieron la fantástica vegetación entrelazada en un elemento vivo, aunque inconsciente, dentro del imaginario del pasado¹⁰²⁹. Sea el origen de los róleos con cornucopias y acantos poblados hasta el *horror vacui*, exactamente este u otro muy semejante, lo cierto es que la vuelta al lujoso elemento clasicista, filtrado a través de la poco definida herencia del pasado imperial (eterna deudora de la difusión y apropiación estilística) pretendía oponerse, rotundamente, a los marcos modernistas de Bilibin, el primer gran ilustrador de Pushkin y su *Cuento del Gallo de Oro*. Si ampliamos el análisis a otro libro con marco de lujo, el cuento de Pavel Ershov *El Caballito Jorobado*, vemos una combinación parecida: los idealizados campesinos, monumentales como figuras alegóricas, aparecen convertidos en anexos de un marco clásico, eso sí, construido a base de guiños a la artesanía popular y al entorno rural (fig. 548; E.G., M.E., G.C.). Quizás la parte más original de la interpretación de Mólnina de las figuras decorativas ideales, naturales y sociales a la vez, consiste en el juego de distorsión que las infantiliza, sin dejar de referirse tácitamente a otros estilos del pasado (la actitud, y algunos ropajes, dialogan con las telas de Breughel de los museos rusos). A la vez eclécticas, sublimes, caricaturescas y eternas, las mujeres decorativas de las imágenes comentadas construyen sus enmarcamientos tradicionales, incluso cuando no están estrictamente entrelazadas con las hojas

¹⁰²⁹ PAKOBA, A., 1986. 3HAMEHOBA, B., 2008.

floridas. Más que personajes o extras, vienen a ser una especie de nuevas hadas patrias, siempre armónicamente contrarrestadas por sus consortes masculinos. Esta pérdida de autonomía de la alegoría de la figura femenina decorativa, obligada a representar tan solo la mitad de un microcosmos perfecto es, probablemente, la gran novedad en el clasicismo de los noventa. Otra fue su notable éxito: el *Cuento del Gallo de Oro* y su ilustradora fueron galardonados con los más prestigiosos premios, mientras que los inquietantes experimentos posmodernos que veremos más adelante, impresos sobre papel de mala calidad y magramente publicitados, quedaron en el olvido.



Fig. 547. Olga Mólnina. Orla e ilustración para páginas contiguas del *Cuento del Gallo de Oro*. 1999 (estilo gráfico/decorativo, marco exterior, género neo/cuentista/mitológico).

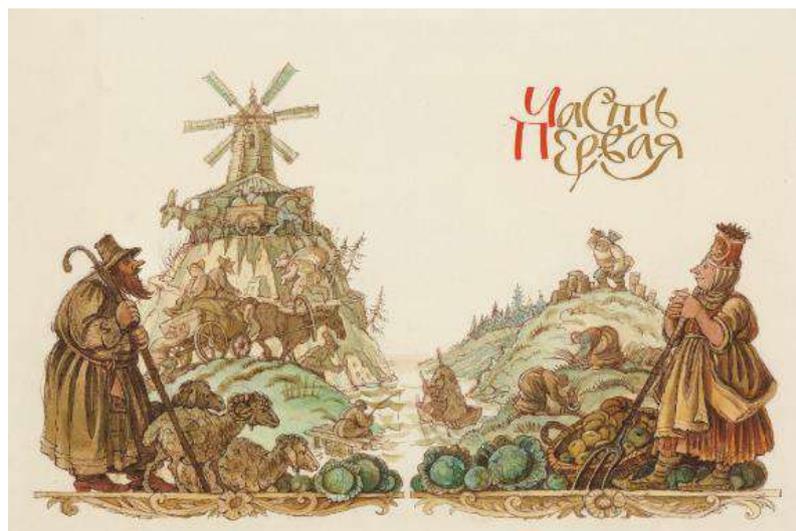


Fig. 548. Olga Mólnina. Páginas contiguas de *El Caballito Jorobado*, 1992 (estilo gráfico/decorativo, marco exterior, género neo/cuentista/mitológico).

No conviene obviar las salvedades: como el marco inscrito, el que rodea de manera clásica la imagen también cuenta con una génesis y con unos límites, que rozan estilos aparentemente opuestos al rítmico dibujo lineal. Lo muestra un libro de mediados de los noventa de otro ilustrador de la generación anterior, reconocido dos décadas antes. Georgui Yudin aumentó su renombre internacional con *El milagro de Murom*, una obra que inicialmente podría parecer una mera emulación del estilo de los antiguos iconos ortodoxos (fig. 549; E.R.,

M.E., G.C.). Para ver lo específico de *El milagro de Murom*, sería necesario conocer otras imágenes del autor, como las que acompañan a la novela de V. Kaverin *Guarda nocturno o siete entretenidas historias, contadas en la ciudad de Nemujin en el año 19[desconocido]*, obra que mezcla realismo mágico y un muy personal mensaje educativo humanista (fig. 550; E.R., M.E., G.C.). La novela en cuestión está ilustrada siguiendo el principio del mapa fantástico (el mismo que, si creemos a Jorge Luis Borges, puede coincidir con el territorio o hasta superarlo¹⁰³⁰). Los personajes aparecen a través de sus representaciones simbólicas, unos signos o “leyendas” (sigo en el lenguaje del mapa), inevitablemente congelados en la pose más tópica y ubicados en un entorno onírico, donde aparecen desconectados entre sí, pero donde, no obstante, nada es más importante que su sitio exacto. Si añadimos las inscripciones explicativas manuales, tendremos lo que siempre fue considerado un mapa mágico: como aquellos que indican la ubicación de los tesoros en los juegos infantiles. Igual que en el *Guarda nocturno[...]*, el esquema de la ciudad y sus guardianes celestes en *El milagro de Murom* es un mapa que, como en los proto-cómics, incluye también el plan de desarrollo de la historia¹⁰³¹. En otro subepígrafe comprobaremos que este principio formó parte de la creación de la “marca Yudin” dentro del universo de los abecedarios.

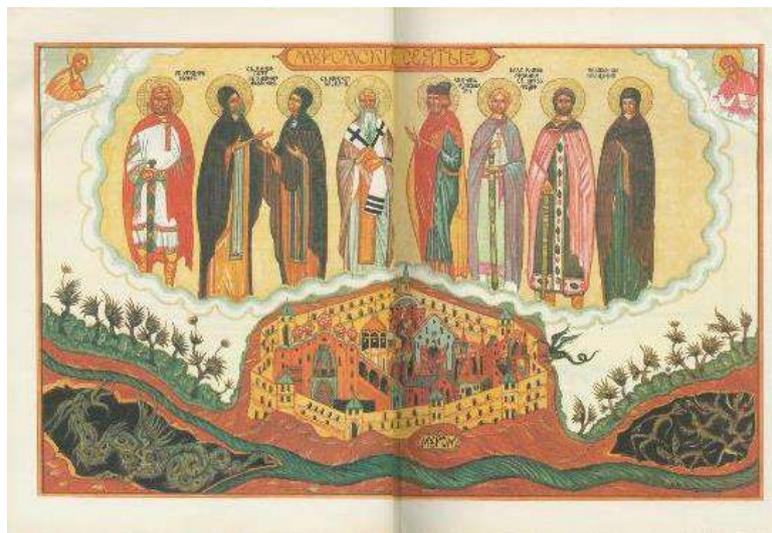


Fig. 549. Georgui Yudin. Página doble de *El milagro de Murom*, 1995 (estilos para/post/realistas, marco exterior-cartográfico, género neo/cuentista/mitológico).

¹⁰³⁰ Planteado de forma más lapidaria en el cuento corto “Del rigor en la ciencia”, el problema del espacio real y representado atraviesa gran parte de la obra del autor. Reproduzco el texto completo del cuento, de importantes implicaciones para la investigación. “... En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas”. BORGES, Jorge Luís, 1960, p. 225-226.

¹⁰³¹ Sobre la prehistoria del cómic ruso o la consideración teórica de algunas formas tradicionales de arte visual (como los iconos ortodoxos), una especie de proto-cómics, véase ALANIZ, José, 2010.

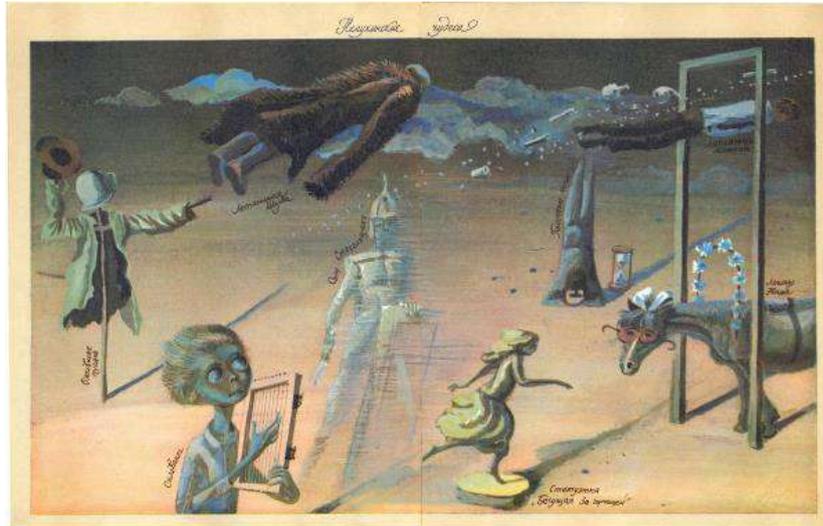


Fig. 550. Georgui Yudin. Página doble de *Guarda nocturno o siete entretenidas historias, contadas en la ciudad de Nemujin en el año 19[desconocido]*, 1982 (estilos para/post/realistas, marco exterior-cartográfico, género neo/cuentista/mitológico)¹⁰³².

El marco de un buen mapa, visible o no, corresponde a su leyenda, a su convencionalismo y, en los casos más extremos, a sus códigos contextuales que la hacen traducible (pensemos en los mapas o las cartas náuticas del siglo XV, que conseguían incluir, entre criptogramas, alegorías e inexactitudes sutiles o absurdas, pistas sobre la fiabilidad de su cartografía, para desorientar a los espías comerciales e informar a los suyos¹⁰³³). La referencia histórica sobre los portulanos ayuda a entender que, en el arte del libro, existen también mapas falsos, que copian los elementos de una época, lugar y estilo hasta el último detalle, dejando, no obstante, signos sobre el lugar del artista y lector actuales. Me refiero a los trabajos de Denís Gordéev. En los noventa, este ilustrador, representante de la nueva generación, creó imágenes que acompañaron al descubrimiento de Tolkien y la explosión de los mitos adaptados europeos, con un especial énfasis en lo que había nutrido el imaginario New Age de Occidente desde hacía décadas, como los vikingos. Antes de que estas imágenes confluyeran en un cauce menos trivial, el que le brindaron, ya en nuestro siglo, las publicaciones de clásicos como Oscar Wilde, Gordéev parecía condenado a la serialidad. Así, los marcos de sus páginas de títulos jugaban con elementos decorativos, tomados de la historia del libro ilustrado con gran habilidad (cambiando, de esta manera, de estilo prestado, pero no de esquema, en distintos libros de la serie). Quizás demasiada: el hiperrealismo, que parecía emparedar vivos a los personajes entre estos despiadados marcos, poseía algo del mismo efecto distanciador que produce la brillante interfaz de un videojuego (figs. 551; E.R., M.E., G.C.).

¹⁰³² Las consideraciones estilísticas tienen en cuenta tanto la afinidad de Yudin al realismo mágico, como al eclecticismo historicista manifestado en algunas obras que comentaré a continuación. En cuanto al género, la tradición soviética de reelaborar el cuento, saturándolo con elementos de la poética personal y mensajes acordes o marginales respecto del discurso educativo oficial, es prácticamente inabarcable.

¹⁰³³ Más sobre los portulanos o cartas de navegación y su rol en la competición marítima: CAMPBELL, Tony, 1987, p. 371-463.

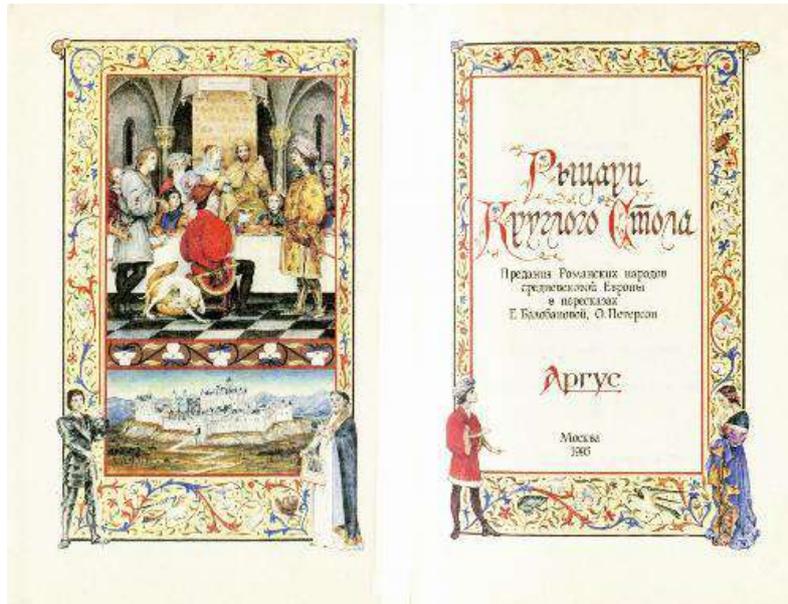


Fig. 551. Denis Gordéev. Páginas de títulos de *Los Caballeros de la Tabla Redonda*, 1995 (estilos para/post/realistas, marco exterior seriado, género neo/cuentista/mitológico).

Justamente este efecto contradictorio es el que provoca a la mirada a investigar más de cerca la obra de Gordéev. La contraportada de uno de los libros de la misma línea editorial permite fijar el papel femenino en este exacerbado distanciamiento. Calcaditas de la pintura de la época, con una exactitud que se extiende a sus imposibles poses, estas herederas de la casa de los Wolfings están aprisionadas en un mundo cubierto de laca, entre las artificiales capas de nubes y un tranquilo dragón, mientras la parte trasera de un caballo queda fragmentada, en su destructor intento de abandonar el paisaje (fig. 552; E.R., M.D., G.C.)¹⁰³⁴. Aún más clara resulta la burla del hipertrofiado convencionalismo en la contraportada de *Los cuentos de la antigua Inglaterra* (una recopilación que no incluía dichos cuentos, sino obras de autores como Kipling o Tolkien (fig. 553, E.R., M.D., G.C)). El mágico trampantojo, construido con marcos de ventana, reflejos, cuadros dentro del cuadro y hasta la geoméricamente amputada planta exterior, sirve de advertencia al lector que pudiera caer en la sugestión del mensaje textual trasplantado. Aún más propicia a esta sensación es la fotorealista representación de la niña en la ventana. Por fin, no olvidemos que el lugar de emisión de este complejo mensaje es la solapa trasera, correspondiente a la reflexión posterior a la lectura; justamente allí, el artista ha construido un sutil diálogo con otros textos literarios ingleses, aunque, en realidad, la protagonista de la imagen alude más a la lectora victoriana que al público de Tolkien, interpelando así al confuso imaginario ruso sobre la infancia clásico-romántica inglesa. Con todo, la obra de Denis Gordéev puede ser utilizada como bisagra entre dos puntos del análisis de la imagen de la década. Además, ilustra la cota máxima alcanzada por los constructores de marcos historicistas, mostrando cómo los aparentes reclamos convencionales desplegaron un abanico de realismos (y transrealismos) mágicos, que insuflaban al relato maravilloso nuevos significados.

¹⁰³⁴ El manejo lúdico de las realidades falsas va aún más lejos: de hecho, la parte delantera del caballo aparece en la cubierta, pero sumida en un mundo de guerra sangüinaria. El mismo concepto de idílico exterior teatral, ambientado en diferentes épocas, pero igualmente roto por un caballo fragmentado, aparece en otras contraportadas de la serie, creando así un complejo marco hipertextual.

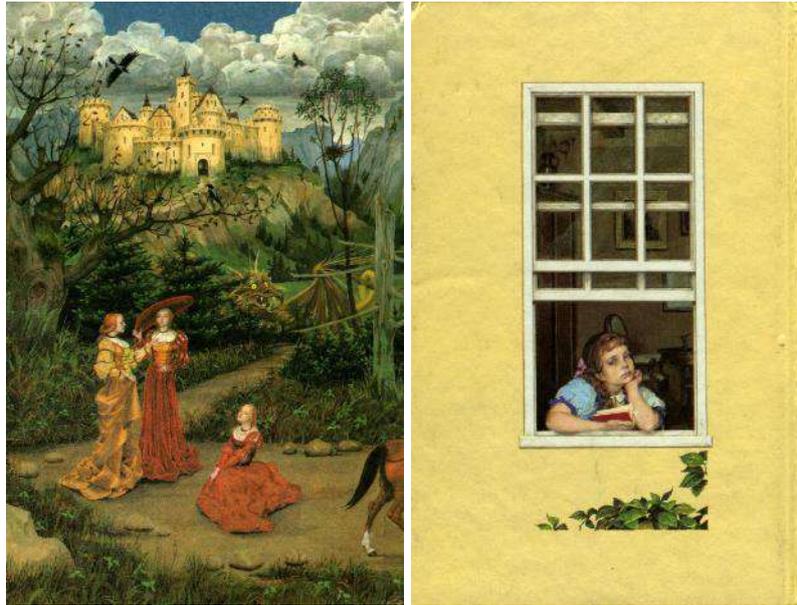


Fig. 552. Denis Gordeev. Cubierta trasera de *Los herederos de la casa de los Wolfings. Leyendas de los pueblos germánicos de Europa medieval*, 1994 (estilos para/post/realistas, marco hipertextual-deconstruido, género neo/cuentista/mitológico).

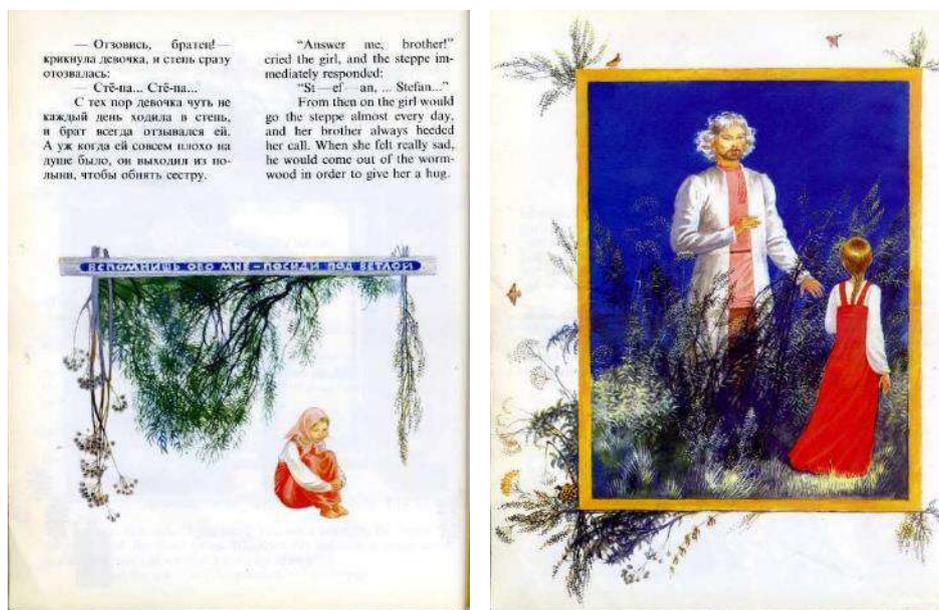
Fig. 553. Denis Gordeev. Cubierta trasera de *Los cuentos de la antigua Inglaterra*, 1994 (estilos para/post/realistas, marco deconstruido, género neo/cuentista/mitológico).

Si imágenes puntuales de Gordeev, un representante de la generación de las nuevas posibilidades digitales, podían desestabilizar el marco a través de escapadas hipertextuales, otras obras de los ilustradores de mayor edad usaron el hiperrealismo para dinamitar el enmarcamiento de modo más explícito. La página de los cuentos bilingües ilustrados por Nikolái Ustínov estremece como los trampantojos renacentistas; aún más teniendo en cuenta que su principal modo de impactar al lector, dependiente de la relación entre imagen y texto, alcanza a cualquier público por la inclusión de la traducción en la imagen (fig. 554; E.R., M.R., G.C.)¹⁰³⁵. Sentenciada a una triste y lúcida comunicación mágica con los elementos naturales, la solitaria protagonista del cuento se sienta debajo de una viñeta invertida, que forma a la vez un marco reflejado en el agua y un mundo al revés (como lo es el mundo de los encantamientos eslavos)¹⁰³⁶. Sentada bajo las mágicas ramas de las plantas de la orilla y amparada por su poder intermediario, la hermanita invoca a su hermano desaparecido en el universo acuático, uno de los numerosos mundos situados entre la vida y la muerte. La coincidencia entre el punto de máxima transgresión de las reglas decorativas clásicas (la viñeta de la cabecera está invertida en el final de la página) y la ruptura en sentido mitológico, es decir, la puerta encantada entre los universos –el de los mortales y el trascendental-maravilloso– viene reforzada por otras

¹⁰³⁵ En sentido genérico, los cuentos de autor del poeta, escritor y guionista Yuri Koval, conocido por su humor y ambigüedad, también hibridan el aparentemente canónico formato literario, introduciendo sutiles matices experimentales.

¹⁰³⁶ Para entender la importancia de la idea del mundo al revés en el folclore mágico eslavo, así como su íntima dependencia de las formas vegetales, cabe citar una antigua invocación ritual: “En el mar Océano, en la isla Túmulo crece un abedul blanco, las ramas hacia abajo, las raíces hacia arriba” (“На море на Океяне, на острове Кургане стоит белая берёза, вниз ветвями, вверх корнями”). Numerosas formas folclóricas conservadas, comenzando por los propios cuentos, hicieron estas figuras fácilmente reconocibles en el imaginario cultural. En castellano sobre el folclore eslavo y su particular cosmovisión: SOKOLOVA, Larisa; GUZMÁN TIRADO, Rafael, 2003. Para la cita –que se inscribe en la línea central de los trabajos de Vladímir Topórov en torno al “Arbor Mundi”–: ИВАНОВ, Вячеслав; ТОПОРОВ, Владимир, [1980-1990].

claves interpretativas. Me refiero al papel de la inscripción, que sitúa en el dintel del arco vegetal la fórmula mágica, uniendo así también las columnas del texto bilingüe, o, por fin, al rol de la protagonista, aparentemente tónica y arrinconada en una esquina. Gracias a la confluencia de todos los elementos enumerados, esta frágil figurita se convierte en elemento central de la combinación texto-imagen y el estilo hiperrealista de Ustínov adquiere gran poder subversivo respecto a la tradición formal.



Figs. 554-555. Nikolái Ustínov. Páginas de *Cuentos* de Yuri Koval, 1991 (estilos para/post/realistas, marco roto, género neo/cuentista/mitológico).

Podemos corroborar las conclusiones del análisis a partir de otra imagen del mismo cuento (fig. 555; E.R., M.R., G.C.). Las figuras de los dos hermanos, enmarcadas en un rectángulo semejante a un espejo oscuro, concuerda con la idea del mundo acuático de los espíritus. La frontera entre los dos mundos está infringida sólo por medio de las plantas mágicas, una idea apuntada por el hecho de que el trazo detallista de Ustínov transmite emociones distintas a través de las mismas especies, en función de si están ubicadas dentro o fuera del recuadro central. Pero esto nos recuerda también el enorme peso del dibujo botánico y de la atenta observación de la naturaleza, que determinaba el mensaje en otras ilustraciones del mismo artista. Así, en algunos libros un poco anteriores a la década de los noventa, los árboles, extremadamente realistas, enmarcaban la figura protagonista hasta convertir una publicación del tipo didáctico personal, habitual en los ochenta, en la evocación de un paraíso antropomorfo-natural donde cabía el sueño, las promesas y hasta la transparente tristeza de una infancia rural idealizada (fig. 556). Los abedules gigantes de *Bajo el solecito claro* son algo más que un marco interior medio cerrado: vienen a ser los vigilantes del umbral, interrumpido por la portezuela de la verja. Visto en retrospectiva, la imagen parece evocar las sensaciones inconscientes que rodeaban la idea de una infancia tardosoviética, feliz por la ya patente indeterminación de sus reglas, pero condenada a desaparecer como cada mito, junto con las idílicas construcciones de madera y las casitas para los pájaros¹⁰³⁷.

¹⁰³⁷ La imagen analizada es mucho más que un implícito marco naturalista que decora la figura, trascendiéndola. Sin adentrarnos en el resbaladizo terreno de la memoria subjetiva, para cualquiera que ha vivido los veranos de la época, la imagen se asocia a los recuerdos falsos. No es que hoy ya no haya casas de madera de arquitectura folclórica, pero su significado ya dista mucho de la evocación de un paraíso perdido o por perder, que inspiraban las representaciones de este tipo de entonces. Lo que probablemente se debe solo a la maestría realista de Ustínov.

Mucho de lo apuntado conecta con otra obra maestra de Ustinov –ilustrador que, desde sus inicios en los tempranos sesenta se sentía cada vez más cómodo en el mudo de la naturaleza–. El inconveniente paisaje de *En la Taiga, cerca del río Yeniséi*, llega a subvertir su propio fotorealismo. El entrometido sol, que ciega desde la copa del viejo árbol, transmite la sensación de que, si nos fijamos atentamente, la falacia de la representación quedaría denunciada incluso por el mundo inhabitado por el hombre: en realidad nada esperado, distinto de las simetrías imaginadas y rico en cambios inexplicables (fig. 557; E.R, M.I-M.D., G.E.). Este ojo solar, fotográficamente encuadrado, es un ejemplo más de la destrucción del enmarcamiento organizado de la composición de la página, practicado asiduamente por Ustinov.

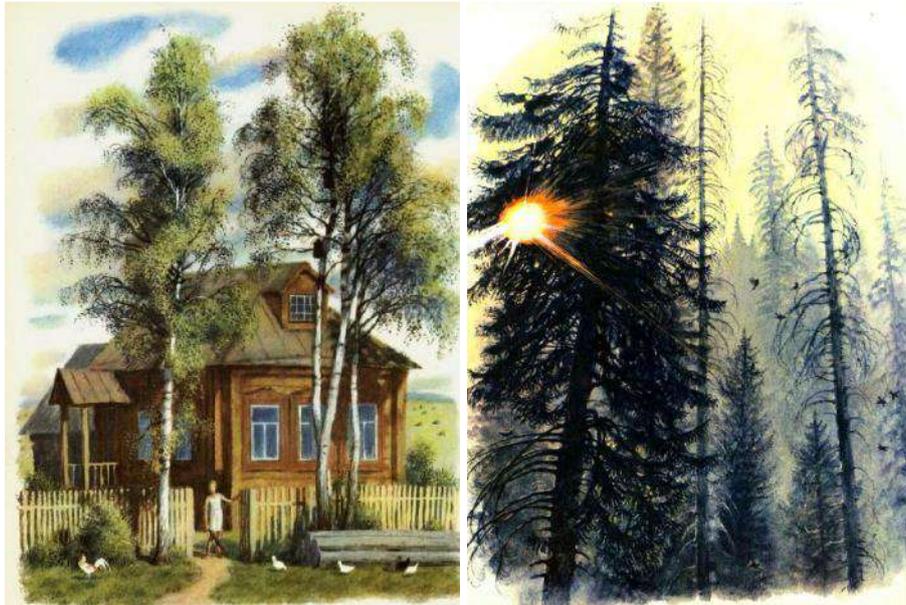


Fig. 556. Nikolái Ustínov. Página de *Bajo el solecito claro*, 1986 (estilos para/post/realistas, marco interior, género divulgativo/didáctico/enciclopédico).

Fig. 557. Nikolái Ustínov. Página de *En la Taiga, cerca del río Yeniséi*, 1982. (estilos para/post/realistas; marco deconstruido-interior, género divulgativo/didáctico/enciclopédico).

es la capacidad de transmitir esta nostalgia, a la vez que algo de su falacia: en la exagerada simetría o en la ausencia de cara del personaje. Una de esas imágenes cuyas capas se multiplican al mirarlas.



Fig. 558. Guennadi Spirin. Página de *La aventura de Walter Schnaffs*, de Guy de Maupassant, 1996. (estilos para/post/realistas; marco deconstruido¹⁰³⁸).

Fig. 559. Guennadi Spirin. Página de *Los sueños de Simplón*, de George Sand, 1992 (estilos para/post/realistas; marco deconstruido).

Conviene insistir también en los trabajos de otros autores ya presentados, como Spirin, en la deconstrucción de las evidencias por medio de ilusiones ópticas de gran complejidad. Una página doble, cuya mitad está dedicada al corte de un interior (con las esquinas recortadas a la manera de la fotografía antigua) junta, en un remolino barroco, a varios personajes grotescos; los bordes de la imagen sugieren que el exterior será completamente diferente de lo anunciado a través de la ventana abierta, una especie de no-mundo parecido al marco blanco (fig. 558; E.R., M.D.). Otro tanto sugiere una ilustración aparentemente historicista (entre otras muchas imágenes de Spirin vinculadas a diferentes áreas culturales), donde las extremidades de los personajes, en evidente homenaje a la pintura de Botticelli forman una unidad con el marco ilusorio de la misma época (fig. 559; E.R., M.D.). En este y otros artistas, el papel del hiperrealismo en la creación de trampantojos, que sembraban la duda y enriquecían el relato, indicaba un importante trasfondo que nutrió la diversificación de los usos de los estilos derivados del realismo, hasta llegar a resultados desconcertantes.

El último apunte encierra especial interés para esta investigación. Entre los ejemplos más palmarios de desplazamiento de las funciones de un estilo se puede citar la aplicación de un refundado surrealismo, que cambió por completo la cara de las publicaciones de los años noventa. Sus representantes, la mayoría mujeres, usaron tanto la ilusión óptica como las imágenes más estilizadas, que jugaron con la mancha libre, la textura engañosa o las composiciones equivocadas, para hablar del absurdo y de la multiplicidad de las capas interactivas. Una notable representante de este grupo fue Ekaterina Sílina¹⁰³⁹. Aunque la lógica

¹⁰³⁸ Cabe clasificar el formato genérico de los dos libros dentro de los clásicos universales reinterpretados, un género siempre fructífero en Rusia-Unión Soviética, que cada época retomó a su manera. Los noventa también le dieron su propio contenido, acercándola a veces a la experimentación rompedora, y otras veces a la reelaboración posmoderna del canon, cuando no del mito (es decir, siguiendo nuestro diagrama, ubicaríamos este formato entre las siglas G.P. y G.C.).

¹⁰³⁹ Aunque también formó parte de la cátedra de Ilustración y Estampa del Instituto Poligráfico de Moscú, Ekaterina Sílina (1960-2014) revela un perfil biográfico peculiar. Después de practicar la litografía artística,

sugiere relacionar su nombre con la ilustración de la nueva poética experimental en poesía y prosa –como haré en las páginas siguientes–, lo cierto es que la mayoría de sus trabajos no surgieron para acompañar y reinterpretar la nueva poesía del absurdo, sino para dar cuerpo a sus antecedentes: las traducciones de los clásicos universales, que fueron transformados según la idiosincrasia del lugar y el tiempo. Clásicos de un área liminal, que en Rusia tardarían en convertirse en campeones de ventas, aunque lo fantástico nutría desde hacía décadas, una portentosa y omnipresente subcultura. Este fue el género del que brotaron sus laberintos interiores, abiertos a varias dimensiones. Los poblaron escalones, suelos, ventanas o jaulas: constelaciones de retículas que invierten la perspectiva (figs. 560-564; E.R, M.D.). Y también varios seres inanimados: conchas, armaduras o recipientes recién usados, una suerte de *vanitas* surrealistas. Junto con los cuerpos geométricos tergiversados (figs. 561-562; E.R., M.D., G.P.-G.C.), las sillas a la espera de ser ocupadas (figs. 562-564), los inquisitivos ojos de los animales o de los bustos escultóricos, y las constantes grietas y manchas preparaban el decorado para un fugaz protagonismo: sombrías figuras semiocultas o fragmentadas, que adquirirían género sólo gracias a la apropiación de unos monstruosos e inverosímiles atributos. Más adelante veremos qué formas adoptó esta paramateria fantasmal cuando se encontró con la poética prosa antipedagógica de G. Óster.

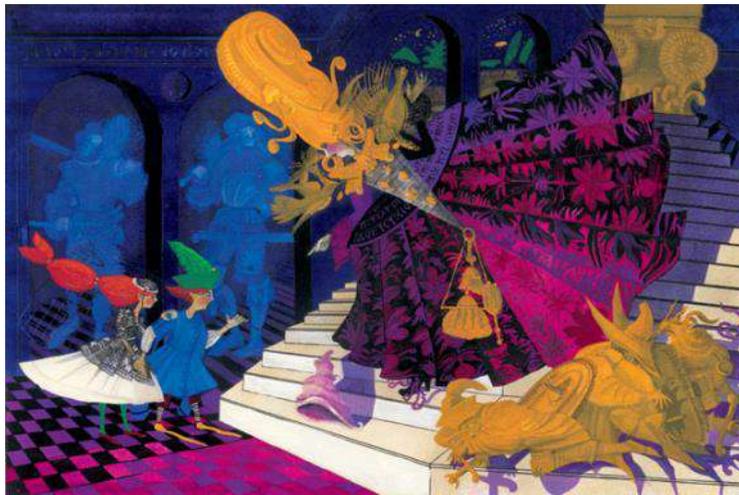


Fig. 560. Ekaterina Sílina. Ilustración para *El pájaro azul* de Maeterlinck, 1997 (estilos para/post/realistas, marco deconstruido, género derivado de la poética experimental/lingüística-género neo/cuentista/mitológico)¹⁰⁴⁰.

debutó en el mundo de la ilustración en los complicados años noventa. Pronto ocupó un lugar particular: fue encasillada en obras que compartían el mítico estatus de clásicos marginales o la promesa de convertirse en best sellers –como en sus países de origen–. Ampliando, gravitaba entre títulos como *El pájaro azul* de Maeterlinck (la nueva Rusia redescubría la “literatura de culto” de hace un siglo) o *El Pequeño fantasma* de Otfried Preussler, alternados con revolucionarias provocaciones locales (*La escuela de los horrores* de Óster) o con publicaciones clásicas en chino para la editorial de Hong Kong Grimm Press: *Los viajes Gulliver*. El resto –hasta 2002 cuando rompió el cerco con otro “clásico de culto”, *El león, la bruja y el armario*– fueron ilustraciones en revistas (la científica *Química y vida*). En este “círculo encantado” se desplegó su estilo, hoy considerado clave para la comprensión de la época: un surrealismo maduro, campo de batalla entre las explosiones de color y los mundos de la oscuridad. El enorme potencial de teatralidad, presente en sus libros, como lamentaban los críticos después de su temprana muerte, apenas consiguió manifestarse en los ciclos de exposiciones y performances (algunos llevados a cabo dentro de la agrupación artística que formó junto con artistas como Denís Gordéev y Victoria Fómína). No en las publicaciones, área que frecuentó un poco más en el XXI, sumando una intervención como escritora infantil y un manual de ilustración periodística para sus estudiantes. ЕСКИНА, Екатерина, 2013, p. 22-27. МЯЭОТС, Ольга, 2020. ПРОДЕТЛИТ, 2020.

¹⁰⁴⁰ Paso a enfatizar una nota reciente. Reiteradamente, los redescubiertos clásicos de la fantasía del pasado lejano o reciente vinieron a ocupar un lugar, céntrico por su importancia, marginal según la clasificación de la gran

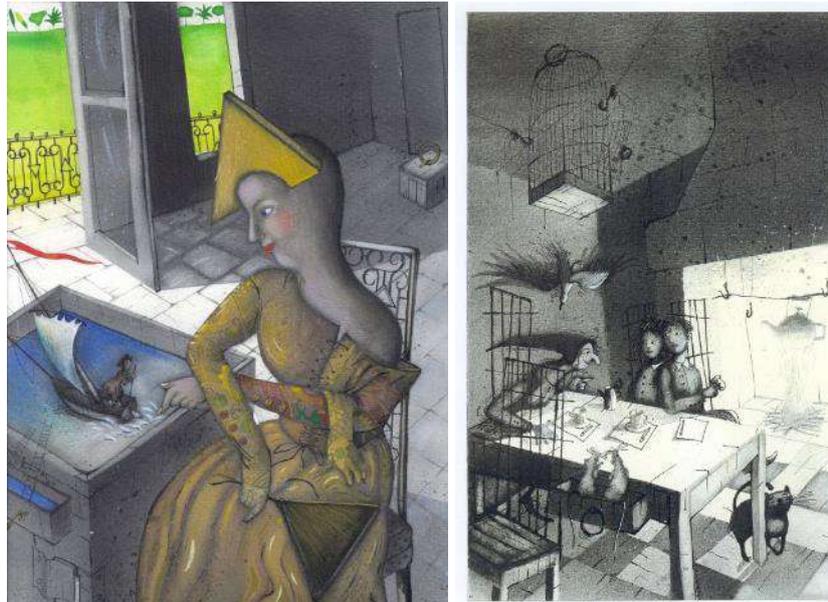
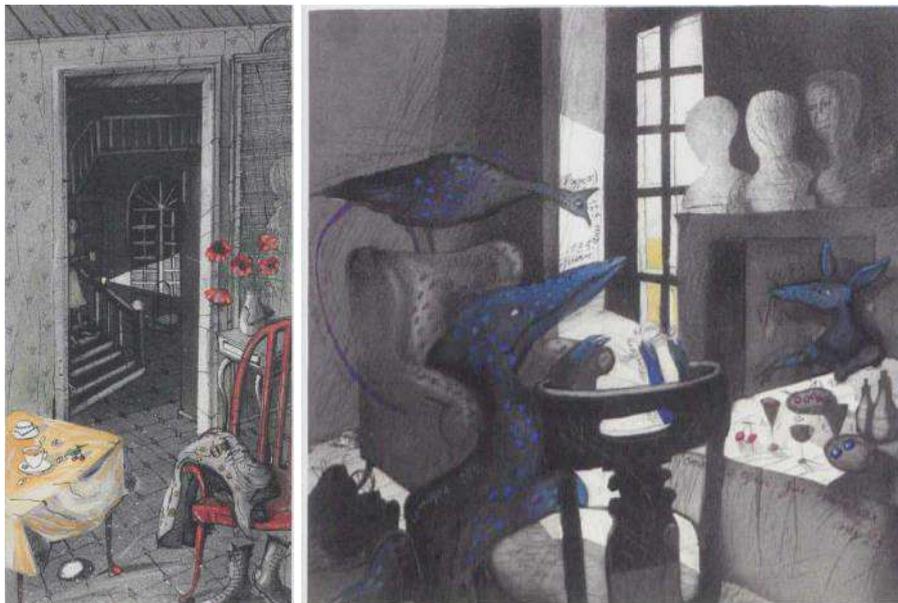


Fig. 561. Ekaterina Sílina. Ilustración para *Los viajes de Gulliver* de Swift, 2000. (estilos para/post/realistas, marco deconstruido, género neo/cuentista/mitológico-género derivado de la poética experimental/lingüística).

Fig. 562. Ekaterina Sílina. Ilustración para *El Pequeño Fantasma* de Otfried Preussler, 2001. (estilos para/post/realistas, marco deconstruido, género liminal).



cultura y liminal en la mía. Por sus esquemas, devenidos canónicos, y la renovada interpretación derivada de un contexto radicalmente diferente, estos libros funcionaron como mitos posmodernos; por la provocación que seguían brindando al imaginario social potenciaban la experimentación lingüística (aún más en los casos de formatos cercanos a la poesía). No contradice la lógica el hecho de que, entre estos hitos de la fantasía, se encuentren obras que podrían llamarse clásicos de un futuro alternativo, como los libros de Zilpha Snyder, hoy conocidos prioritariamente por los videojuegos que generaron. Tampoco fue casualidad que algunos de estos proyectos ilustrados quedaran inéditos o no presentasen datos editoriales claros; ambas, situaciones comunes en los caóticos años noventa rusos.

Fig. 563. Ekaterina Sílina. Ilustración para *El Cupido sin cabeza* de Zilpha Snyder, 1999. (estilos para/post/realistas, marco deconstruido, género liminal).

Fig. 564. Ekaterina Sílina. *Animales fantásticos* (Workshop de la Bienal de Bratislava), 2001. (estilos para/post/realistas, marco deconstruido).

Los estilos que trascendían la representación fiel y detallada –realismo mágico, hiperrealismo viciado por eclécticas trampas o surrealismo de nuevo cuño– encontraron un buen trampolín en la divulgación paraenciclopédica¹⁰⁴¹. Después de las intervenciones ya vistas de N. Ustínov en la prosa didáctica en torno a la naturaleza o temas educativos comunes, tenemos otro ejemplo que se inserta de pleno en el reino de la iniciación a la lectura. El polifacético estilo de Elena Mujánova también creó un abecedario, donde su fingido realismo construyó escenarios oníricos, claramente surrealistas. Algo más: la comparación entre dos ediciones de su abecedario muestra cómo el onirismo, aparentemente ingenuo, siguió creciendo, a medida que el libro añadía atractivo comercial al adentrarse en el XXI avanzado (figs. 565-566; E.R., G.E.).

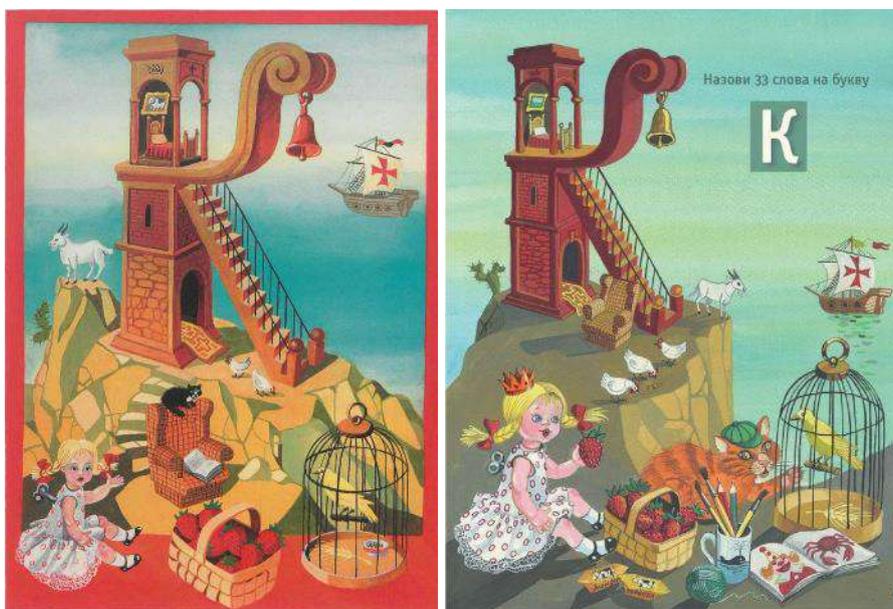


Fig. 565. Elena Mujánova. Ilustración para *Abecedario*, 1999 (estilos para/post/realistas, marco híbrido, género divulgativo/enciclopédico).

Fig. 566. Elena Mujánova. Ilustración para *Camino al abecedario*, 2019.

Aún más significativa se revela la mezcla de estilos que despliega G. Yudin en su célebre *Cartillita*, un manual que sigue siendo usado en la actualidad, después de ser objeto de más de veinte reediciones. Este famoso libro pone en valor todo el catálogo de estilos conocidos

¹⁰⁴¹ Hasta el grado extremo que supone el mencionado encuentro del universo de Sílina con la falsa didáctica de Óster, género que, sin embargo, pertenece por derecho propio, al área de la experimentación poética con el lenguaje. En cuanto a los Abecedarios de Mujánova mostrados a continuación, los ecos y reflejos que despliegan sus enmarcamientos no paran de hibridarse. Gran parte de los abecedarios en general, no pueden escapar de las relaciones intertextuales que trazan marcos interiores a la vez que los rompen o falsifican; varias imágenes evocan a una letra, pero al mismo tiempo cada una alude a más significados. En los casos tardíos (algo visible en el ejemplo de Mujánova) el aparente realismo naíf de la imagen revela su implícita relación con el lúdico diseño de nuevo cuño, muy pendiente de la letra inscrita en la imagen.



Figs. 569-570. Gueorgui Yudin. Páginas de *Brujaza*, 1988 (estilo gráfico/ decorativo, marco exterior-expansivo, género neo/cuentista/mitológico).

Volviendo a las cartillas, el onirismo de algunas ilustraciones hace pensar en la larga historia y prehistoria del género. Podemos suponer que la identificación con un ecléctico universo imaginario (confundiendo significado y significante) reinó en la alfabetización, mucho antes del advenimiento del alienado mundo del giro icónico. En esta línea de reflexiones antropológicas cabe la presentación de ilustradoras de nuevos abecedarios-cartillas rusos, que desarrollaron el carácter posmoderno y antieducativo del género *ad extremis*. Es el caso de Victoria Fómína¹⁰⁴² en su paródica y escandalosa *Nueva Cartilla Rusa* (figs. 571a-b; E.R., M.D., G.E.). Publicado por una editorial, cuyo nombre señalaba como destinatario a los nuevos ricos de la Rusia postsoviética, el libro, paradójicamente, contiene una ácida sátira al modo de vida y a los abusos lingüísticos de este grupo de población¹⁰⁴³.

¹⁰⁴² La formación inicial de Victoria Fómína (1963) fue en arquitectura, especializándose en decoración de interiores. Este hecho, fue recalcado por la crítica reciente, que insistía cansinamente en la presencia del dibujo clásico, la lógica integral y la inspiración historicista en los universos surrealistas creados por la artista, como si estos necesitasen justificaciones. De algunos relatos de la propia artista podemos deducir que su punto de vista prioriza lo contrario de una visión clásica: el juego subversivo y la multiplicidad de las interpretaciones. Nos lo demuestra la cita a continuación en relación con su trabajo sobre el libro dedicado a Mozart, descripción de un enfoque que baraja la artesanía y la broma sistemática. Quizás podemos relacionar este conflicto de ideas con el tiempo en que Fómína vive y trabaja, reflejado en su biografía creativa: desde el principio, su currículum está lleno de premios y exhibiciones internacionales, por un lado, y, por otro, de libros que quedaron inéditos, y extrañas reediciones. Como ejemplo de lo último tomaré el mencionado libro sobre Mozart: tuvo ediciones en chino y luego en varias lenguas europeas mucho antes de aparecer en Rusia, entre la primera aparición de sus dibujos y su presentación nacional transcurrieron más de quince años. Con todo, después de ilustrar, en sus inicios, libros tan extremadamente alejados de cualquier norma como *Nueva Cartilla Rusa* o *Nuevo Libro Ruso de Cocina*, el siglo XXI le ofreció un lugar junto con los textos más apreciados por el arte fantástico: *La Reina de las Nieves* de Andersen y la *Alicia* de Carroll. Solo un estudio sobre la ilustración del nuevo siglo podría dilucidar si esto se debe al reconocimiento del valor innovador de los mundos surrealistas de Victoria Fómína o al homenaje a aquel elemento clásico que se empeñan en atribuirle. ВГБИЛ/ЦД, 2018. ЕСКИНА, Екатерина, 2013, p. 22-27. МИЦУЛ, Светлана, 2019.

¹⁰⁴³ La cuestión es si ambos hechos: legitimar la cosmovisión de la nueva élite a través de una editorial dedicada explícitamente a esta y, por otro lado, convertirlo en objeto de risa, conlleva la eliminación de ambos supuestos por neutralización, forma parte de las paradojas de la nueva cultura. El hecho es que los “nuevos rusos” se mostraron encantados con el libro. Una reacción parecida provocó el *Nuevo Libro Ruso de Cocina*, el segundo título creado por el mismo tándem, es decir, ilustrado por Fómína y escrito por Katia Metéllitsa. La autora, una problemática escritora y periodista, se mueve en el citado paradójico margen de la sátira, que a la vez encuentra un nicho en el nuevo mercado cultural. ЛАЙВЛИБ/LIVELIB.RU, 2021.



Fig. 571a. Victoria Fómína. Fragmento de la página del título de *Nueva Cartilla Rusa*, 1998¹⁰⁴⁴.

Fig. 571b. Victoria Fómína. Ilustración para *Nueva Cartilla Rusa*, 1998.



Fig. 572. Victoria Fómína. Ilustración para *El agua de la vida*, 2002.

Fig. 573. Victoria Fómína. Ilustración para *Los grandes nombres: Mozart*, 2002.

Entre los libros ilustrados por Victoria Fómína a inicios del nuevo siglo aparecen algunos proyectos significativos, que tardaron décadas en aparecer en Rusia o incluso, como en el caso de los cuentos de los Grimm, siguen inéditos en su patria. Dichas imágenes (fig. 572) revelan gran parte de las contradicciones de esta cambiante trayectoria. Es indudable que, como un surrealista posmoderno, Fómína usa el vocabulario historicista con maestría: una muestra sería el capitel corintio semienterrado, un elemento querido por numerosos artistas de la

¹⁰⁴⁴ Mientras el género enciclopédico y el estilo surrealista, trufado de guiños a otros estilos y paraestilos (el *kitsh* incluido) no despierta dudas, el marco fingido juega con la estructura gráfica clásica de la cartilla, hasta desaparecer entre las provocadoras líneas del texto. Hablamos pues de un marco falso, que enmascara el trampantojo detrás de la supuesta ingenuidad. Nótese, en este sentido, la manga barroca de la figura 571b, que además de evocar el celeberrimo mal gusto de los nuevos ricos –que llegaron a presumir de váteres dorados, entre otros símbolos de su estatus–, también alude a los mensajes de los envoltorios de las chokolatinas, haciendo así una doble sugerencia acerca del “nuevo estilo ruso”, conocido también como “estilo-caramelo/tarta”. Sobre los delirios barrocos de los oligarcas, véase la contribución crítica en *Novaya Gazeta: ЯРМОЛЬНИК*, Оксана, 2021.

ilustración. Pero también es cierto que su composición revela mucho más que la modernización de un protagonista varón, rodeado de los atributos del New Age (como las inscripciones alquímicas) típicos de la época. Dicha modernización corre paralela a la conversión de la figura femenina en parte de la maquinaria escénica. En el uso pseudo-convencional de los elementos está escondida la trampa, por no decir, el trampantojo. El fondo –privado de profundidad por la escritura de las proporciones a la derecha del capitel– subraya el verdadero estatus del paisaje: de esquema sobre papel y no de entorno real; algo que impide distinguir el interior del exterior. Además, a sabiendas de la formación en arquitectura de la artista, no podemos atribuir a la casualidad los “errores” en la perspectiva, que convierten el ascenso del personaje por la escalera en irreal o imposible. Se trata, por tanto, de una imagen falsamente clasicista (o postclasicista); sus contenidos no acumulan significados a la manera de un texto espiritualista posmoderno, sino que ponen en duda la posibilidad de una interpretación coherente.

Aún más significativo en este sentido es su libro dedicado a la vida de Mozart (fig. 573; E.R., M.D., G.E.). A primera vista, los elementos arquitectónicos llenan el espacio teatral (un intransitable interior imaginario) con claustrofóbicas referencias de simetría, inevitabilidad y pulsiones inconscientes peligrosas: ¿cómo si no entenderíamos la invitación de las faldas femeninas hechas cúpulas penetrables, dirigida al niño Mozart? Una extensa cita nos ayudará a comprender mejor la génesis del libro:

Desde la infancia me encanta el teatro, las maquetas, los bocetos de los decorados, la condicionalidad de los Arlequines de Somov, el mar falso en las películas de Fellini. [...] En paralelo a este libro sobre Mozart, hice una representación casera de títeres de mi propia obra *La Fuente de Bakhchisarai-2*, en la que la buena doncella Calígula vence al mal representado por el sucio e inculco príncipe Tartaglia. Yo misma pegué el teatrillo de cartón e hice las muñecas. Eso debe de haberme llevado a la ocurrencia de dibujar el libro como una secuencia de escenas. Mozart trabajó a menudo para la ópera, y su vida pasó como en un escenario: las interminables actuaciones del niño milagro, las turbulentas fiestas con su esposa Constanza, el Réquiem y la súbita muerte [...] Y al final del libro, cuando Mozart muere, él baja tranquilamente del escenario en una noche de invierno nublada y nevada. Cae el telón, termina la historia...

Siempre he tratado de observar detenidamente el bosque, el cielo, el mar y las montañas, y mientras trabajaba en este libro, también quería fijar la mirada en las brillantes ciudades por las que viajó Mozart. Por desgracia, no he estado en todas partes todavía, pero aquí hay una excusa para visitar los lugares mozartianos¹⁰⁴⁵.

Es evidente que la vocación por lo teatral para Fómína está acompañada de la duda en la viabilidad o la durabilidad del mensaje escenificado. Aún más patente queda el deseo de transformar la escritura clásica a través del juego transgresor, desarrollado dentro de la maqueta artesanal (la alusión al conocido texto de Pushkin, aquí completamente tergiversado). Por fin, el anhelo de mezclar elementos sumamente verosímiles o clasicistas en su factura podría ser entendido como antídoto inconsciente al acostumbrado alejamiento de los intelectuales rusos de los centros culturales occidentales, esto es, la imposibilidad de ver, tocar y analizar de cerca

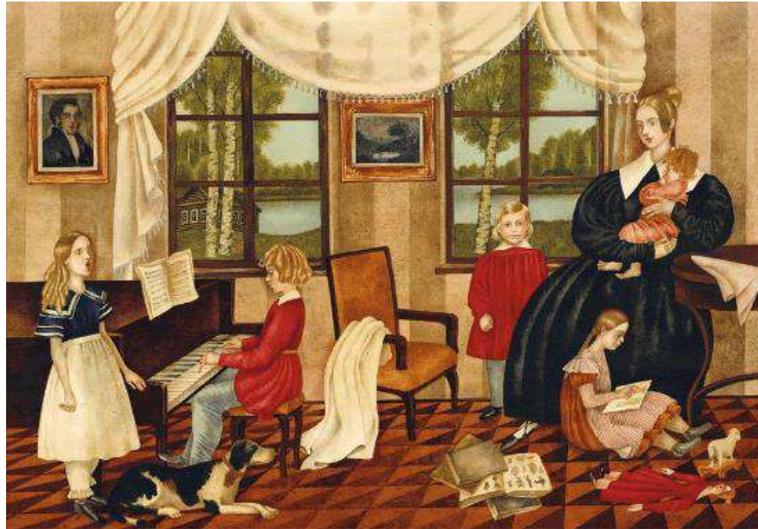
¹⁰⁴⁵ “Я с детства люблю театр, макеты к спектаклям, эскизы декораций, условность арлекинов Сомова, не настоящее море в фильмах Феллини. [...] Параллельно с этой книжкой о Моцарте я делала детский домашний кукольный спектакль по собственной пьесе *Бахчисарайский фонтан-2*, в котором добрая девица Калигула побеждает зло в лице немытого и непросвещенного принца Тартальи. Я сама клеила из картона театр, делала кукол. Наверное, это и натолкнуло меня на мысль рисовать эту книгу как последовательность сцен в спектакле. Моцарт ведь много работал для оперы, да и жизнь его проходила словно на подмостках: бесконечные выступления чудо-ребенка, бурные праздники с женой Констанцией, Реквием и внезапная смерть [...] А в конце книги, когда Моцарт умирает, он просто тихо сходит со сцены в пасмурный и снежный зимний вечер. Занавес падает, конец истории... Я всегда стараюсь побольше смотреть на лес, небо, море и горы, а во время работы над этой книгой еще и на яркие города, по которым колесил Моцарт. К сожалению, пока была не везде, но вот и повод поехать по моцартовским местам”. ФОМИНА, Виктория, 2018.

unas realidades que habitualmente recibían fuertemente mediatizadas. Como el canario enjaulado, del que habla a continuación Fómína y que aparece en otras imágenes del libro, el artista inventa mundos coherentes desde fragmentos rescatados; lo único que puede aportar su honestidad es evidenciar el trabajo de la costura, dejando percibir las juntas entre los recortes del collage. Hay que añadir que la interpretación desde este punto de vista de los realismos mágicos y fotográficos, así como de los surrealismos rusos –como las señas de personas sinceras, encerradas en una pesadilla, que desorbitan su imposible simetría para avisar de su irrealidad–, sí deja espacio para la comprensión de muchos fenómenos, incluida la *Nueva Cartilla Rusa*.

La presentación de las confluencias entre los estilos derivados del realismo (en una acepción infinitamente alejada a la del realismo socialista) y los escenarios maravillosos, adscritos a la divulgación pedagógica de cuño enciclopedista, no puede terminar aquí. Falta un nombre femenino de gran relevancia, sin cuyo análisis el cuadro estaría muy incompleto: Vera Pavlova¹⁰⁴⁶. Propongo un recorrido circular a través de la obra de Pavlova, o de esta parte de ella creada entre finales de los ochenta e inicios del siglo XXI, incluidos los libros que alcanzaron su renombre actual solo gracias a reediciones muy posteriores. Empezaré por una obra de divulgación de los noventa, donde los versos de Víctor Lunin presentaban la música del *Álbum de la Juventud*¹⁰⁴⁷ de Chaikovski y terminaré con un abecedario de 1987, de una fase anterior del estilo de la artista, también con los poemas de Lunin. En esta parábola caben no solo las intersecciones del estilo naïf mágico de Pavlova (que en sus inicios era mucho más cercano a un realismo elaborado) con las formas mestizas de lo enciclopédico, sino también su romance con la creatividad historicista, que produjo complejos enmarcamientos de las páginas.

¹⁰⁴⁶ Formada en la Escuela Superior de Artes Industriales de Leningrado, en la segunda mitad de los ochenta, Vera Pavlova (1952-2015) participó en la agrupación local de arte no oficial y en sus exposiciones. Recibió los primeros premios por su trabajo en las películas proto-cinematográficas (diafilms) muy populares en la época, manifestando ya su interés hacia los temas del folclore y la artesanía (*Ritos y fiestas campesinos rusos/ Русские народные крестьянские праздники и обряды*, 1989). Ilustró poesía y cuentos, desplegando en los noventa las características principales de su particular fusión estilística: un decorativismo personal y un realismo naïf, que ella vinculaba al arte de épocas pasadas en las que buscaba inspiración. Incluso cuando intentó matizar estas búsquedas con homenajes a estilos históricos concretos (como era el caso de las ilustraciones de Mandelshtam, marcadas por las reminiscencias del constructivismo de los años veinte, libro que esperó dos décadas para ser publicado), la tendencia que brotó con más fuerza fue la indagación en lo mágico, en el mito popular con sus aspectos esotéricos más emocionales. Las obras creadas en este paradigma, cuyo ejemplo más claro es *Pósolon*, fueron reeditadas con éxito en el siglo siguiente, después de la temprana muerte de la ilustradora. Muchas de las obras que sí vieron luz durante su vida quedaron marcadas por la mezcla de dos polos opuestos: por un lado, los protagonistas y entornos que la época proponía y, por otro, trasluciendo a través de ellos, una insatisfacción interior asociada a lo naïf, un lenguaje apropiado para transmitir las señales de un universo escondido, deseado y a veces incomprensible. Esta última línea se manifestaba sin límites en sus obras de pintura y gráfica, mostradas en exposiciones de nombres sugerentes: Apócrifos, 1999; Cuadros con barcos naufragados, 2004 o El milagro de la noche navideña, 2005. ПРОДЕТЛИТ, 2021. KNIGISKARTINKAMI.RU - ИСКУССТВО КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ, 2020.

¹⁰⁴⁷ Nombre con el que fue conocida en España la recopilación de 1878 *Детский альбом*, cuya traducción correcta sería: *Álbum infantil*.

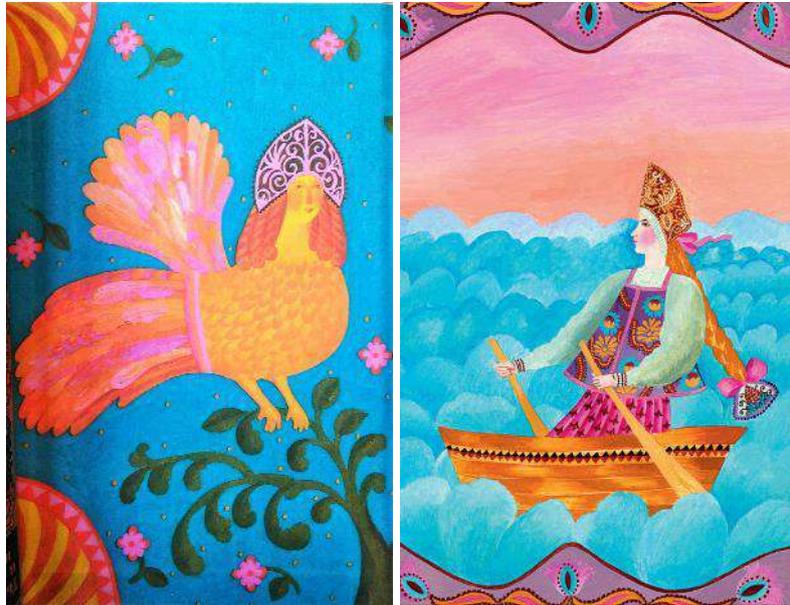


Figs. 574-576. Vera Pavlova. Ilustraciones para el *Álbum de la Juventud* de P.I. Chaikovski, 1994 (estilos para/post/realistas, marco interior, género divulgativo/enciclopédico).

La crítica encontró en el *Álbum de la Juventud* de Chaikovski homenajes al arte naïf decimonónico¹⁰⁴⁸. Si comparamos el claustrofóbico interior de la habitación de los niños (fig. 574; E.R, M.I., G.E.) con el mismo tema representado en los más tempranos libros didácticos del XX ruso (remito al abecedario de Benois, de la figura 58), nos impactará el carácter antilusorio de la perspectiva de Pavlova, que acaba creando un conjunto de telas pintadas superpuestas: la superficie dibujada del suelo está cosida a la de la pared, debajo de ella asoma la pintura de un jardín sin aire (que podría estar pintado sobre los cristales, como eco de los otros cuadros colgados). No obstante, este mundo aparece mucho menos plano en los exteriores que dentro de la sala: la naturaleza, también privada de perspectiva, despliega unas rítmicas líneas parecidas al corte transversal de un objeto con varias capas. En sus ilustraciones posteriores para libros de mitos y cuentos, Pavlova puso de manifiesto el sentido de esta figura compositiva, indicadora del esquema mágico de un universo hecho por submundos legendarios autónomos. Otra comparación, entre una imagen de ambiente puramente exterior y otra

¹⁰⁴⁸ ХАЛТУНЕН, Мария, 2010, p.141.

estrictamente interior del mismo libro, vuelve a subrayar las diferencias. La iglesia (fig. 575; E.R, M.I., G.E.) parece más amplia gracias a los reflejos de las caras, los ropajes campesinos y las candelas; la composición carece de dimensiones u otras indicaciones espaciales. En cambio, el mundo invernal (fig. 575; E.R, M.I., G.E.), pictóricamente no menos plano, alcanza la profundidad por acumulación de micro-mundos: el de la niña y el del ángel afligido, el de los secretos enterrados bajo la nieve y el del sendero desaparecido marcado por las señales, cada uno desarrolla su narrativa en una dirección distinta.



Figs. 577-578. Vera Pavlova. Ilustración para *El Caballito Jorobado*, 1991 (estilos para/post/realistas, marco exterior, género neo/cuentista/mitológico).

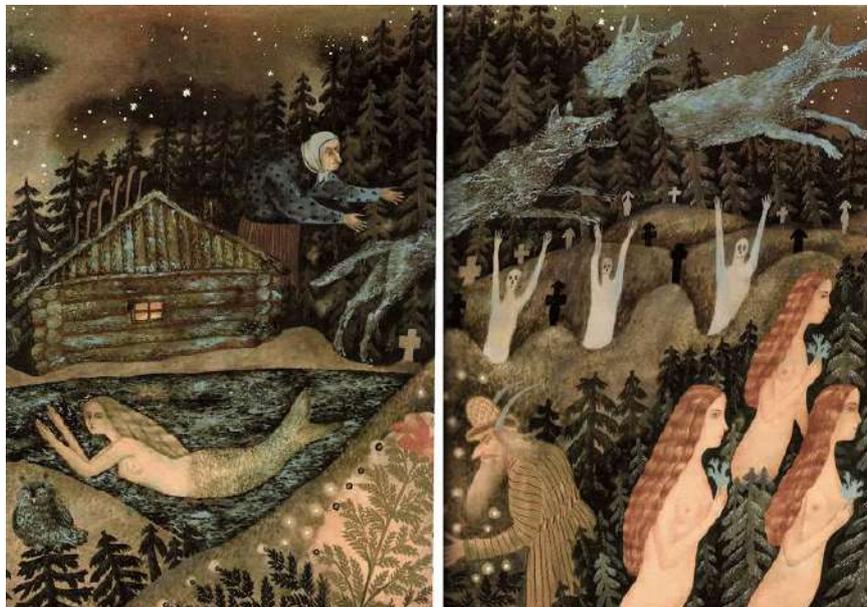


Figs. 579-580. Vera Pavlova. Ilustración para *Visitando a la hermanita*, 1991 (estilos para/post/realistas, marco interior, género divulgativo/enciclopédico).

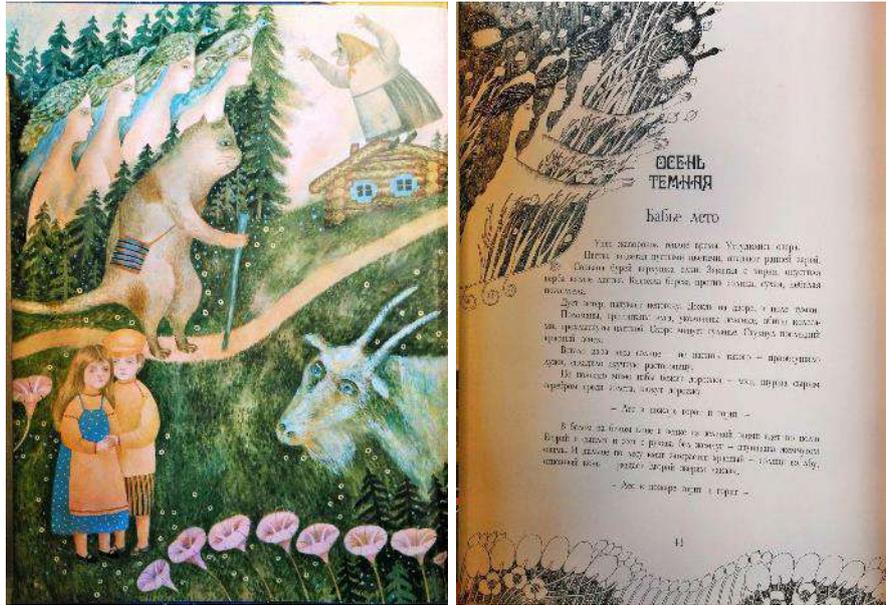
Los libros inmediatamente anteriores ilustrados por Pavlova, apenas permiten ver la génesis del mundo mágico-real, construido por superposición de mundos. La portadilla y página de *El Caballito Jorobado* nos sugieren que las capas de la cosmovisión mitológica en

cuestión, pueden proceder de los marcos decorativos de la representación inspirada en las artes folclórico-decorativas (figs. 577-578; E-R., M.E., E.C.). Pero, por añadidura, tanto la portadilla con el mítico pájaro feminizado conocido de los cuentos, como la página con la protagonista, se han alejado al máximo de los colores puros de los Palej, para recuperar los rosas y azules estridentes de las verdaderas ferias populares, con sus objetos insubordinados a las purezas estilísticas. En la misma línea, los marcos que recalcan bordes y esquinas reciben una solución festivo-personal, afín a la decoración de los tiovivos, pasteles o baratijas, muy diferente del enmarcamiento dado a los mismos temas por las imágenes, modernistas o déco.

En el mismo año transicional, 1991, las composiciones de Pavlova siguieron representando un campo de batalla entre la creatividad y las convenciones de las décadas pasadas (me refiero sobre todo a aquellas que priorizaban el entorno contemporáneo y habitual, relegando lo maravilloso u onírico a toda suerte de astucias de la estilización). Lo vemos en *Visitando a la hermanita* (figs. 579-580, E.R., M.I., G.E.): el espacio cerrado se hace a la vez plano e infinito gracias al doble marco circunscrito de los patch-work. Corporizadas solo gracias a la alfombra parietal y a la del suelo, las dos hermanitas declaran la existencia de dos mundos incognoscibles, por lo menos desde la óptica tardosoviética (fig. 579). Cuando salen al aire libre, las niñas, más naïf que nunca, quedan traspasadas por las franjas ondulantes de la pincelada visible, al estilo de la pintura popular o la decoración artesanal de –por seguir con el ejemplo anterior– los recintos feriales. Las franjas aéreas aún no son capas, pero dividen el mundo en áreas que tienden a superponerse (fig. 580).



Figs. 581. Vera Pavlova. Página doble de *Pósolon*, 1996 (estilos para/post/realistas, marco interior-estratiforme/patchwork, género neo/cuentista/mitológico).



Figs. 582-583. Vera Pavlova. Páginas (no contiguas) de *Pósolon*, 1996 (estilos para/post/realistas, marco interior-estratiforme/patchwork, género neo/cuentista/mitológico).

Por fin, en *Pósolon*¹⁰⁴⁹, su primera gran incursión en el mundo del folclore mágico con cuerpo prioritariamente femenino, Pavlova ofreció una solución duradera a la tarea de hacer visible su cosmovisión. A primera vista, aquí el estilo naïf sí reencuentra al decó: las enmarcaciones y las viñetas de las páginas en blanco y negro recuerdan inevitablemente a los, por tomar el ejemplo más evidente, menús artesanales de Los Cuatro de Glasgow (fig. 583; E.R., M.I., E.C.). No obstante, una mirada atenta determinaría que pocas obras decó consiguen desbaratar de tal manera la simetría rítmica en pos de otra organización espacial. El universo de Pavlova –y el del autor, el simbolista A. Révizov visto por ella¹⁰⁵⁰– es el del renovado folclore ecléctico, donde la fusión de lo cristiano con lo pagano y con la idiosincrasia íntima y única ofrecen al nuevo milenio una belleza redentora. La organización de este mundo puede ser solo la de las capas o los campos autónomos pero interconectados: el mundo de la sirena no depende de el de las ánimas, pero ocupa un lugar contiguo en buena vecindad (fig. 581; E.R., M.I., E.C.); los hermanitos protagonistas no pueden sufrir daño por parte de los espíritus femeninos silvestres, pero tampoco evitarían la respetuosa y enriquecedora conversación con ellos (fig. 582; E.R., M.I., E.C.). Para fortalecer la unión entre estas partes bellamente juntas, brotan los elementos vegetales: tallos, pétalos y capullos parecidos a puntos de costura y, aún más, a los mencionados atributos decó. Los vemos no solo en los bordes de las páginas de texto o de imagen polícroma (comparar la parte inferior y derecha de las figs. 582 y 583), sino también en lugares ilógicos: los mismos finos cuerpos serpentiformes se encuentran sobre la

¹⁰⁴⁹ El título se refiere al movimiento que evoca el curso solar, del este al oeste o siguiendo las agujas del reloj, con las respectivas referencias mítico-rituales.

¹⁰⁵⁰ *Pósolon* nació en 1907; subrayemos que el verdadero interés hacia esta obra, creada prácticamente en el intersticio entre siglos y épocas se disparó un siglo después, dejando a la posmoderna (renovadora, pero a la vez inscrita en el pensamiento cíclico) reinterpretación de Pavlova esperar décadas hasta su gran éxito. Matizando, cabe recordar que este libro, como otros de la artista, debe parte de su actual valoración al hecho de que la muy posterior reedición aumentó considerablemente la calidad poligráfica, permitiendo que el brillo de las páginas, el relieve y las superficies metalizadas “tradujeran” la visionaria imaginación de Pavlova en un lenguaje de hecho diferente.

pendiente izquierda del tejado de la casita de la bruja (fig. 581). Además, ramas, senderos, cuernos y otras partes con forma de hilo imitan estas juntas y se extienden entre las capas, para seguir cosiendo los campos del mundo mágico, completados debidamente por otros puntos de unión con forma de mancha o punto: estrellas, florecitas o simplemente luces que bajan de forma sucesiva y ordenada, para bordear las superficies.

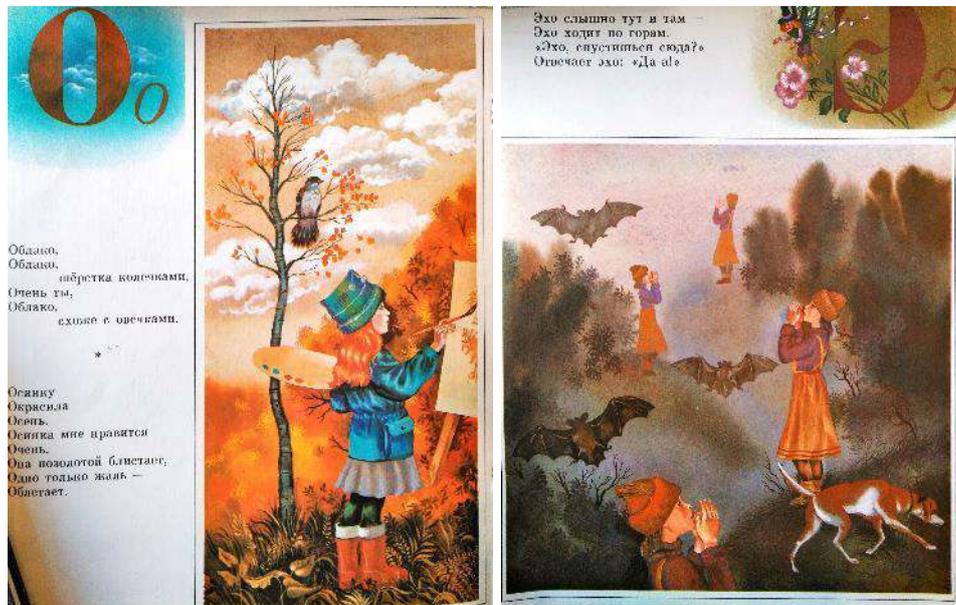


Fig. 584-585. Páginas de *Abecedario*, 1987 (estilos para/post/realistas, marco híbrido, género divulgativo/enciclopédico).



Fig. 586. Vera Pavlova. Página doble de *Abecedario*, 1987 (estilos para/post/realistas, marco híbrido, género divulgativo/enciclopédico).

Así es el mundo del folclore de autor ruso dibujado por Vera Pavlova, el mismo que podría sustituir y superar la fantasía de importación, según la crítica citada en el principio de este punto. Lo indudable es que consiguió construir un marco propio, que trascendía las reglas de las decorativas o simbólicas geometrías inscritas y también de la enmarcación clasicista exterior, sin dejar de lindar con el trampantojo que resignificaba y rompía los bordes. Si

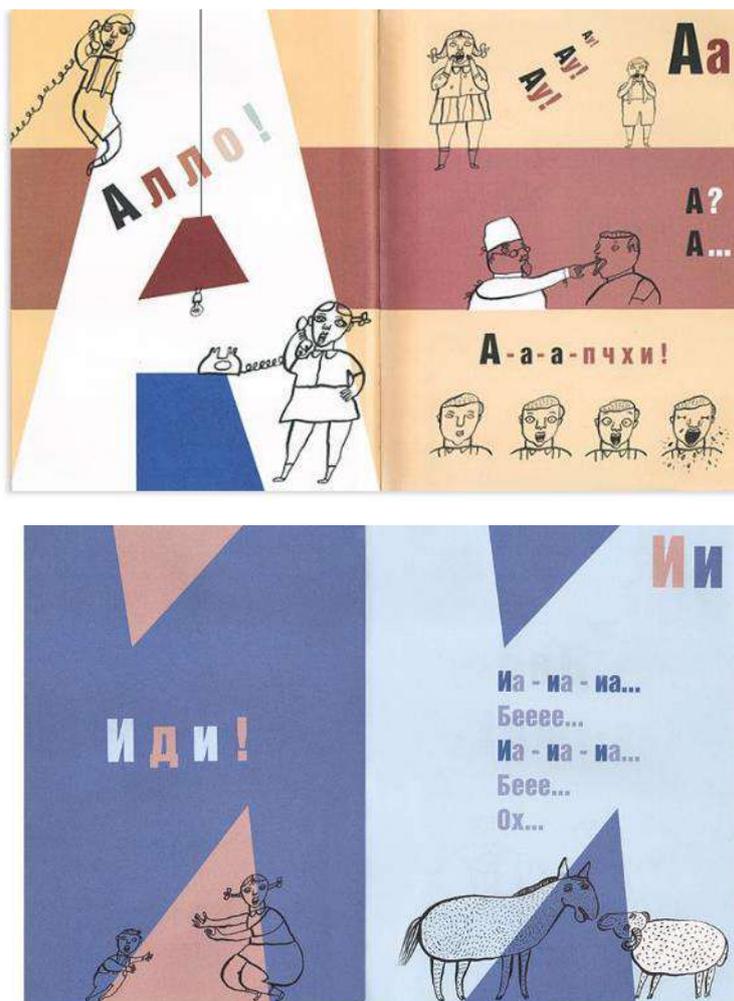
volvemos a los orígenes de los métodos de Pavlova, encontramos un abecedario poético, más cercano a los registros de la *perestroika* (figs. 584-586; E.R., M.I.-D., G.E.). El naíf aún no ha sustituido al realismo con pretensiones de fotoexactitud, aunque los duros y brillantes bordes ya chocan con la planitud de algunas capas de color saturado y los suelos exteriores tienden a convertirse en alfombras decorativas. En esta etapa, sus protagonistas femeninas –poético-enciclopédicas– aparecían en conflicto con el marco, cuya falsificación a través de los juegos ópticos no las liberaba (véase por ejemplo la repetición de la heroína junto con el eco de la figura 585). De hecho, se trataba de niñas banalizadas por su asociación a un tópico atributo, que encabeza la página desde la viñeta con la letra. Aunque aparentemente creadoras y activas, acababan asimiladas por una naturaleza de aparente realismo, decorativo y mistificador, cercadas en una esquina, sin salida. Muy al contrario de la fragmentada pescadora o de la pintora que dibuja de espaldas a su modelo, el héroe masculino sí ocupaba toda la página con su acción (figs. 584, 586). Estas niñas emparedadas dentro de las ruinas de un marco roto evolucionaron, en las décadas siguientes, hacia un pasado cíclico trascendente, basado en una mitología nacional, nutrida por las alegorías naturales femeninas. Pero, como en las obras tempranas de Pavlova, las niñas de sus leyendas también son solo coprotagonistas con sus hermanos, aunque en un cosmos, cuyos cuentos están teñidos por el dolor y la metamorfosis de la mujer. Recordemos que, tanto en las figuras 581-583, como en el resto de ilustraciones de *Pósolon*, casi todos los seres mágicos son femeninos, compartiendo además el carácter de la sinuosa decoración vegetal. Esta fatídica doble vara de medir, que invita a ceder la mitad del protagonismo a los héroes masculinos, pero sin renunciar a la dolorosa feminización del universo sobrenatural (al que están anexas las *femmes fatales*, seres demoníacos semihumanos) ya aparecía en otras ilustraciones de lo maravilloso de la década de los noventa.

Por esto conviene fijarnos, con redoblada atención, en las formas más explícitas de la pedagogía divulgativa, como abecedarios y afines, cuando su representación abandonó el terreno de los estilos mágicos y se adentró en el campo más renovador de la época, el del diseño (neo)vanguardista que ponía en duda el propio concepto de marco. Para orientarnos, podemos contrastar las cartillas o manuales vistos anteriormente con una obra paradigmática, como *Azbukvi*¹⁰⁵¹, fruto de la colaboración de un tándem mixto (figs. 587-588; E.D., M.D., G.E.). Se trata de un producto del nuevo tiempo, un fin de siglo marcado por la revuelta de los artistas-diseñadores. Ellos rechazaron la mediocre dictadura del nuevo mercado y llevaron al extremo las posibilidades de las herramientas digitales, para redescubrir la risa liberadora y la subversiva estilización vanguardista, con su aparente sencillez y peligrosa multiplicidad semántica. Significativamente, en este caso el papel del artista que generó y plasmó las ideas lo detentó Andréi Bilzho, mientras la parte femenina del dúo, Irina Tarjánova-Yakubson¹⁰⁵², se encargó del diseño digital, puntero y mecánico a la vez (una situación que recuerda las conocidas conclusiones de Donna Haraway y Mercedes Zafra sobre el nuevo rol de la mujer, como

¹⁰⁵¹ Los juegos lingüísticos empiezan aquí desde el título, convirtiendo el habitual *Azbuka* o *Abecedario* en *Azbukvi*. Una de las lecturas remite a la antigua etimología de las palabras “abecedario” y “letras”. Lo significativo es que caben también otras, más complejas, como la que, al margen de la sobreinterpretación, retoma la palabra de las lenguas de origen turco que designa el Yo (*az*), o simplemente ninguna, atribuyendo el guiño al deseo de originalidad sin más. Esta pluralidad, que no excluye la ausencia de sentido, define el carácter posmoderno más que cualquier mensaje cifrado.

¹⁰⁵² Irina Tarjánova-Yakubson (1958) se formó en el Instituto Superior de Arquitectura de Moscú. Además de materializar la concepción gráfica de más de 100 títulos, diseñando catálogos, álbumes y revistas dedicadas al arte, la arquitectura, etc, promovió su propia editorial de planteamientos rompedores, *Barbaris*. Entre las revistas con las que colaboró cabe señalar las históricas *Murzilka* e *Imágenes Alegres*. Sus trabajos de diseño artístico aparecieron en exposiciones locales e internacionales, siendo reconocidos con importantes premios. Inspirada en el arte del libro, tema que traspasa todas sus iniciativas, Irina Tarjánova desarrolla también un amplio programa de actividades didácticas en esta área, llevadas personalmente o desde su editorial. БАРБАРИС, 2018. RUSPERSON.COM, 2018.

trabajadora subsidiaria aliada de las nuevas tecnologías¹⁰⁵³). No está de más añadir a estas observaciones otras, aún menos esperanzadoras. En la página doble de la letra “A” la niña asume papeles poco halagadores: parlanchina consumada y cobarde, asustada por la revisión médica; eso sí, en pie de igualdad con el chico (fig. 587). Más interesante se revela la visualización de la letra “I” (fig. 588): allí la clásica pose de la madre –o hermano mayor en el rol materno– que enseña los primeros pasos, queda equiparada al absurdo diálogo de un caballo y un carnero (de tamaño recíproco al de la pareja madre-hijo). Así, a la invitación “¡Ven!” (*Idi!*) de la madre, no contestada por el niño, corresponde la imposibilidad comunicativa completa: cada animal repite su onomatopeya tratando en vano hacerse entender por el otro. Tampoco sobra añadir que la diagonal de la grafía de la “И”, inestabilizando aún más el movimiento del niño y (aquí el reflejo es inverso) el afán comunicativo del caballo/¿yegua? tampoco inspira optimismo. Sea cual fuera el efecto sobre los pequeños lectores de esta visión caricaturesca de la educación humana –soy de los que creen en la duda pedagógica por naturaleza–, las madres no sacan partido de todo ello.



Figs. 587-588. Irina Tarjánova-Yakubson. Diseño para *Azbukvi* (con los dibujos de Andréi Bilzho), 2001 (estilo subordinado a la innovación diseñadora, marco deconstruido, género divulgativo/enciclopédico).

Insistamos un poco más en el papel de la diseñadora, especialmente claro en la página doble de la figura 588. Además de la citada desestabilización del mensaje del dibujante,

¹⁰⁵³ Sobre este tema véase: HARAWAY, Donna, 1995. ZAFRA, Remedios, 2013.

plenamente conseguida a través de la ubicación y coloración de la letra, el cromatismo transmite más ideas: la elección de los tonos recuerda no solo a los anhelados y deficientes productos de la industria azucarera del pasado, también a los propios libros soviéticos, con su baja calidad y escasa saturación. Pero los abecedarios, es sabido, son elegidos y comprados por padres y maestros crecidos y formados exactamente en la época pasada puesta en entredicho, no por los niños, que disfrutaban de la alegre e irreverente duda. Basta con pensar en la popularísima *Cartillita* de Yudin o en el *Camino hacia el abecedario* de Mujánova (también merecedor de una reedición) para comprender que el mensaje pedagógico, aunque potencialmente volcado al diseño innovador por su comunicatividad, quedaba aún demasiado lejos de decidirse por la revolución digital, sobre todo cuando esta se dedicaba a trastornar las composiciones clásicas por medio de juegos óptico-espaciales.

Para aclarar esto último, es preciso ver más ejemplos de publicaciones con vocación enciclopédico-divulgativa, portadoras de la experimentación en el diseño y burladoras de los parámetros gráficos tradicionales. Es importante delimitar bien, tratándose de un área como el diseño gráfico del libro. Es decir, un campo con importantísimos antecedentes nacionales, con una historia problemática, sumido en un periodo de transformación contradictoria y, además, dedicado prioritariamente al libro para adultos. Anoto esto sin menoscabo de las importantes excepciones (o libros de destinatario indefinible) que se permitieron la mayoría de los profesionales del ramo. E insistiré en uno de sus artistas representativos, implicado en la ilustración infantil y juvenil, para hablar también de los límites cronológicos del proceso de experimentación diseñadora y de sus confluencias estilísticas. Ya cité un estudio referente a los contratiempos del diseño del libro de los noventa, que quedaron ejemplificados en los trabajos de un pionero como Yuri Bondarenko¹⁰⁵⁴. Si nos centramos en los trabajos tempranos de su trayectoria, donde abundó la ilustración de libros infantiles, encontramos obras aparentemente afines a la divulgación enciclopédica, como el bestiario, formado por *El Libro de las Bestias para Niños Odiosos* y *Otro Libro de las Bestias para Niños Totalmente Inútiles*. En realidad, se trata de un texto con significados difíciles de enumerar. Su autor, Hilaire Belloc, escritor, poeta y periodista británico célebre en los años veinte y treinta del siglo pasado, compaginaba humor absurdo, estilo estafalario y militancia católica moralizante. El resultado de esta mezcla explosiva, un bestiario falsamente medieval para transmitir ambiguos mensajes (de enorme encanto), tenía que ser extrapolado a otra realidad de fricción entre planteamientos políticos y estéticos: el caótico paradigma educativo ruso. Para este propósito, Bondarenko optó por crear una parodia de los bestiarios recombinados, volviendo a la estética del manuscrito medieval, que tergiversada por medio de las manipulaciones ópticas afines al trampantojo. La más vistosa permite al animal absurdo burlarse del marco historicista de la página, abandonado su casi anamórfico nicho (fig. 589; E.D., M.D., G.E.).

El verso absurdo inglés fue un área revisitada por este artista y diseñador, y aunque no disponemos de imágenes de Carroll, que sería el representante más famoso, podemos seguir el tratamiento visual del género en el libro de otro creador, el más cercano al presente Spike

¹⁰⁵⁴ Resumiendo, la generación de Bondarenko, privada del vínculo genealógico con la obviada herencia del diseño vanguardista soviético y ruso, tomó al abordaje los elementos gráficos de la nueva cultura occidental. Creó sus propias reglas, o más bien antirreglas, y las volcó sobre todo en series de portadas disruptivas, que añadían al texto capas interpretativas, insospechadas por los autores. BECK PRISTED, Brigitte, 2017. Al margen de este estudio, cabe recordar la importancia del trabajo experimental con los caracteres, no menos creativo de las citadas provocadoras recreaciones de obras literarias, y rico en matices posmodernos; aunaban tradiciones históricas heterogéneas y desestabilizaban los significados. Entre las dos tendencias (o sus fusiones) encontramos nombres importantísimos como Mijaíl Ánikst; Alexandr Riumin; Andréi Rybakov; Anatoli Gúsev o Tagir Safáev, entre otros; cabe insistir en la implicación de artistas y diseñadoras femeninas como Irina Sálnikova, Irina Tarjánova-Yakubson, Vera Mitúrich-Jlébnikova o Tatiana Kostérina. МАРКЕВИЧ, Андрей (ed.), 2005.

Milligan. Para situar al autor quizás bastaría mencionar que su trabajo en la televisión se considera una de las fuentes de inspiración del célebre show *Monty Python's Flying Circus*. Aún más cuando la portada de Bondarenko apunta claramente en la misma dirección: el aparente clasicismo “británico” del dibujo es solo la introducción a un espectáculo, que aguarda detrás de las cortinas, a punto de levantarse. Los pequeños actores satíricos que lo presentan recuerdan también a las letras diseñadas, con su recalcada intercambiabilidad lúdica (fig. 590; E.D., M.D., G.E.). Así, Bondarenko rindió homenaje a la veta más heterodoxa de la herencia clásica universal, cuya introducción en el liberalizado mercado cultural ruso confluyó con uno de los fenómenos más visibles de estos años, el mismo que da nombre a este epígrafe. Se trataba de la explosión (o rebrote) de la propia escuela rusa de la aventura experimental con la palabra poética y sus receptores. Esta tendencia generó productos que podrían haberse acordado bien a los preceptos del nuevo diseño rompedor, si hubiesen coincidido más con el final de siglo, aunque la verdad es que sus tempranas manifestaciones los acercaron más a otro tipo de dibujo, mucho más artesanal, lo veremos más adelante en el caso de artistas como Lidia Shúlguina.

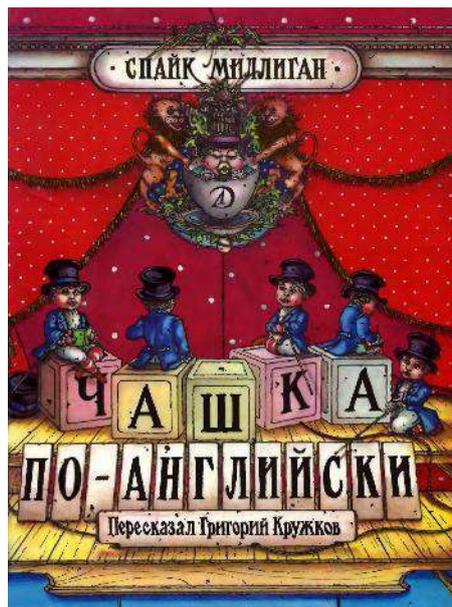


Fig. 589. Andréi Bondarenko. Página de *El Libro de las Bestias para Niños Odiosos y Otro Libro de las Bestias para Niños Totalmente Inútiles*, 1991 (estilo subordinado a la innovación diseñadora, marco deconstruido, género divulgativo/enciclopédico).

Fig. 590. Andréi Bondarenko. Portada de *Tacita en inglés*, 1991 (estilo subordinado a la innovación diseñadora, marco deconstruido, género divulgativo/enciclopédico).

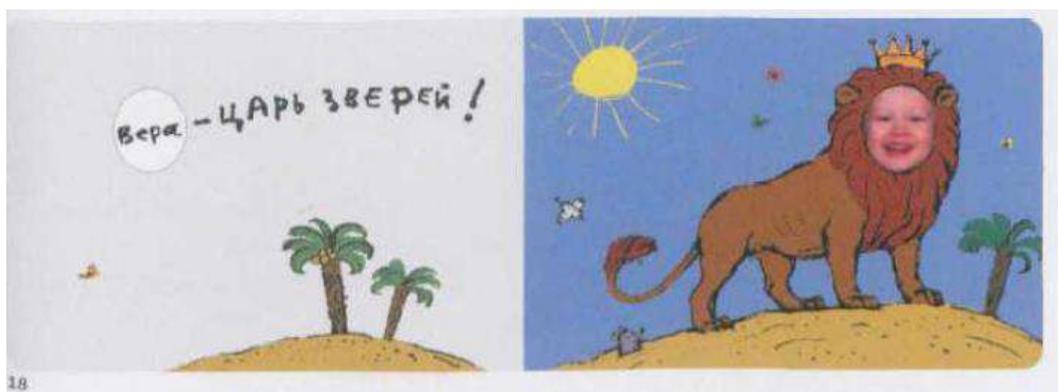


Fig. 591. Alexandr Reichstein y Vera Mitúrich-Jlébnikova. Página doble de *Mi cámara de fotos mágica*, 2003 (estilo subordinado a la innovación diseñadora, marco deconstruido, género divulgativo/enciclopédico).

Para seguir trazando los límites del marco lingüístico-visual roto, el otro ejemplo (que de hecho rebasa los límites del XX) también está firmado por un tándem artístico, pero poco parecido al anteriormente citado. En cuanto al contenido, es evidente que se trata de una obra que prioriza la comunicación con el lector. El niño o niña, cuya foto y cuyo nombre completarían el libro, se convertiría en el rey de los animales y en los otros protagonistas de la fauna (fig. 591; E.D., M.D., G.E.). Esta ampliación de la autoría, incluyendo el destinatario del libro, sobrepasa el margen de lo que podemos denominar juego lingüístico y, casi prescindiendo del texto, centra su carácter experimental en el gesto y en la emoción desencadenada por la lectura activa. Los currículos artísticos completan la comprensión de este enfoque. Alexandr Reichstein pasó de la ilustración de los años ochenta soviéticos a un escenario europeo donde sus instalaciones totales han ido cambiando todos los componentes – atravesando una paleta que va desde el juego infantil hasta la música contemporánea– excepto su centro conceptual: el público cuya interacción culmina las obras¹⁰⁵⁵. Esa es la idea que vuelca en *Mi cámara de fotos mágica*: una compacta instalación que, sin su lector, quedaría reducida a mero andamio o marco muerto.

La artista-coautora del libro, Vera Mitúrich-Jlébnikova, tiene también un complejo historial de interactividad e intertextualidad creativa¹⁰⁵⁶. Su biografía podría ser resumida con una extrapolación al campo artístico de la famosa consigna feminista: “lo personal es político”, quizás algo así como “lo familiar/intimo es profesional/público”. Esta dependencia, que venimos observando en distinto grado en las biografías de todas las artistas femeninas, se revela en ella con especial fuerza y la razón es obvia: abrumada por el peso de las genealogías creativas, nieta, sobrina-nieta e hija de mitos culturales (también en el área de la imagen), Verá Jlébnikova en ningún momento se planteó una disrupción en la tradición familiar

¹⁰⁵⁵ МАГИДОВИЧ, Марина, 2018, p. 76-80.

¹⁰⁵⁶ Vera Maevna Mitúrich-Jlébnikova (1954) nació en la familia de un ilustrador volcado en la ruptura, Mai Mitúrich; su abuelo paterno, Piotr Mitúrich fue otro grande de la imagen vanguardista, aunque de sus instalaciones futuristas se conserva muy poco. La abuela paterna, la primera Vera Jlébnikova fue una pintora cercana al simbolismo; como colofón, toda la familia vivió marcada por el credo vital y artístico del hermano de la abuela Vera, el poeta futurista Velimir Jlébnikov. El peso de esta herencia en la vida y obra de Vera Maevna fue multiplicado por la dramática historia familiar, como cabía esperar hablando de la vanguardia rusa. Todo aquello no solo hizo sus relaciones con la ilustración y el libro especialmente complejas y ricas, también la preparó para el arte conceptual y las instalaciones deudoras del tema del archivo, los documentos y los restos más banales y cotidianos, es decir, todo el arte de la memoria. En primera línea, además de los libros infantiles, cabe subrayar su novela *Doro*, una recopilación de recuerdos documentales fragmentados, de la tarjeta postal a la factura de la luz, que permiten reconstruir el curso de una vida anónima. Cabe completar el área de su trabajo con el libro con numerosos títulos que le deben el diseño gráfico (entre ellos se pueden citar algunas publicaciones de los textos de Liudmila Petrushévskaja, en los que me detendré más adelante). En el segundo eje, el de la memoria reconstruida espacialmente, se sucedieron exposiciones y proyectos que fusionaron su trabajo de investigadora de los restos materiales de épocas recientes, con las fuentes personales, procedentes de la documentación familiar: *Obra selecta*; 55 recuerdos menores; *Sellos postales (Избранное; 55 незначительных воспоминаний; Марки)*, etc. Dentro de su vertiente conceptual se ubica también el verdadero compromiso de Vera Mitúrich-Jlébnikova con el arte con enfoque de género: su nombre está presente en todos los proyectos expositivos de importancia de los noventa y años posteriores, incluidas muestras tan radicales como *Los límites del género* de 2000. Todo este trabajo queda completado por las tareas –curatoriales, de investigación y restauración, etc.– vinculadas con el legado artístico-memorístico familiar. БАЛАХОВСКАЯ Фаина, 2020. КАЦ, Инна (entrevistadora); МИТУРИЧ-ХЛЕБНИКОВА, Вера, 2016. МОСКОВСКИЙ ЖЕНСКИЙ МУЗЕЙ, 2007.

vanguardista¹⁰⁵⁷. Cabe insistir sobre el oxímoron, especificando de qué tradición y de qué tipo de continuidad o reconstrucción se trata. Los recuerdos de la artista revelan dos tipos de fusiones íntimas. La primera, entre la propia memoria y lo vivido y sufrido por sus predecesores y, muy especialmente, por la predecesora de la que habla más abajo. La segunda, entre el destino de la artista de vanguardia, siempre marginada y rebelada contra una coyuntura inhabitable y el drama familiar de la mujer, obligada a luchar por la supervivencia de los suyos:

[...] Cuando se mudó a Moscú y se casó con Piotr Mitúrich, sus padres ya eran muy viejos, y de todos los niños, sólo Vera había sobrevivido. A duras penas los convenció para que se mudaran con ella. Con enorme esfuerzo, Piort Vasílievich [Mitúrich] consiguió en 1924 una habitación de Vjutemás, donde enseñaba. Crecí en esta habitación. Era un espacio irregular de 33 m² en el noveno piso, en un edificio con techos altos. De hecho, era la fracción de un apartamento, separada con una pared del resto y, por supuesto, de la salida al ascensor. Tenía un grifo de agua fría, aislado con madera contrachapada [a modo de baño], y una estufa de gas, que estaba directamente en la habitación y no paraba de oler. En este habitáculo vivían cinco personas, dos de ellas eran pintores que además trabajaban allí. Y un bebé, que casi murió de meningitis. Y dos ancianos que nunca bajaron de estas alturas porque no hubieran podido subir de vuelta¹⁰⁵⁸.



Fig. 592. Fotografía de Vera Jlébnikova (abuela) en el interior descrito en la cita.

Fig. 593. Vera Mitúrich-Jlébnikova. Instalación *Papel pintado*, 1996.

¹⁰⁵⁷ En una entrevista, de hecho, inicia la conversación justificando su línea creativa como vinculada a la defensa del legado de una familia de rebeldes y mártires del arte. КАЦ, Инна (entrevistadora); МИТУРИЧ-ХЛЕБНИКОВА, Вера, 2016.

¹⁰⁵⁸ “Когда она переехала в Москву и вышла замуж за Петра Митурича, родители стали совсем старыми, из всех детей осталась в живых только Вера. И она с большим трудом уговорила их переехать к ней. Петр Васильевич в 1924 году с большим трудом получил от ВХУТЕМАСа, где преподавал, комнату. В этой комнате выросла и я. Это была 33-метровая комната неправильной формы на 9-м этаже, в доме с высокими потолками. Собственно, это была выделенная часть большой квартиры, отгороженная от остального помещения, и, естественно, от выхода к лифту, стеной. В ней был с краном с холодной водой, огороженным фанерой сортировщиком и газовой плитой, которая, стояла в комнате и от которой постоянно пахло газом. В этой комнате жило пять человек, двое из которых были художники, там же они и работали. А еще — младенец, переболевший менингитом и едва не умерший. И двое стариков, которые ни разу с этой верхотуры не спустились, потому что они потом туда не смогли бы забраться”. КАЦ, Инна (entrevistadora); МИТУРИЧ-ХЛЕБНИКОВА, Вера, 2016. La protagonista de la historia es la abuela paterna de la artista, Vera Jlébnikova, la fotografía ilustra el momento descrito (fig. 592).

La autodefinición de Vera Mitúrich-Jlébnikova nació del desgarró que le provocaba la conciencia de ser depositaria de una memoria herida, la superviviente obligada a rescatar aquello que fue borrado bajo los golpes de guerras, revoluciones, marginación y miseria. Después de crear un libro-archivo, donde los arbitrarios fragmentos documentales contaban las historias en vez de las personas silenciadas, se convirtió en auténtica “cazadora” de “basura”¹⁰⁵⁹: sus instalaciones acumulaban restos materiales para reconstruir las voces silenciadas por la historia (fig. 593). Otros trabajos mantuvieron un vínculo menos explícito, pero igualmente indudable con lo contado; sus obras conceptuales, declaradamente feministas, y su ilustración infantil, brotaron de las mismas fuentes donde buscó inspiración también Larisa Rezún-Zvezdochétova con sus collages de residuos. En el poemario infantil *La florecilla valiente*, un niño falsifica el retrato de su madre y a la vez, el texto poético (fig. 596; M.D., G.P. condicionado). Escribo falsifica conscientemente: en el verso la madre-heroína está siempre presente para coser, cantar, alimentar, consolar... En el dibujo esta madre auténtica aparece fuera del fragmentado marco de la página, mientras que en el cuadro dentro del cuadro, creado por el pequeño artista, la vemos posar quieta y con los brazos cruzados, muy lejos de la verdad del modelo. La suma de las tres figuras (pintor con su cuadro, madre atareada y modelo embellecida) daría lo que representa la abuela Vera en la figura 592. El último protagonista de la página doble, el marco roto, tiene un papel más importante que el de separar las realidades físicas de las representadas (además de convertirse en una especie de cuerda para tender y hacer equilibrios imposibles sobre ella). Este mismo marco, vulnerado y distorsionado de muchas maneras, cerca el mundo del *Calderito con gachas* de los hermanos Grimm, y recuerda claramente a un alambre de púas florido (fig. 597; M.D., E.D., G.C.). Las figuras femeninas casi se han convertido en prisioneras de los montones de papilla, que evocan su semejanza con los residuos amontonados de los archivos de restos de Mitúrich-Jlébnikova y Rezún-Zvezdochétova (la presencia del cerdito refuerza la asociación olfativa). Y a la vez, este mundo de absurdo e incomunicación es el nutricio, el salvífico: toda la contradicción emana de la casa, el más complejo de los espacios de representación. La casa es el lugar también del laberinto de los deseos de la exposición feminista de 1996 (fig. 594), un espacio maldito con paredes/puertas de cristal y prisioneros confusos. Sus muros caóticos no pueden ser ordenados, a pesar de seguir el esquema del panal (como le pasaba a la habitación real de la infancia de la artista), pero sí salvados, asaltados por la desesperación y la inventiva solidaria. Los mismos que habitan la vida convertida en espacio intransitable aparecen en el collage *Los Anónimos* (fig. 595). Son los privados de voz, cuyo recuerdo reconstruido desde los restos compone un nuevo archivo, acumulativo y caótico. Dicha reordenación del espacio de la memoria puede tener varias formas, pero la más atractiva continúa siendo la de las páginas de un libro. Los collages de caras amontonadas, mayoritariamente femeninas e infantiles (el reino de los olvidados) brotan del borde inferior de la página, de manera que a veces recuerda un implícito marco fragmentado, aquel que debería ser superado para que las historias dejen de ser restos o ruinas sin nombre. Por último, a continuación volveré a la persistencia de este marco o borde parcial, cuya ruptura recorre también las páginas diseñadas por Vera Mitúrich-Jlébnikova en la extraordinaria recopilación de los textos de Liudmila Petrushévskaja.

¹⁰⁵⁹ Ambas expresiones proceden de la propia artista. КАЦ, Инна (entrevistadora); МИТУРИЧ-ХЛЕБНИКОВА, Вера, 2016.

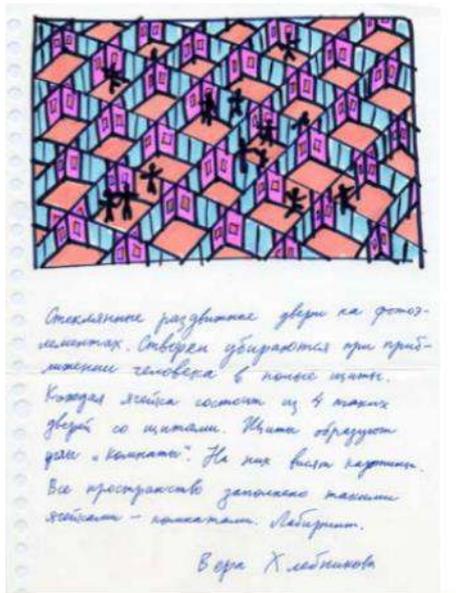


Fig. 594. Vera Mitúrich-Jlébnikova. *Laberinto*. De la exposición Museo de los deseos, 1996.

Fig. 595. Vera Mitúrich-Jlébnikova. *Los Anónimos*. De la exposición Siete libros, 2016.

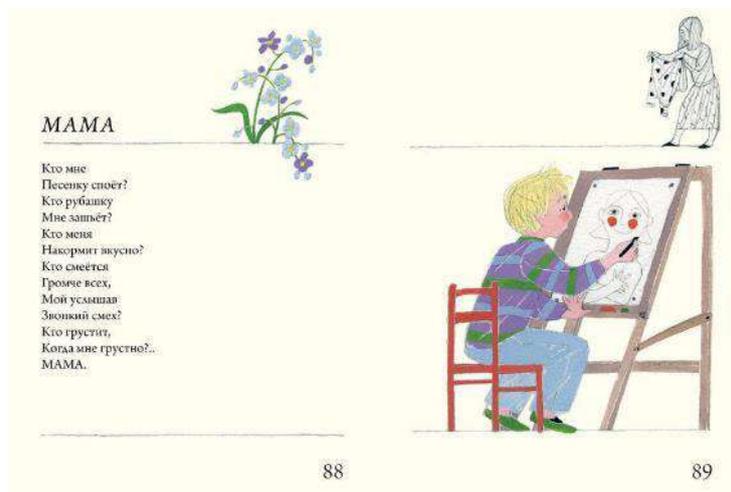


Fig. 596. Vera Mitúrich-Jlébnikova. Página doble de *La florecilla valiente*, 1991 (marco deconstruido, estilo y género híbridos¹⁰⁶⁰).

¹⁰⁶⁰ El adjetivo híbrido apenas logra describir el plural estilo de Mitúrich-Jlébnikova, que juega con variables que abarcan desde el collage reciclado y el dibujo pretendidamente tradicional hasta la verdadera experimentación diseñadora, oculta tras la sencillez. Se le podría llamar también “transversal”, “de archivo de residuos” o simplemente “fuera del marco”. En cuanto a la poesía de Román Sef, su cualidad de provocación lúdica (un relativísimo G.P.) viene más de la interacción con el dibujo que le contradice que del propio verso, algo que pasaba a menudo con los poetas ilustrados por vanguardistas en los ochenta tardíos.



Fig. 597. Vera Mitúrich-Jlébnikova. Página doble de *Calderito con gachas*, 1992 (marco deconstruido, estilo híbrido-cercano a la innovación diseñadora, género neo/cuentista/mitológico).

Con *La florecilla valiente* y sus inhabituales ecos en la obra de la artista, me acerco al tema central de esta revista de los usos en la ilustración del marco espacial (como determinante de las relaciones con el entorno social) y material (como elemento constructivo de la página). Eso es, las convergencias –o divergencias–, en el punto de ruptura y subversión del encuadramiento libresco tradicional, de dos tipos de experimentación cronológicamente afines: la del diseño y la que revolucionó la palabra poética. Retrocediendo al inicio del periodo analizado, encontramos grandes nombres de artistas gráficas, inseparables de la forja de la nueva poética del absurdo liberador, y ciertamente alejadas del juego digital con los elementos compositivos, por la naturaleza de sus búsquedas y también por las fechas en las que las llevaron a cabo. Así, podemos trazar este límite inicial del proceso, empezando con los trabajos de Lidia Shúlguina¹⁰⁶¹. Lejos de la pretensión de abarcar su excepcional obra¹⁰⁶², ordenaré cronológicamente algunos ejemplos de sus ilustraciones infantiles y trabajos escultóricos, que muestran más claramente las coordenadas espaciales de su cosmovisión.

¹⁰⁶¹ Para los iniciados Lidia Shúlguina (1957-2000) es hoy una leyenda, una parábola del camino espiritual del artista trágico; y nunca está de más recordar que, en cualquier otro lugar, alguien con su obra y biografía tendría un reconocimiento infinitamente más amplio. Pero para los niños de los ochenta y los noventa su nombre despertaba otros ecos, no menos mágicos: aquello que comenzaba a considerarse conquista particular de la infancia redimida, la mejor poesía disparatada que ayudaba a respirar y pensar, venía acompañada por sus enigmáticos dibujos. Ilustró a los cuentos filosófico-surrealistas de Georgui Bal y a los héroes de Serguéi Kozlov: detonadores implacables de la más tierna belleza y la más corrosiva duda para toda una generación. Una de las regiones donde más amaba volver era al inagotable absurdo de Borís Zajoder. También dio imágenes a Alicia y a Winny de Puh, embajadores de la libertad de múltiples significados, que los niños soviéticos y rusos no se cansaban de redescubrir. Sus propios cuentos infantiles se desarrollaron en esta línea de experimento poético, marcado por la lapidaria sencillez formal y por la abismal complejidad de los sentidos, como parábolas místicas. Fue esta área, la espiritual, que traslucía en todas sus creaciones, brotando de forma visible en los noventa a través de pinturas y, sobre todo, en esculturas de un material inconfundible. Según sus familiares, Shúlguina se inspiró de los montones de basura producidos por la nueva prensa de la *perestroika* y la posterior transición socioeconómica, unas cantidades de papel abandonado que invadieron el espacio urbano. Recicló estos restos de periódicos para crear con ellos sus figuras bíblicas, de fuertes reminiscencias expresionistas. Su particular tránsito en los últimos años de su vida, llenos de sufrimiento y resistencia, quedaron reflejados en sus composiciones escultóricas, generando metáforas espaciales vertiginosas: como la silla vacía para cualquiera del público en su representación de la Última Cena. ЭСТИС, Николай, 2012. ШУЛЬГИНА, Ирина, 2014. ЛЬВОВА, Наталья, 2015.

¹⁰⁶² Por lo demás, entre las pocas excepciones de la regla animalista en el trabajo infantil de Shúlguina se encuentra Alicia, que será analizada más adelante en el capítulo, correspondiente a los tipos externos.



Fig. 598. Lidia Shúlgina. Página doble del libro de culto de S. Kozlov *Erizito en la niebla*, 1981 (estilos para/post/realistas, marco deconstruido, género derivado de la poética experimental/lingüística).



Figs. 599-600. Lidia Shúlgina. Página de *Hierba-por-doquier-creciente* de B. Zajoder, 1981 (estilos para/post/realistas, marco deconstruido, género derivado de la poética experimental/lingüística).

No me gusta cuando se asigna a la ilustración el aburrido papel de explicación del texto. Por eso siempre trato de trazar un cuadro completo del mundo ofrecido por el autor, en el que los héroes pueden cobrar vida propia, creando situaciones nuevas. Para mí misma lo llamo un cuento paralelo¹⁰⁶³.

En esta declaración, que traduce con la modestia propia de los verdaderos poetas toda la historia de la ilustración vanguardista, caben más universos de lo apuntado. No conviene olvidar que los autores cuyos cuentos poéticos ilustraba Shúlgina podían hacer caber una

¹⁰⁶³ “Мне не нравится, когда иллюстрации отводится скучная роль растолковывать текст. Поэтому всегда стараюсь нарисовать полную картину мира, предлагаемого автором, в котором герои смогут жить самостоятельной жизнью, создавая новые ситуации. Про себя я называю это параллельной сказкой”. ШУЛЬГИНА, Лидия, en ЛЬВОВА, Н., 2015.

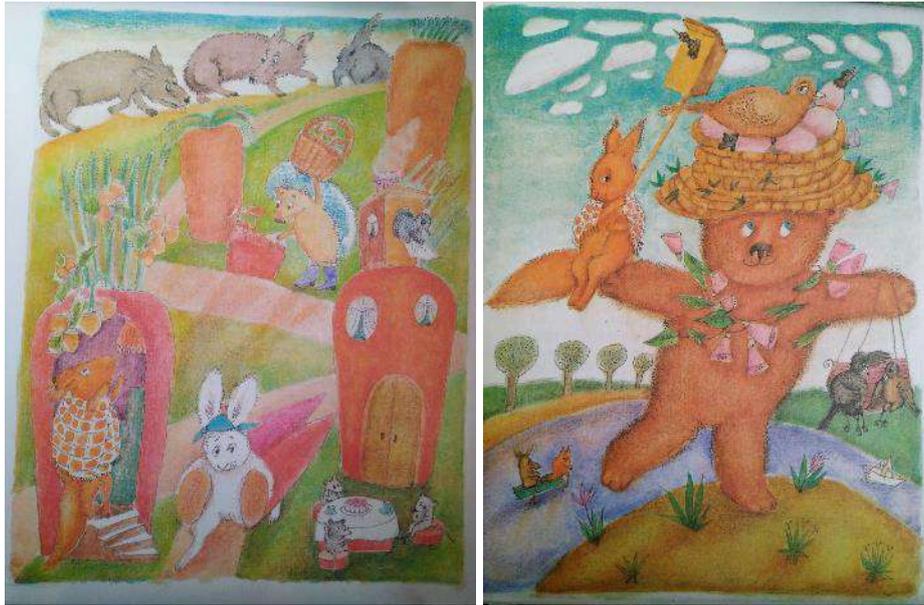
narración en una frase como esta: “El grillo, el muelle verde del reloj de la pradera”¹⁰⁶⁴. Dentro de este tipo de mundos, tan compactos por su atrevimiento formal como abiertos a la imaginación hasta el vértigo, Shúlguina ubicaba otros planetas pictórico-gráficos. Para empezar, esta doble naturaleza, la del dibujo punteado que parece traslucir, involuntariamente, unos contenidos entrelazados, y la del color alegre que aparentemente niega la complejidad: este binomio ordenado en una página ya sugería la existencia de significados no evidentes (figs. 598-600 entre otras). Pero además, una vez situados en este cosmos doble, estamos expuestos a un constante intercambio lúdico entre lo exterior y lo interior, que incluso por su propia denominación ya aluden con sobrada evidencia a la relación entre lo visible o público y lo personal o escondido. Así, la acogedora casita donde el Osito se seca y calienta parece el núcleo que perfora el espacioso rincón del agua y el arco iris, aunque la doble aparición del mismo protagonista nos advierte contra las interpretaciones simplistas (fig. 598; E.R., M.D., G.P.). En el mismo sentido funciona *Hierba-por-doquier-creciente* de B. Zajoder. Si allí el bosque nocturno, lleno de seres folclórico-paródicos, está literalmente agujereado de secretos y adivinanzas (fig. 599; E.R., M.D., G.P.), los mismos medios formales –puntos gráficos y alegres sombreados cromáticos– convierten el interior de la casa en un ambiguo lugar donde los objetos prevalecen sobre las personas y la subversión desbarata el orden, haciendo que nos preguntemos: ¿es una habitación, un desván, o una caja con fondo doble? (fig. 600; E.R., M.D., G.P.).



Fig. 601. Lidia Shúlguina. Página de *Orejas de conejo* de Kozlov, 1981 (estilos para/post/realistas, marco deconstruido, género derivado de la poética experimental/lingüística).

Fig. 602. Lidia Shúlguina. “Gato-Elefanto-Asno-Hipopótamo”. Ilustración para *Los amigos de Pliusha*, 1983 (estilos para/post/realistas, marco deconstruido, género derivado de la poética experimental/lingüística).

¹⁰⁶⁴ Esta especie de haiku en prosa es uno de los cuentos de *Pollito de noche*. КОЗЛОВ, Сергей; ШУЛЬГИНА, Лидия (il.), 1993, p. 26 (trad. A. Vasileva).



Figs. 603-604. Lidia Shúlgina. Páginas de *Cómo Leoncito y Tortuga cantaron una canción* de Kozlov, 1986 (estilos para/post/realistas, marco deconstruido, género derivado de la poética experimental/lingüística).

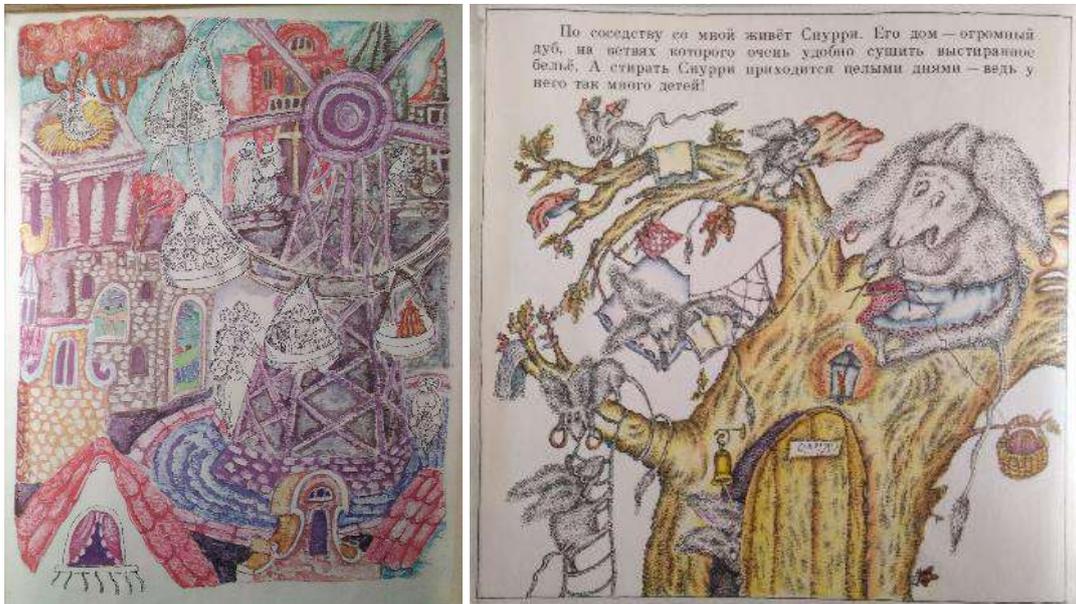


Fig. 605. Lidia Shúlgina. Página de *Puente de colores* de G. Bal, 1990 (estilos para/post/realistas, marco deconstruido, género derivado de la poética experimental/lingüística).

Fig. 606. Lidia Shúlgina. Página de *¡Venid a tomar una tacita de té!*, 1992 (estilos para/post/realistas., marco deconstruido, género derivado de la poética experimental/lingüística).

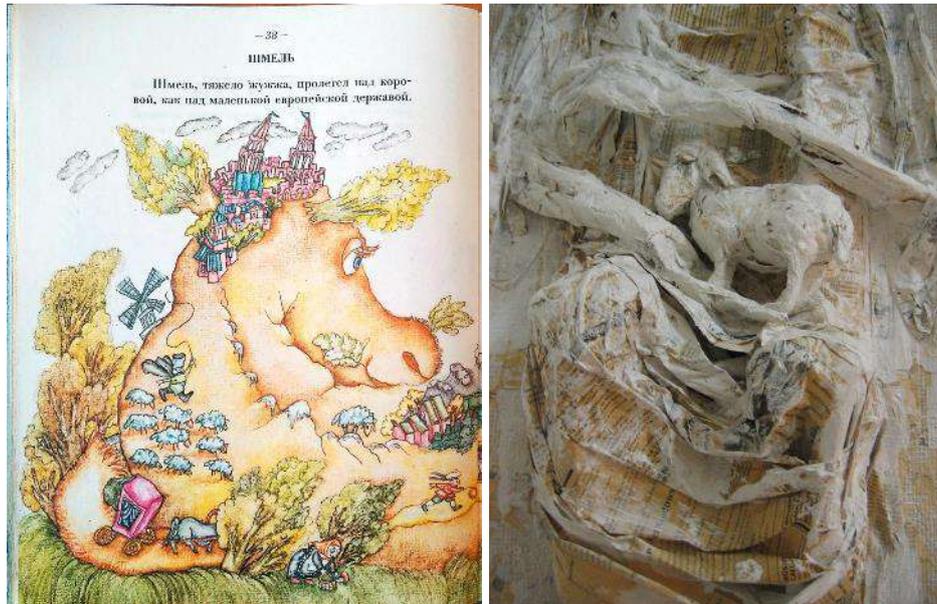


Fig. 607. Lidia Shúlguina. Página de *Pollito de noche* de S. Kozlov, 1993 (estilos para/post/realistas, marco deconstruido, género derivado de la poética experimental/lingüística).

Fig. 609. Lidia Shúlguina. *Voces* (fragmento), 1998.

A pesar de todo lo dicho, sabemos que la artista reiteró su no-adscripción a una representación rupturista; ella se veía como representante de una evolución cíclica en la que confluyen lo efímero y lo eterno, haciendo que las vicisitudes diarias vuelvan a encontrar los significados y las formas de una narración original¹⁰⁶⁵... Quizás podríamos seguir con la interpretación sugiriendo que las formas creadas por Shúlguina, al igual que sus personajes, escarban su madriguera dentro de las tendencias estilísticas preexistentes sin destruirlas, pero cambiándolas tras la revelación de lo invisible. En el plano espacial, la evolución de la artista terminó convirtiendo las páginas planas del dibujo en instalaciones interactivas, elaboradas con papel reciclado (fig. 610). Pero todavía en la etapa bidimensional, la dualidad del espacio representado fue visible en sus pinturas sobre madera, provocando análisis como este: “El espacio pictórico está excavado, está dentro, y las figuras pujan con sus cabezas, dobladas bajo la superficie desigual”¹⁰⁶⁶. Indudablemente, tales afirmaciones sirven por igual respecto a una pintura como *Un perro en el metro* (fig. 608) como para una figura escultórica del último trabajo de la artista, donde el corderito emerge del periódico viejo —en cuyos pliegues, literalmente, el verbo se hace carne— (fig. 609). Y acabamos de averiguar su veracidad hablando de sus más antiguas ilustraciones.

Los libros posteriores proporcionan más ejemplos sobre las variantes de las delicadas inversiones de lo interno y lo circundante. El cielo-bosque del osito de *Orejas de conejo* (fig.

¹⁰⁶⁵ ЭСТИС, Николай, 2012. Añadiré una aclaración al resumen de las observaciones atestiguadas por la familia de Shúlguina. La idiosincrasia personal de cada lector puede inducirle a leer el último adjetivo señalado como “prístina”, “mítica” o “arquetípica”. Para la artista (que vivió el fin de la era soviética sin perder la conciencia de sus orígenes étnico-culturales, relacionados también con la minoría judía y su propia narrativa local, tejida de sufrimiento y parábolas fatales), el relato eterno tomó indudablemente la forma de la Biblia reencontrada, tanto su parte vétero- como la neotestamentaria. Otro tema aparte es la interpretación enormemente personal de dicho relato, practicada por muchos representantes de la disidencia soviética al margen de cualquier tendencia oficial.

¹⁰⁶⁶ “Пространство для картины выдолблена, оно внутри, и фигуры упираются головами и сгибаются под неровностью поверхности”. ЛЬВОВА, Наталья, 2015.

601; E.R., M.D., G.P.) está construido por el sombreado en blanco y negro de las homónimas orejas; este universo-adivinanza deja un resquicio, semejante a un túnel, por donde el protagonista puede escaparse hacia otros espacios. Ubicar la narración en términos dentro-fuera se hace tan imposible como señalar la forma geométrica de su marco: parece que todo transcurre dentro de los modos insinuados, como una parábola contada. El marco del “Gato-Elefante-Asno-Hipopótamo” es solo aparentemente más claro (fig. 602; E.R., M.D., G.P.). Semejante a un espejo coronado por la cartela con el nombre de la bestia compuesta, esta ventana elíptica muestra también la huida de los animales originarios, mientras la cola del híbrido la atraviesa. Una vez más, la redondez alude al nacimiento o a la aparición creadora de un ser, no sabemos si en un espacio abierto o en una estancia dentro de él.

Siguiendo con la relación, podemos ver la especialización de los cuerpos o su equiparación con refugios maternos en varias ilustraciones. En la saga de Osito y Ericito, este cuerpo-casa afectuoso puede ser representado por las gigantes construcciones comestibles de las zanahorias (fig. 603; E.R., M.D., G.P.), pero también por la carne de un ser unisex, cuya ternura y solidaridad lo hacen comportarse como un árbol (fig. 604; E.R., M.D., G.P.). Tales cuerpos-refugio suponen un eje que centra las relaciones en un exterior, ya horadado por líneas circulares que marcan la armonía cíclica del mundo (figs. 603-604). A veces, el mismo sistema de coordenadas, con su eje horizontal curvo y vertical hueco (pero lleno de vida) ocupan la página sin fondo, como ocurre en el célebre cuento de autor, escrito y dibujado por Shúlguina, *Venid a tomar una tacita de té* (fig. 606; E.R., M.D., G.P.). En este caso el árbol-casa, ocupado por fuera y por dentro, impulsa la acción narrada, mostrando las ocupaciones y pertenencias de los protagonistas, seres inhumanos de cariño maternal. Cuando se trata de ilustraciones de entornos urbanos con habitantes antropomorfos (casos más bien excepcionales), los ejes vertical y horizontal de este implícito marco falso persisten. Así, en la ilustración para *Puente de colores* de G. Bal, la circunferencia de la noria repercute en un mundo al revés de círculos concéntricos, donde cada cabina-célula genera nuevas historias en blanco y negro, sin olvidar que la cabina superior está reservada para un animalito (fig. 605; E.R., M.D., G.P.)¹⁰⁶⁷. Pero, lo más habitual, son mundos de aspecto mitológico, donde los cuerpos de animales amistosos son completados/habitados por atributos/partes del cuerpo vegetales y antropomorfos o de creación humana (fig. 607; E.R., M.D., G.P.). Se trata de la máxima expresión de la dualidad habitual-extraordinario o efímero-cíclico, una relación formal que siempre alude a contenidos ocultos, adicionales o trascendentes. A esto se referían la familia y amigos de la artista, cuando recordaban las conversaciones de ella con los editores de las revistas, que la acusaban de dibujar animales “bíblicos”¹⁰⁶⁸. Sin contradecir lo que ya apunté en una nota anterior, señalaré que la interpretación literal de este adjetivo, en tiempos soviéticos, es dudosa: incluso gente que nunca leía la Biblia, sabía que el protagonismo animal en ella es infinitamente menor que en un libro de fábulas. Se trataba, por consiguiente, de esa sensación de superponer un mundo mitológico al nuestro ordinario y mostrar las repentinas revelaciones del primero desde las entrañas del segundo.

¹⁰⁶⁷ Para los que ven en la imagen una inocente y lúdica descripción de un rincón urbano, recordaré un paradigmático cuadro del pintor disidente O. Rabin de 1977, que convierte la noria en el símbolo por excelencia del terror y el absurdo de la vida soviética: *La rueda de la fortuna (in memoriam del artista Evgueni Rujin)/ Колесо обозрения (памяти художника Евгения Рухина)*. En el caso de la pintura, más que el contenido existencialista de las cabinas, sugiere analogías sorprendentes el uso del binomio cromatismo-acromatismo, para oponer el universo de estas a su entorno.

¹⁰⁶⁸ ЛЬВОВА, Наталья, 2015.

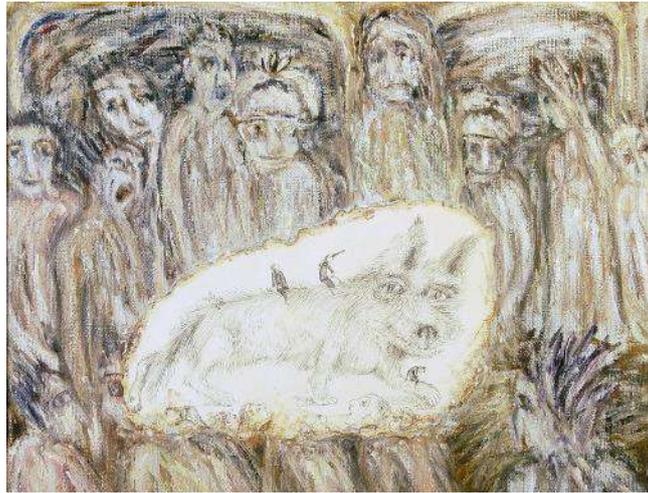


Fig. 608. Lidia Shúlgina. *Un perro en el metro*, 1993.



610. Lidia Shúlgina, preparando la exposición conjunta con N. Estis en Hamburgo, 1999.

Pero ya lo sabemos: para la propia artista hacer ver cómo “lo secreto se hará obvio” sí era un asunto bíblico; y esto explica por qué integró las sospechas de los editores soviéticos en su relato vital. Shúlgina tuvo el encuentro con el mundo bíblico mucho antes de la moda religiosa de la transición postsoviética. Sus propias palabras muestran la magnitud del encuentro:

No puedo explicar por qué todo lo que sale de mi mano cae directamente en el campo estilístico de la Biblia. Cada vez que termino un trabajo..., veo con tristeza que requiere un nombre bíblico, aunque, cuando lo empezaba esperaba producir algo completamente laico... Casi no me permito pensar que escuchar la voz del Libro se ha convertido en una vocación¹⁰⁶⁹.

Evidentemente, se trataba de un proceso que transformaba los intensos tiempos que vivía en términos filosóficos, y también artísticos¹⁰⁷⁰. Gradualmente, el mundo mitológico de

¹⁰⁶⁹ “Не могу объяснить, почему все, выходящее из-под моей руки, сразу попадает в стилистическое поле Библии. Каждый раз, закончив работу..., я уже с тоской понимаю, что обязана прилепить ей библейское название, хотя, начиная работу, надеялась породить что-то совсем светское... Я почти не позволяю себе думать о том, что это уже призвание – слышать голос Книги”. ШУЛЬГИНА, Лидия en ШУЛЬГИНА, И., 2014.

¹⁰⁷⁰ La propia artista habla de la búsqueda de una forma plástica que uniera la cotidianeidad del sufrimiento absurdo y los tiempos bíblicos. donde las catástrofes parecían adquirir sentido. Es significativo el aspecto formal

animales cuyos cuerpos albergan hogares cariñosos se había convertido en el universo judeo-cristiano, donde la materialización de la profecía oculta y de una poética ley de la repetición cíclica, sólo puntualmente precisa de animales parlantes o alegóricos (figs. 608-609). El cosmos escultórico de Shúlguina se antropomorfizó, aunque sin perder la dualidad de la figura (fig. 610). La materia del periódico viejo, transformada artesanalmente sin que dejara de traslucir las palabras, alumbraba los miembros huecos de los santos, mártires y profetas, asociados en las confesiones íntimas de la artista, con los ancestros muertos que transmitían sus sufrimientos y su esperanza. Las composiciones construidas por estos cuerpos expresionistas siguieron tendiendo al círculo habitual que rompe los espacios. Una de las variantes de su última cena, con la habitual silla vacía con el espectador-voluntario, incluye otra silla, ocupada por una figura de papel, el nombre en su cartelito es Lidia Shúlguina.

Disponemos de otro ejemplo sobre el límite cronológico inicial de la experimentación poética, firmado por una artista plenamente inscrita en el surrealismo mágico, Yulia Gúkova¹⁰⁷¹. Revisando sus primeras ilustraciones, encontramos una vocación al trampantojo arquitectónico que acompaña toda su obra. El capitel magritiano del libro, que apareció como su trabajo de fin de carrera (fig. 611; G.R., M.D.), una minúscula edición de *Sueño de una noche de verano*, brota delante de un mar agrietado como el muro que pierde su pintura. Aunque muchos artistas recurrieron al capitel, conocido de los ejercicios académicos de dibujo, que tenían motivos para releer o cuestionar, cada versión de esta pieza de ruinas clásicas es diferente. En Gúkova (aplicada a Shakespeare, cuya revisión, convierte una vez más el género de los clásicos universales en una hibridación entre neo-mitologema y experimentación) dicho capitel está lleno de esperanza en torno a la posible victoria del inconsciente fantástico, que

de la unión, que erige el reciclaje en arca para míticos viajes en el tiempo: “Tal vez los recortes del lienzo y los viejos tableros pueden relacionar la basura de nuestro tiempo al proto-material de los tiempos bíblicos”. (“Может быть, обрезки холста и старые доски способны связать мусор нашего времени с праматериалом библейских времен”). ШУЛЬГИНА, Лидия, en ЛЬВОВА, Н., 2015.

¹⁰⁷¹ Yulia Gúkova (1961) se formó en el célebre Instituto Poligráfico de Moscú (institución ya reiteradamente citada, procedente de la reestructuración del desaparecido Vjtemás, y que en la actualidad forma parte de la Universidad Politécnica de Moscú). Al margen de la enseñanza académica, aprendió pintura y gráfica con una serie de artistas, de los cuales cabe citar a N. Popov y Alisa Poret. Ilustró más de cuarenta libros, en Rusia y en el extranjero. La cronología de sus títulos revela unas líneas significativas: comenzó con ilustraciones de poesía infantil hacia finales de los ochenta (*Primavera* de V. Korchágov de 1986; *Donde pernocta el entresueño* de Janis Baltvilks de 1988); atravesó los noventa dibujando los grandes clásicos fantásticos, a menudo esperando largamente antes de ver la edición rusa de un libro, publicado en Europa Occidental (*Pulgarcita*, 1990; *Alicia en el País de las maravillas*, 1991/2003 en Rusia; *El mago de Oz*, 1995/2003 en Rusia) y acumuló un importante número de libros sin publicar (en su país o en ninguno). En el final de este listado encontramos libros-juego, algunos con un importante peso de la interactividad y de la risa disparatada (fig. 617), así como complejos ejemplos del género “libros de artista”. A mitad de su trayectoria, un libro de imágenes explícitamente surrealistas, *Zoki y Bada* (ilustrado en conjunto con V. Burkin), dentro de la emergente línea de los falsos libros educativos, género posmoderno que veremos a continuación y que culmina con los trabajos de G. Óster. De forma paralela, Gúkova, crea pinturas de técnica mixta, donde los temas folclórico-mitológicos están resueltos con una paleta de medios que abarcan desde la abstracción matérica al collage posmoderno (fig. 618). Además de sus ilustraciones en revistas (como la célebre *Química y vida* en el periodo estudiado), trabajó para el cine, los dibujos animados y distintos proyectos que incluyeron la animación digital; en este listado tan diverso cabe hasta la creación de joyas de diseño. Fue destacada en importantes concursos y dejó obras suyas en colecciones privadas de todo Occidente, trazando así una trayectoria típica de artista contemporánea rusa, prácticamente más presente en el extranjero que en su país. Un perfil que comparte con numerosas pioneras de la renovación de los años noventa, cuya polémica adaptación de los estilos de las vanguardias históricas a los textos infantiles de la *perestroika* y la transición neoliberal, hoy son un oscuro objeto de cuto para los anticuarios, bastante olvidado por el mercado. Personalmente, me gustaría añadir que Yulia Gúkova (junto con Victoria Fómína y muchas otras artistas) forma parte de aquel resistente y optimista colectivo de La sección Gráfica del Libro de La Unión de los Artistas de Moscú, capitaneado por Anastasia Arjípova, donde personas de inconmensurable talento enfrentan la difícil coyuntura con solidaridad, modestia y hospitalidad encomiables. ГУКОВА, Юлия, 2019. МИЦУЛ, Светлана, 2002.

brotan del pasado, sobre las irreales construcciones del presente. Lo curioso es cómo esta construcción vertical, que tergiversa cualquier idea de enmarcamiento espacial de la página, se repite, transformada, en algunas tempranas ilustraciones gráficas, aún lejos de su estilo maduro (que no obstante asomaba en *Sueño de una noche de verano*). En *Primavera* (fig. 612; E.G.-E.R, M.D., G.P.), la cabeza de una campesina folclórica ocupa el lugar del rolo decorativo en el centro del capitel, rematado, no obstante, por dos modernas antenas, mientras la pila de madera sostiene el fuste. La caótica figura pseudo-clásica rebosa alegre caos, y la casa poética de 1986 se convierte en verdadero habitáculo del tiempo de la *perestroika*, imposible pero divertido.

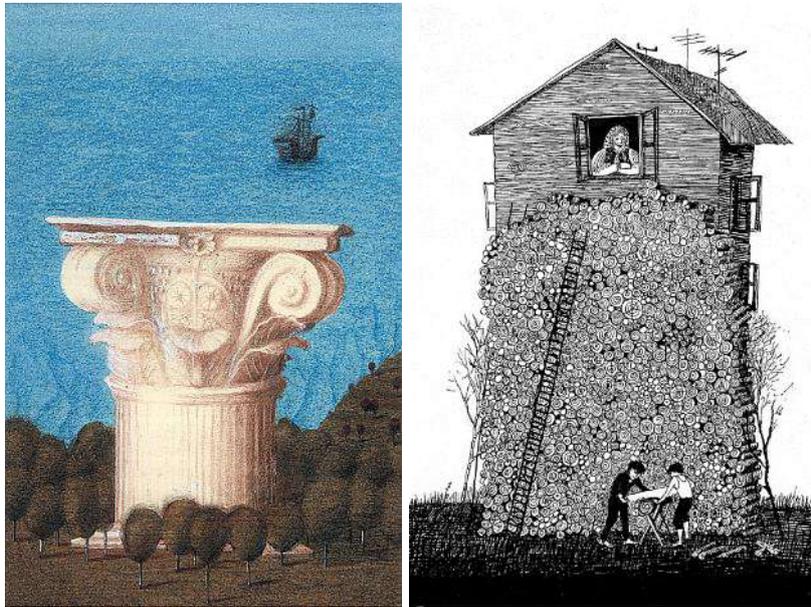


Fig. 611. Yulia Gúkova. Ilustración para *Sueño de una noche de verano*, 1985 (estilos para/post/realistas, marco deconstruido).

Fig. 612. Yulia Gúkova. Ilustración para *Primavera*, 1986 (estilo todavía híbrido, marco deconstruido, género vinculado a la poética experimental¹⁰⁷²).

El poemario siguiente, de 1988, presenta una subversión del espacio mucho más apreciable (fig. 613; E.R, M.D., G.P.). Aquí es completamente imposible diferenciar exterior e interior, tal como se despliegan, confundidos, el cielo estrellado y el acuario... o el sueño y algo que, más que la realidad sería su representación condicionada. Vuelvo a insistir en el asunto clave: los versos de Baltvilks no contienen tanta carga de confusión lingüística y ensayo lúdico-subversivo, como se les podría suponer observando la imagen; la sensación de detonación de los valores del mundo usual proviene prioritariamente de la imagen surrealista.

¹⁰⁷² Reiterando la salvedad: en varios poemarios, es prioritariamente el dibujo de Gúkova lo que acerca al juego absurdo unos versos que apenas lo potencian.



Fig. 613. Yulia Gúkova. Ilustración (a página doble) para *Donde pernocta el entresueño*, 1988 (estilos para/post/realistas, marco deconstruido, género vinculado a la poética experimental/lingüística).

Con el tiempo, el universo de Gúkova consolidó algunas figuras favoritas (figs. 614-615). Algunos son temas surrealistas conocidos: los insectos o las minúsculas figuras que se les asemejan; cierto gusto por la ubicación en damero, que evoca el tablero de ajedrez y la ruina arquitectónica. Otros recursos –como los repetidamente invocados colores de la arena y de la tormenta–, parecen señas personales. De forma simultánea, perdura el juego entre la estilización y una mirada más propensa a hacer malabarismos con los parámetros realistas equívocos: como la vista de pájaro en *El mago de Oz*, eco de un mapa en relieve, que se pliega de forma cóncava. La comparación de estas imágenes, cuyo estatus conocemos¹⁰⁷³, con otro libro, completamente inédito en ruso, permite aventurar cuáles de los elementos podrían haber resultado menos aceptables para el público local. Así, *Serena y la muñeca salvaje* retoma el tema de la transformación de lo arquitectónico en fito-antropomorfo, con matices femeninos: la columna-cactus con sus collares de *Zoki y Bada* se refleja en las fuentes arquitectónico-florales de *Serena y la muñeca salvaje*, rodeadas de esculturas con formas de mujer (fig. 616; E.R., M.D., E.C.). Este último libro –accesible solo en inglés y francés– también retoma la evolución del color saturado, con sus reminiscencias de suspense y angustia, pero también de liberación a través del inconsciente. Además, el estilo se muestra aquí más sensible a las nuevas formas de impresión, que permiten explorar una gama cromática más reducida.

¹⁰⁷³ *Zoki y Bada* (fig. 613; E.R., M.D., G.E.) es parte de los mitos rompedores de los noventa, hoy olvidados; *El mago de Oz* (fig. 614; E.R., M.D., G.C.) tardó casi una década en aparecer en la patria de la artista.



Fig. 614. Yulia Gúkova. Ilustración para *Zoki y Bada*, 1993 (estilos para/post/realistas, marco deconstruido, género antieducativo-enciclopédico).

Fig. 615. Yulia Gúkova. Ilustración para *El mago de Oz*, 1995 (estilos para/post/realistas, marco deconstruido, género neo/cuentista/mitológico).



Fig. 616. Yulia Gúkova. Ilustración para *Serena y la muñeca salvaje*, 2000 (ejemplo de libro sin editar en Rusia; estilos para/post/realistas, marco deconstruido, género neo/cuentista/mitológico).

Si los grises del espacio sin ubicación real y las mujeres escultórico-florales muestran así una lenta y difícil pugna por imponerse, otras formas de aniquilar el marco parecen tener éxito, aunque también con retraso. De este modo, en el siglo XXI ya se puede leer en ruso el libro-juego —o más bien reconstruirlo en Rusia, ya que faltan las palabras—, que vuelve a mezclar los cuerpos de la mujer y de los representantes de la flora y fauna, en una pose que retoma el planteamiento escultórico-arquitectónico (si pensamos en la Esfinge). Pero esta vez el estilo del librito simula, aunque equívocamente, la simplicidad y la presión de la nítida imagen digital de la actualidad, usando para la subversión compositiva la recomposición de las partes de la página. (fig. 617; E.R., M.D., G.E.). Por fin, algunas obras de caballete de Gúkova recuperan temas y motivos: seres mitológicos femeninos con cuerpos decorativos, ecos de la

arquitectura en la construcción de las figuras, colores que hablan de la tela y del metal, con sus usos artesanales y evidentes homenajes al collage, como técnica y como modo de pensar espacialmente (fig. 618).

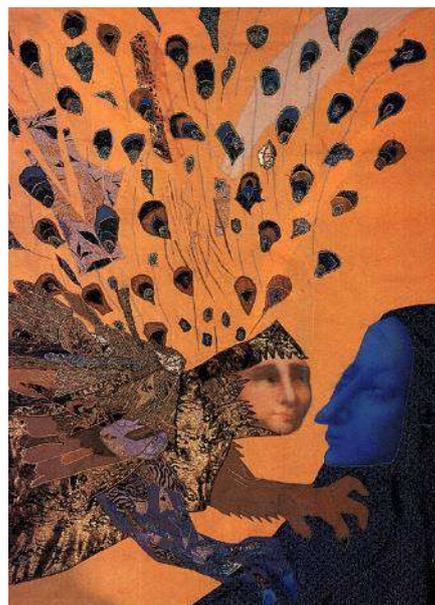


Fig. 617. Yulia Gúkova. Vista en conjunto del libro *La gran confusión*, 2000 (estilo subordinado a la innovación diseñadora-estilos para/post/realistas, marco deconstruido-interactivo, género divulgativo/enciclopédico).

Fig. 618. Yulia Gúkova. *El Pájaro de fuego* (acuarela sobre tela), s.f.

Después de haber buscado los vínculos de la imagen que hace explotar la página organizada, con la poesía que reconstruye el lenguaje, vimos que en los puntos cronológicamente más cercanos y más alejados de la evolución de este tipo de ilustración, las coincidencias son más bien problemáticas. Queda por investigar el tiempo intermedio de esta especie de mito de los noventa, revisando las representaciones que ilustraron a uno de los autores más destacados de la experimentación poética. Ya presenté someramente a Gregori Óster, hablando de los “consejos nocivos”, del nuevo género creado por él que atrajo numerosos seguidores. Por añadidura a esta inversión carnavalesca de la pesada máquina didáctico-moralizante heredada del tiempo soviético, cabe subrayar también las intersecciones de algunas líneas en la obra de Óster con las tradiciones subversivas, existentes en la literatura o cultura infantil por lo menos desde que existe el citado sistema opresivo. Un ejemplo sería el *Libro de la sabrosa y sana comida para caníbales*, donde las recetas retoman la lúdica experimentación lingüística, promovida por los poetas del absurdo de décadas pasadas. Los vocablos referentes a los platos y a su preparación transforman rompecabezas de la jerga infantil, dialectismos y todo un arsenal exacerbado de figuras literarias y tropos. Me detendré en otro ejemplo del uso liberador de la tergiversación, procedente de una versión de sus célebres *Problemas de matemáticas* (en este caso *Asquerosos problemas de matemáticas; Противные задачи*. Москва: Независимая газета, 1992). Aquí, el absurdo abarca desde la cultura infantil de lo escatológico hasta las verdades más crudas referentes a la mitología soviética, a veces directamente relacionadas con el tema del género:

En la Compañía de pioneros “Pavlik Morozov” hay 300 pioneros. Todos sueñan con repetir la hazaña de Pavlik [denunciar a su padre a las autoridades; n.trad.], pero no todos tienen esa oportunidad,

ya que 2/3 de los pioneros son criados por madres solteras. ¿Cuántos pioneros podrán repetir las hazañas de Pavlik?¹⁰⁷⁴.

En pocas líneas Óster activa múltiples relaciones de intertextualidad, que permiten intuir desde el proverbial sinsentido de los problemas de matemáticas ideologizados hasta la muy practicada parodia de las consignas de repetición ritual (“repetir la hazaña”). Con esta fusión de risa detonante a varios niveles, los problemas recuerdan al chiste infantil, disparatado u obsceno, hasta el grado de poder ser confundido uno con otro. Por fin, quisiera extrapolar el análisis de la intertextualidad a las imágenes que ilustran uno de los libros más queridos de Óster, *La escuela de los horrores*, ilustrado por la ya presentada Ekaterina Sílina. Para ello necesito primero abrir un amplio paréntesis, que ahonda en la importancia de las leyendas urbanas que dan contenido y formato al libro, dentro de la construcción de los paradigmas culturales soviéticos.

Si para algunos investigadores, los que se despidieron de su niñez algunos años antes de la *perestroika* conocieron la plenitud (y el fin) de la “infancia soviética feliz”, para otras voces, minoritarias y criticadas pero portadoras de lo más interesante del estudio antropológico, se trata de la generación que vivió el paroxismo de las terroríficas leyendas urbanas. También en décadas anteriores los ciudadanos de la Unión habían creado su folclore del terror, a la vez que se movían en la cultura alternativa de la resistencia y de la risa subversiva. Una fundamentada hipótesis distingue el extenso patrimonio soviético del miedo de su análogo en otros países (con los que, por supuesto, tiene puntos en común). En el caso ruso, las copiosas leyendas urbanas podían contrarrestar las no menos terroríficas consignas de la autoridad, pero, especialmente en momentos históricos de máxima tensión, podían proceder directamente de las estructuras del poder, necesitadas de las más variadas formas de control sobre las opiniones. Quizás el caso más común sería la compleja reelaboración de estas mismas premisas de inseguridad y desconfianza, creando una disparatada avalancha de historias absurdas que escapaban de cualquier intencionalidad. Su transmisión compulsiva, que en realidad aumentaba el esperpento social, se proponía aliviar la soledad del impotente individuo frente a la incomprensible y despiadada trituradora histórica. Se cree que hacia los años ochenta, esta cultura del miedo y de la crítica liberación de él a través de las narrativas grupales se convirtió en el pasatiempo favorito de los últimos niños soviéticos¹⁰⁷⁵.

¹⁰⁷⁴ “В пионерской дружине имени Павлика Морозова 300 пионеров. Все они мечтают повторить подвиг Павлика, но не все они имеют такую возможность, так как 2/3 пионеров воспитывают матери-одиночки. Сколько пионеров смогут повторить подвиг Павлика?”. ОСТЕР, Григорий, 1992.

¹⁰⁷⁵ Los datos y las conclusiones referentes a las leyendas urbanas y su relación con la infancia proceden de varios estudios, entre los cuales destacan los de Alexandra Arjípova y Anna Kirziuk. La nomenclatura de los escalofrantes –y mayoritariamente escatológicos– rumores es tan amplia como reconocida por cualquier persona que vivió los últimos años del bloque socialista, en la Unión Soviética y, en el caso de muchas historias, en sus países satélites. Englobaban desde los mitos anticonsumistas de productos alimenticios contaminados con restos humanos, hasta la significativa creencia en la existencia de cámaras extranjeras, capaces de grabar desnudas a las mujeres soviéticas a través de la ropa, para transmitir la imagen a revistas pornográficas occidentales. No sería exagerado afirmar que la parte más creativa pertenecía a las historias difundidas y protagonizadas por niños. Repasando la nomenclatura de las historias infantiles más repetidas en los recreos o los dormitorios comunes de los campamentos, encontramos tópicos tan populares como los omnipresentes chistes sexuales, contados en los mismos lugares con igual asiduidad (a diario), pero incluso más imaginativos y más centrados en el protagonista infantil. Así, vemos cómo el coche de los órganos del poder oficial y secreto (el Volga negro) secuestraba niños; los extranjeros de Occidente les regalaban chicles envenenado; los “Otros” locales, étnica- o políticamente diferentes, los aguardaban con golosinas contaminadas con mezclas escatológicas; los propios padres se revelaban como caníbales enmascarados y, en cualquier momento, los Estados Unidos iniciaban el constantemente pregonado holocausto nuclear. El acto de compartir las variantes de estos temas (y de sus “hermanos”, los chistes sobre sexo), todos convertidos a menudo en disparates incomprensibles, liberaba de todos los miedos menos del

La transmisión compulsiva de los mutilados tópicos del terror, cuyo significado a menudo se les escapaba, fortalecía la solidaridad de los niños en un mundo que proyectaba sobre ellos tanto miedo soterrado. Podríamos afirmar que se trataba de una de las formas de expresión autóctona del sujeto infantil colonizado más prístina: ningún discurso psicopedagógico o político-oficial reconocía su existencia, y aún menos en relación con el problemático ámbito de la escuela, como lo hizo Óster. Recuperar esta cultura autónoma de la catarsis, ponerla en relación con la risa absurda heredada de las vanguardias históricas y darle un lugar de honor dentro del corpus de la literatura infantil, todo ello difícilmente podría haberse hecho antes de finales de la fatídica época de los noventa. Una vez realizado, era lógico esperar no solo que abriera perspectivas para la escritura y la ilustración, sino también que se leyera en términos de esperanza: pregonar con arte lo más proscrito solo podía expresar la fe en la irreversibilidad del cambio.

Aun a sabiendas de todo lo expuesto, las líneas de conexión que se intuyen entre las imágenes de Sílina y otras obras referentes a la escuela o a la vida grupal infantil (y por otro lado, la relación de sus ilustraciones con la provocación vanguardista per se), alcanzan tal abundancia, que apenas me puedo permitir señalar unos cuantos casos, dejando el resto a la imaginación del lector¹⁰⁷⁶. Aplicaré a la escueta selección dos métodos, que podrían convertirse en modelos para proseguir el trabajo con otras páginas de *La escuela de los horrores*: primero, multiplicar los ecos distinguibles en una sola imagen, extrapolando sus vínculos con otras imágenes de distintas épocas y tendencias (figs. 619-623) y, en el caso de la segunda ilustración, explorar la evidencia inmediata, aparentemente ilógica, para llegar a unas conexiones estilísticas menos directas (figs. 624-625). En ambos casos, me apoyaré en el poder del gesto, materializado a través de las extremidades corporales y encaminado a transformar el espacio, construyendo y deconstruyendo los ambientes y sus sentidos políticos y culturales.



último citado, el referente a “La Bomba”, sobre la que nos adoctrinaban cada día y cuya sombra nada consiguió borrar: el inciso proviene de los recuerdos personales de la autora de estas líneas. Para todo lo demás: АРХИПОВА, Александра; КИРЗЮК, Анна, 2020. АРХИПОВА, Александра; КИРЗЮК, Анна, 2018, p. 130-152. АРХИПОВА, Александра; РАДЧЕНКО, Дарья; ТИТКОВ, Алексей (eds.), 2016. КИРЗЮК, Анна, 2018, p. 20-43.

¹⁰⁷⁶ O, si se prefiere, remitir a ilustraciones mostradas en los capítulos anteriores, como las figuras 217-220, entre otras.

Fig. 619. Ekaterina Sílina. Página doble de *La escuela de los horrores* de G. Óster, 2001 (estilos para/post/realistas, marco deconstruido, género derivado de la poética experimental/lingüística).



Fig. 620. Vladímir Konashevich. Página de *Un millón* de D. Jarms, 1931.

Fig. 621a. Alexéi Pajómov. Página de *Campamento* de E. Shvarts, 1925.



Fig. 621 b. Alexéi Pajómov. Página de *Campamento* de E. Shvarts, 1925.

La página doble que inicia la historia escolar de terror “La tabla de estrangulación” presenta una fluida composición, donde las figuras pasan de la primera página a la segunda, sufriendo un corte muy significativo (fig. 619; E.R., M.D., G.P.). La protagonista de la página izquierda es la profesora-fantasma que aparece en la pose óptima para hipnotizar a los niños, a fin de que estos por la noche estrangulen a sus padres dormidos, y luego los multipliquen el uno por el otro. La derecha está dedicada a los niños zombificados, que, por cierto, no realizarán el parricidio programado gracias al oportuno descubrimiento del error de cálculo (un estrangulado multiplicado por uno daría uno y no dos progenitores muertos). La profesora tiene los rasgos de mujer-vampiro, terrorífica y a la vez emanando *sexapeal*, prohibido para las

profesoras del pasado; esta resuelta en los colores del terror soviético (el rojo y el negro aparecen en numerosas leyendas urbanas) y su cuerpo geometrizado recuerda alguno de los números, que no faltan en la página doble. Los niños reproducen el movimiento de la hipnotizadora a su patosa e insegura manera. Además de los dos recuadros de texto con marcos desiguales y un remoto suelo ligeramente curvo –que extrapola el lugar de la acción desde dentro hacia fuera–, todo el espacio vacío está dominado por los dos elementos que se repiten y crean ecos entre sí. El primero son los analógicos pies de, respectivamente, la profesora (en unos exagerados zapatos de provocadora e irregular forma de “dominatrix”) y los alumnos de tercero de primaria (patéticamente desatados). El segundo, las manos del mismo grupo: temblorosas manitas negras extendidas, que invierten las enormes manos rojas de la vampira, a la sazón, el elemento que el corte entre páginas transporta sobre las cabezas de los niños hipnotizados. El tercer elemento repetido, el de las cabezas con expresión compartida, apenas sirve para equilibrar el balanceo de las manos y los pies; en esta historia de hipnosis grupal y cálculo mecánico, el lugar de la cabeza es el de un atributo secundario. Los protagonistas del análisis comparativo a continuación serán, por consiguiente, sólo los pies y manos del grupo infantil o de sus componentes individuales, ellos y el significado de sus gestos en interacción con los parámetros que enmarcan la página o, al revés, le niegan la espacialidad.

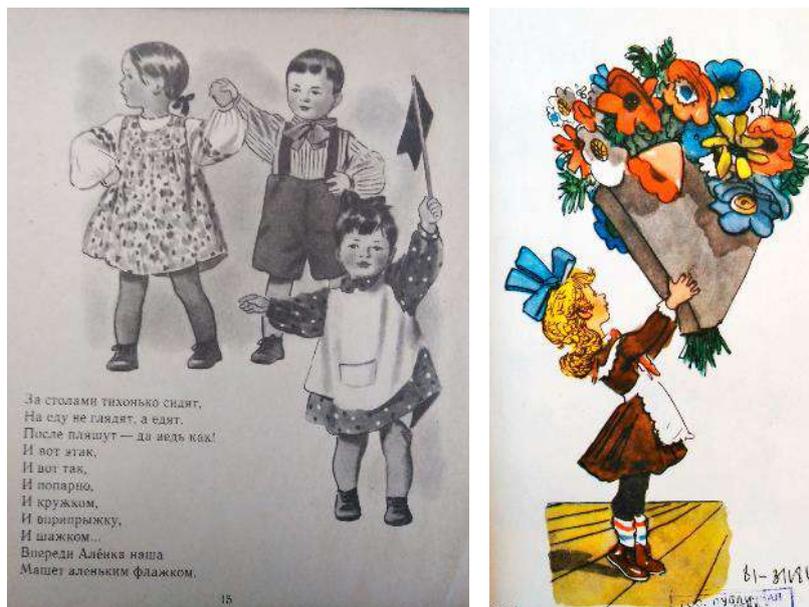
El movimiento al unísono de un grupo escolar es un tema muy querido en la poesía infantil ilustrada de la Unión Soviética. Puede tratarse de la unidad más pequeña que coincide con una clase o con un grupo de niños que practican el ocio organizado en los campamentos estivales, impregnados de simbología militar¹⁰⁷⁷. En estos casos tanto la clase como el grupo de veraneantes se pueden traducir como “pelotón”: unidad militar indivisible, más a menudo de pioneros. El pelotón, como un cuerpo o un organismo de colmena, con una única conciencia compuesta, fue reiteradamente tratado en el arte infantil. Entre los poemas más atractivos para los ilustradores encontramos obras de nombres significativos: Samuíl Marshak (*Pelotón*); Evgueni Shvarts (*Campamento*) o Daniil Jarms (*Un millón*). Los versos de Jarms hoy se presentan especialmente ricos para las interpretaciones, convirtiendo, con lúdica ligereza, a los héroes infantiles en números, hasta que la multitud de niños llega al homónimo número o, como dice el propio poeta, “casi-casi un millón” (“doscientos mil por cuatro y luego otros cuatro”)¹⁰⁷⁸. Este poema se prestó a ilustraciones construidas por multitudes geometrizadas, con sus miembros apenas distinguibles. Pero en la edición de 1931, el texto fue ilustrado por Vladímir Konashevich, cuya elegante sonrisa despertó la ira de las autoridades correspondientes (fig. 620). El artista no prescindió del movimiento al unísono de la multitud de manos y pies, que marcan el ritmo de la marcha. Pero añadió un elemento que desbarató el mensaje inequívocamente (el hecho de que este detalle no se menciona en las declaraciones contra el libro, no contradice la demostrada ceguera estética de la censura). Delante de la confluencia numérica de los pioneros, que en otras páginas del mismo libro son poco más que puntitos y rayitas en marcha, destaca una de las niñas. Un coqueto y consciente movimiento, lleno de *sexapeal*, convierte su paso en un desfile de modelos. Su vestimenta, profundamente

¹⁰⁷⁷ El concepto de pelotón de pioneros fue introducido con anterioridad, junto con su principal característica pictórico-literaria: la acción simultánea. Otras ilustraciones importantes aparecen en el capítulo VI.

¹⁰⁷⁸ ХАРМС, Даниил КОНАШЕВИЧ, Владимир (il.), 1931, s.p. En los interrogatorios que siguieron a una de sus detenciones, Jarms reconoce la naturaleza “antisoviética” del poema, por deshumanizar el movimiento de los pioneros equiparándolo a números y reglas aritméticas. Es sabido cómo se obtenían este tipo de declaraciones y la ignorancia de los verdugos, capaces de ver la equiparación en números, es decir, LA MECANIZACIÓN EN MASA como DESIDEOLOGIZACIÓN. También parece patente que desconocían no sólo los escritos constructivistas, sino también los del propio Lenin. Aun así, el hecho de la sospecha que provocaba la lúdica glorificación (o burla, según los censores) de la acción simultánea de los grupos infantiles politizados, merece ser anotada. Los dibujos de Konashevich para la publicación, también son calificados como antisoviéticos. El texto de los interrogatorios, que tuvieron lugar durante los años 1931 y 1932, aparece en ЛИТФОНД, 2021.

antipionera (además, insinuada también en otras niñas que la rodean) y, sobre todo, la particular mirada dirigida al lector, no dejan lugar a dudas: la preadolescente no ha salido para manifestar sus convicciones comunistas. Esta anónima (mala) pionera de Konashevich podría haber sido una seguidora de la vampiresa sexualizada de *La escuela de los Horrores*, de un modo mucho más satisfactorio que los anodinos y torpes alumnos de 2001.

Disponemos de otra imagen que construye el espacio en torno a las extremidades del grupo de pioneros (fig. 621 a). Es una tempranísima ilustración de Pajómov en el mencionado *Campamento* de E. Shvarts, privada de los perfeccionados detalles de sus años posteriores. Supuestamente, la acción se desarrolla al aire libre, pero el entorno natural no ha obtenido derecho de representación, existe sólo en función de los cuerpos infantiles que lo ordenan y transforman. Aquí lo humano, con todas sus connotaciones, está hábilmente reducido por Pajómov a alguna curva, sobre todo en el torso desnudo de los chicos. Las extremidades, igual que las caras, aparecen como una especie de diseño sobre textil: improntas iguales de sombreado incompleto, sin ningún rasgo característico. Su función es la de formar un cuerpo único donde ninguna pieza desentona. Efectivamente, el ritmo implacable nos permite apreciar que hasta los uniformes con bombachos femeninos aparecen fusionados con los cabellos de algunas niñas, mientras que el pelo de los chicos puede, como mucho, formar conjunto con los calcetines rojos: la diferenciación sexual entre las “ruedecitas” de la máquina está solucionada de modo rotundo y fácil. En páginas siguientes, los mismos cuerpos (la acción corre a cargo de las más maleables figuras desnudas de los chicos) alternan el movimiento idéntico con otro del tipo “serie de fotogramas”: cada unidad corporal avanza una fracción del instante, hasta que la máquina común completa el salto (fig. 621 b). El agua es solo un reflejo del movimiento común escalonado¹⁰⁷⁹.



¹⁰⁷⁹ ¿Qué pasaría si no se tratase de una descomposición del movimiento, que recuerda a los experimentos futuristas y el proto-cine? Según las leyes de la física, los niños se lesionarían gravemente, al terminar el salto unos sobre otros. Descartando pues, la interpretación realista, quisiera recordar la asombrosa consonancia de esta imagen con una apéndice de 1973 de un ensayo de los años treinta: “lugar de intersección de las series temporales y espaciales [o...] de la condensación en el espacio de las huellas del paso del tiempo”. BAJTÍN, Mijail, 1989, p. 398. Es Pajómov quien nos da las claves que el resto de las imágenes sólo podrían sugerir: las marcas de un cronotopo del pelotón. Mecanizando o vaciando de contenido el entorno natural (y la página), sus pies y manos enmarcan el tiempo de modo cíclico, cinematográfico y eterno.

Fig. 622. Tatiana Eriómina. Página de *Aliónushka*, 1967.

Fig. 623. Aminadav Kanevski. Ilustración para *Lénochka, la del ramo*, 1981, [1968].

Otros formatos literarios también aprovecharon el poder de los pequeños pies y manos para producir gestos espaciales. Lo observamos reiteradamente en el género que aquí denominé *Bildungsroman* de la niña (es decir, una narrativa, a veces en verso, que reproduce los momentos y espacios clave del crecimiento de la niña ideal soviética). Una heroína de este tipo, la pequeña Aliónushka de Elena Blaguínina recibió en 1967 el tratamiento que Tatiana Eriómina daba por aquellas fechas a sus personajes: dulzura, redondez, lacitos y comportamiento impecable (fig. 622). La protagonista es casi un bebé cuando la guardería organiza la celebración del 1º de Mayo. El texto sugiere que se trata de una especie de ensayo espontáneo, llevado a cabo en un recinto cerrado. Pero, en las páginas siguientes, donde la niña sale a ondear su bandera a la calle, el espacio está tan ausente como en el supuesto interior de la guardería. Solo los gestos de los pequeños nos indican que los niños ocupan un lugar cualquiera, provocando un suave sombreado alrededor. Los pequeños pies, que todavía apenas consiguen caminar con seguridad, necesitan del apoyo del gesto de las manos para transmitir un movimiento con la debida contundencia ideológica. Justamente estas manos, alzadas y extendidas, que pasaron de imagen a imagen, quedan magistralmente parodiadas en *La escuela de los horrores*. El uso cómico de la postura individual, que amplía e invierte los usos colectivos, nos revela otros significados de los diminutos pies y manos, en un escenario donde la ruedecilla, desacoplada de la máquina grupal, repite inútilmente un ademán vacío.

Puesto que Sílina –y los años noventa– no fueron los únicos que se rieron de las manos pioneras y de sus gestos. Sería injusto obviar el deseo de muchos artistas, que dibujaron al límite de la caricatura, para aprovechar aquellos intersticios que les permitieron fijarse en algún disparate de la vida escolar. Fue el caso de *Lénochka, la del ramo* de Agnia Bartó, texto que sigue siendo ilustrado hasta el día de hoy y que cuenta una historia atrevida. La pequeña protagonista está tan obsesionada en regalar ramos en las celebraciones, que prescinde por completo de sus clases y trabajos, viviendo a la espera de la teatralización festiva. Ciertamente, para salvar el *statu quo*, la responsabilidad recaía en la niña, con su coquetería y debilidad femeninas: el sistema sabía utilizar los estereotipos de género para neutralizar la risa que, por derecho, tendría que dirigirse contra él. Todas estas contradicciones son visibles en la ilustración de Aminadav Kanevski (fig. 623). Lénochka brota del podio (metonimia de celebración) como una flor de su gigante ramo, una asociación reforzada por el enorme lazo en sus cabellos. Al margen de los citados atributos, toda la narrativa está transmitida por las extremidades de la niña: un forzado movimiento ascendente hacia el brillo del poder, que la donante aspira a compartir tan inconscientemente como las flores buscan el sol. El patético ademán de Lénochka, construido gracias a sus manos y pies que pugnan por subir, también obedece a un esquema que atravesó numerosas imágenes –aunque aquí la caracterización la desbarata– y también puede ser encontrado en la parodia de la profesora vampira y sus zombificados imitadores. Podemos precisar aún más e imaginar un movimiento continuo que empieza en la marcha (con disonancias) de Konashevich, pasa por los pioneros haciendo gimnasia de Pajómov y por los gestos de las manos de Aliónushka y de Lénochka, para terminar de forma circular con la profesora y los alumnos de Sílina (figs. 620, 621 a, 622, 623, 619). Sería la misma onda efectuada por una máquina corporal que brinda Pajómov en el salto del pelotón (fig. 621 b), expandiendo así el cronotopo del aspaviento colectivo sobre diferentes manifestaciones literario-visuales.

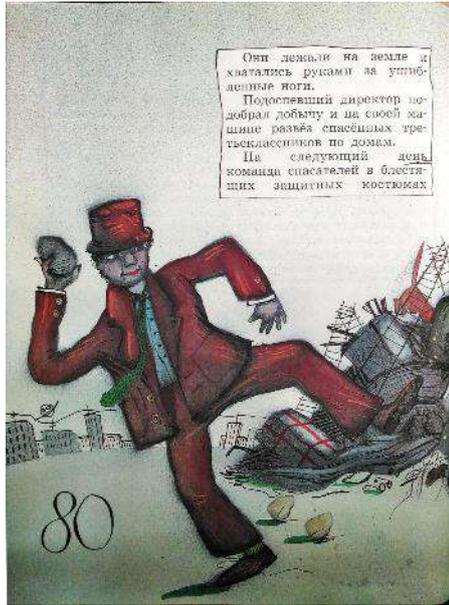


Fig. 624. Ekaterina Sílina. Página de *La Escuela de los horrores* de G. Óster, 2001 (estilos para/post/realistas, marco deconstruido, género derivado de la poética experimental/lingüística).

Fig. 625. Alekséi Nikitin. Viñetas de *Jarmsiada. Chistes. Cómics de la vida de los grandes*, 1998¹⁰⁸⁰.

Por fin, existe otra manera de analizar el gesto corporal direccionado y destructivo, que Sílina plasmó en las leyendas urbanas inventadas por Óster. En una de las historias, el intrépido director de un colegio se percató de que un grupo de alumnos se acerca a una peligrosa sustancia abandonada en el vertedero. Consciente de la escasez de tiempo para la acción, el director se emplea en tirar piedras contra sus alumnos; tras salvarles la vida, abatiendo a algunos, los lleva de vuelta a sus casas. El valiente pedagogo, cuyos métodos apenas necesitan comentario, está presentado como un híbrido entre beatnik y dandy del pasado; la vestimenta, en combinación con su particular cara y el peinado con unas insinuadas patillas, lo hacen más que remotamente parecido a la personalidad más célebre de la literatura rusa. Nadie repararía en la semejanza, probablemente involuntaria, si no fuese por otra notable coincidencia. Pushkin, el genio romántico en cuestión, fue objeto de todo tipo de bromas por parte de los poetas de OBERIU y muy especialmente de D. Jarms. En parte, su elección como objeto de chistes absurdos denunciaba el culto oficial, transformador de la compleja personalidad creadora en una especie de cliché nacional omnipresente, banal como un anuncio publicitario¹⁰⁸¹. Los chistes

¹⁰⁸⁰ Traduzco el texto de la viñeta intentando conservar al máximo las irreverentes disonancias (y las coloquiales discordancias) jarmsianas: “Pushkin amaba tirar piedras. Nada más ve piedras, coge y ¡jala!, a tirarlas. A veces se rallaba tanto que se ponía todo colorado. ¡Hace aspavientos, tira piedras, como para volverse loco!”

¹⁰⁸¹ Pero se pueden aducir otras razones que acercan aún más el caso a los procesos tratados en esta investigación. La reacción de los absurdistas no es el único eco creativo de un amplio trasfondo popular (encontramos otra prueba en el particular uso paródico del nombre y figura de Pushkin por las masas, como atestigua Bulgakov en *El maestro y Margarita*). Una cultura popular que se apropia del genio romántico para las formas de resistencia de transmisión oral –chiste paródico obsceno o absurdo– estaría fundamentada también por el, digamos, doble fondo de su memoria. El que para la historia académica es solo víctima de la censura se convierte, para la subcultura, en autor de sabrosas obscenidades poéticas. Agradezco a Antonio Lafuente Carrión por haber llamado mi atención sobre un paralelismo de enorme interés entre esta historia y la memoria popular de Quevedo. Autor de elegantes versos escatológicos, el genio del siglo de oro español se convirtió en objeto secular de chistes centrados en la letrina. La animadversión hacia ambos hechos, sobre todo por parte de las instituciones culturales del régimen franquista,

disparatados sobre Pushkin podían brindar cualquier sorpresa, como en el caso de este, cuyo texto aparece en la viñeta (fig. 625).

Casi ominosamente, no solo el genio nacional (que en otra viñeta de la Jarmsiada aparece con su chistera) efectúa el mismo gesto absurdo de lanzar con gallardía una inverosímil piedra, igual que el director de escuela postsoviética de Sílina y Óster. También el espacio que este gesto destruye es muy comparable en ambos casos, el del nuevo cómic ruso y el de la ilustración alternativa. En ambas imágenes vemos un terreno ondeante, construido por obstáculos inesperados y campos de texto irregulares, por líneas interrumpidas y cruce de miradas protagonista-lector. Como si todo el espacio representacional-gráfico de la transición rusa hubiese aparecido gracias a las piedras, arbitrariamente arrojadas por quien menos te lo esperas. Una hipótesis plausible para explicar las coincidencias.

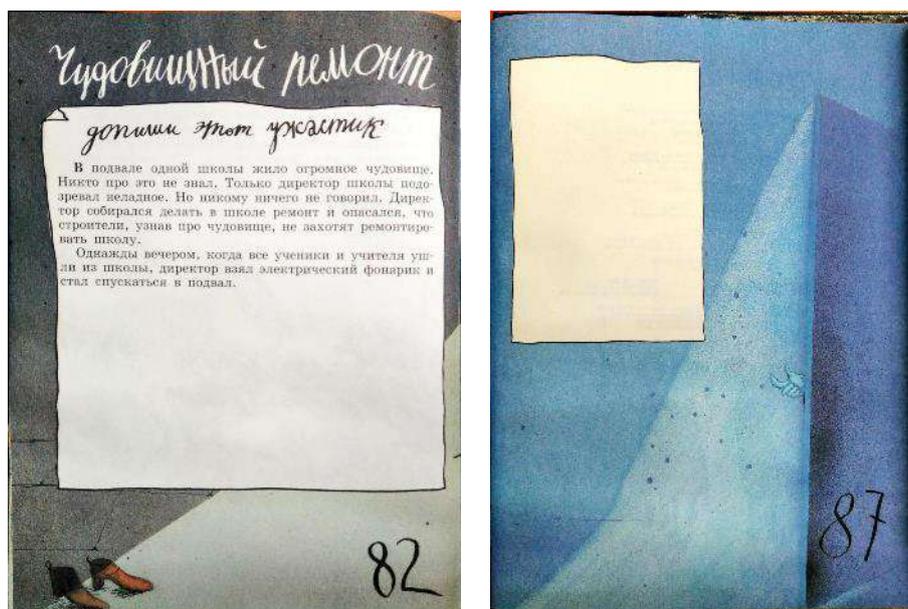


Fig. 626-627. Ekaterina Sílina. Páginas de *La Escuela de los horrores* de G. Óster, 2001 (estilos para/post/realistas, marco deconstruido, género derivado de la poética experimental/lingüística).

Queda por aclarar una última transformación del espacio educativo-terrorífico. *La escuela de los horrores* termina con dos propuestas de coautoría, dos invitaciones a los lectores para terminar las historias. En el plano global, este método hace tiempo que devino en símbolo de la escritura posmoderna y también fue objeto de considerables abusos; el primero de los sentidos está relacionado con el paradigmático trabajo de Umberto Eco *Lector in fabula* que teorizó sobre la lectura como interacción creativa¹⁰⁸², el segundo, el trivial, confluye con la tradición de los libros para colorear, neutralizando el reto de la “obra interminable” a través de los clichés a la manera de Disney. En nuestro caso (ampliando acorde a la ya comentada teoría de las relaciones entre texto e imagen, divulgada por Joseph Schwarcz, Maria Nikolajeva o David Lewis, entre otros pioneros), las tensiones y rupturas en esta especie de diálogo entre los códigos textuales y visuales, que es la página ilustrada, pueden involucrar al lector en un trabajo de producción de significados nuevos que, aunque nunca es del todo libre, contiene

equivalía –como señalaba Juan Goytisolo– a censurar al propio Quevedo. En este caso la victoria perteneció al ímpetu vengador del lenguaje vedado. GOYTISOLO, Juan, 1976, p. 38-42.

¹⁰⁸² ECO, Umberto, 1999.

posibilidades infinitas¹⁰⁸³. Y no debería de caber duda de que el caso contrario (el del abusivo tópico de masas, de redundancia mutilante y globalización de un lenguaje verbo-icónico ecléctico y fácil), también producía mutaciones inesperadas en la recepción del saturado lector-espectador, de cuya creatividad solemos dudar. La cuestión ahora es el enorme papel atribuido por los críticos a las relaciones espaciales, dentro de la configuración de uno u otro de los tipos de interacción texto-imagen. En muchas de las ilustraciones de Sílna el espacio escolar aparece irreconocible: con perspectivas equívocas y colores irreales, construido por surrealistas acumulaciones arbitrarias (tipo cajón de sastre) y habitado por figuras humanas afines a elementos arquitectónicos de pesadilla. Si aplicamos a este extraño lugar la teoría de las interacciones sociales de la identidad y el espacio, sistematizadas por autoras feministas como Linda Macdowel, los aspectos que mejor lo explican son dos: la línea foucaultiana que investiga el cuerpo como inscripción de los abusos del poder y los análisis que siguen a De Certeau y a Lefebvre, que ven en el espacio un producto de los mitos y representaciones performativas¹⁰⁸⁴. Así, en las páginas que proporcionan el espacio en blanco ofrecido al lector que terminará los relatos, la escuela está representada por los dos espacios menos reales: el sótano donde se esconde un terror innombrable y un misterioso intersticio, que alude tanto a cualquiera de los rincones peligrosos del edificio escolar como a la tumba de la profesora desaparecida de una de las historias (figs. 626-627). Estos dos mitos materializados (la escuela de los miedos inconscientes y la ruptura espacial como posible tránsito mortífero) portan alguna remota impronta de los ritos iniciáticos, emparentado la edad del crecimiento con pruebas y aventuras liminales. Pero, más que por este motivo más profundo, el espacio deformado está marcado por unas huellas corporales fragmentadas por las monstruosas y absurdas relaciones del poder, prestas de desembocar en lo imprevisible. Son las mismas extremidades fragmentadas que analizaba en los párrafos anteriores. Unos zapatos rojos (que podrían ser también pies demoníacos) y una siniestra mano azul, cuyo ambiguo gesto serviría tanto para enseñar como para arrastrar a la fatalidad. Ambos elementos (ya hablé de sus ecos en otras imágenes escolares) aguardan quietos a sus seguidores o víctimas; dos diagonales dinámicas sugieren la intensidad de la acción que se desarrollará cuando los encuentren. Este es el monstruoso marco que ofrece a la imaginación la escala de reglas y rupturas que imprime en las mentes la escuela, a la vez moderna y eterna, o quizá simplemente la escuela postsoviética.

3. CONCLUSIONES PARCIALES: *LAS AVENTURAS DE BARBIE* Y EL MARCO DEFORMADO

En líneas anteriores ya aludí a las interpretaciones de las relaciones espacio-corporales en la ilustración finisecular de la nueva Rusia. Resumiré, recordando que había que situar un nuevo sujeto infantil, imaginario o, mejor dicho, inventado, con la ayuda de los retales de conceptos prerrevolucionarios e ideas conservadoras vigentes durante todo el periodo soviético. La elaboración de dicho *patchwork* coincidió con otros procesos de reciclaje: excluidos de la fina franja de beneficiarios de la democratización neoliberal, muchas mujeres artistas se vieron retadas a crear cultura de lo sobrante o demonizado, de los invisibilizados desperdicios del pasado soviético. Su lenguaje resultaba afín a otros, como los topos de resistencia femenina en la escuela soviética (silencios, ambigüedades, tergiversación de lo

¹⁰⁸³ Véanse especialmente SCHWARCZ, Joseph H., 1982, p. 16-50; NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole, 2001, p.239-60; COLOMER MARTÍNEZ, Teresa, 2005, p. 83-114.

¹⁰⁸⁴ FOUCAULT, Michel, 1976. CERTEAU, Michel de, 1996. LEFEBVRE, Henri, 2013. MCDOWELL, Linda, 2000.

interpretable) o incluso como la eterna vena anarco-absurdista en la poesía, que encontró refugio en los destinatarios infantiles (OBERIU y sus herederos en la transición).

Pero, en materia de formas y formatos visuales, se trataba, mucho antes de ubicar un sujeto femenino “reciclado”, de reconstruir o reconvertir modos de expresión, que repetían una y otra vez contraseñas aparentemente invariables. Es evidente la predominancia genérica, en los ochenta tardíos y los noventa, de algunos tipos: el libro divulgativo, que incidía en la alfabetización social o emocional; el boom de variantes de lo mágico o mítico, de cuño esencial o posmoderno y el particular grupo de la búsqueda poética experimental, todo ello atravesado por géneros parecidos a cajones de sastre, como los clásicos redescubiertos, que aunaban distintas tendencias. A estas coordenadas bastante fijas corresponden (o, más bien, se negaban a corresponder) unas evidentes relaciones estandarizables con la página impresa. Sobresalen tres procedimientos: los ilustradores y las ilustradoras o construían unas imágenes enmarcadas a la clásica, o escondían un estricto marco decorativo dentro de la aparente libertad compositiva de la hoja o, por fin, emprendían un subversivo juego en el que cualquier enmarcamiento espacial quedaba suspendido o reducido al absurdo. Y, simultáneamente, los estilos a los que acudían para desempeñar tales tareas, se decantaban en un reducido abanico. Una opción era el ramillete que parecía brotar del cuerpo del difunto realismo —y que iba de lo naïf a un surrealismo a veces casi canónico, sin dejar de frecuentar el hiperrealismo equívoco—. Otra, una asidua vuelta a las coordenadas gráficas tradicionales, completadas a menudo por un intenso decorativismo ecléctico. La última opción analizada atañe a los nuevos métodos, accesibles gracias al desarrollo del diseño digital, que creaban su propio estilo, sin dejar de interferir con los otros.

A primera vista, la *sui generis* tabla de las “coincidencias” entre parámetros, en el abundante número de libros investigados, deja lugar a la esperanza. Eso es, el grupo por el que empiezo el resumen, aunque nutrido, no es el más numeroso. Con suficiente frecuencia, un marco implícito subordinaba a los personajes a antiguos patrones decorativos, sin declarar a plena voz la fatalidad de un eterno retorno estilístico. Lo veíamos desfilar con especial redundancia por las ilustraciones de una multitud de cuentos: neofolclóricos o de autor (con estatus de monumentos clásicos), desde *Las mil y una noches* al Antiguo Testamento, pasando por los cotizados esquemas de un microcosmos social perfecto. Elaboradas con un grafismo decorativo, o bien desde las variantes del realismo, las protagonistas siempre parecían embellecer sus jaulas estilizadas; no obstante, el mensaje que transmitían presentaba matices importantes. Las petrificadas reinas, las doncellas folclóricas, los objetos sexuales mediatizados por el nuevo diseño o las eternas proto-brujas encontraban ecos en imágenes modernas con múltiples capas. Lo observamos en las mujeres-caramelo y sus antagonistas fuertes, en el género neocuentístico ilustrado por Elena Mujánova. En continuo diálogo intertextual con las imágenes de la propia artista, procedentes del reciente pasado soviético, estos nuevos clichés relataron una historia que desbarató la repetición y las reglas tácitas, tan propias de la neoliberal vuelta al orden. Una historia cultural con su propio sello, donde las representaciones llenaban los silencios de unos ambiguos textos, crucificados entre la máscara ideológica y su parodia.

Aún más reducido vemos a otro grupo. Las ilustraciones con un enmarcamiento recalcadamente cerrado, abocado al detalle tradicional de larga historia, también muestran la complejidad de lo, en apariencia, evidente. Los universos mágicos de Pushkin, reordenados por Olga Mónina, las cartografías personales materializadas por G. Yudin o las sagas del eterno “continuará” de Denis Gordéev son tres casos que confirman la sospecha sobre el secreto de los mundos-mapa. Sus solemnes marcos son Piedras de Rosetta con todos los códigos necesarios para descifrarlos. Una vez leídos, sus cuadrículas se convierten en trampantojos que

dinamitan cualquier idea preconcebida, y las protagonistas, que parecían arquitectónicamente emparedadas, se erigen en centros de los nuevos paradigmas lúdico-subversivos.

Esta transformación nutre el caso, que incluso sin ella sería mayoritario. En los cuentos que burlan su marco, los elementos/heroínas pueden permanecer a un paso de la vuelta al estado pétreo, quedarse entre el emblema o icono y la duda posmoderna, como lo demuestran las imágenes femeninas hiperrealistas de Ustínov o Spirin. O implicarse en un juego mucho más difícil, que enfoca la mirada surrealista sobre los terrenos más diversos: desde los clásicos reencontrados, hasta los géneros marginales de la fantasía o el terror, sin olvidar los renovados, hasta hacerse irreconocibles, libro divulgativo o abecedario. Entre los que aceptaron este reto, la presencia femenina fue abrumadora. Además de Ekaterina Sílina y Victoria Fómína, que responden a las características descritas hasta aquí, encontramos también las telúricas entidades femeninas de Vera Pavlova, con su naíf mágico. Los puntos de bordado, que acoplan el *patchwork* de su universo mitológico, crean un modelo de reordenamiento y reciclaje libre para cualquier narrativa. Asimismo, el marco puede ser deconstruido desde paradigmas femeninos aún más inesperados. Como los personales dibujos de Vera Mitúrich-Jlébnikova, en constante diálogo con los traumáticos registros de memorias descartadas: la familia, la casa, o el objeto cotidiano demodé.

De las artistas emparentadas íntimamente con el rebrote de la poética del absurdo, cabe destacar un nombre de incomparable idiosincrasia, Lidia Shúlguina. Alejado cronológicamente de la era del diseño, su surrealismo animalista invertía las coordenadas espaciales, tornando los cuerpos en casas, árboles o celajes. Los detalles de la trayectoria de la artista demuestran que se trataba de una búsqueda de lo eterno, delegada, una vez más, en el elemento constructivo, reciclado entre lo más insignificante o innecesario. Otra surrealista y rompedora de marcos consumada, Yulia Gúkova, empezó ilustrando juegos poéticos (como otras artistas, en los que el texto resultaba mucho menos innovador que la imagen). Su posterior desarrollo, dentro del inestable mercado de los nuevos gustos rusos, la acercó a las técnicas digitales, a unos dispares géneros divulgativos e intercomunicativos y a la recomposición de los cuerpos femeninos con parches matéricos y ecos de simbologías pasadas. Terminé el grueso del capítulo con una revisión diacrónica de las ilustraciones de Ekaterina Sílina para un texto antidivulgativo, *La escuela de los horrores*, analizadas como espejo deformado del marco de una tradición histórica (además de genérica) y desde una amplitud de ángulos.

Para redondear, completaré esta saga de enmarcamientos de la página y de los cuerpos femeninos, con una serie de ejemplos concluyentes, que apenas caben en el esquema estilístico mencionado y que a la vez sobrepasan, o están a punto de rebasar, los límites temáticos de la literatura infantil. Quizás justamente por esto, prometen una nítida perspectiva para las tendencias a más largo plazo. El primero es exterior al libro para niños y se refiere a una mirada retrospectiva hacia lo femenino, tal como la efectuó Tatiana Kostérina¹⁰⁸⁵, una ilustradora activa en las últimas décadas del siglo y posteriormente. En los ochenta, Kostérina compartía una comprensión clásica de la imagen gráfica en el libro para mayores; quizás podríamos llamar a este planteamiento “clasicismo aparente”. Sobre todo, a sabiendas de que en el XXI lo hizo evolucionar hacia una especie de surrealismo depurado con guiños posmodernos, también manifiestos en las portadas características del nuevo diseño digital, de las que ya hablé¹⁰⁸⁶.

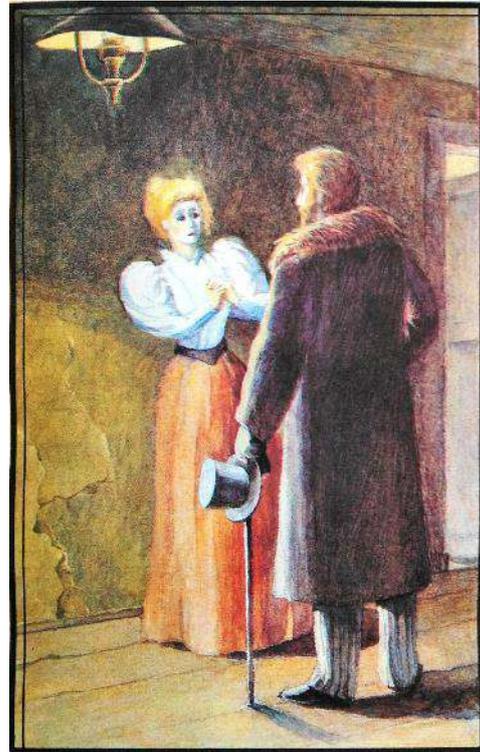
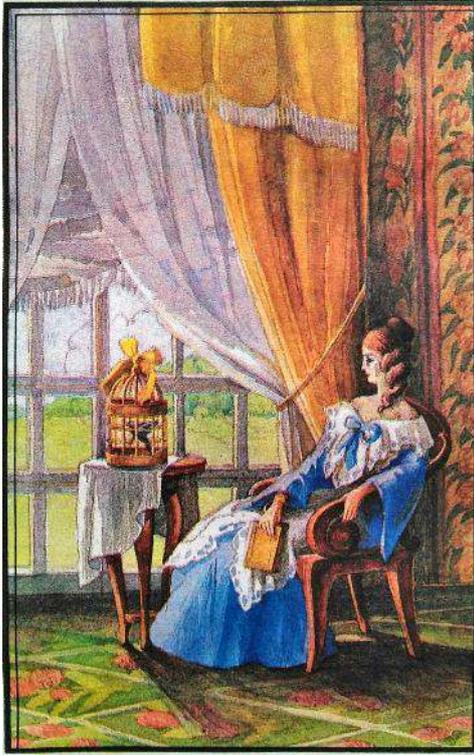
¹⁰⁸⁵ Discípula del Instituto Poligráfico de Moscú, Tatiana Kostérina (1952) empezó su trayectoria trabajando en el área del diseño industrial y el cartel. Fue responsable artístico de redacciones tan importantes como la de *Pravda*, pasando a trabajar, en los tiempos de la *perestroika*, en otras editoriales, pioneras en las nuevas tendencias gráficas. Desde allí diseñó algunas de las portadas paradigmáticas del nuevo libro ruso, incluido (ya en el XXI) el *Ciclo floral* de Liudmila Petrushévskaja. ВГБИЛ М.И. РУДОМИНО, 2019.

¹⁰⁸⁶ Marcó un hito el diseño de Kostérina para las *Obras completas* en 14 vols. de E. M. Remarque.

Desde este tipo de efímero pseudo-clasicismo, Kostérina ilustró un particular hallazgo de la *perestroika*: la prosa de desconocidas escritoras de la Rusia decimonónica. Los personajes de estas excepcionales mujeres, apenas rescatadas del olvido, sufren múltiples enmarcamientos. Además del citado clasicismo, desvirtuado por el uso de poses clichés, que hacen pensar en las capas subliminales rozando el extrañamiento (esto es, un aparentemente cerrado, pero transparente, marco estilístico), las cercan también marcos espaciales y uno referente al objeto-libro. Este último –formado por asimétricos contornos negros –aparece como una especie de enmarcamiento centrado y desplazado. Lo potencia la composición de la imagen, donde pocas líneas son paralelas a los bordes y muchas otras los cruzan en esquinas caprichosas (figs. 628-629). En cuanto a los interiores representados, estos aprisionan a las mujeres cuasi-pétreas de múltiples maneras, apoyándose en abundantes simbolismos. Las protagonistas pueden estar encerradas en habitaciones con falso acceso al mundo circundante, por estar la estancia más repleta de elementos naturales, o de sus representaciones, que el estilizado y artificial exterior (fig. 628). Además, en la ilustración comentada, una serie de correspondencias redundan en comparaciones infinitas entre la mujer y el pájaro-presos: la reja de la jaula corresponde a la ventana articulada, el mantel sobre la mesita dibuja analogías con los encajes de la chica y hasta el cortinaje y el lazo del pájaro comparten colores y materias (haciendo así del libro con las mismas características, una herramienta de liberación frustrada o caduca). Todavía más descarnado, el interior puede ser simplemente una caja mortecina, agrietada pero impenetrable, donde el personaje masculino está de paso, pero el femenino se clausura tras un rotundo y afectado gesto (fig. 629). Así ven los nuevos tiempos sus genealogías femeninas: una interminable cárcel autoimpuesta, casi un escaparate de muestras antropológicas que no nos pueden transmitir esperanza¹⁰⁸⁷.

РЕМАРК, Эрих Мария. *Собрание в 14 книгах* М.: Вагриус, 2000-2005.

¹⁰⁸⁷ Explicaré porqué esta impresión es paradójica. La primera imagen (fig. 628) ilustra la obra de Nadezhda Dúrova (1783-1866), una extraordinaria mujer que consiguió una larga, azarosa y brillante carrera militar. Lo hizo, mayoritariamente travestida de varón, pero paulatinamente, conquistó el reconocimiento y el respeto de las élites y la autoridad. Más tarde, la originalidad de su talento literario sumó a sus admiradores la crema de la *intelligentsia* decimonónica. Por muy crítico que fuera el texto de una escritora con estas características, la decisión artística que desemboca en la construcción visual de un mensaje, completamente exento de esperanza, debería ser también deudora de su propio contexto. Mucho más allá del ejemplo excepcional de Dúrova, la historia de los movimientos femeninos decimonónicos en Rusia es un nutrido muestrario de fuerza, inventiva y capacidad de resistencia, por encima de lo conocido en el mundo occidental y en condiciones considerablemente peores. Nada de los hechos históricos concuerda con la imagen de impotente asunción de las circunstancias impuestas que, aunque parezca fruto de una confusión vagamente continua, bebe de la predisposición interpretativa de esta época. Una vez más, es lo formal lo que nos ayuda a comprobar la hipótesis. La habilidad de Kostérina para falsificar un muy particular naïf (que no deja de transmitir distintas capas de significados) pasó a confundirse con las expectativas generales proyectadas sobre los textos. Porqué el planteamiento estaba doblemente falsificado: el espíritu de las escritoras decimonónicas rusas no solo no respondía al falso naïf, tampoco a ningún estilo primitivo: como tantos artistas de su tiempo fueron compleja y sistemáticamente detallistas y perfeccionistas. Solo la tendencia neoconservadora y posmoderna de denigrar la escritura femenina rusa, calificándola de “grafomanía” puede hacer que las tratemos como a unas torpes aficionadas. Sobre la vida de Dúrova: ДУРОВА, Надежда, 1966. Respecto a los hitos de la historia femenina en Rusia: ALPERN ENGEL, Barbara, 2003. EVANS CLEMENTS, Barbara, 2012. En cuanto al infinito tema de la supuesta “grafomanía” femenina (desde el reenfoque actual ruso): BOYM, Svetlana, 1994, p. 168-215.



Figs. 628-629. Tatiana Kostérina. Ilustraciones para *Señorita de la estepa*. *La prosa de las escritoras rusas del siglo XIX*, 1989.

Contrastando esta imagen de un pasado incomunicado con el presente o el futuro, en las últimas décadas del siglo emergió una visión de la feminidad como eterno presente que trasciende géneros y formas. Además de muchas otras fronteras Liudmila Petrushévskaja¹⁰⁸⁸ desbordó también las que separan los escritos para la infancia de los inapropiados para niños por antonomasia¹⁰⁸⁹. Formalmente, algunas de sus obras infantiles llevan la fusión entre palabra y absurdo más lejos que los más oscuros de sus escritos para adultos: como las construidas solo con neologismos, que imitan los modos de hablar sin dejar de transmitir la emoción que destila la forma coloquial o dialectal insinuada. En otros casos, no menos complejos, lo imitado es la sencillez del relato épico-mitológico popular (o de cualquier otro estilo), desmentida por la

¹⁰⁸⁸ La biografía de Liudmila Petrushévskaja (1938), en su doble faceta de escritora y pintora-ilustradora, se completa por muchas otras vocaciones: es creadora de obras teatrales para pequeños y adultos, de títeres y decorados, de cómics y dibujos animados de autoría integral. Sus primeras publicaciones –relatos cortos para niños– aparecieron a inicios de los años setenta. La *perestroika* le proporcionó un entorno favorable para la experimentación formal y lingüística, así como para la extremada crudeza de sus temáticas, completamente inapropiadas en el periodo anterior. Muy pocos escritores y poetas llegaron a tal atrevimiento en el juego verbal: la invención de inéditos géneros propios es tan solo una de sus manifestaciones. Pero donde el radical talento de Petrushévskaja sobrepasó cualquier límite, fue en su visión sobre la feminidad. Definidas en algunos estudios como hipóstasis de una todopoderosa Diosa-madre, sus heroínas llegan a las máximas cuotas del desgarró, la mutilación y la degradación social, analizadas por ellas mismas con la escalofriante lucidez de la creadora condenada. Otro rasgo característico de Petrushévskaja es su rotundo rechazo a los maniqueísmos: los hombres obtienen el mismo derecho de voz y empatía y aparecen igualmente predeterminados y rebeldes que las mujeres, aunque irremediabilmente alejados de ellas. ЧЕРКАШИНА, Светлана, 2011. ПАХОМОВА, Светлана, 2006. ПАВЛОВА, Юлия, 2006. El comentario contiene también conclusiones personales extraídas de la lectura de las recopilaciones de Petrushévskaja.

¹⁰⁸⁹ Se puede recalcar la afirmación de M. Nikolajeva de que lo mejor de la literatura infantil posmoderna suena plenamente inapropiado para niños si lo analizamos a fondo (no confundir con los textos realmente escritos sin pensar en el público infantil). НИКОЛАЈЕВА, Мария, 1996. Aunque esta hipótesis alinearía a Petrushévskaja con destacados autores infantiles del XX, el conjunto de sus particularidades trasciende las clasificaciones.

abismal profundidad de las capas de significados modernos y por un ácido humor que cuestiona todos los puntos de vista, incluido el propio.

Este andamio formal encierra temas que la literatura moderna –a diferencia del cuento popular o el propio folclore infantil– negaba a los niños. En todos los géneros practicados por Petrushévskaja, sus obras para la infancia hablan de muerte, torturas, sexo, política, crímenes, escatología y relaciones asesinas... Quizás podríamos resumir diciendo que denuncian la locura de los dioses, la infamia de las estructuras sociales y la ridícula incapacidad de los padres, como mínimo. Pero este universo de aventura formal y terrorífico dolor existencial tiene también sus héroes y heroínas. Amén de muchas madres y abuelas (y muy puntualmente, progenitores masculinos), cuyos psicóticos deslices pueden a veces ser excusados por un absoluto e incondicional amor por los pequeños, quienes son portadores de luz y esperanza suelen ser casi siempre las niñas. Hay un caso especial, muy significativo también porque adopta rasgos de la estructura del conocido género de la Edad de Plata rusa, los *Cuadernos de la muñeca*. En *Las aventuras de Barbie* de Petrushévskaja, el papel de hada buena (o quizás de diosa enmascarada) es asumido por la muñeca homónima. Aparentemente, este juguete comparte todas las características del denostado personaje importado, incluida la sonrisa imborrable y los canónicos accesorios de moda, sin ningún matiz de denuncia o ridiculización. Actuando, Barbie despliega toda la bondad, justicia, paciencia y sacrificio de un ser sobrenatural encarnado. Con modesta gracia e ingenio secreto transforma a los crueles y salva a aquellas personas –de muy jóvenes a muy mayores– capaces de anteponer, por ejemplo, el cuidado de una casita de muñecas a una ración de comida que necesitan para sobrevivir. Es decir, se comporta exactamente como el resto de mujeres, pequeñas, en edad maternal o ancianas, en los escritos de Petrushévskaja.

Las ilustraciones para estas obras raras veces fueron vistosas o se acercaron al formato del álbum multicolor, si excluimos el caso del trabajo de A. Reichstein que, ya avanzado el siglo XXI dio cuerpo a uno de los protagonistas animales, el cerdito Piotr. Pero en los años finales del XX, los cuentos infantiles de Petrushévskaja gozaron del tipo de imágenes que se solía dar a los libros para mayores en la tradición anterior. Es decir, sus ilustraciones fueron pocas, austeras, serias y a veces de la mano de artistas reconocidos en la pintura de caballete. Este fue el caso de la recopilación en cinco vols. de 1996. La mayoría de los libros, incluido *El libro de las Aventuras*, con cuentos, según la expresión de la autora, para niños y adultos, contiene dibujos de Irina Zatulóvskaia¹⁰⁹⁰. Su Barbie, la única ilustración de la portada de la

¹⁰⁹⁰ Irina Zatulóvskaia (1954) recibió su formación en el Instituto Poligráfico de Moscú. Su pintura escapa a las etiquetas: antes se calificaba este tipo de trabajos como “pop-art a la manera rusa”, definición a todas luces contestada por la negación de Zatulóvskaia a lidiar con las formas del arte conceptual, a las que considera una especie de moda, más que búsqueda artística auténtica. En todo caso, hoy los críticos se refieren a ella con términos como “arte povera” (otra vez, específicamente ruso) o “minimalismo neoprimitivista”. Quizás la razón sea su negación casi constante a usar el lienzo, aunque insiste en el trabajo pictórico: los materiales que prefiere, como láminas de metal o tablas de madera, a menudo proceden de los vertederos en los pueblos deshabitados –de nuevo encontramos el recurrente tema de la vida o memoria reciclada, aquí ascendida al rango de eternidad–. Otra razón reside en su lacónico, casi lapidario estilo: unas pocas líneas, imágenes de rotunda sencillez, soporte a la vista. Estos rasgos, al igual que sus visiones sobre el ascetismo moral propio del arte, le granjeó el renombre de “pintora espiritual”. Su poesía trascendental ciertamente también ha contribuido, como aquel escalofriante haiku bordado: “Si no podemos/ entender la muerte/ será que no hay tal” (“Раз не можем / Смерть понять, / Значит, и нет ее”). Hay que subrayar que hablamos siempre de un tipo de espiritualidad poco convencional, como lo demuestra también su único trabajo propiamente religioso: el proyecto de un memorial incrustado en la naturaleza, sin techo ni paredes. Reenfocando todo lo dicho, el artista y crítico Alexandr Rappaport propone una definición circular de la obra de Irina Zatulóvskaia: “una variante única de la parodia irónica de todo el arte del siglo XX, que supera al propio de este siglo *kitsch* de las declaraciones estilísticas y las parodias irónicas” (“уникальный вариант иронической пародии на все искусство XX века, преодолевающей свойственный этому веку китч стиливых деклараций и иронических пародий”). ПЛУНГ ЯН, Надя; ЗАТУЛОВСКАЯ, Ирина (entrevistada),

mini-serie de cuentos, parece indistinguible de otras portadas interiores (fig. 630; E.R., M.D., G.P.). La vemos ensimismada, reacia a encontrar la mirada del espectador, como espiada en la intimidad y resuelta en muy pocas líneas, lo que impide saber si se trata de la desnudez de la muñeca o de un traje sin detallar. De la misma manera, la protagonista durmiente de otro libro –con escritos para mayores–, se nos presenta intangible, encerrada en el universo interior del sueño en una pose que recuerda en algo la seca gesticulación del canon de los iconos (fig. 631). Sus mínimos rasgos, de enorme expresividad, repiten el lacónico jeroglífico del hocico felino sobre la cabeza. No sorprende la confusión simbiótica entre ambas, en unos textos donde la manifestación de lo maravilloso opera a través de las constantes transformaciones entre lo humano y lo animal. El dibujo podría hacer referencia a cualquiera de las metamorfosis entre dobles que trascienden la realidad, o trazar, geoméricamente, un juego de *matrioshki* donde el sueño de la niña se inserta en el sueño de la gata, como el círculo del cuerpo animal en el cuadrado de la almohada.

Barbie, a su vez, está privada incluso de esta compañía al margen de lo real. Como de cualquier atributo, si excluimos su modesta trenza: pero esta, igual que el gesto más bien de impotencia (recuerda a las niñas que se comen las uñas) repelen el simbolismo. Despojada de los complementos y extraída de la previsible gesticulación de un personaje tan tópico, la muñeca parece aún más desnuda, exenta de cualquier definición que le pueda brindar el imaginario. Su presencia es la negación de cualquier arquetipo, una alusión a la falacia performativa de las máscaras de la feminidad. Erigiéndose así como una imagen más profunda y contradictoria –a la vez que más austera– que el hada del libro para mayores, Barbie comparte su encuadre: un somero rectángulo desigual, remotamente afín a la hoja de un viejo cuaderno escolar.



Fig. 630. Irina Zatulovskaia. Portada interna para *Las aventuras de Barbie*, ciclo de cuentos de la recopilación de L. Petrushévskaja, 1996 (estilos para/post/realistas, marco exterior falso-deconstruido, género derivado de la poética experimental/lingüística).

Fig. 631. Irina Zatulovskaia. Portada interna para *Los cantos de los Eslavos del Este/ Del Pentateuco*, ciclo de cuentos de la recopilación de L. Petrushévskaja, 1996 (estilos

2005. МАМОНОВ, Богдан, 2007. Para el poema: ЗАТУЛОВСКАЯ, Ирина, 2021 [1985]. Para la cita posterior: РАППАПОРТ, Александр, 2021.

para/post/realistas, marco exterior falso-deconstruido, género derivado de la poética experimental/lingüística).

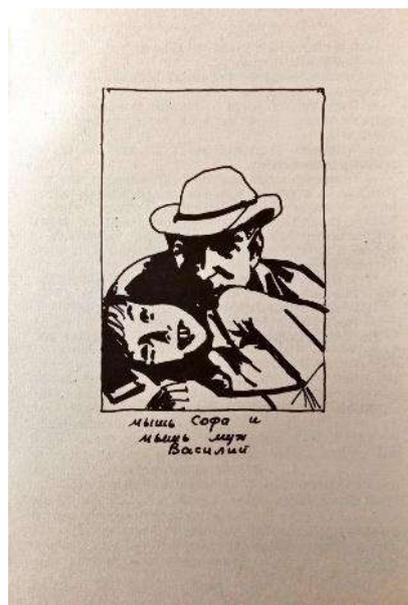
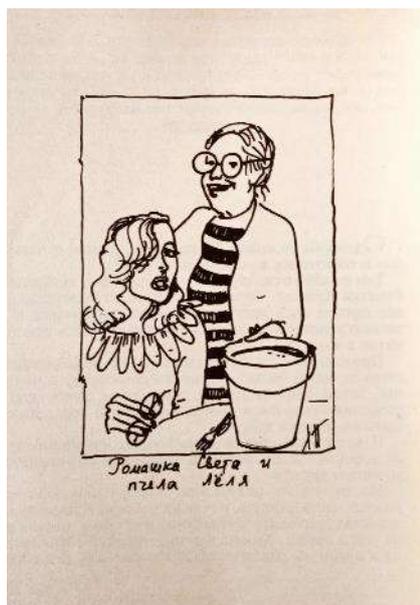


Fig. 632. Liudmila Petrushévskaja. “La margarita Sveta y la abeja Lelia”. Página de *Cuentos salvajes de animales*, ciclo de cuentos de la recopilación de L. Petrushévskaja, 1996 (estilos para/post/realistas, marco exterior falso-deconstruido, género derivado de la poética experimental/lingüística).

Fig. 633. Liudmila Petrushévskaja. “La rata Sofa y la rata-marido Vasili”. Página de *Cuentos salvajes de animales*, ciclo de cuentos de la recopilación de L. Petrushévskaja, 1996 (estilos para/post/realistas, marco exterior falso-deconstruido, género derivado de la poética experimental/lingüística).

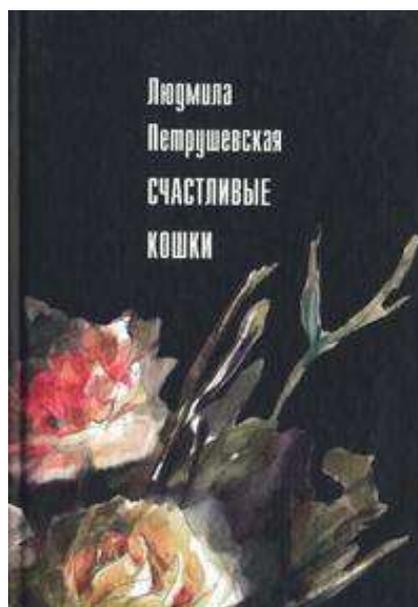
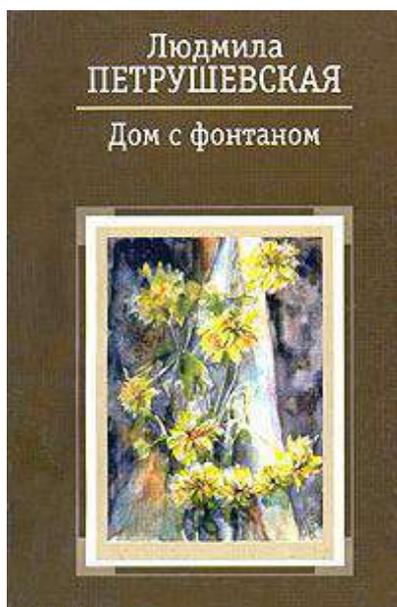


Fig. 634. Tatiana Kostérina. *La casa con la fuente*. Diseño de la portada de la edición de las obras de L. Petrushévskaja de 2003, con la acuarela de la autora *Los globos de oro en la casa de Masha Tulav* (2001).

Fig. 635. Vera Mitúrich-Jlébnikova. *Felices los gatos*. Diseño de la portada de la edición de las obras de L. Petrushévskaja de 2001, con acuarela de la autora.

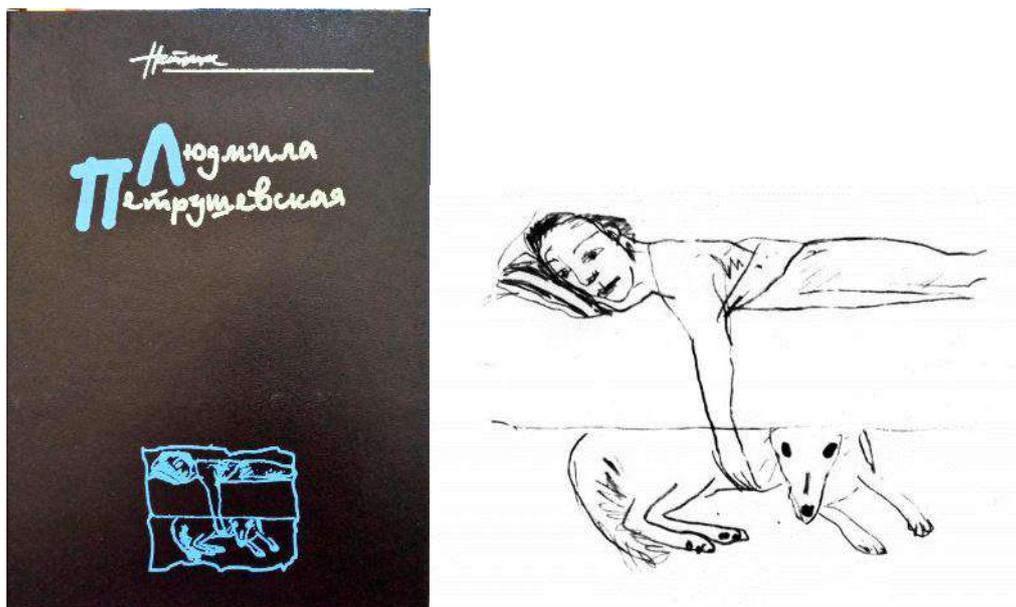


Fig. 636. Portada de *Libro de las Aventuras*, vol. IV de la edición de las obras de L. Petrushévskaja de 1996, con el diseño de V. Mitúrich-Jlébnikova y el dibujo de I. Zatulóvskaia, 1996.

Fig. 637. Irina Zatulóvskaia. *Asia y Beta*, 1990.

Por fin, algunas ilustraciones llevan la firma de la propia Petrushévskaja. También son escasas y lacónicas, aparentemente sencillas y ofrecidas con la engañosa modestia de la aficionada; en otras ediciones apenas contamos con una acuarela floral en la cubierta (ordenada dentro del diseño de T. Kostérina o V. Jlébikova; figs. 634-635). Nada más lejos de la verdad: las series con rosas nacieron de la misma chispa existencial que otras portadas proporcionadas como sin querer, como entre paréntesis, de los trabajos de la autora: el choque entre estilos y concepciones vuelve a remitir al extrañamiento casi surrealista propio del arte reciclado que anotamos en Zvezdochétova o Zatulóvskaia. Las imágenes de *Cuentos salvajes de animales* confirman esta conclusión. No se trata de cuentos para niños (aunque tampoco se ha afirmado que no lo son), sino de un universo de microrrelatos absurdos, donde protagonistas humanizados, desde la ameba y la margarita hasta el oso-sargento de policía ponen del revés las relaciones familiares y comunitarias. El género de la sátira (escrita y gráfica) con animales antropomorfos es antiguo. También lo son –cada uno con sus límites cronológicos, aunque tendiendo a coincidir en el XIX ruso– los *Cuadernos de la muñeca* o *La profanación de la vergüenza* de Lidia Chárskaia, que comparte con algunos cuentos infantiles de Petrushévskaja aquella particular denuncia del castigo físico de los niños como fuente de sadismo futuro. Textos e ilustraciones seducen al ingenuo a creer que el secreto de la escritura e ilustración del fin del XX reside en la vuelta, o revisión, a unos cánones establecidos: madres, muñecas, hijos, abuelas, ángeles y gatos¹⁰⁹¹, amén de hogares y pueblos, corresponden gráficamente a los rectángulos de los marcos cerrados. Además de la bofetada con la que los escritos desmienten la impresión de eterno retorno, los dibujos también aportan su contribución (figs. 632-633; E.R., M.D., G.P.). Una extrema expresividad que bebe de (y parodia) también el cartel

¹⁰⁹¹ La constante vuelta al binomio inseparable ángel (ser protector supernatural)-mascota felina seduce a escribir “ángeles-gatos”.

cinematográfico, la publicidad en las revistas femeninas y hasta la caricatura¹⁰⁹². A las características faciales de los personajes se suma el código corporal: gestos estereotipados llevados al absurdo o a un elegante paroxismo, que repiten las relaciones de poder habituales, es decir, personajes femeninos, importantes en el relato, pero insalvablemente incongruentes desde el dibujo, aparecen dominados por sus *partenaires*, narrativamente nulos pero gráficamente todopoderosos.

Cualquiera que sea la ilustradora, muchos textos de Petrushévskaja extreman el poder del margen, la apertura del espacio en blanco interrumpido por escasas líneas de aspecto garabateado. Un ejemplo patente de esta concesión del instante de reflexión y duda en silencio son sus cuentos que convierten los personajes reales, entre ellos las consabidas princesitas, en seres trágicos y absurdos, confluencia de las contradicciones del engañoso e incomprensible entorno de las niñas y niños actuales. En este sentido Petrushévskaja podía ser señalada como una de las pocas autoras que efectivamente escriben para las “PRINCESITAS”, figuras frecuentes en sus textos y aquí muy cercanas al sentido antropológico, conocido de los cuentos populares, es decir, para las niñas rusas condenadas al maltrato, la lucha, el fracaso y a la eterna resistencia con o sin esperanza. Sin cerrar esta referencia circular al título del capítulo y los epígrafes dedicados al marco de género y a la literatura infantil del periodo, dedicaré unas palabras más a la recopilación comentada. El silencio de las escuetas líneas naïf de los dibujos, no es la única forma de crear inseguridades que invitan a “rellenar los huecos” de forma inesperada. Presentando a la diseñadora de este libro, Vera Mitúrich-Jlébnilova, cité la historia de la casa de su infancia, donde un muro artificial separaba forzosamente el espacio vital y creativo de varias generaciones de la casa real preexistente. Dejé entrever en varias de sus obras –instalaciones e ilustraciones infantiles– ecos de este inimaginable muro, convertido a menudo en el marco de la página escrita y dibujada, que delimitaba distintos niveles de realidad (ver figuras 592-597). En el diseño de las páginas de la recopilación analizada de L. Petrushévskaja, Vera vuelve a detonar los significados de este mínimo elemento expresivo, la línea rota. Esta reaparece en cada hoja, como un guion demasiado grande o como una equívoca huella de costura casera. Respondiendo a la llamada de una lectura individual y libre, podemos seguir con las interpretaciones personales sin fin, sin olvidar aquella que simplifica abusivamente, especulando que se trata simplemente de abaratar costes, usando lo que ofrece el paquete de diseño por ordenador (y el recuerdo del mercado editorial de la transición rusa no nos quitaría la razón). Sí lo desmentiría la cubierta, que lleva el lema de la serie: este mismo fragmento de línea, que atraviesa su título íntimo, con la modesta letra manuscrita: *El presente* (fig. 636)¹⁰⁹³. Poco sorprende el hecho de que, atendiendo al juego de palabras al que da lugar el idioma, podríamos traducirlo también como *Verdadero*. La aparente simplicidad, de hecho polisémica, vuelve a juntar el (para)realismo, derivado de un contexto casi inhabitable, con la denuncia del engaño de un retorno cíclico. Los gritos clasicistas del fin de siglo gráfico ruso no apuntan a la continuidad del pasado lejano (y mal recordado), sino a un “continuará”, tan incierto que solo podemos reírnos de nosotros mismos, cuando nos apropiamos el derecho a especular sobre él.

¹⁰⁹² ¿Cómo se parodia una caricatura? En el caso de la abeja Lelia (fig. 632), evidentemente, utilizando los rasgos paródicos de otras imágenes para la infancia, creadas con intenciones serias. Esta abeja, ataviada con los atributos de la buena y femenina abejita-trabajadora de tantos cuentos, dibujos animados etc., es un varón con rasgos de vulgar oficinista.

¹⁰⁹³ El dibujo de Zatulóvskaia (fig. 637), adicionalmente estilizado en la portada, permite valorar también el rol de la línea irregular que representa los bordes del trozo de papel rasgado: dar vida a dicha estilización, que traduce un dibujo detallado en otro desenfocado sin perder la emoción del original.

CAPÍTULO VII. MORFOLOGÍA DE LO ABIERTO. SELECCIÓN COMPARATIVA DE TIPOS FEMENINOS EXTERNOS

1. UBICACIÓN DEL TIPO

1.1. DES-ESENCIALIZAR Y RE-HISTORAR

Mucho antes de que la ilustración infantil atrajera la atención de los investigadores, uno de los géneros literarios para la infancia produjo diversas y radicalmente enfrentadas clasificaciones tipológicas. Se trataba del cuento de origen popular (a menudo estudiado a la vez que los cuentos de autor denominados “clásicos”), y las divisiones estructurales internas a menudo fueron abordadas como figuras mentales colectivas, a las que hoy llamaríamos representaciones o tipos¹⁰⁹⁴.

No obstante, en numerosos estudios sobre cuentos de hadas es más habitual encontrar términos como arquetipo o prototipo. El último es más común en autores que ven en los relatos de maltratos, abusos y supervivencias infantiles referencias a condiciones históricas, que han perdido su vigencia solo en una pequeña parte del mundo actual¹⁰⁹⁵. Pero mucho más a menudo, los trabajos de divulgación usan el antiguo concepto junguiano de arquetipo. Siempre en el sentido acuñado por Bruno Bettelheim en su *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*: son figuras eternas e invariables, soluciones a "problemas humanos universales" que el niño elabora sólo a través de su imaginación, para "establecer un orden en su vida en general"¹⁰⁹⁶. Las apuntadas generalidad y universalidad previsiblemente privan al “niño” en cuestión no sólo de clases sino también de género, y al cuento fantástico, de historia¹⁰⁹⁷.

En años cercanos al auge del *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, en Occidente se fueron conociendo los trabajos de Vladímir Propp. El folclorista soviético, que en 1928 ya había dado un significado estructuralista y lingüístico del “tipo” en el cuento de hadas (definiéndolo como una función narrativa, es decir, como un elemento formal) prosiguió su

¹⁰⁹⁴ La contextualización conceptual es imprescindible para orientarse en esta selva metodológica; con ese propósito remito a la introducción con la mención de los términos acuñada por Roland Barthes, Pierre Bourdieu, Michel Foucault o Judith Butler, como mito, violencia simbólica, subpoder, o performatividad. Gracias al campo semántico resultante de la intersección entre postestructuralismo y los estudios de género, la investigación actual puede detectar fácilmente los conjuntos estables de ideas abstractas, perpetuados a través de prácticas performativas. Cuando además –entre otras características definitorias– estos mitos funcionan como subpoder, excluyendo y castigando en todos los niveles, sabemos que el tipo se ha convertido en estereotipo; y también que, para desinflar la violencia simbólica que lo apuntala, es necesario un continuo trabajo de des–esencializar y re–historiar. Vuelvo a señalar las referencias usadas: BOURDIEU, Pierre, 2000. BARTHES, Roland, 2009. FOUCAULT, Michel, 1986; BUTLER, Judith, 2007; HALL, Stuart, 1997.

¹⁰⁹⁵ ÁLVAREZ, Blanca, 2011, entre otros.

¹⁰⁹⁶ BETTELHEIM, Bruno, 2012 [1975], p. 12.

¹⁰⁹⁷ No solo los libros de Bettelheim cumplen tales expectativas. En los escritos de sus seguidores, el trabajo de socialización infantil se reduce a la eliminación de los comportamientos que desestabilizan las relaciones más tradicionales: los pecados esenciales se llaman glotonería, vanidad o lujuria. CASHDAN, Sheldon, 2000. En cuanto al análisis social de Bettelheim, la identificación del sujeto infantil con el supuesto hombre primitivo y, a la vez, con el inconsciente destructivo no deja lugar a dudas.

investigación en torno al origen histórico de estos cuentos¹⁰⁹⁸. Negó su génesis fuera de una época y un lugar concreto: el final de las sociedades de cazadores-recolectores nómadas y el misterioso bosque que escondía sus ritos iniciáticos. La aparición del sedentarismo agrario y sus relaciones económicas y familiares dejó los relatos que acompañaban a los ritos secretos descontextualizados cronológica- y topológicamente, separándolos tanto de las prácticas festivas de la maduración a través de la muerte fingida, como de su escenario silvestre. Y, a la vez, potenció la diseminación de los personajes y situaciones (Propp los denomina “motivos”), ya crípticos hasta lo irreconocible y abiertos para asimilar rasgos de las nuevas realidades históricas¹⁰⁹⁹.

Los análisis posteriores han tendido puentes entre las teorías de los mitos universales reflejados en el sueño o del inconsciente colectivo, los estudios pedagógicos y lingüísticos modernos y la antropología del cuento; merece especial interés la aportación del recopilador e investigador de cuentos español Antonio Rodríguez Almodóvar. Por un lado, afirma él, la visión antropológica moderna, inaugurada por los estudios de Propp, confirma el cuento maravilloso como un vehículo de transmisión de los valores de la cultura nómada, que resultaron subversivos en el mundo de la agricultura, la familia nuclear y la propiedad privada. Por otro, las pautas de este antagonismo corresponden al desarrollo individual del niño, con el aprendizaje del lenguaje, la simbolización social y la negociación de los conflictos propios a la formación del yo¹¹⁰⁰. Algo más: el predominio de la estructura sobre el contenido –que ha impedido que “el teléfono roto” de la transmisión milenaria destruyera las historias– se convierte en dominancia de la estructura lingüística sobre la mente del narrador¹¹⁰¹.

Otro pensador sintético, Jack Zipes, vincula el surgimiento de las formaciones del pensamiento maravilloso con el origen del lenguaje¹¹⁰². La parte clave de sus teorías insiste en la retroalimentación entre la transmisión popular anónima y el acercamiento creativo de individuos o instituciones con contextos e intereses concretos, a veces enormemente conflictivos (el constante intercambio entre lo oral y lo escrito puede ser entendido como un caso particular de este proceso). Enseguida veremos que, en esta vía de comprensión del cuento como estructura dinámica de oposiciones y modificaciones compensatorias, se inscribe el pensamiento de Marina Warner, la pionera de los estudios con enfoque de género en esta área. Pero antes cabe mencionar otra línea que investiga la narrativa tradicional fantástica como

¹⁰⁹⁸ Sobre la cronología: *Morfología del cuento*, de 1928, apareció en inglés a finales de los años cincuenta y en francés y español a principios de los setenta; *Las raíces históricas del cuento*, el libro de 1946 del que hablo a continuación, atacado y silenciado en su patria, fue traducido a diferentes lenguas europeas a lo largo de la década de los setenta y ochenta. УОРНЕР, Элизабет, 2005.

¹⁰⁹⁹ PROPP, Vladímir, 1974 [1946].

¹¹⁰⁰ RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio, 1989; 2004.

¹¹⁰¹ Sobre el carácter semiótico de este armisticio entre el psicoanálisis y las ciencias sociales nos habla también Bajtín, cuya coincidencia con las ideas de Rodríguez Almodóvar es notable: “Las tradiciones culturales y literarias (incluyendo las más antiguas) no se conservan ni viven en la memoria individual subjetiva de un hombre aislado, ni en ninguna `mentalidad` colectiva, sino en las formas objetivas de la cultura misma (incluyendo las formas lingüísticas y verbales); están, en ese sentido, entre lo subjetivo y lo individual (y son, por lo tanto, sociales); de ahí pasan a las obras literarias, ignorando a veces por completo la memoria subjetiva-individual de los creadores”. БАЙТІН, Мижайл, 1989 [1937-1973], p. 399.

¹¹⁰² Es interesantísima la fundamentación teórica de Zipes, que abarca desde los padres de la folclorística a las polémicas teorías evolutivas de la cultura. Es decir, desde la teoría de la poligénesis (todos los seres humanos, en respuesta a unos retos parecidos, crearon semejantes ritos y otras formas de pensamiento metafórico) hasta la arriesgada “memética” (que cree en unidades ínfimas de la transmisión memorística, que no paran de cambiar según las características de los transmisores del relato, pero conservando una estructura de base que se copia *ad infinitum*). ZIPES, Jack, 2014. En cuanto a la teoría especulativa sobre los memes, para valorar sus argumentos se pueden recomendar algunos de los abundantes trabajos de seguidores de Richard Dawkins: BLUTE, Marion, 2010 o DISTIN, Kate, 2010.

campo de pugnas y desafíos. En *Grimms' Bad Girls* [...], Ruth Bottigheimer indaga en la incorporación decimonónica del cuento en la literatura, inherente a su asimilación al ideal pedagógico. Ejemplificado por el trabajo de los hermanos Grimm, este proceso refleja la adaptación de los tipos supuestamente “populares” al ideal moral burgués y nacionalista, con enormes implicaciones en la construcción de la feminidad¹¹⁰³.

1.2. DE GRANADA A CHEVENGUR: EL IMAGINARIO NATURAL

Revisando las teorías, noté una interesante coincidencia: solo aquellos de los estudiosos citados que se preocupaban por contextualizar históricamente la representación fantástica, mostraban interés también por el escenario espacial. El caso de Propp, en el que el bosque generaba casi todos los motivos fantásticos relevantes hubiera sido el más extremo si no conociéramos también el riguroso empeño de Bajtín en ordenar los motivos y tipos recurrentes en la narrativa en topos, imprescindibles para construir el cronotopo y purgar así el análisis de cada fórmula esencialista¹¹⁰⁴.

La ilustración ha sido calificada como un arte que, semióticamente hablando, existe en y para el espacio mucho más que para o en el tiempo¹¹⁰⁵; al mismo tiempo el análisis del material de los capítulos anteriores mostraba, reiteradamente, cómo el régimen de visión, dentro del cual las artistas realizaban las operaciones de adaptación, modificación y subversión, se reflejaba incluso de forma más directa en el marco que encerraba formalmente sus imágenes que en las figuras dibujadas. Por fin, la centralidad del paradigma espacial para la contextualización y deconstrucción de los estereotipos de la feminidad es un planteamiento más que demostrado¹¹⁰⁶... Y no obstante, la cuestión de la representación espacial, como caracterización del tipo femenino en la ilustración infantil se ramificaba peligrosamente, desarrollando vinculaciones adicionales. Como veremos enseguida, la representación del entorno natural fue particularmente sensible a factores directamente derivados de los discursos vigentes (sentidos políticos y morales, ideas y hábitos de significación determinaron los contenidos y estilos de los paisajes pintados, y a veces hasta es posible encontrar en ellos ecos de la intensa reflexión filosófica que usó el término “paisaje” en su sentido geográfico-metafórico a lo largo de los siglos). Se podría plantear que la intencionalidad (o el mensaje educacional inscrito en la representación del espacio que rodea a una protagonista, pongamos por caso, de la narrativa fantástico-popular) se puede leer como unida a lo referido anteriormente, en grado igual o incluso mayor que a los posibles significados míticos, antropológicos, etc. derivados o derivables de los cuentos de hadas.

Explicaré. La historia de lo natural en el imaginario en España parte –si hablamos del XX– de siglos de idiosincrasia donde el entorno y las figuras que lo habitan formaron conjuntos típicos y cargados de significado político. Sin ir más lejos, cabe mencionar antecedentes como la pintura de paisaje decimonónica –y los textos alrededor del mismo concepto, pero en aquel sentido que entrelazaba íntimamente la exploración geográfica, la filosofía moral y la

¹¹⁰³ BOTTIGHEIMER, Ruth, 1987.

¹¹⁰⁴ Entre muchas citas de “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, algunas expresan el credo bajtiniano de forma lapidaria: “[...] toda la imagen artístico-literaria es cronotópica” (explicando además, a lo largo de todo el trabajo, que imagen es todo lo que completa el contenido abstracto y valorativo con sentidos semióticos, que permiten ver, oír y pensar una existencia concreta y variable dentro de lo típico). BAJTÍN, Mijail, 1989 [1937-1973], p. 401 para la cita.

¹¹⁰⁵ NIKOLAJEVA, María, SCOTT, Carole, 2001. ZAPARAÍN HERNÁNDEZ, Fernando; GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis-Daniel, 2010.

¹¹⁰⁶ Vuelvo a remitir a la introducción y al comentario de los trabajos de Linda McDowell, Dren Massey, etc.

experiencia turística comercializable¹¹⁰⁷. Viajeros intelectuales con gran predicamento, entre ellos muchos escritores y pintores, convirtieron la geografía española en un paisaje imaginario cuyo centro era el mito de Andalucía, el Magreb europeo. Las imágenes paradisíacas, a menudo justificadas por las teorías climáticas esencialistas¹¹⁰⁸, estaban pobladas por los personajes propios del orientalismo. Entre ellos destacaban los estereotipos femeninos, basados en la oposición binaria entre la atracción sexual y el temor que producía su estigma de miseria y violencia: bastaría con citar a la inmortal protogitana Carmen creada por Mérimée. En las últimas décadas del siglo la pintura de paisaje capitalizó otras influencias más benignas. El realismo, que desembocó en un verismo botánico volcado a lo local, venía de la mano de la preocupación social y el pensamiento progresista. Y aunque estas tendencias conocieron algunos intentos de deconstruir los tipos marginados o contextualizar la idealización de lo popular, el tipismo pareció salir vencedor. La nueva pintura realista –igual que los inmediatamente posteriores preciosismo o luminismo– se acopló a las acciones cotidianas o festivas de los tipos regionales, ataviados con sus trajes característicos. Cabe subrayar un particular giro en la relación entre lo típico y lo social, siempre esencializada por su paisaje. Se trataba de las sucesivas generaciones con fuertes veleidades progresistas, la del 98 y la del 27. La primera se imbuó de un místico y casi antiestético paisaje castellano, y los tipos de la España negra que acuñó no fueron menos rotundos o monumentales. En cuanto a la segunda –cuyos intentos de cambios, sociales y propios del imaginario, no tuvieron tiempo de cuajar– se puede recordar el gitanismo de Lorca: culto, vanguardista y cosmopolita¹¹⁰⁹.

¹¹⁰⁷ Referenciaré de antemano una serie de trabajos sobre las tendencias presentadas en los párrafos siguientes, sin olvidar que existe mucho más escrito sobre el tema. PÉREZ ROJAS, Francisco Javier, 1998. ENTRENADURÁN, Francisco, 2012, p. 39-65, FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan *et al.*, 2007.

¹¹⁰⁸ Se trataba de una figura, querida en diferentes épocas, pero especialmente popular en los autores decimonónicos, presas del muy común racismo con pretensiones científicas: los climas cálidos producen en sus habitantes desidia, pereza, procacidad, etc. Sobre la racialización de la alteridad española el mito de “lo gitano”: CHARNON-DEUTSCH, Lou, 2004. En el capítulo siguiente volveré a los paradeterminismos climáticos, ya desde la mirada de un supuesto Norte ruso, de identidad mixtificada y mixtificadora.

¹¹⁰⁹ No puedo seguir el hilo argumental, sin un pequeño excurso visual, que ejemplifica una parte de lo escrito con esta serie (figs. 638-642). Empieza con los antecedentes decimonónicos, periodo en cuyo culmen Doré ubicó dos de sus tipos monumentales en el onírico paisaje de las montañas de Granada (fig. 638). Los siguientes viajes a Granada, los de Santiago Rusiñol, parten del entresiglos y la conflictiva intersección entre el simbolismo y el modernismo en la que se inscribía el pintor catalán. Trajo unos tipos humanos que pretendían denunciar el estereotipo: en pinturas y escritos contó de la miseria escondida detrás del espectáculo de la etnicidad marginal de los gitanos. Su modelo, que apenas deja de posar, aparece a la vez escondida, fragmentada y apresada por la tapia que la separa del ordenado jardín granadino, en una *mise en abîme* que habla tanto de espectáculos, como de cuadros y marcos (fig. 639). Nótese también la particular expresividad de los troncos de los árboles en los tan simbólicos jardines del Generalife (fig. 640). La potencia de estos mutilados troncos, camino de convertirse en ornamento caligráfico, fue heredada por algunas ilustraciones vanguardistas. Como contrapunto, ofrezco una mirada al tipo de la gitana desde la pintura valenciana de la conflictiva época que une pintura social y tipos regionales. En *La rebelde*, Antonio Fillol no olvida enmarcar a la proscrita en la tópica luz del mítico Levante feliz, tamizada además por unas hojas que proclaman orgullosas el dibujo en *plein-air* (fig. 641). Terminaré con una visión andaluza típico-rural tardía (fig. 642). Antonio Rodríguez Luna fue miembro del Grupo de Arte Constructivista y exponente de la mirada republicana, deudora del “andalucismo” vanguardista de Lorca.

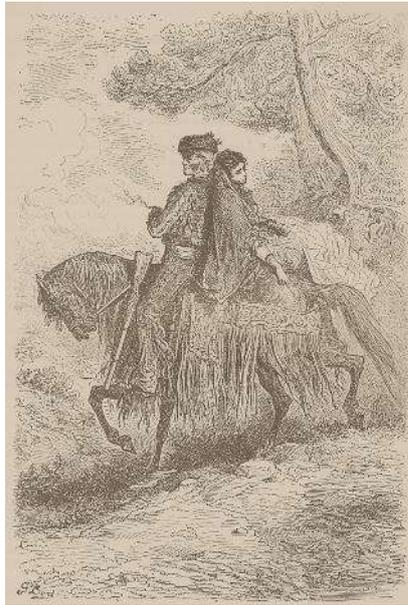


Fig. 638. Gustave Doré. “Contrabandista y su maja”, 1862-1873.

Fig. 639. Santiago Rusiñol. *Gitana del Albaicín*, 1895.

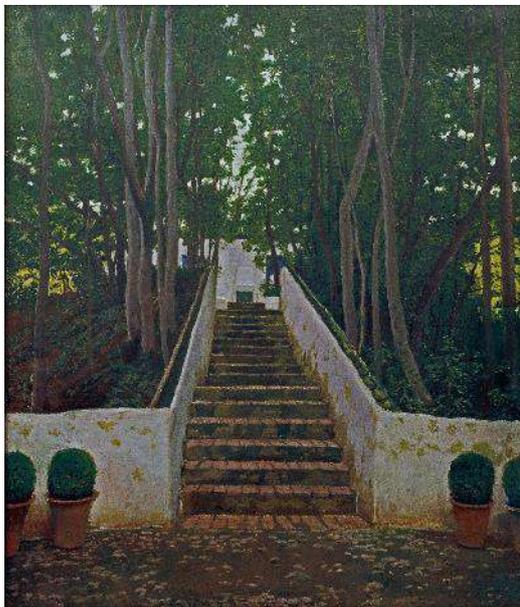


Fig. 640. Santiago Rusiñol. *El Generalife*, 1909.

Fig. 642. Antonio Rodríguez Luna. *Las campesinas*, 1934.



Fig. 641. Antonio Fillol i Granell. *La rebelde*, ca. 1914.

Cualquiera que pudiera haber sido el desarrollo de esta puesta al revés del tipo y su paisaje, quedó truncado. Los primeros años franquistas enmarcaron una recrudescida mitificación de la ruralidad, máscara del subdesarrollo autárquico. Sobre este fondo inventado desfilaron los tipos regionales, tan queridos por la Sección Femenina de la Falange, armados de sus danzas, sus trajes de manual etnográfico y (durante alguna ceremonia falangista especialmente espléndida) de coreográficas ofrendas de flores y frutos, para remarcar el carácter agrario ritual del cuerpo femenino hecho alegoría¹¹¹⁰.

Dejaré que la historia prosiga con la consiguiente caricaturización del personaje popular y su entorno, propia del desarrollismo y, tan solo décadas después, con la recuperación de los valores ecológicos de lo rural, con su magra coetilla, lo silvestre, por fin liberado de lo bucólico. Insistiré en una palabra que no puedo aplazar más: la referente al procedimiento retórico con raíces en el Antiguo Régimen y una materialización especialmente nutrida en el XIX. La alegoría aparecerá en las páginas a continuación perseguida con especial interés siempre que se manifiesta en la ilustración infantil. Por el momento solo subrayaré, siguiendo el hilo de la reflexión de las líneas anteriores, que esta forma tradicionalmente femenina y ejemplificada por atributos tomados de la naturaleza, puede manifestar más relaciones con la flora y fauna que las habitualmente derivadas de los mitos antiguos y las especulaciones medievales. Insistiré en un tema más. Lo que se verá con detalle será el uso de lo natural en sus formas silvestres, campestres y parcialmente domesticadas, materializado sobre todo en el Novecentismo, por ser la ilustración infantil catalana y catalanista la que más obras produjo en este área, que una cronológicamente ideales nacionalistas y educacionales con naturaleza y tipos humanos. El hecho de que su producción supere ampliamente el ámbito del cuento fue una de las razones que me convenció a añadir a estos capítulos libros con otro tipo de vinculación con los espacios abiertos, como por ejemplo de poesía.

¹¹¹⁰ Recordando a la autora, citada anteriormente en el capítulo que reflexionaba sobre este tema: ROSÓN, María, 2016 a; b.. Sobre la SF de la FET y la JONS ver también PRIETO BORREGO, L. (ed.), 2010. SÁNCHEZ LÓPEZ, Rosario, 1990.

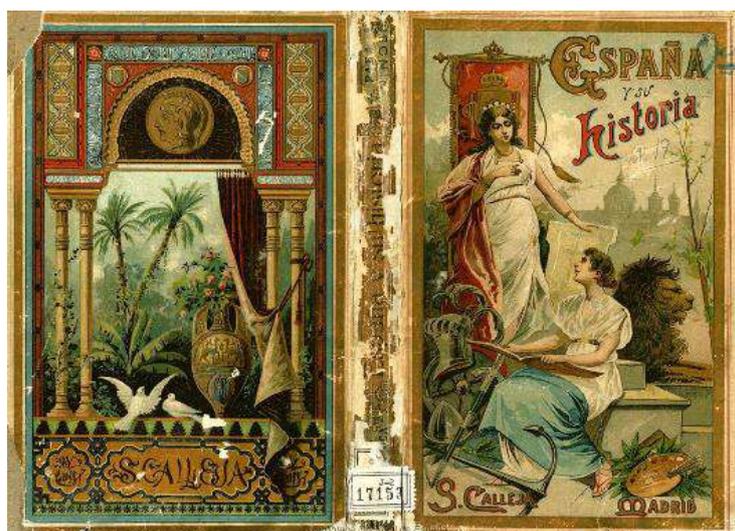


Fig. 642. Manuel Ángel Álvarez. Cubiertas de *España y su historia*. *Album gráfico de los hechos más notables*, 1913

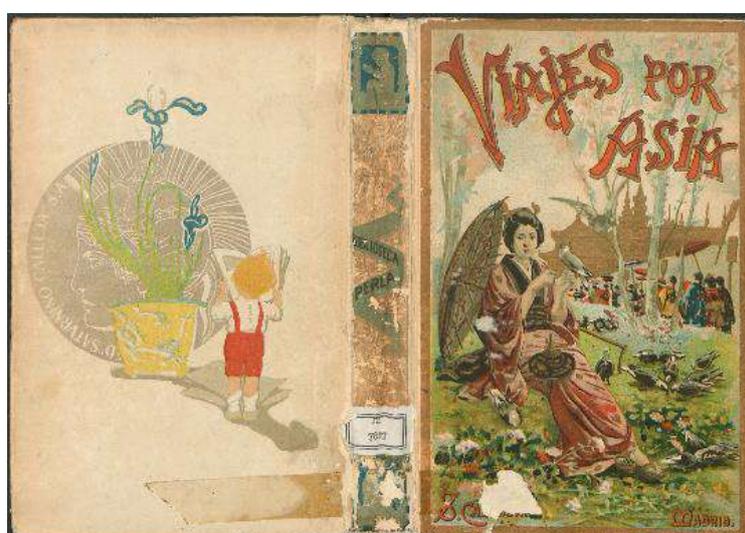


Fig. 643. Anónimo/s. Cubiertas de *Viajes por Asia*. *Narraciones amenas e instructivas*, 1920.

En cambio, el área representacional perteneciente a la “España negra” apenas puede ser observada en el libro infantil. De hecho, aunque ya existía el término, el temprano mundo infantil de España fue dibujado con colores claros y brillantes. Cuando el primer imperio editorial madrileño, el de Saturnino Calleja, empezó a producir literatura didáctica y educativa, sus tempranas muestras ofrecían la típica policromía ecléctico-historicista, enmarcada en ramas y follajes. Los cuentos solían estar presididos por una tapa en color, donde la figura del o la protagonista destacaba sobre la espesura selvática, campo de pruebas y contratiempos. Cambiando de registro, ninguna portada de manual prescindía de un florido y tupido jardín, el único fondo que hacía plausible la idea de la trasmisión del conocimiento. Como confirmaron también los ejemplos observados en el capítulo I, Los libros explícitamente destinados a las niñas lo mostraban en la tapa, rodeando a la protagonista de flor viva y cortada. Cuando la publicación estaba dedicada a temas relacionados con la geografía o la historia, los ideales cuerpos femeninos simbolizaban el territorio ajeno o propio, sublimando el paisaje si

la seriedad del asunto requería alegorías de origen mitológico reconocible (figs. 462-463)¹¹¹¹. Algo más tarde, la segunda etapa del imperio de Calleja, marcada por los genios del decó, que pusieron también las bases de la vanguardia republicana, produjeron... figuras análogas.

En las páginas posteriores veremos como las modernísimas y rompedoras alegorías femeninas de sus libros, se instalaron entre la moda y la provocación, adoptando los rasgos de los monumentos decó republicanos: unas combativas y elegantes alegorías políticas. Por lo demás los relatos donde aparecían eran cuentos, como era de esperar de Calleja, cuentos de autor o cuentos clásicos remasterizados al gusto del momento y a veces curiosas mezclas de los dos géneros, pero sin lugar a dudas, cuentos de hadas, aunque modernos. Volveré a estas alegorías de Calleja y a su tipo-matriz, la polifacética Atenea-Minerva. Pero necesito recalcar, de entrada, un hecho relevante. La diosa del logotipo, la primera marca registrada por aquel genio de la edición, no solo coincidió con el frenesí decimonónico generado por esta patrona de la urbe liberal. También retroalimentó el cometido de la alegoría: Saturnino Calleja Fernández la usó como sello de lo que fue quizás una de las más grandiosas, duraderas, creativas y eficientes estrategias publicitarias de la historia del capitalismo no sólo español. Si hasta el día de hoy su nombre sigue siendo proverbial, se debió también a los métodos de propaganda que patentó, siempre bajo el lema y la cara de Minerva, jalonado por sus variadas y repetidas transformaciones y obediente a su espíritu aleccionador y coleccionable¹¹¹².

La situación cambia significativamente si intentamos resumir lo conocido respecto al imaginario natural en Rusia y la Unión Soviética. Para empezar, por la constante presencia del tema del bosque como parte de un credo popular e intelectual vigoroso y resistente. S. Brain ha investigado cómo la política forestal rusa llegó al poder soviético una curiosa mezcla de conservadurismo cultural y radicalismo, en cuanto teoría y práctica de la protección del bosque. El autor relata la recepción de la teoría de Georgui Morózov, surgida en los primeros años de siglo, que imbuyó a la silvicultura, simultáneamente, de misticismo y pietismo ortodoxo y de la específica fe en la unicidad de la idiosincrasia nacional rusa, todo ello implícito en la lucha por la conservación forestal¹¹¹³. Estas ideas arraigaron tan profundamente que sobrevivieron incluso a las sacudidas revolucionarias¹¹¹⁴. Solo la definitiva aniquilación del modo de vida

¹¹¹¹ Un detalle digno de ser anotado es el contrapunto entre la cubierta y su respectiva contratapa, la misma para todos los libros de una colección o serie. Mientras el ente “España” se ciñe a su conocida representación alegórica como Minerva, la misma diosa, desde el logo de la editorial, corona un marco oriental que recuerda el tipo de patriotismo desencadenado en torno a las guerras de Marruecos. En cambio, la mujer exótica que centra el paisaje, junto con amables representantes de la flora y fauna, está contrarrestada por el mismo logo, ahora acompañado con elementos propios de la temprana modernidad del decó. Merece la atención el hecho de que algunas editoriales menores, abaratando costes, multiplicaron la acostumbrada tapa alegórica, utilizándola indiscriminadamente para los manuales de Historia, Geografía, Geometría, etc., hasta fechas muy avanzadas. Sobre el uso del imaginario referente al propio pasado oriental para apuntalar los intentos españoles de colonizar el Magreb: MARTÍN-MÁRQUEZ, Susan. 2011. LÓPEZ GARCÍA, Bernabé, 2011. RIVIÈRE GÓMEZ, Aurora, 2000.

¹¹¹² BLÁZQUEZ MORALES, Luis Fernando, 2018. El amplísimo material publicitario atesorado por la Biblioteca Nacional de España nos permite añadir una certeza respecto a la labor de Saturnino Calleja. La empresa, considerada actualmente pionera en estrategias de marketing, la catalana Chocolates Amatller, utilizó los mismos principios del coleccionismo divertido y didáctico, el tipo (especialmente el femenino) y el diseño virtuoso, pero en fechas posteriores.

¹¹¹³ BRAIN, Stephen, 2011.

¹¹¹⁴ En su antiutopía *Chevengur* Andrei Platónov describe la destrucción del bosque secular como un hito en el absurdo paisaje metafísico de la revolución. El episodio va más allá de la parodia concreta, hilvanando escenas significativas. Un asustado guardabosques revisa su biblioteca de obras menores para refugiarse de los experimentos del proletariado: sus libros aconsejan seguir el ejemplo de la naturaleza, dedicando la vida a la contemplación pasiva. La inesperada visita de un revolucionario vagabundo desata acontecimientos tragicómicos. Provocado por el mismo texto que entiende como “filosofía capitalista”, ese Hombre Nuevo calcula el beneficio aportado por la superficie silvícola, comparado con el cultivo de centeno, el tradicional cereal de los pobres. La diferencia le convence a redactar sobre la marcha, un decreto para la inmediata destrucción del bosque por los

rural tradicional, durante el estalinismo maduro, consiguió apagar el entusiasmo de las teorías científicas sobre la importancia central del bosque, hasta hacerlas caer en el olvido.

Obviamente la pintura de paisaje rusa, una de las más productivas de Europa, también tuvo sus momentos de encuentro con los tipos étnicos, fortalecido por los planteamientos realistas (cuyo funcionamiento, como naturalización del constructo típico, parece haber sido eficiente en todo el Occidente). Dentro del arte para –aunque no exclusivamente– la infancia, la obra de Elisaveta Bem ofrece ejemplos de amplias y exactas confluencias entre el verismo botánico, la idealización de lo popular y el afán clasificatorio que ordena los tipos folclóricos nacionales, a semejanza de cromos o sellos postales (figs. 644-649)¹¹¹⁵. A continuación volveremos a hablar también de la naturaleza en los vanguardistas y la problemática de sus intentos de deconstruirla. Pero hay que señalar otro factor, crucial para el transcurso de estos procesos en el libro infantil ruso y soviético: el arraigo de una literatura específica destinada a acercar a los niños a la naturaleza.

desheredados de la comarca. A partir de este momento, el viaje sin rumbo del revolucionario –de una paradoja humana personal a otra locura colectiva– seguirá atravesando la misma invariable llanura vacía, bajo el cielo que la emula, casi sin encuentros con molestos árboles. Cuando estos ocurren, las indicaciones son unívocas: se encuentra con un paseo de abedules aún no del todo talado por los campesinos, etc. La febril confusión humana requiere espacios deforestados, como si la propia existencia del árbol impidiera la acción sin sentido (junto con cualquier acción). ПЛАТОНОВ, Андрей, 2017.

¹¹¹⁵ La siguiente serie de imágenes permite esclarecer varios aspectos de las relaciones internas entre fenómenos clave. Así, podemos observar el despliegue del verismo botánico con y sin siluetas simbólico-ornamentales añadidas (figs. 644-645); a tipos populares sin especificar con paisajes explícitos y tipos específicos (coleccionables), con paisaje sublimado (figs. 646-647) y, por fin, la representación de otros “variantes” étnicos en la misma serie: de los más “centrales” a lo más marginados (figs. 648-649). En el caso del manual de alfabetización, cabe recordar a quién ilustra esta monumental y tierna imagen de niños campesinos en el seno de una naturaleza benigna. Iván Gorbunov-Posadov fue profesor de León Tolstói y acérrimo defensor y practicante de la educación libre. ¿Podríamos observar diferencias entre los modos de representar a los sacralizados y necesitados de alfabetización niños campesinos y los tipos del pueblo, cuya ordenación en nacionalidades fusiona el sentimiento patriótico y los elementos exóticos? Es notable el tratamiento idealizante, cariñoso y a la vez infantilizador, impartido a todos los tipos de forma igualitaria. En relación con esto –y desde la convicción de que las tipificaciones clasificadoras parten desde una mirada rectora, a la que todo el público está invitado a imitar– recordaré también que entre los destinatarios de los trabajos de Bem había representantes de la cúspide política del Imperio. Sabemos que uno de sus álbumes con tarjetas postales fue ofrecido a los hijos de Nicolás II por I. Lapin, el mismo editor que encargó la colección *Las nacionalidades de Rusia*. Наталья МОЗОХИНА, 2012, p. 36-62. En cuanto a los rasgos identificativos de esta colección humana: ningún grupo étnico tiene derecho a la existencia fuera del atributo, el dicho poético, el traje folclórico y la pareja. Pero, como vimos en el capítulo I, ni estos rasgos de orden casi expositivo están ausentes en las otras tarjetas postales, con los mismos niños y niñas tolstoianos (aunque sus homólogos de las clases pudientes a veces abandonan el pasado y el traje folclórico, apareciendo con vestimenta pre-modernista). La suma de las observaciones produce vértigo: sobre todo a sabiendas de que se trata de una visión artística que une lo femenino y lo infantil en lo didáctico-materno (la representaron del desfavorecido como forma de maternidad social). “El tipo del pueblo”, venerado o gobernable, es siempre bueno, disfrazado y genérico. La sutil diferencia entre el niño pobre, para quien el mundo está ordenado en letras de alfabeto poetizadas, y la nación, subordinada al mandato imperial, puede ser percibida en la perfección fotográfica de los trajes y en la sublimación de lo natural en el atributo, igualmente unida a la idea de pose y estudio.



Fig. 644. Elisaveta Bem. Ilustración para *Las principales setas comestibles y dañinas*, 1889.
 Fig. 645. Elisaveta Bem. Tarjeta postal de la serie *Las siluetas de Elisaveta Bem*, 1882.

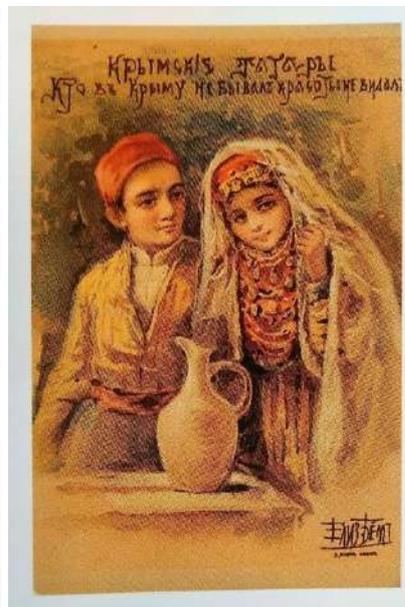


Fig. 646. Elisaveta Bem. Portada de *Solecito hermoso*. Libro de primeras lecturas de Iván Gorbunov-Posadov, 1907.

Fig. 647. Elisaveta Bem. “Tártaros de Crimea”, tarjeta postal de la serie *Las Nacionalidades de Rusia*, ca. 1900-1910.

Patria comienza con los dibujos de la cartilla de primeras lecturas, las canciones maternas y el pequeño abedul, cuyas ramitas resisten al viento¹¹¹⁷, parece tener vigencia eterna...

2. REVISIÓN: DEL MARCO AL ESCENARIO DE LOS TIPOS

2.1. RUSIA: LO NATURAL ES PERSONAL

Con las premisas esbozadas hasta aquí, me propongo recapitular algunas facetas de los capítulos anteriores, insistiendo en los aspectos que permiten ser desarrollados y completados con hipótesis nuevas. Es decir, en este capítulo ampliaré los datos ya expuestos, referentes al tratamiento de la naturaleza exterior y los desarrollaré, siguiendo un esquema particular. La primera parte retomará la revisión histórico-estilística de los capítulos anteriores, resumiendo todo lo referente al entorno natural y añadiendo nuevas imágenes de las otras ya conocidas (y un número reducido de artistas no presentados hasta ahora). El análisis, que plantea unas conclusiones preliminares del trabajo hasta aquí y las complementa, se desarrolla en el orden de los capítulos: un gran bloque dedicado a España y otro a Rusia.

La segunda parte de este capítulo trata de acercarse a los límites de una posible clasificación en tipos de las imágenes femeninas, aplicando esta, podríamos decir técnica, (plantear y comprobar la viabilidad de una serie de planteamientos teórico-prácticos) a las candidatas a tipos, ubicadas en el espacio de la naturaleza libre. Más visual y trabajando con imágenes, e incluso autoras o autores no presentados hasta ahora en la tesis, esta parte (cuya extensión adicional sirve para destilar un método rápido e intuitivo para la comprensión de los tipos internos y transicionales, es decir, funciona como *sui generis* “retorta metodológica”) comienza con un epígrafe comparativo internacional, retomando luego los casos particulares rusos y españoles por separado. Vista la complejidad de la estructura, he utilizado un índice mucho más detallado y ensayístico que el sistema aplicado en los capítulos anteriores.

La Edad de Plata rusa fue la primera gran creadora de marcos-molde, que cristalizaron en tipos femeninos e infantiles básicos e inseparables de su entorno. La así aludida forja de imágenes, el marco deudor del modernismo y el simbolismo, construyó un paisaje mítico donde el cuento popular y las formas naturales vegetales se encontraban en estrecha simbiosis. En cambio, como apuntó uno de los mayores artífices de la imagen fantástica modernista para la infancia, Iván Bilibin, nada unía a la naturaleza decorativa con la realidad. Igual que el bestiario fantástico, la flora ornamental pertenecía al universo soñado. Poco importó que la creación de los cuentos, de los que los artistas de la época se apropiaron con gracia, fuera atribuida a un hipotético campesinado. Las heroínas (maduras o impúberes) que poblaron poemas y cuadros fueron verdaderas princesas, seres ideales parecidos a flores o estatuas de piedra en jardines encantados, a menudo privadas de rasgos personales. La ilustración conoció fusiones de áreas aparentemente delimitadas: los bosques encantados de los cuentos, los decorados teatrales de los jardines de “los niños bien” y las estampas costumbristas, repletas de tiernos niños harapientos (lo último y más trascendente, culminado por las inmortales siluetas de E. Bem; completo los ya presentados con las figuras 650-651¹¹¹⁸). Igualmente estilizadas que los grupos

¹¹¹⁷ МАТУСОВСКИЙ, Михаил; БАСНЕР, Вениамин, (comp.). *С чего начинается Родина*, 1968.

¹¹¹⁸ He usado la palabra “niños”, siguiendo la tendencia generalizadora de los títulos que hablan de “gente pequeña”, “chicos pequeños” etc. Lo visto hasta aquí de Elisavesta Bem, y de otras autoras de ambos países interesadas en la imagen-tipo, es una clara preferencia a la representación de niñas. Los personajes masculinos cumplen un papel funcional: en Bem, por ejemplo, completan la composición familiar, sea para formar el eslabón

anteriores, sus protagonistas exhibían una dúctil y resistente dulzura que –también cualidad compartida– cambiaba de matices. Es decir, las representaciones fluctuaban de la perfección moral en el caso de las niñas “reales”, a la capacidad de ejecutar proezas interminables en los cuentos, sin desistir nunca de un objetivo sentimental o iniciático.



Fig. 650. Elisaveta Bem. “Ánushka”. Silueta de la serie *Tipos para “Notas del Cazador”* de I. Turguéniev. Utilizada en *Para gente pequeña*, 1910 etc. Nótese, además de la permutabilidad de los destinos literarios, la denominación original de “tipos”.

Fig. 651. Elisaveta Bem. Elisaveta Bem. Siluetas, utilizadas como ilustraciones entre 1886 y 1910 (*Para gente pequeña; A los chicos pequeños*).

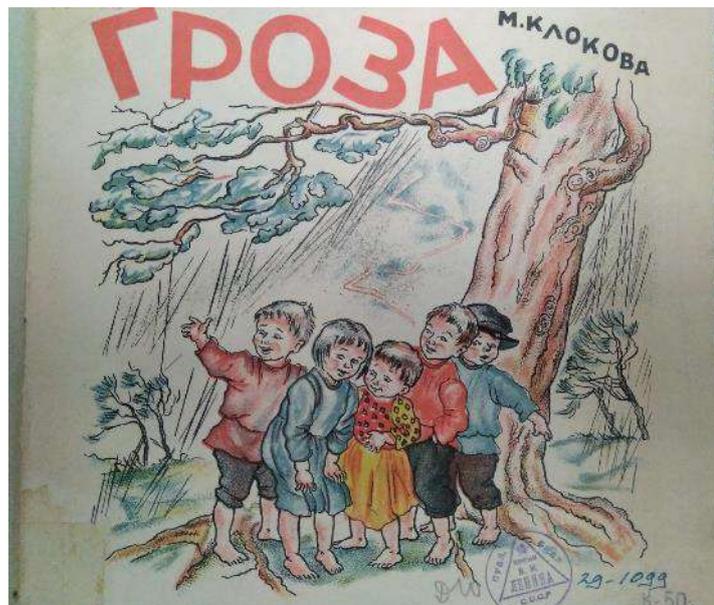


Fig. 652. Aleksandra Sobórova. Portada de *Flores campestres*, 1929.

entre el exponente y el grupo étnico, sea para mostrar los cuidados maternos, proporcionado por la niña a un hermanito o pariente menor.

Fig. 653. Aleksandra Sobórova. Portada de *Tormenta*, 1929.



Fig. 654. Aleksandra Sobórova. Página de *Girasoles*, 1928.

Fig. 655. Aleksandra Sobórova. Página de *Los girasoles de Tániushka*, 1929. *Танюшкины подсолнушки*.

Podemos corroborar la vitalidad de todas las tendencias mencionadas, hecho que a la vez muestra cómo las dos Edades de Plata, la modernista-esteticista y la revolucionaria-vanguardista, no fueron sino dos caras de una misma moneda. La más notable de las líneas citadas, la clasicista-costumbrista a lo Bem sobrevivió a las purgas de los años veinte que trataron de aniquilar para siempre los cuentos populares y las novelas para niñas. Se reencarnó, por ejemplo, en las nuevas Pulgarcitas de A. Sobórova, que se perdían entre plantas y animales amables, emanando la misma servicial dulzura de siempre (figs. 652-655). Las mismas imágenes nos recuerdan que las otras tendencias tampoco perecieron; la educación seguía siendo una ciencia hermana de la floricultura. Nótese también la intercambiabilidad de bosque, campo y jardín, que muestran las pequeñas protagonistas de Sobórova, anunciando una vez más la confusión entre el relato folclórico (niños perdidos en el bosque; niñas diminutas en pícaro comunión con flores y verduras) y la ficción educativa, el diminuto e íntimo *Bildungsroman*¹¹¹⁹ del crecimiento femenino limitado (pequeñas, entregadas a las diarias

¹¹¹⁹ Los estudios sobre el *Bildungsroman* o Novela de aprendizaje femenino, acotadas según el momento y la literatura que los producen, suelen prestar poca atención a la ilustración, a la vez que aceptan un mayor tamaño textual (y la necesidad de acompañar la protagonista hasta el fin de su infancia). Una excepción supone el monográfico de Ana Díaz-Plaja, cuyas heroínas, muy queridas en la postguerra española aparecen más jóvenes y profusamente ilustradas (en el capítulo III utilizó algunas de sus conclusiones, DÍAZ-PLAJA TABOADA, Anna, 2011.). Disponemos de las observaciones de una reconocida investigadora de origen ruso, ya citada, sobre la literatura universal y las diferencias entre el cronotopo en las obras con protagonistas adolescentes chicos y chicas. No creo que hasta ahora alguien haya incluido el formato de libro (poético o en prosa) sobre las aventuras cotidianas de una niña soviética muy pequeña en el género del *Bildungsroman* y, con esta premisa de denominación ampliada, seguiré usando el término para subrayar el carácter canónico de los textos ilustrados que reviso. Con sus pautas repetitivas y la promesa de moldear un tipo ideal femenino muy previsible (bello, maternal, altruista, trabajador e impoluto) en realidad son tan acabadas como cualquier novela larga que termina con el feliz casamiento de la niña de sus primeras páginas. En cuanto a las características del cronotopo visible en sus imágenes, la representación de la naturaleza es seminal. Sin recurrir constantemente a cuadros de exteriores naturales silvestres o cercados (intercambiables) no puede ser transmitida la idea de ciclicidad ordenada y direccionada, de crecimiento que no lleva a cambios si no sean previsibles, o de posibles viajes iniciáticos falsos,

alegrías de recoger la fruta, conocer el bosque, el campo y la horticultura, sembradoras solidarias). De hecho, la Revolución fue vista por sus mejores cantores (visuales) como “una floración universal”, hermana del renacer vegetal de la primavera. Esto puede ser una pista sobre el porqué de la muy incompleta y puntual desaparición del simbolismo mágico de algunos entornos naturales que cercaban figuras femeninas (aunque, sensiblemente dañado por la ordenación racional de los libros constructivistas). Otra explicación paralela atañe al hecho de que los (y muy especialmente, los) grandes artistas revolucionarios siguieron practicando en la intimidad el arte del bodegón.

Si enfocamos a Vera Ermoláeva, figura crucial para el encuentro de la vanguardia rusa con los niños, el problema de la representación natural se despliega en toda su complejidad. Las artistas, procedentes de los experimentos futuristas, constructivistas y suprematistas, no se enmarcaban con tanta facilidad en el planteamiento de una naturaleza hecha mecanismo, como el automatizado cuerpo humano de las teorías culturales y económicas coetáneas¹¹²⁰. Ciertamente, algunos libros infantiles trataban de imaginar el espacio circundante urbano con estas premisas, pero a menudo el resultado delataba unas inquietudes vanguardistas inconfesables: en vez de un conjunto infalible, aparecían ciudades que explotaban como máquinas rotas¹¹²¹. Las imágenes a continuación, de otras dos artistas clave de la representación vanguardista retoman la problemática relación entre la naturaleza y el mecanismo (arquitectónico, social o perceptivo). En el capítulo siguiente observaremos cómo la propia Ermoláeva resolvía los problemas del espacio urbano, despojándolo de elementos no artificiales para centrar todo el conflicto en la mirada de una niña perdida. Tratada aparte, la naturaleza evidenciaba la profunda problemática de la genealogía de su representación.

por la promesa de vuelta a casa antes de que acabe el día (¿y quien madura tan rápido?). NIKOLAJEVA, María, 1996.

¹¹²⁰ Sobre el cuerpo autómatas de la vanguardia: LODDER, Christina, 1993, p. 31-50.

¹¹²¹ En los capítulos anteriores ya vimos varios “mapas que ordenan el territorio” o, aún mejor territorios-hechos-mapas, gracias (entre otras tácticas) al despliegue de infinitas marchas sobre las calles, en formaciones preferiblemente cuadradas, aunque a veces la composición priorizase la columna o la fila. Sea como fuere, practicaban la marcha niños, soldados, ciudadanos, medios de transporte y a veces, saliendo del entorno urbano, sucesos naturales de todo tipo. El esquema se rompía con más facilidad en este último caso. Basta recordar los disparates que “veía” por la ventana del tren el anónimo protagonista de Vvedenski y Porét. En el mismo libro donde la desconocida niña dominaba el espacio de la estación con su segura marcha, en la tormentosa noche del bosque nórdico aparecían— sin indicación clara por parte del texto— una jirafa y una niña-bebé con atuendo folclórico (fig. 656). Pero, aunque la ciudad trataba de “mantener la forma”, pocos entornos presentaban mejor escenario para la completa ruptura de las reglas, como lo vio Glebova en este libro sin texto (fig. 657).



Fig. 656. Alisa Porét. Ilustración para *Via férrea*, 1929.

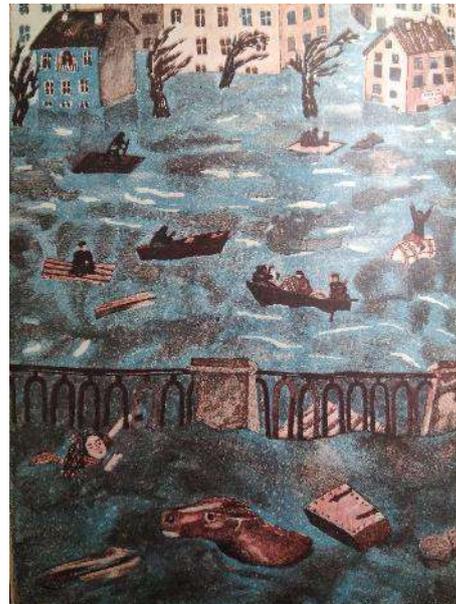


Fig. 657. Tatiana Glebova. Ilustración para *Sol y lluvia*, 1930.

No en vano todas las corrientes que confluyeron en la revolución estético-política tenían un pasado inmediato común en la Edad de Plata tardo-imperial. Y allí había florecido otra investigación sobre la naturaleza, cuyos misterios trascendían cualquier forma de espiritualidad conocida en busca de un sistema que descodificaba y clasificaba el sentido de todos los colores y formas¹¹²². También otros significados más terrenales se filtraban del recuerdo del expresionismo o del simbolismo, hablando de angustias sociales o represión sexual entre otros. Ermoláeva sin duda reconocía todos estos matices cuando en los años veinte se embarcó en el estudio teórico y empírico que profundizaba y ampliaba las investigaciones sobre los elementos formales (tema de constante interés para los grupos vanguardistas, que ella trató como verdadero trabajo científico)¹¹²³. En la misma época, su práctica tendía a reencontrarse con las formas realistas, contextualizadas de una manera nueva: en un entorno cambiante y también desde su nueva comprensión del funcionamiento de los colores y las formas. ¿Podríamos saborear los resultados, si no los teóricos, los prácticos? En 1929 Ermoláeva dibujaba así la naturaleza canina (fig. 658).

¹¹²² En el capítulo II me referí a los intentos de Kandinski (y otros artistas cercanos) de crear algo parecido a diccionario formal universal, heredados por las teorías cromáticas etc. de la Bauhaus. DROSTE, Magdalena, 2007

¹¹²³ Entre 1923 y 1930 la artista trabajó, consecutivamente, en El Instituto –antes Museo– Estatal de Cultura Artística (МЖК-GUINJUK, según la orwelliana abreviación soviética) y el Instituto Estatal de Historia del Arte, siguiendo una línea que en los años siguientes cayó en desgracia. Sus investigaciones se centraban sobre todo en el color en la pintura europea renovadora de las últimas décadas, incluyendo temas como la percepción cromática y su relación con los otros sentidos. El análisis englobaba también el resto de elementos (forma, línea), organizando los datos obtenidos en modelos matemático-visuales: gráficos, esquemas, espectros... Para los organismos oficiales, todo aquello podía servir solo para las necesidades de la arquitectura y la industria o simplemente para nada, como demostró el final del intento. ЗАИНЧКОВСКАЯ, Антонина, 2008, p. 170-214.

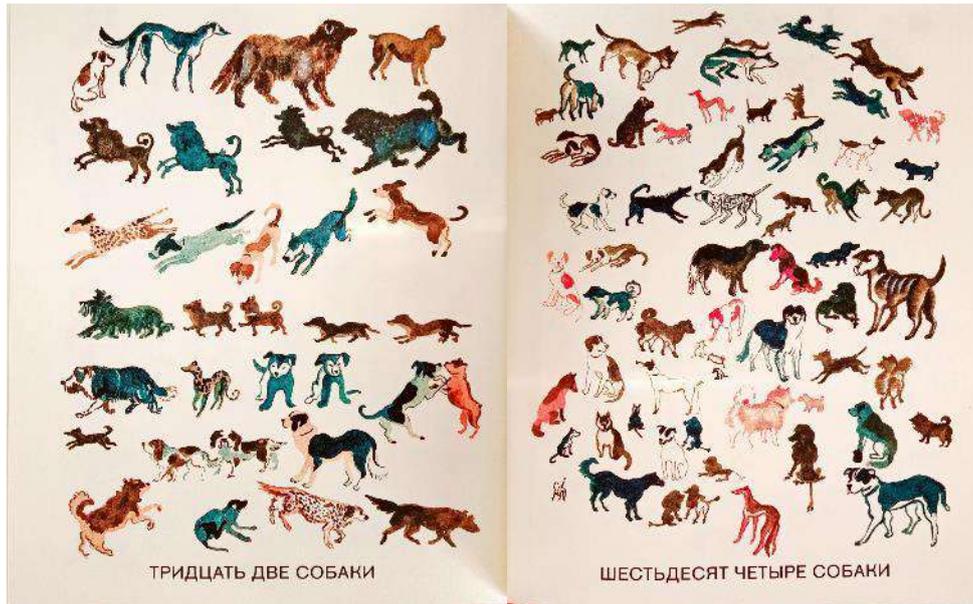


Fig. 658. Vera Ermoláeva. “Treinta y dos perritos” y “Sesenta y cuatro perritos”, página doble de *Perritos*, 1929. Reedición de 2017.





Figs. 659-662. Vera Ermoláeva. Páginas y contratapa de *Conejito* (rimas tradicionales), 1923.

En *Perritos*, los protagonistas desfilan desde la página con la consigna/número “un perrito” hasta la página doble cuyo texto y numeración rezan “ciento veintiocho perritos” y “¿cuántos perritos?”. Cada uno que decida sólo si en la competición ha vencido el orden roto constructivista o el realismo verista en la representación del animal, que conquista el fondo blanco. O quizás los ganadores sean el carácter y las emociones de los perritos, mucho más allá de cualquier humanización o pretensión de dominar lo natural con categorías caducas. Si pudiéramos extrapolar la experiencia estética de aquella época a nuestros días, los empeños constructivistas nos recordarían los actuales debates sobre una naturaleza afín al algoritmo digital y los perritos de Ermoláeva al transhumanismo en la ilustración, que pretende liberar el animal de la estampa humanizante¹¹²⁴. Podemos contextualizar este apunte. Pocos años antes, un cuento en el espíritu del ya mencionado expresionismo del grabado en madera (ofrece) ofreció (esta) la imagen de un animal salvaje que se escapa de una muerte segura (figs.). El protagonista de *Conejito* huye, abandonando -parcialmente- su atuendo humano, muy parecido al de su atacante. Quizás nada nuevo: aún en los inicios de siglo otro conejito, el travieso Peter de Beatrix Potter, enseñaba a los niños que hay que despojarse de la vestimenta de las personas para escapar de las trampas. Pero los perritos de 1929 se han liberado también de cualquier imitación o metaforización de lo humano; incluso la numeración está cansada de resistirse.

Prosiguiendo con el resumen, notamos que cada vez que volvemos al tema de la desnaturalizada naturaleza socialista cabe un enorme “y sin embargo”. El triunfo sobre la naturaleza fue uno de los temas centrales de la retórica estalinista (que omitió la cara oscura del proceso: la ruptura genocida entre esta y la comunidad humana, que puede ser ejemplificada por los millones de campesinos asesinados por las hambrunas). No es de extrañar entonces, que la relación superviviente o reestructurada con el entorno natural atravesó todas las décadas siguientes de la vida de la Unión Soviética, como contraseña salvífica ya fuera secreta o disfrazada. Pero también impregnada de las huellas de un oscuro sufrimiento o de métodos de disimulo para poder decir/representar. Por un lado, cabe recordar: la persecución de los artistas revolucionarios de la vanguardia y de otros que, como Ermoláeva, la lideraron para trascenderla fue esbozada en los capítulos anteriores desde la relación entre la política y la forma. Aquí vemos cómo la estilización temática de la naturaleza puede ampliar el enfoque. Ya insistí en

¹¹²⁴ Sobre la actual vindicación posthumanista en la ilustración infantil: CÓRDOBA, Adolfo, 2018.

que, siempre tratando de escapar del imperativo del Gran Estilo, la alegorización heroica del cuerpo, muchos artistas encontraron en las imágenes de la naturaleza un refugio íntimo, personal y detallista. Horrorizado el imaginario por el abuso que había usurpado el realismo, la imagen “natural”, con el tiempo, divergió en dos cauces: la estilización decorativa y la imaginación fantástica, nutrida por la poética del cuento.

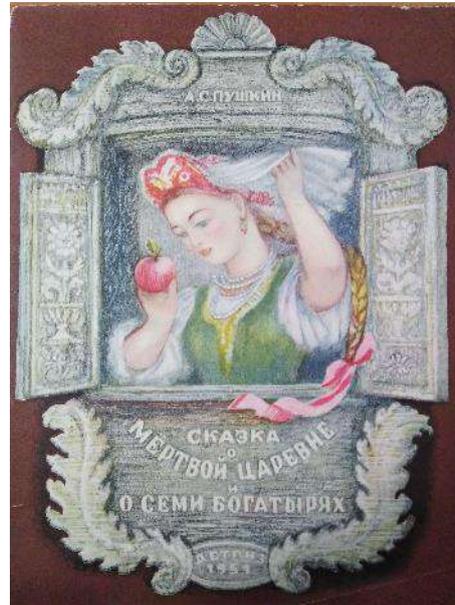


Fig. 663. Alexandra Jacobson. Portada de *La florecita roja*, 1953.

Fig. 664. Alexandra Jacobson. Portada de *Cuento de la princesa muerta y los siete caballeros* de Pushkin, 1951.



Fig. 665. Alexandra Jacobson. Ilustración para *Pajarillos-herrerillos*, 1958.

Fig. 666. Alexandra Jacobson. Ilustración para *Sonia Masha*, 1954.

A menudo ambas ramas volvían a converger, recalcando en el elemento decorativo su carácter de jeroglífico interpretable y en el mensaje folclórico-fantástico su simbolismo de varias capas. Así se revelan los tipos corporales femeninos de Alexandra Jacobson, de los años sesenta: mujeres que se apoderan, escogiendo la mágica flor de la sexualidad. Retrocediendo ligeramente hacia la década anterior, cuando el maduro y libre tipo de *Ramo de dalias* estaba aún gestándose, lo vemos como encrucijada de varias vías. A saber: los cuentos que

relacionaban protagonista y naturaleza salvaje –una Bella y su amada Bestia¹¹²⁵ o la Princesa Muerta de Pushkin, una Blancanieves refugiada en el bosque (figs.)–, y por otro lado, las jóvenes aprendices de las herramientas de jardinería y las flores o simplemente las niñas pequeñas que, como la flor de la maceta, anhelan, en vano, el aire libre (figs)¹¹²⁶.



Fig. 667. Tatiana Mávrina. *Vorojbá*, 1968.

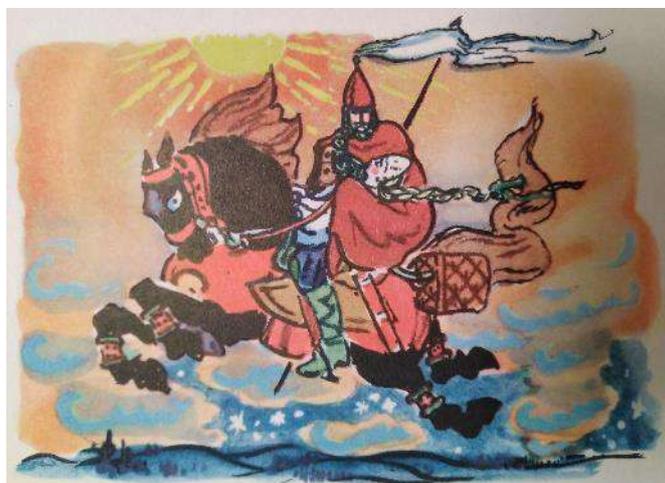


Fig. 668. Tatiana Mávrina. Ilustración para *Ruslán y Liudmila* de Pushkin, 1960.

¹¹²⁵ *La florecita roja* es una variante del cuento comúnmente conocido como *La Bella y la Bestia*. Fue publicada por Serguéi Aksákov en 1858 y desde entonces fue editada e ilustrada continuamente. El propio autor refirió haberla escuchado a lo largo de varios años por un personaje del pueblo, el ama de llaves Pelagía. Recuerdo que la versión más popular de esta historia con numerosas raíces (que Warner relaciona también con las pruebas impuestas a Psique y los mitos de iniciación femenina) fue publicada en 1756 por Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. Se trata de una de las caras del poderoso movimiento literario femenino, que en vísperas de la Ilustración, produjo principalmente cuentos. ИСКАНДАРОВА, Зульфия., АРТЮШКОВ, Игорь, 2020, p. 35-39. WARNER, Marina, 1995.

¹¹²⁶ El motivo de la niña, cuya educación parece a cargo del terreno que cultivan, es incluso más frecuente que la concurreda composición que une la cara de una chica, una planta y la ventana hacia el exterior. Presente en varias artistas, la “educación horticultora” se caracteriza también por la ausencia de mayores que la impartan: como si la pequeña practicara un *sui generis* autocultivo. Pero la educación a través de la naturaleza no termina en el jardín/huerto. También encontramos a niños y niñas que aprenden en el bosque o entre los animales y plantas del campo y, si los adultos los acompañan, no cumplen ningún papel narrativo importante.

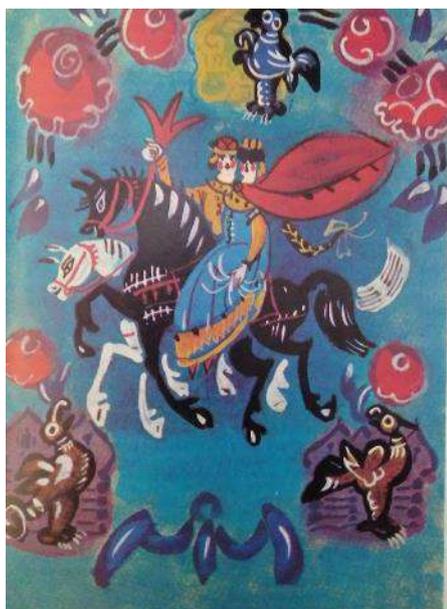


Fig. 669. Tatiana Mávrina. Ilustración para *Cuentos populares rusos* (de la recopilación de A. Afanásiev), 1977.

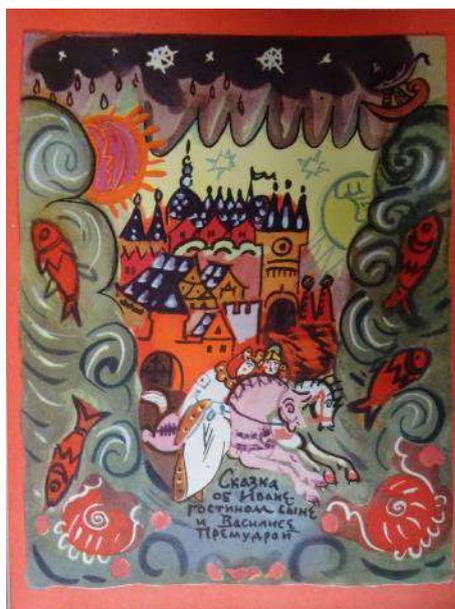


Fig. 670. Tatiana Mávrina. Ilustración para *Cuentos rusos*, 1963.

Por las mismas fechas habían madurado las sintéticas protagonistas de Mávrina, cuyo poderoso mensaje fusionaba a la inversa: las reinas folclóricas volvían a la indomable y sensual naturaleza haciéndose simbólicas, planas, *sui generis* impecables y así, invencibles¹¹²⁷. Las niñas de los setenta se inscribían en una naturaleza vanguardista, personal y extremadamente estilizada, también para defender su libertad de interpretar la acción narrativa (o de vivir, a secas, como lo vemos en May Mitúrich o Makavéeva). No obstante, esta última autora escapaba de la retórica del cliché (por ejemplo, del tipo folclórico-nacional y nacionalista tan querido en la época), construyendo implícitos marcos florales que luego los años ochenta retomarían. Solo que aquí en Makavéeva (figs. 671-674), la alienada naturaleza silvestre recordaba a los decorados del teatro del absurdo, y en Eliséev a un cansado y esencialista “cambiamos todo para que todo siga igual”¹¹²⁸.

¹¹²⁷ Sería de utilidad completar las imágenes ya vistas de Tatiana Mávrina con estos ejemplos comparados. Por un lado tenemos esta acuarela de 1968, donde la figura folclórica, vinculada al caballo y las plantas, toma el aspecto de naturaleza muerta, difuminada en el color de un posible interior (casi llevado al absurdo: el nombre geográfico del cuadro indica más bien la fusión con un amplio espacio natural; fig. 667). Por otro, un desarrollo del tema más querido por el artista, independientemente de si, en su representación, prevalece la mancha o la línea: el héroe consume el final feliz, llevando a la heroína rescatada en la grupa de su montura. Lo vemos en la canónica historia de Ruslán y Liudmila de Pushkin, donde el intento de ocultar a la protagonista violentada no esconde su hipersexualización: Liudmila es toda ella una gran trenza-fetiche (fig. 668). Lo mismo observamos en dos poderosas princesas de la misma época, Marya Márevna y Vasilisa la Sabia (figs. 669-670), cuya presentación individual es, como vimos, muy diferente; pero que, una vez conquistadas por el protagonista, su rasgo esencial pasa a ser la corporeidad sugerente. Nada de esto se percibe en la acuarela, donde la supuestamente corpulenta mujer decorativa es literalmente transparente. Una puede ser carnal solo si aparece como un trofeo.

¹¹²⁸ Vuelvo a la obra de Galina Makavéeva, una artista emblemática para la representación de las relaciones de la protagonista con la naturaleza, en parte para revisar los papeles preferidos para su niña-tipo: ruedecilla decorativo-exótica en un ciclo mágico-natural justo; beneficiaria empujeada del casi maravilloso mecanismo de los fenómenos de crecimiento y floración vegetal; recolectora productiva y, por fin, inesperada o perpleja visitante del gran milagro silvestre, con pose a lo voyeur (siguiendo el orden cronológico inverso a través de las figuras 671- 674). Pero ofrezco las imágenes también para subrayar el carácter histriónico del movimiento del personaje femenino: incluso cuando perece, se metamorfosea (fig. 671) o se encuentra en un estado supuestamente relajado (fig. 672), sus movimientos recuerdan los pasos de una especie de ballet moderno, que obliga a imaginar un

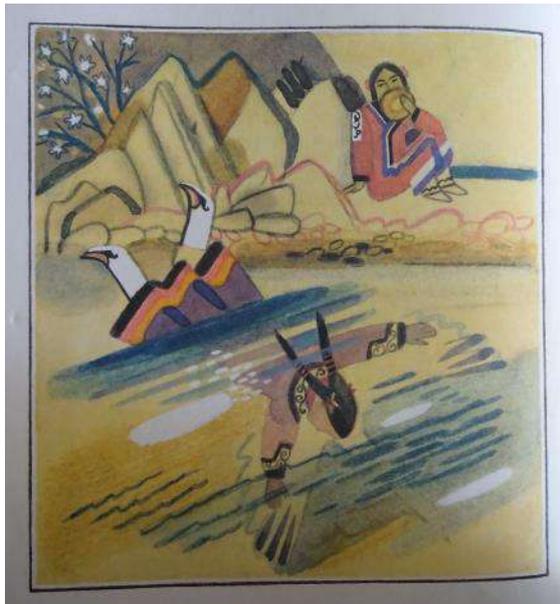


Fig. 671. Galina Makavéeva. Página de *El más fuerte. Cuentos del pueblo nanái*, 1989.

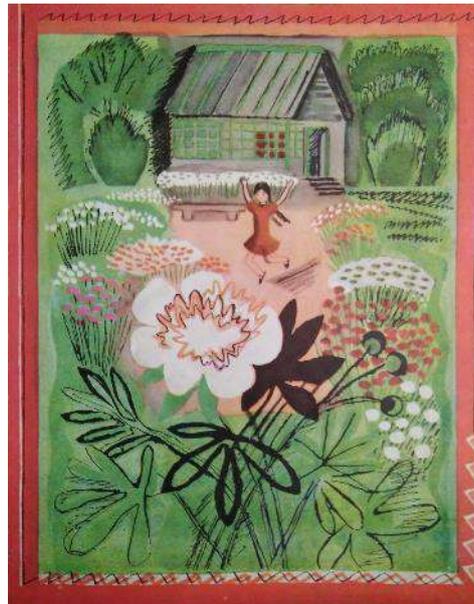


Fig. 672. Galina Makavéeva. Página de *El conejito comió pasteles*, 1974.



Fig. 673. Galina Makavéeva. Página de *Un día caprichoso*, 1970.

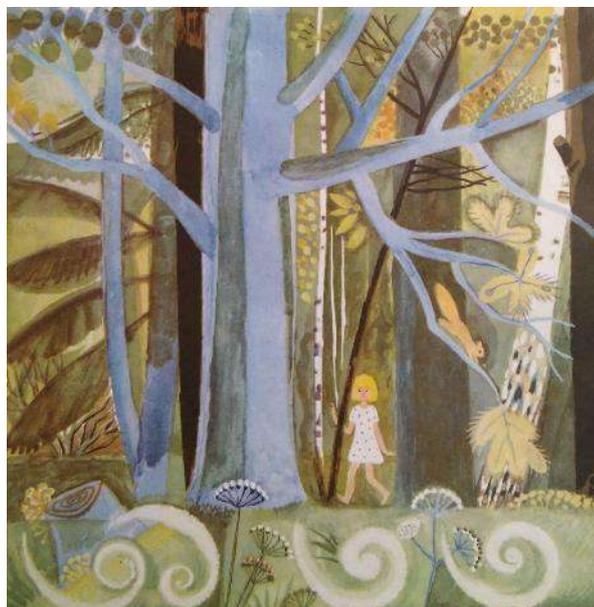


Fig. 674. Galina Makavéeva. Página de *La pena de la rana*, 1969.

Pero el dilema renació entre los románticos emergidos en la penúltima década del siglo, como Anastasia Arjípova. Allí, la naturaleza salvaje del cuento, falsamente hiperrealista, aprisiona a las protagonistas en mundos de invencible tristeza, premiando y eternizando el sufrimiento autoinfligido (pocas imágenes ejemplifican lo dicho mejor que este posterior bosque submarino, tan solo un espejo para el vía crucis cíclico-circular de la Sirenita, fig. 675).

público, cuando este no aparece directamente en la ilustración. Es inútil plantear la alternativa entre un desenlace mítico-folclórico (en el caso de la representación de la minoría étnica casi extinguida de los nanái, sin final feliz) versus un mensaje poético-didáctico: la aparición de la niña “natural” es absurda, como una parodia de la presencia adulta.

Aproximadamente por las mismas fechas, pero apartada de las tendencias predominantes, Tamara Yufa volvió a las leyendas de *Kalevala* (ya tratadas por las alumnas de Filónov de MAI, Alisa Poret y Tatiana Glébova) expresando el sufrimiento femenino con formas vegetales geométricas; de hecho, dibujando la equivalencia entre ambos. Y, no obstante, durante todas las décadas del Deshielo y el Estancamiento, el cuento, inseparable de la mágica naturaleza exterior buscó jeroglíficos que codificaban la detonación de la imagen: un teatrillo de las falacias que dejaban entrever la futilidad de cada relato. Insistiré en que, en la época en cuestión, la mayoría de los “detractores” de las realidades desrealizadas seguían siendo artistas masculinos.



Fig. 675. Anastasia Arjipova. Ilustración (a doble página) para *La Sirenita* (de la publicación en alemán de 1999).

Por ser tan cuantiosas, las imágenes analizadas en el capítulo VI fueron divididas en una retícula relativamente estandarizada (a la que a veces trascienden). Fueron clasificadas según su desarrollo formal en imágenes realizadas dentro del estilo subordinado a la innovación diseñadora, de estilos para/post/realistas o de estilo gráfico/decorativo. La organización concreta de la página las ordenaba en ilustraciones con marco deconstruido, marco interior o marco exterior. Por fin su relación con el texto situaba las representaciones en los grupos del género derivado de la poética experimental/lingüística, género neo/cuentista/mitológico o género divulgativo/enciclopédico. A continuación resumiré solo aquellas ilustraciones que muestran el protagonismo femenino en un espacio natural exterior, vinculado o no al cuento folclórico o de autor.

Es de justicia comenzar con los ejemplos que llevan la imagen natural a un extremo, mediáticamente virtuoso, pero no representativo del renovado género del cuento clásico. Se trata de las ilustraciones de Olga Mólnina, cuyos cuentos transformaban la naturaleza fantástica en el enmarcamiento de un lujoso retablo. Los ecos del eclecticismo imperial o de la idealizada artesanía popular complicaban los guiños, haciendo preguntarse si existían aquellas princesas ilustradas, a las que podrían dirigirse las pétreas alegorías femeninas que completaban el marco. No obstante, la solemnidad de la entidad cíclica quedaba cuestionada por el alegre talante de

los monigotes de este teatrillo pseudonatural, a veces como muñecos de mecanismo relojero y, otras veces, como fantásticos insectos¹¹²⁹.

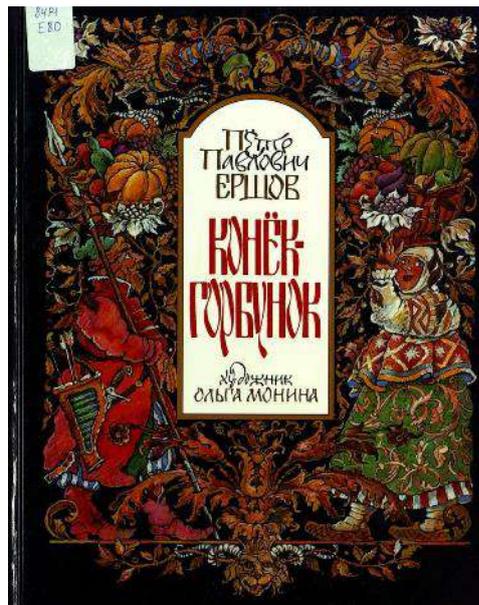


Fig. 676. Olga Mónina. Página de *Cuento del Gallo de Oro*, 1999.

Fig. 677. Olga Mónina. Portada de *El Caballito Jorobado*, 1992.

Esta irrealidad de la naturaleza se vincula con otras imágenes, que la volvían decorativa de una manera diferente. En la misma década de los noventa que celebró los cuentos de Pushkin o Ershov dibujados por Mónina, la narrativa folclórica había forjado un canon de representación estilizada de los espacios naturales. Descompuestos hasta convertirlos en una especie de mandalas geométricas, los elementos vegetales se inscriben dentro de las imágenes, cercando a sus tiernas protagonistas. Desapoderadas y amables, las niñas de las ilustraciones de Anatoli Eliséev o Veniamin Losin aparentemente prometían accionar las microimágenes que formaban círculos concéntricos, haciendo equilibristas con frutos, hojas, flores y pájaros. Pero la ilusión cedía rápido, para aumentar la condena de inmovilidad, repetición y continuo encierro: el bosque se desplegaba alrededor de ellas solo para envolverlas, como una canción infinita.

No era la única tendencia a finales del XX. La complejidad de las construcciones intelectuales marcaba esta época, que fusionó la tradición revisitada y la avidez por asimilar todas las consignas posmodernas. Hubo protagonistas en eterno tránsito, que rompían las reglas representacionales y fundían espacios interiores y exteriores en un magnético laberinto, como en algunas imágenes de Guennadi Spirin. Y otras, herederas de las anónimas niñas ochenteras de N. Ustínov, encerradas en medio de una enigmática naturaleza hiperrealista, que prometía y asustaba. Las protagonistas de los cuentos de autor ilustrados por este artista construyen mundos al revés, donde la tradición mágica se encontraba con el tópico tergiversado, con la ayuda del preciso dibujo cuasi-botánico (fig. 678). Una verdadera heteroglosia, asentiría Bajtín, donde –en un arquetípico escenario de género– resonaba el texto en ruso junto con su traducción en inglés, o la reinterpretación de los mitos eslavos del bosque encantado por un

¹¹²⁹ La comparación de las figuras con las ilustraciones de los mismos libros, presentadas en el capítulo VI muestra la completa intercambiabilidad de las figuras y los elementos decorativos. Es decir, aunque puntual, el fenómeno Mónina se inscribe en los hechos que caracterizan el talante visual de su tiempo, como todos los casos de repetición compulsiva de imágenes que vimos en los capítulos anteriores, hablando de E. Bem o Pablo Ramírez.

autor adscrito a la divulgación del estudio de la naturaleza. Comparada con esta lectura de la naturaleza silvestre, una pequeña serie arbórea recuerda la divergencia de las miradas femeninas. Las tres autoras de estos bosques no fueron las únicas mujeres que reinventaron distintas facetas del laberíntico artefacto surrealista, aunque quizás sí las más “silvestres”. Es difícil imaginar una mayor distancia de la que separa el hiperrealista y mágico-folclórico hábitat silvestre de Ustínov y estos laberintos: el antropomorfo, andrógino y compuesto de guiños histórico-artísticos, descontextualizado(s) bosque de Shúlguina (fig. 679); la anticlásica selva clasicista de Gúkova, siempre presta a ser sobrevolada y de cuyas copas -como de huevos- brotan cuerpos mágicos (fig. 680) y, por fin, el espacio silvestre de Ekaterina Sílina, que inevitablemente hace pensar en una bomba de relojería... Es decir, siendo la representación de los árboles cumbre de la economía de medios, sus diversos significados tardan en “estallar”. Por lo menos, hasta que la mirada recorre las fantasmales siluetas de troncos-no troncos que se derriten en el fondo sin dejar de avanzar (fig. 681) o la falsa perspectiva doble, que la eleva por encima de unos árboles-planetas, sembrados de otros árboles en vez de ramas (fig. 684).

Las transeúntes que cruzan estos fantasmagóricos lugares, son indicativos también de la particular relación de las creadoras con la riqueza del género fantástico-cuentístico. Los personajes animales de Shúlguina son como sus plantas: siempre andróginos, aunque prácticamente todos con algún rasgo considerado femenino (de la ternura extrema a la ritualizada gracia), su objetivo en los versos o cuentos de autor es ser irreales y reírse de su irrealdad o de cualquier construcción que pretenda ser auténtica, hasta que el lector comparta esta actitud. Las heroínas de Gúkova, originarias de unos clásicos para adultos o niños que han transfigurado la naturaleza del texto, aparecen físicamente afines a la vegetación, mientras los árboles han adquirido semejanza con partes significativas del cuerpo femenino: melenas esponjosas o largos pelos vivientes (figs. 680, 682). En estas simbióticas historias no sabemos quién transita a quién; es literalmente posible que el camino de baldosas amarillas y la propia Doroti sean el espacio, atravesado por los órganos de un gigante ser protagonista (las desubicadas nubes confirman esta sospecha). En cuanto a las protagonistas de las sagas de Narnia o de *El pequeño Fantasma*, estas también muestran un notable parecido con los animales y las plantas; su bosque no es lugar de apuros y contratiempos sino un sutil pero expresivo aliado en la aventura común (figs. 681, 684). Una última comparación nos permite preguntarnos qué diferencia a estas miradas de tantos cuerpos fantásticos femeninos, fusionados con elementos naturales, como conviene a la verdadera alegoría. Antes de volver más adelante en detalle al tema alegórico, cabe recordar que su permanencia, dentro de los espacios abiertos y los cuentos de todo tipo supera los clichés más difundidos. Si examinamos, de modo preliminar, una imagen de Spirin, maestro del trampantojo, veremos, como en otros autores mencionados en este capítulo o en el cap. VI, el empeño de enmarcar la carne mágica/universal de la mujer, en una alusión a productos o estilos considerados femeninos: la monumentalizada artesanía de Ustínov es una hermana de este marco a lo espejito lacado o cajita de música (fig. 685). No solo el surrealismo (o neosurrealismo) femenino desafía este encasillamiento: también autoras que juegan desde bases orgánicamente unidas a lo decorativo someten la asociación artesanía femenina-mujer a una reconstrucción que la hace irreconocible. A continuación retomo a las dos artistas a las que se refiere esta afirmación.

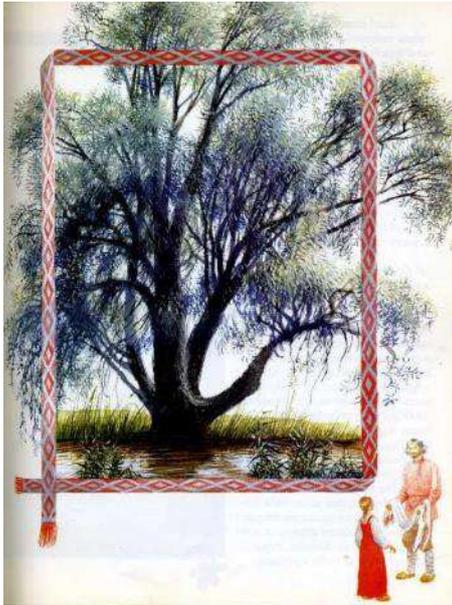


Fig. 678. Nikolái Ustínov. Página de *Cuentos de Yuri Koval*, 1991.

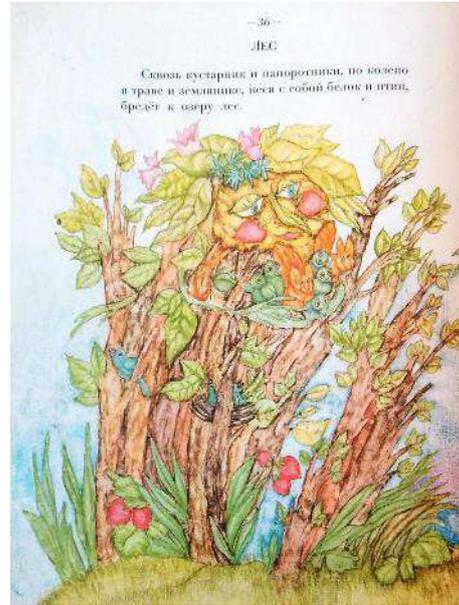


Fig. 679. Lidia Shúlguina. Página de *Pollito de noche* de S. Kozlov, 1993.

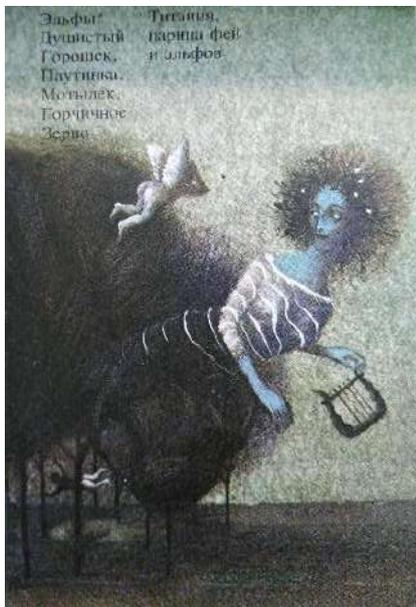


Fig. 680. Yulia Gúkova. Ilustración para *Sueño de una noche de verano*, 1985.



Fig. 681. Ekaterina Sílina. Ilustración para *El Pequeño fantasma*, 2001.

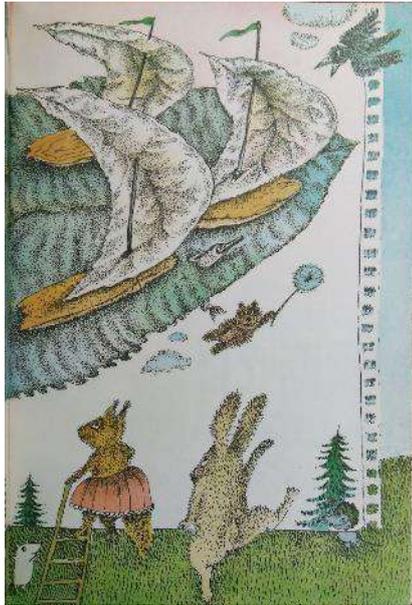


Fig. 682. Lidia Shúlgina. Página de *Cine-cuentos*, 1987.

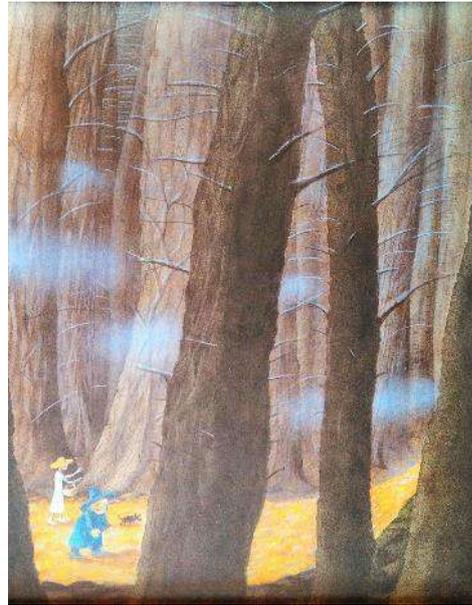


Fig. 683. Yulia Gúkova. Ilustración para *El mago de Oz*, 2003.

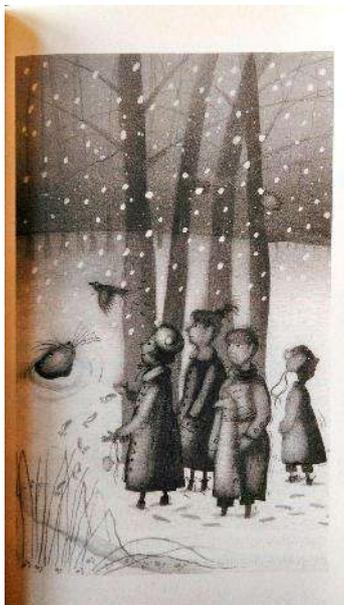


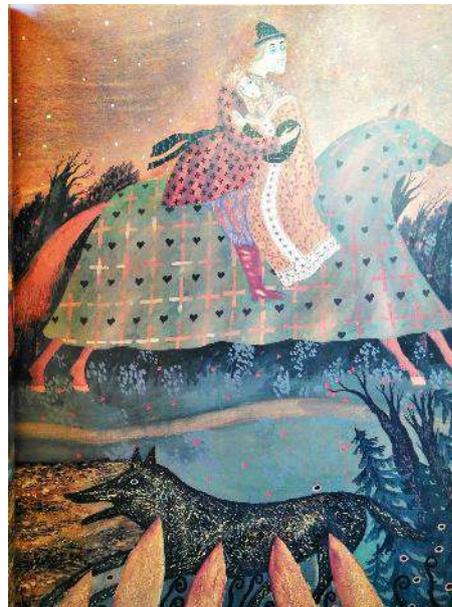
Fig. 684. Ekaterina Sílina. Ilustración para *El león, la bruja y el armario*, 2002.



Fig. 685. Guennadi Spirin. Ilustración para *De los gnomos y de la huerfanita Marisa*, 1992.

Efectivamente, la artista, que multiplicaba al máximo las capas de este marco fantástico-natural, reconstruido solo para ser descompuesto, se muestra como aparente antítesis de los trabajos de Olga Mónina, pero comparte con ella el paradigma posmoderno. Vera Pavlova venía de unas representaciones afines al espíritu de la *perestroika*, donde niñas con una expresión opaca (algo así como una tristeza amable) congelaban una detallada naturaleza, que se convertía bajo sus miradas en trampantojos decorativos, mientras los chicos de las páginas adyacentes actuaban libremente sin percatarse de nada. El punto de no retorno de una compleja trayectoria artística, volcada en indagar los enigmas formales del pasado, coincidió con la elaboración de un estilo infinitamente personal, en torno a la mitología mágica nacional

y su espacio silvestre. Difícilmente encontraremos una obra más posmoderna que *Pósolon*: la reinterpretación de una serie de mito-poemas en prosa creados casi un siglo antes, que une sirenas, brujas, tallos y estrellas en un bordado de mundos cruzados, hermosos y depurados de cualquier idea que no favoreciera la armónica senda hacia la sabiduría holística de los dos hermanitos protagonistas. Gracias a su afinidad con una postal modernista, *Pósolon* rima con los universos contruidos por Losin o Ustínov: hermano y hermana se enfrentan a un mundo fantástico-folclórico condenado a ser decorativo. En cambio, la ordenación rítmica y personal de los elementos de este universo encantado la acercan a los suntuosos almanaques de Mólnina, aunque el cosmos de Pavlova está teñido de emociones radicalmente distintas. Por fin, detrás de la transparente orquestación neo-esencialista siguen latiendo las huellas de todo un siglo de interrogaciones formales: esta pluma de pájaro o aquella flor tallada reaparecen en las esquinas, como contraseñas luminosas que evocan hitos icónicos de lo fantástico-natural, a veces más que para homenajear, para marcar, dialogando, la diferencia, la idiosincrasia propia dentro del t3pico (figs. 686-687). Todas las líneas asociativas matizan hasta dinamitar la habitual consigna comercial de la d3cada de los noventa, que pretendía vender libros “para princesas”. Las ilustraciones de niñas adentradas en el fantástico bosque de los cuentos hablan m3s bien de protagonistas parciales –casi nunca aut3nomas– de mundos hechos a su medida, hermosamente difciles, pero dotados de altas dosis de seguridad.



Figs. 686-687. Vera Pavlova, P3ginas de *P3solon*, 1996.

Para no concluir con estas conclusiones preliminares rusas, trazar3 un peque1o excursu circular sobre autoras que utilizaron, en diferentes 3pocas, la naturaleza para decir o insinuar asuntos que no se referían a ella. Aunque en grado diferente, la relativa presencia de “manchas blancas” unen las trayectorias de tres de las artistas; la cuarta, Alexandra Platúnova, es una reconocida artista de vanguardia, pero tambi3n, en su caso, lo que se sabe sobre su obra es muchísimo menor que lo propio de este estatus.

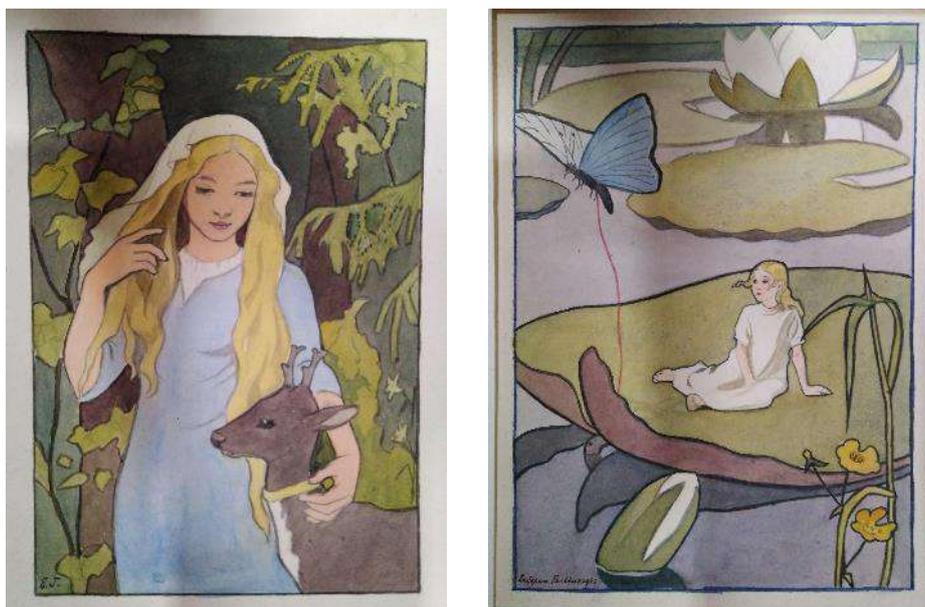


Fig. 688. Ekaterina Góldinguer. Dibujo original para el cuento *Hermanito y Hermanita* de los Hermanos Grimm, ca. 1910-1920.

Fig. 689. Ekaterina Góldinguer. Dibujo original para *Pulgarcita* de Hans Christian Andersen, ca. 1920-1920.

En la década de los diez Ekaterina Góldinguer¹¹³⁰ supuso una transformación modernista del bosque ilustrado en torno y desde la feminidad, una de las más tempranas dentro de esta investigación. Decorativa y personificada a la vez, su selva proyectaba sobre los personajes de los cuentos de Grimm y Andersen los tipos bíblicos mezclados con preocupaciones coetáneas. Mientras la doncella con el cervatillo (de un cuento de Grimm no identificado con certeza) aparece como una clara extrapolación de la Virgen, Pulgarcita no muestra nada de su carga transgresora, en la que me detendré a continuación (figs. 688-689). Es simplemente una niña abandonada, condenada al sacrificio y salvada por acciones incomprensibles para ella y opacas para el lector, tras las uniformes manchas de color.

¹¹³⁰ Ekaterina Góldinguer (1881–1973) inició su carrera en los primeros años del s. XX y la prosiguió después de la revolución, pero ya como una figura sobre la que hoy se puede decir “conocida sobre todo como historiadora del arte”... Después de formarse en Bellas Artes en Moscú y París, participó de forma activa en la vida expositiva de ambas ciudades, dándose a conocer en las áreas del retrato y el paisaje (dos géneros “femeninos” que no dejaron de acompañarla). También obtuvieron reconocimiento sus ilustraciones para la editorial Knebel. La Revolución de Octubre la convirtió –después una formación adicional en Historia– en trabajadora del área museística y profesora: inventarió colecciones nacionalizadas, conservaba otras afines a su trayectoria (como la de pintura francesa en el Museo Estatal de Bellas Artes), colaboraba con el Comisariado de Instrucción... De forma paralela siguió exponiendo pintura y escultura en varias muestras grupales, al estilo de la época (se pueden citar ejemplos paradigmáticos como la Exposición de arte, dedicado al 10º aniversario de la Revolución de Octubre, 1928 o la Exposición de cuadros, esculturas e industria artística en Riazán, 1918), tan sólo en los sesenta consiguió organizar exposiciones individuales. Sus memorias quedaron desconocidas para el público, hasta la avanzada fecha de 1997, cuando se editaron parcialmente. ARTINVESTMENT.RU, 2020. Para la cita: MUSEUM.RU, 2021.

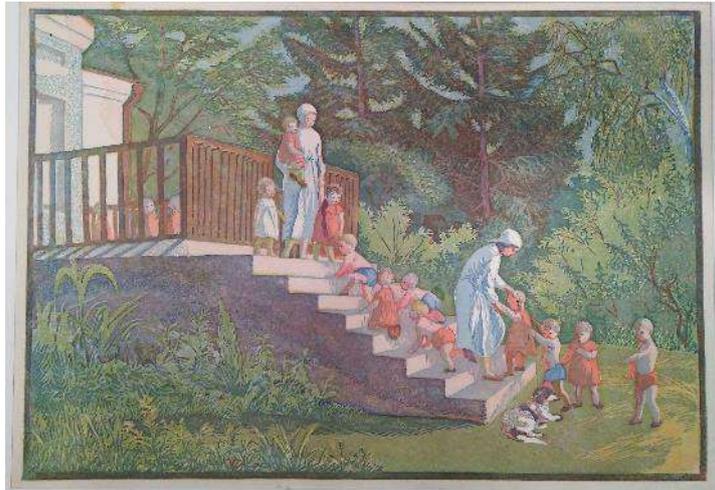


Fig. 690. Tatiana Kozulina. *En la escalera*. Dibujo para el ciclo de linograbados *En la guardería*, ca. 1936-1938.

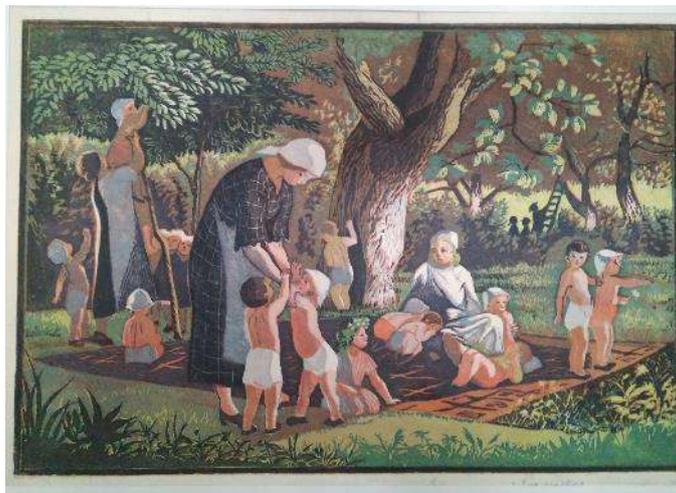


Fig. 691. Tatiana Kozulina. *Comida a la sombra de los árboles*. Dibujo para el ciclo de linograbados *En la guardería*, ca. 1930.

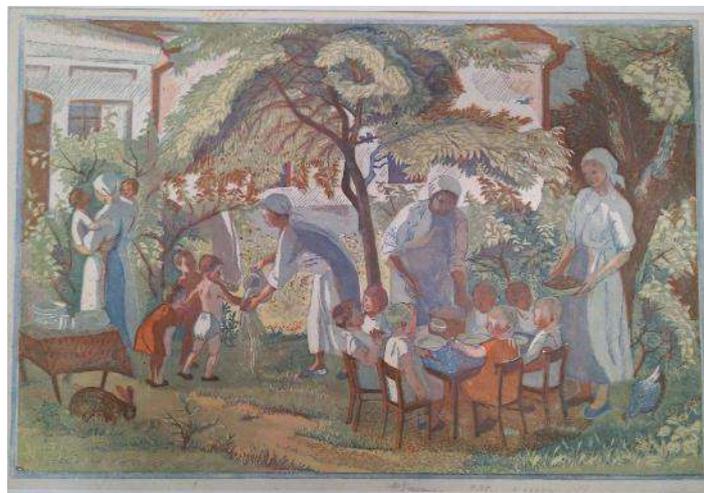


Fig. 692. Tatiana Kozulina. Dibujo para el ciclo de linograbados *En la guardería*, ca. 1936-1938.

Esta problemática fusión bosque-maternidad vuelve a aparecer periódicamente en ilustraciones y cuadros independientes, a veces en nichos genéricos dispares. En los años treinta, Tatiana Kozúlina¹¹³¹ presentó como trabajo de fin de carrera una serie de linograbados, dedicados al tema de la guardería. El ciclo está protagonizado por angelicales cuidadoras, madres sustitutas con atuendos que no distan mucho de la visión mariana de Grimm, según Góldinguer, y niños abandonados coyunturalmente: la maternidad cedida al estado soviético, asistida por seres femeninos involuntariamente espiritualizados (figs. 690-692). Lo curioso es la insistencia en el entorno silvestre, una mezcla entre el paraíso bíblico y la Arcadia griega, reforzada por los elementos arquitectónicos y los implícitos ecos de un decorativismo clasicista en la representación de la naturaleza (figs. 690-691). Otra imagen del ciclo refuerza estos presupuestos: los cuerpos de las cuidadoras, prácticamente etéreos, ordenan una composición donde los niños forman figuras casi de antiguo frontón. Entre las plantas que los envuelven, mansos animales completan la imagen del Edén (fig. 692).

El último capítulo insistirá en la enorme importancia del vínculo entre la maternidad imposible (lastrada, secuestrada por el poder y sus instituciones, dañada, convertida en peso insoportable, etc.) y el bosque del abandono, patente en los cuentos. Allí me detendré más explícitamente en la dura realidad de las maternidades soviéticas, que se filtró en las ilustraciones inspiradas en temas míticos y actuales –o en su fusión-confusión–. Pero, en este anticipo, mostraré la continuidad en los elementos del entorno salvaje, que convierten el abandono (o la transferencia a un ente superior, como el Dios-Estado-Destino etc.) en un acto lícito y seguro. A finales de la década de los veinte, Alexandra Platúnova¹¹³², una artista gráfica

¹¹³¹ Tatiana Kozúlina (1912-2007) terminó su formación en el Vjutemás en 1936 (según otras fuentes 1938); entre sus profesores estaba V. Favorski. Las pocas obras conservadas, prioritariamente linograbados y dibujos, datan de sus años de estudio y de los de la Gran Guerra Patria, en ambas cronologías predominan las imágenes infantiles. Se conocen también algunas acuarelas con paisajes de los años cincuenta y sesenta: rincones silvestres con la remota huella del paso humano o jardines abandonados; casi esbozos instantáneos que transmiten una emoción sobrecogedora. Las escasas colecciones que aportan datos completan esta corta biografía con otra información: de quién, dentro del mundo del arte fue “musa” y de quién: esposa. No nos consta la versión de la propia Kozúlina sobre las consideraciones expuestas; algo más, tratándose de una artista que vivió en el siglo XXI, la ausencia de entrevistas o testimonios de contacto actuales confirman la gravedad de la “feminización” que la borró de la memoria. МУНИЦИПАЛЬНАЯ КАРТИННАЯ ГАЛЕРЕЯ Г. КРАСНОАРМЕЙСК, 2014. АУКЦИОННЫЙ ДОМ ЕГОРОВЫХ, 2021.

¹¹³² Alexandra Platúnova (1896-1966) representa un caso aparte, diferenciado de las artistas representadas en estos párrafos por su complejidad. Fue una de las más brillantes personalidades de la vanguardia de Kazán, aquel portentoso estallido de provocaciones y genialidades confusas que brotó allí, de manera prácticamente simultánea a los eventos revolucionarios. Hija de un pintor de iconos, desde muy joven (1914) comenzó a participar en exposiciones. Poco más tarde, Platúnova fue cofundadora de Girasol, la primera agrupación de la radical novedad estético-política creada en 1918. Desde 1921 colaboró de forma activa en el establecimiento del Arjumás (o los talleres artísticos estatales libres de Kazán), la escuela que, como el Vjutemás, sacudió la base de la enseñanza artística para construir un mundo nuevo. Por esas fechas la artista experimentaba con el expresionismo gráfico, matizado por una predisposición al ornamento decorativo, además de los intereses propios de la época: propaganda con esquemas futuristas, producción industrial, diseño del libro. Pero practicó también formatos tan originales como el presentado en 1925 *Propaganda de la casa tártara (pintura sobre cristal)*, una extrapolación de la artesanía local sobre una base ideológica nueva. Existe un hecho que no debe ocultarse: en absolutamente todos los monográficos el nombre de esta artista aparece como: Constantín Chebotárev y Alexandra Platúnova. Durante toda su vida (o más exactamente, durante los 52 años de vida en común, al igual que en los estudios histórico-críticos aparecidos con posterioridad) jugó el ya conocido papel de número dos después de su pareja, hasta el grado de representar un paradigma suavizado del arte político propagandista, tamizado por la fantasía decorativa. Aunque a menudo parece que para los historiadores del arte este planteamiento es un eufemismo, que utilizan cuando en realidad piensan: fue (como mínimo) tan buen artista gráfico como su compañero, solo que no pudo evitar recurrir a temas relacionados con la naturaleza simbólica o títulos como *Flores frías* y, además, la potestad sobre la descarada y destructiva “furia” futurista debería de pertenecer por derecho a él... Los ejemplos de la obra gráfica de Platúnova, que comento más adelante (figs. 694-697), tratan de ahondar en este problema, evidenciando la búsqueda y respectiva síntesis entre influencias estilísticas lejanas, convicciones revolucionarias y deseo de

de la radical vanguardia de Kazán, ilustró su militancia en pro de la modernidad femenina dentro de un formato que no puede ser entendido correctamente a primera vista (fig. 693). El propio contenido de la imagen, aparecida en una revista de Leningrado, ya es contradictorio. En el entorno campestre, bajo el abrigo de los enormes árboles y en compañía de un animal doméstico, el niño parece más seguro que en los brazos de su atareada madre, a la que esperan sus compañeras de trabajo. Lo más interesante es la analogía entre la figura de la mujer y los troncos arbóreos cuasi-feminizados, algo difícilmente hecho a conciencia, igual que el implícito parecido con tantos cuentos de niños enviados al bosque por padres que no pueden cuidarlos. El estilo no confunde menos. Platúnova había luchado por la renovación desde la más extrema y vulnerable posición que cabía en los años veinte. Denostados y amenazados sus planteamientos de origen expresionista y futurista, tuvo que refugiarse en la capital y encauzar su habilidad gráfica en formatos que no derivaban del deseo de sobrevivir, sino de una sintética base, anterior a los movimientos citados. Lo decorativo y lo popular (en la misma revista la artista publicó una de sus más famosas representaciones, inspirada en la técnica de *lubok*) venían a completar la fusión con una particular idiosincrasia periférica. Se había comprometido con el cambio en un entorno cuyos arcanos tópicos (del exotismo oriental al atraso religioso) nunca fueron problematizados seriamente, si no consideramos la aparente reflexión en términos dualistas, visible en *Combate las costumbres viejas; construye las costumbres nuevas* (fig. 694). Pero la conciencia del trasfondo se materializa en otras imágenes de Platúnova, como este misterioso *Oriente*, a la vez tan occidental (por su afinidad feroz con el expresionismo alemán; fig. 695). Y dentro de toda la contradicción, su profunda mirada dialéctica y sintética nunca dejó de ser etiquetada como “femenina”, también por necesitar los elementos decorativos tomados de la naturaleza, que además envolvía imágenes emparentadas con los tópicos del pasado reciente, modernista y simbolista (figs. 696-697).

problematizar la identidad propia para reconstruirla. En 1926 la pareja renunció a sus puestos docentes, salpicada por los violentos ataques de los partidarios del arte realista, a punto de convertirse en la consabida “lucha contra el formalismo y la decadencia”. Ambos abandonaron Kazán para establecerse en Moscú, dónde Platúnova publicó sus dibujos en diferentes revistas (entre ellas *Murzilka*), alcanzó reconocimiento por sus trabajos en el formato de *lubok*, el antiguo grabado popular seriado –aquí ideológicamente modernizado– y siguió probando suerte en otros géneros. Entre ellos aparecen asuntos tan dispares como los decorados para un nunca inaugurado “Teatro del cuento y la ciencia ficción”; ilustraciones de muchas obras de Pushkin incluidos sus cuentos; dibujos sobre los horrores de la Segunda Guerra Mundial (muy centrados en el sufrimiento de las *mujeres y los niños*), con toda la producción de la artista no paró de crecer. El reconocimiento definitivo de ambos, el redescubrimiento de la extremadamente abundante herencia creativa y los homenajes tardaron: no llegaron hasta la segunda mitad de los sesenta, cuando a Chebotárev le quedan pocos años de vida. La aceptación de Platúnova en las principales instituciones artísticas, así como la valoración de sus “inmensas cualidades técnicas” (como lo subrayaron entonces) antecedieron una veintena de años al reconocimiento de su pareja. УЛЕМНОВА, Ольга, 2005, p. 7-18. ГАЛЕЕВ, Ильдар, 2005, p. 19-23. ВАЛЕЕВ, Наиль, 2016. СОТОНИН, Константин, 1922.



Fig. 693. Alexandra Plátunova. *Maternidad*. Dibujo para la portada de la revista *Panorama Rojo*, nº 32, 1929.

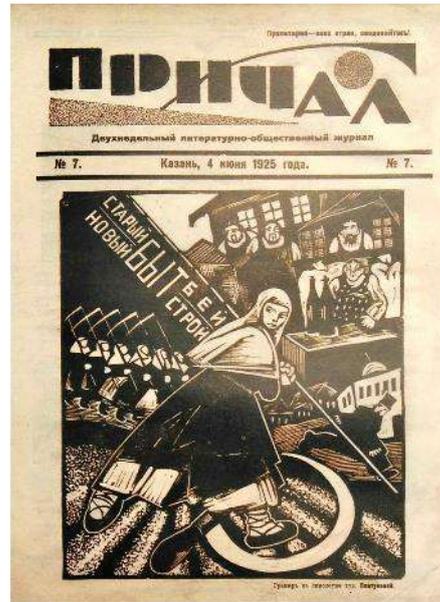


Fig. 694. Alexandra Plátunova. *Combate las costumbres viejas; construye las costumbres nuevas* en la portada de la revista *Embarcadero de Kazán*, 1925.

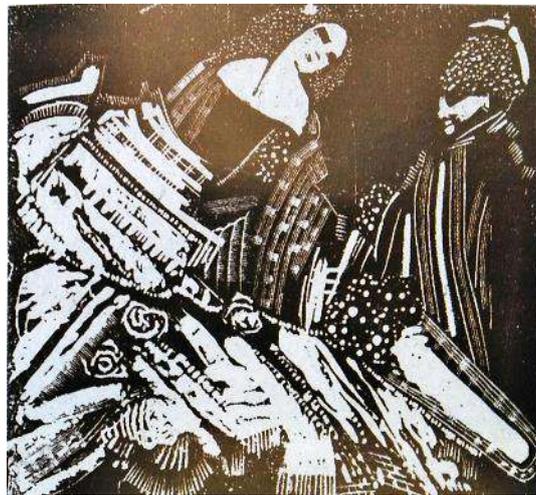


Fig. 695. Alexandra Plátunova. *Oriente*, linograbado de la revista *El grabado en el libro*, 1925.



Figs. 696-697. Alexandra Plátunova. *Verano* (título probable) y *Visitante*, proyecto de vidriera para un orfanato, 1922. Fotografía del negativo sobre cristal.

Por fin, en los últimos años soviéticos, otra artista volvió al tema de la soledad infantil y sus consuelos proporcionados la vegetación casi salvaje y los animalitos o sus representaciones, los juguetes (a cuya función de madres sustitutas también volveremos). Las dos litografías en color de Svetlana Vedérnicova¹¹³³ *En la habitación infantil* y *El juguete olvidado* forman parte de otro trabajo de fin de carrera. La primera, donde la niña posa en compañía de sus juguetes y de un paisaje fantástico en la pared, casi induce a confusión: la madre ausente podría ser la propia pintora, si no fuese por la temprana fecha de la obra –dentro de la trayectoria de la artista– y el tono emocional de la imagen infantil (fig. 698). Esta misma emoción hace fácil la identificación niña-juguete en la imagen exterior, donde la vulnerable inocencia del peluche, caído entre una esquina y otro paisaje exuberante, transmiten estas sensaciones de transparente tristeza y eternidad o repetición intransitable, de las que sin duda muchas otras artistas han dejado huellas en las fechas contempladas (fig. 699).

¹¹³³ Svetlana Vedérnicova (1952) se dedica al óleo y al grabado, a la ilustración (con especial interés hacia el libro de artista) y a la enseñanza de dibujo, pintura y modelado a niños y jóvenes. Entre sus ilustraciones, de características diversas –por no decir dispares; algo también fácil de atribuir a la rápida evolución de las exigencias del mercado editorial–, las más cercanas a los grabados presentados aparecen en un poemario de 1990, *La fiesta de la grulla* (БЕЛОЗЁРОВ, Тимофей. *Журавкин праздник*, М.: Малыш). Allí una desmesurada naturaleza floral, con ecos de la luminosa ilustración de Makavéeva, casi borra del espacio representacional a los tristes niños con sus fieles juguetes. En cuanto a las series pictóricas, un motivo recurrente en sus paisajes rurales es la planta, espiritualizada con las pinceladas de una suerte de expresionismo fantástico; un lugar semejante ocupan en los paisajes urbanos las pétreas alegorías femeninas, que han cobrado vida. ЛАБОРАТОРИЯ ФАНТАСТИКИ, 2018. VEDÉRNIKOVA, Svetlana, 2020.



Figs. 698-699. Svetlana Vedérnícova. *En la habitación infantil* y *El juguete olvidado*, del ciclo litográfico *Maternidad. Niños*, 1981.

Para concretar: empecé este epígrafe escribiendo sobre esta escapada de la alegorización heroica estalinista del cuerpo humano, que fue la búsqueda de la naturaleza no humana, con la consecuente paradoja de revestir lo humano con frutos –léase objetos o atributos– derivados de dicha naturaleza. Cabe plantear la pregunta de si este simbolismo de la flora y la fauna se alejaba del uso de atributos vegetales o animales que construían la denostada alegoría heroica en cuestión. ¿En qué se distinguían las flores recogidas por la protagonista de un cuento o de un poema infantil del trigo que cosechaba la monumental campesina empuñando una simbólica Hoz con mayúsculas? El gesto con que las heroínas de lo fantástico o poético se adentraban en el bosque, ¿era de verdad menos rígido y codificado que el de sus hermanas de las estatuas del estilo estalinista imperial? Las formas inspiradas en la talla decorativa popular, ¿tenían un simbolismo distinto del de las obligadas hojas o frutas de los frisos oficiales (herederos tácitos de las alegorías urbanas decimonónicas que interpretaban el barroco y el neoclasicismo europeo)? A veces el elemento decorativo folclórico no parece demasiado liberador: la protagonista de *La florecita roja* de Jácobson de los años cincuenta es un monumento vivo; la de *Pajarillos-herrerillos* de la misma década, que practica el mismo gesto con el mismo tipo de flores, es tan solo una niña demasiado buena (figs. 663, 665). La princesa muerta, de la misma época y artista, contempla la manzana asesina en una ventana convertida en verdadero retablo, una ventana parecida pero privada de las convenciones del cuento y de las floridas tallas que abren la portada, en *Sonia Masha* transmite una sensación completamente opuesta a la de la condena cíclica del cuento de Pushkin (figs. 664, 666). Quizá el *leitmotiv* que ofrece más posibilidades interpretativas sería el del sempiterno jinete que salva a su novia en la grupa del caballo. Los gestos de la pareja ¿serán menos unívocos y tópicos que el de tantas heroicas esculturas ecuestres? A lo largo del siglo vemos cómo autoras tan heterodoxas como Tatiana Mávrina o Vera Pavlova tratan de romper el modelo canónico y cómo este se resiste. Pero el ímpetu con el que ambas transforman una y otra vez los simbólicos elementos naturales de los cuentos, en constructores de una poesía personal, supera los significados presentes en los diferentes formatos, géneros y estilos, visibles a través de las figuras. Volvamos a los caballos de los libros de Mávrina, con la extrema cota de delgadez y estilización alcanzada en 1977 (fig. 669). Los pájaros que co-protagonizan el cuento, los mágicos águila, halcón y cuervo, beben de orígenes claramente contrastables: ya vimos que la colección de la familia de

artistas atesora juguetes de madera, cajas artesanales pintadas, trajes folclóricos y grabados populares antiguos donde encontramos, si no los hermanos, unos abuelos remotos de esta y otras imágenes de animales y plantas fantásticas. Pero, junto con dicha colección el museo de Pushkin atesora decenas de dibujos de animales del natural (entre ellos, gran variedad de pájaros) y en algunos casos se puede observar un grado de estilización tan personal, que los nombres de los esbozos varían de –para tomar tan solo el ejemplo de una especie– “gato que dobla la espalda” a “gato-león chino” y “gato triste”, entre otras docenas de gatos sin adscripción¹¹³⁴. Uno de los resultados de tal procedimiento puede verse en el bodegón que lleva el nombre de la ciudad que “retrata” (fig 667). La poderosa emoción que transforma los sentidos iconográficos nos impide decir que la “alegoriza”. Los años de ensayos y reflexión evidencian la acción de los mecanismos de la memoria a través de colores y formas inconscientes. Todo desemboca en la personalización del símbolo, como una opción del arte posterior a las vanguardias históricas, que nunca más estará –solamente– al servicio del poder. Otro tanto puede decirse de los jinetes pluri-historicistas de Pavlova (fig. 687) o incluso –retomando los pájaros humanizados– de las aves que coronan las dos portadas de Olga Mónica (figs. 676-677), imágenes que se resisten a revelar los sentidos alegóricos que parecían insinuar.

Podríamos insistir en la repetición gestual a través de las imágenes, como indicador de la transformación sufrida por la naturaleza representada. Cabe todo un catálogo. El gesto ritual con el que la doncella de Góldinguer ajusta su velo con una mano, mientras abraza la fraterna manifestación natural con la otra, se ve perpetrado por la princesa de Jácobson con su manzana envenenada, una novia en el umbral de la provisional muerte iniciática (figs. 688, 664). Las manos inmóviles y vacías, buscando el propio cuerpo frente a lo inevitable: sobre el delantal de la madre de Platúnova, en el regazo de la pequeña de Vedérnikova, en el pecho del ángel de Pavlova o envolviéndose para propulsarse hacia el sacrificio, en la sirenita de Arjípova (figs. 686, 698, 693, 675). Probablemente, en contra de cada contextualización, son gestos parareligiosos. Pero lo que impera es el movimiento opuesto: las manos voladoras de las cuidadoras de Kozúlina, o el abrazo abierto hacia fuera de las niñas de Makavéeva, una palma para tocar y explorar, la otra para anunciar la sorpresa o la alegría (figs. 690-692, 673-674). Incluso artistas tan distintas como Gúkova o Sílina repiten este gesto de descubrimiento cariñoso-interrogativo, en las manos de Doroty o en las de las niñas de Narnia (figs. 683-684). Ni el comportamiento corporal, que transmite sus códigos a la naturaleza con la que entra en contacto, puede resistir a esta pulsación que transforma lo ritual en personal, vivencial y no-interpretable. Y, por supuesto, las capas de apropiación creativa de las formas culturales impiden a autoras como Platúnova crear alegorías unívocas. Por muy políticamente unidireccionales que parecen sus carteles, el *Oriente* de la Kazán vanguardista nunca podría haber sido geopolítico en el sentido habitual: ni nacionalista, ni exótico. Pero, para seguir indagando sobre las formas que resignifican el entorno necesito los datos de las páginas siguientes, que extrapolan este comportamiento a áreas, momentos y teorías más diferenciados.

2.2. ESPAÑA: LO NATURAL ES ALEGÓRICO.

A primera vista, la comparación con los modelos españoles siguiendo la cronología de los capítulos anteriores podría parecer enrevesada. Las floridas mujeres del simbolismo y del modernismo español son urbanitas, musas de los parques oscuros o de los locales iluminados, o por lo menos, esta fue la ubicación que se correspondía con las condiciones de capitalidad

¹¹³⁴ РУДНЕВА, Алла *et al.*, 2011.

européa de Madrid. Fue de la mano del maestro catalán Apel·les Mestres que la mujer modernista encontró el bosque mágico, en *Liliana*, un cuento en verso para adultos, donde cada brizna y pétalo respiraba impulsos eróticos. Y, efectivamente, fueron estos elementos vegetales los que se encargaron de transmitir la emoción, difícil de ejemplificar por esas fechas a través del cuerpo desnudo. Sintetizando el dibujo botánico, la creatividad muy personal y los diversos estilos del pasado, el gran grafista Mestres intentó elaborar un mensaje, que otras publicaciones apenas siguieron, ya que el modernismo catalán pronto cedió bajo el ímpetu novecentista.

Mestres no es la única figura que reaparecerá en diversos puntos de los capítulos finales, puesto que en su corpus encontramos una abrumadora diversidad: mensajes personales que escapan de las tendencias generales, series publicitarias que alaban las virtudes de la vida burguesa¹¹³⁵, y protagonistas clásicas y clasicistas, hermanas de las alegorías. Otro nombre de la literatura infantil (anterior, coetáneo, posterior y geográficamente ajeno al Novecentismo) creó muchos más tipos de lo natural y lo femenino, enmarcables en distintos apartados del estudio. Ya anoté cómo los pequeños lectores de Saturnino Calleja descubrieron el universo de los cuentos, adaptados a los fines educativos antes de los inicios del XX. Cabe especificar lo apuntado sobre la polifacética feminidad, objeto táctico y estratégico de estos libros durante toda la larga trayectoria de la editorial. La completa coincidencia inicial de los dos ámbitos, el fantástico y el aleccionador, en la mente del creador de la dinastía Calleja, no supuso una salida automática de la niña de inicios del siglo al mágico bosque iniciático (y/o botánico-científico). Las primeras ilustraciones, marcadas por el eclecticismo decimonónico, difícilmente hubieran mellado la fuerza expresiva de este medio, que aguardaba latente. A la espera del temprano decó español, cuyos pioneros mezclaron cuentos, bosques, moda urbana, ideas progresistas de izquierda y una particular liberación sexual. Podemos afirmar con certeza que la explosiva mezcla que marcó las publicaciones de la Segunda República se manifestó, ya desde 1915, en los renovados cuentos de la editorial Calleja de su segunda época.

Pero esto pasaría más tarde. A principios de siglo los editores de manuales didácticos intuían que los paraísos botánicos estaban unidos en el imaginario con la sexualidad femenina y cercaron a la niña ideal en otro espacio. El jardín floral, podado, jerarquizado y repleto de sacrificio y memorización mecánica de los modelos. Y, sobre todo, muy bien acotado, como el cuerpo femenino.

El primer fenómeno que atravesó la valla (aunque sin destruirla) fue un muy particular sople de viento fresco del campo catalán: los buenos aires del Novecentismo. Poco amigos de los bosques exóticos de Mestres, los nuevos artistas apuntalaban la conciencia nacional a través de modelos educativos femeninos que reelaboraban atentamente la tradición poética y visual. Por las mismas fechas que los cuatro de Calleja (Salvador Bartolozzi, Rafael Penagos, José Zamora y Federico Ribas) importaban en las ilustraciones de los cuentos infantiles la cosmopolita moda decó, patriarcas del Novecentismo como Obiols ya habían transformado los elementos decorativos vegetales de origen helenístico en frutos del campo catalán, románticos pero útiles, como las niñas a las que enmarcaron. La naturaleza lejana llevaba la misma capa de barniz que la cercana, una calculada mezcla de trabajo placentero y libertad limitada. Quizás la artista que mejor lo expresó fue Lola Anglada, mostrando también con su (única, aislada y trágica) trayectoria el alcance de la participación femenina en la empresa político-cultural

¹¹³⁵ Los cromos coleccionables versificados de Chocolates Amatller, a mi entender deben de haber contradicho la cosmovisión del maestro lo suficientemente, como para no convertirlos en una obra destacada. En cambio, la serie para la misma marca, que relata los contratiempos de los jóvenes y presumidos conductores de coches modernistas (nunca en movimiento, siempre recibidos con animadversión por el pueblo) delatan una implicación personal fructífera. Los responsables de marketing de la empresa no parecían discernir. Ambas colecciones (*Coches* y *Las Edades de la Vida*) pueden ser observadas en La Biblioteca Digital Hispánica.

novecentista. El centro lógico de su mensaje fue la joven de la cabecera de la revista homónima, La Nuri. Hada y campesina a la vez, esta trabajadora, diosa de la belleza y del orden, fue también la encargada simbólica de contar cuentos de autor y recopilados, siempre educativos, sentimentales y entusiastas. Su entorno visualiza inequívocamente el mundo ideal del cuento novecentista: la teatral campiña del *maresme*, cuyo armónico orden sigue recordando los ideales de la Grecia clásica, es de hecho un cuidado jardín. Como lo es también el bosque fantástico o la propia metrópolis catalana, que reproducen, con otros elementos, el amable orden de un soñado siglo de oro.

Vuelvo a la revisión de la producción de esta artista-clave de la ilustración catalana, desde su amplísima cronología que englobó desde el Modernisme hasta la Transición. En cualquiera de sus facetas, épocas o formatos frecuentados, la representación femenina ocupa un lugar céntrico, de bisagra entre una simbólica naturaleza y una mitologizada ciudad, a la que volveré más adelante. Podemos acudir al análisis del capítulo I, recordando la construcción neoclásica de la mujer novecentista, con sus virtudes y rasgos derivados del helenismo político y moderno de Ors. Y todo aquello sería verdad, desde la contrastada afirmación de que la Ben Plantada orsiana es la verdadera base de la creación de Lola Anglada y modelo del que parten sus heroínas femeninas, jóvenes o impúberes. Pero existen vías teóricas adicionales, que completarían la interpretación de esta figura, que también responde con exactitud a la categoría de “mujer alegórica”. Ahora, con la abundancia del material proporcionado por la creación de Anglada, podemos profundizar en el tema que abordamos en páginas anteriores.

Es cierto que el verdadero reino de las alegorías decimonónicas y sus herederas del siglo XX fue el espacio urbano. Deidades o atributos divinos —de la Justicia a la Paz—, originarias de la polis antigua, atravesaron siglos de fructífera reflexión teórica, propia del Renacimiento y el Barroco, para regresar en avalancha después de la época de las revoluciones burguesas, acompañadas y transcritas en entidades ideales como la Banca y la Vía Férrea¹¹³⁶. Su función principal, configurar el nuevo espacio urbano para las necesidades del comercio entre las naciones industriales, de la democracia liberal y de la moral pública, fue inseparable de la instauración del nuevo orden de género: las alegorías cívicas vigilaban incansables la separación entre las esferas pública-masculina y privada-femenina. Sin que ello sea en absoluto ajeno a esta función urbana, la alegoría femenina conservó un particular vínculo con lo rural o silvestre: con una naturaleza mediatizada y transformada a lo largo de los mencionados siglos de Historia Moderna, obediente a una amalgama de paradigmas teóricos y políticos¹¹³⁷. Otras

¹¹³⁶ WARNER, Marina, 1985. REYERO, Carlos, 1999. VASILEVA IVANOVA, Aneta, 2021.

¹¹³⁷ Podríamos confirmar esta tesis con una divertida observación práctica. El Museo de Prado, una de las instituciones representativas del tema, ofrece la siguiente clasificación de sus obras tituladas “Alegoría” o asociadas a esta categoría, un total de 1147: creadas entre los siglos XVI y XIX, ambos inclusive, la gran mayoría son pinturas o dibujos. Entre ellas, tan solo un número ínfimo prescinden del espacio abierto o natural, que en el peor de los casos llega a convertirse en celestialmente-neutro (subrayé la ausencia de esculturas para valorar el grado de libertad de elección espacial de las obras). Prácticamente no existen representaciones que no depositen la carga simbólica de su mensaje en un elemento natural de origen vegetal o animal o en un cuerpo de mujer, en la mayoría de los casos presentando variadas combinaciones entre estos grupos. Evidentemente, también existe un interesantísimo y extremadamente minoritario grupo que usa cuerpos masculinos, sobre todo infantiles, o inmuebles, cuya investigación está por profundizar. Encontrar un objeto (objetivo final) de las alegorías que no apunte a un hecho cultural, político o moral, sino a la propia naturaleza es un trabajo ímprobo. Cuando se habla de fenómenos físicos, se trata de unos tan mediatizados por nuestra idea de medición del tiempo como los meses, el Invierno o el Mediodía —ilustrados los últimos, por ejemplo, por los durísimos hombros y pechos de las doncellas neo-griegas de José de Madrazo—. Las partes de la tierra, reciben nombres geográficos y amplias faldas barrocas, como la opulenta Galicia de Luis Paret y Alcázar, entre tantas otras. El cuerpo y sus vías de comunicación con la naturaleza son los Cinco Sentidos, uno de los temas artísticos más cargado de artificios teóricos (su interpretación, a cargo de caramelizadas doncellas, fue puntualmente interrumpida por la agradable sorpresa que ofrece algún que otro campesino, borracho o no: un hecho tan conocido como admirable). El resto

observaciones teóricas nos ayudan a percibir la cercanía del experimento vital de Anglada, dentro de su (única) particular pertenencia cultural y política, a una amplísima área del imaginario occidental moderno (cuyas manifestaciones rusas cabría considerar aparte).

Los investigadores valencianos de la alegoría subrayaron su valor retórico universal, descrito por Aristóteles y aceptado por el pensamiento occidental posterior. Servía para designar un concepto velado o indefinido, comprensible a través de su visualidad. Por ello los objetos geográficos se convirtieron, durante toda la edad moderna, en emblemáticos: las alegrías acompañaron a los mapas, enseñando que unos pretendidos valores morales caracterizaban a un territorio tanto como las características mensurables¹¹³⁸. Cuesta creer que, en un círculo vicioso, las alegorías partían de la naturaleza, recogiendo los significados culturales añadidos a lo largo de los siglos a animales y plantas, y volvían al territorio (entre otros objetivos), para estampar sobre los lugares o las personas unos sentidos políticamente interesados, sin dejar nunca de usar como intermediario el cuerpo femenino¹¹³⁹. Pero los ejemplos de la invención de la naturaleza con fines morales (mucho más que los que propician el conocimiento) son incontables y a veces es rescatable la huella de la arbitrariedad artística en lo que parece una norma eterna. Una de las alegorías renacentistas y barrocas más comunes, la de los Cinco Sentidos, unió en el siglo XVI flora y fauna simbólica con carne de mujer, para transmitir un aristotelismo perpetuamente cristianizado, según el cual el peligroso instinto de conocer reclama un incansable control. El artista responsable se llamaba Georg Pencz y, gracias a la imprenta su invención, pronto contagió todo el continente europeo, convirtiéndose en su patrimonio visual¹¹⁴⁰.

Podemos ir aún más lejos, reformulando la denuncia benjaminiana en términos iconográficos. Con los cambios de los paradigmas éticos y sociales acercándose a nuestros tiempos, la alegoría fue reinventada para no quedarse obsoleta. De hecho, las normas acuñadas entonces de visualidad clara y comprensión instantánea, que pasaron a caracterizar la comunicación alegórica, tuvieron autores bien conocidos: en el umbral del Neoclasicismo Johann Joachim Winckelmann y Anton Raphael Mengs modernizaron el supuesto mensaje prístino del pensamiento artístico griego, para que el intrincado mundo barroco de animales, plantas y corporeidad femenina pudiese seguir hablándonos, cómo no, de virtudes y vicios¹¹⁴¹ con un trasfondo político inamovible... por camaleónico. Con talento y repetición, los autores de alegorías consiguieron adaptar el mismo mensaje que había apuntalado el Antiguo Régimen a los valores liberales. ¿Y por qué no? Seguían utilizando dos almacenes infinitos: el de la

es sabido: la Caridad, la Justicia, la Belleza y la Paz, las Artes, la Industria, las Virtudes Cardinales y la Educación de monarcas ilustrados –o no tanto–. Casi todas femeninas y ostentosamente floridas o emparentadas de diferente modo con elementos del mundo animal. Toda la información puede ser contrastada en el repositorio digital del Museo. MUSEO NACIONAL DEL PRADO, 2021. En cuanto a la alegoría política masculina, señalaré la interesante tesis *El art déco en la imagen alegórica de la II república española en Valencia*. Vicente Alfaro promotor de las artes. Néstor MORENTE MARTÍN, 2017.

¹¹³⁸ SEBASTIÁN, Santiago, 1993, p. 47-57.

¹¹³⁹ Hasta tal grado, que los más trágicos pensadores de la estética contemporánea, Walter Benjamin y Theodor Adorno tomaron la alegoría barroca como ejemplo de un problema sin solución: el de la dialéctica entre historia y naturaleza, expresada en la forma estética. Partiendo del género escénico, ambos quedaron perplejos ante la evidencia de que la historia política, siguiendo el modelo de la alegoría barroca, quedaba codificada, enmascarada en formas naturales no sólo en el drama sino en el arte en general. Y ampliaron la cronología investigada, denunciando los movimientos posteriores que exacerbaban la alienación de esta relación. En mi caso, atendiendo a lo visual y lo sexuado, pretendo plantear la compresibilidad de algunos aspectos de un problema (como bien sabían ambos pensadores) inabarcable. VIDAL MAYOR, Vanessa, 2017, p. 199-213.

¹¹⁴⁰ LÓPEZ TERRADA, María José, 1998, p. 311-332.

¹¹⁴¹ ALBA PAGÁN, Ester. “Vicio y virtud en la alegoría de exaltación monárquica: del fin del Antiguo Régimen al liberalismo”, 2011, p. 137-148.

naturaleza, asimilada también a lo femenino inagotable¹¹⁴², y el de la imaginación que no había cesado de renovar la simbología que atribuía a sus elementos, para que nunca dejaran de ser socialmente eficientes.

Con estas premisas y sin olvidar las principales consignas novecentistas —educación, clasicismo moderno y democratización de su público, rasgos que se explican mutuamente— podemos volver a la naturaleza feminizada de Lola Anglada. Desde los años veinte hasta los sesenta, los numerosísimos paisajes naturales responden a varias normas, como la que obliga a su transcripción en un lenguaje amable y ordenado, tanto a través del cuerpo femenino como mediante las huellas de la actividad humana (agrícola). Dichas huellas, por lo general, aparecen estrechamente emparentadas con el pensamiento abstracto-alegórico: la composición de friso clásico en el dibujo de 1929 (fig. 700), la escultórica forma de la romántica mujer-portadora de agua, vuelta de espaldas (fig. 701), o las reminiscencias marianas que espiritualizan el mar de Sitges (fig. 702) son solo algunos de los ejemplos más comunes. Se puede hablar más de las fuentes iconográficas de esta ideal masía que adorna el horizonte del Maresme, o de la doncella dormida que es tanto una traslación de las ninfas clásicas como un personaje del cuento folclórico. O —genial irrupción de lo particular y único en lo universal y tradicional— de la fidelidad botánica en la representación del “invasor realista”, el aloe vera local, ajeno a los ámbitos simbólico-alegóricos (fig. 700). Lo que es indudable es el resultado de la armónica fusión: las atractivas formas femeninas han absorbido las cualidades de la naturaleza. Y esta, además de ser *historianatural* (escrito todo junto, como en las traducciones de Adorno y Benjamin, para ser entendido como “política convertida en arte”), o más bien gracias a ello, ha perdido cualquier realidad carnal. La anticuada fórmula europea barroca, de la que hablaban los dos pensadores alemanes, se acerca paradójicamente al contexto cultural vivido tanto por ellos como por Anglada. La mujer-naturaleza catalana puede resultar demasiado pétrea, al resucitar un intento, anterior a la modernización social burguesa, de identificar naturaleza, sociedad y códigos morales. Pero contemplamos su avatar, originado en las primeras décadas del XX, en el hábitat cultural de Lola Anglada, donde poco después sería enterrado el propio Benjamin, prófugo de la barbarie de su época. Inmutabilidad clásica, revolución condenada y religiosidad, que habla de sus principios cuando ya está prohibido hablar: este es el trasfondo de la impotencia de las figuras de carne marmórea, incapaces de superar su forma repetida sin fin. En definitiva, como en Benjamin con su trágica paralización de la naturaleza-política-pensamiento, incapaz de vivificar el caligrama alegórico. Uno de los pocos paisajes silvestres no colmados de gracias de Anglada aparece en un cuento de hadas de 1917. Una desbocada

¹¹⁴² Marina Warner detalla esta propensión de las formas naturales y femeninas a ser alegorizadas: se trata de entes considerados por el pensamiento occidental vacíos de realidad concreta. Los héroes varones (como los hombres, comparados con las otras especies) tienen historias, caras y apellidos; las ideas, visibilizadas a través de la abstracción y la materialización en símbolos, son remotas, universales y maleables, se obedece a sus imperativos a través del deleite y el deseo que provoca la belleza... Si traducimos al lenguaje moderno algunas declaraciones, diseminadas en el tratado iconológico de C. Ripa, que inspiró y sistematizó numerosas alegorías modernas, la conclusión es inequívoca. Los artistas eligen la figura femenina y las correspondientes partes bellas e inofensivas de la naturaleza, por corresponder a estas cualidades de los sustantivos abstractos: “porque siendo toda virtud una manifestación o faceta de lo bello, lo verdadero o lo deseable [...] resulta que pueda aparecer como mujer”. RIPA, Cesare, 1993 [1593], p. 437. El hecho de que, nada sorprendentemente, en la mayoría de las lenguas indoeuropeas las abstracciones pertenecen al género femenino facilitaba el proceso desde sus orígenes antiguos. WARNER, Marina, 1985. En cuanto a las especulaciones antropológicas sobre la identificación por parte de las protoculturas entre mujer y naturaleza, el debate, retomado por todas las corrientes feministas, tiene una evidente relación con la división de las esferas, un hecho que, a diferencia de la supuesta prehistoricidad de la identificación, sí es histórico. A la mujer le fue asignado el espacio privado y cerrado, separado violentamente del mundo natural y no los amplios terrenos de dominación del entorno o de su reinención romántica. Más sobre los espacios del género y la naturaleza en McDOWELL, Linda, 2000. ORTNER, Sherry B. 1974, pp. 68-87. ROSALDO, Michelle, 1974, p. 17-42.

carroza transporta a la princesa a través del bosque del desastre. El agrietado suelo, los realistas e inquietantes troncos cortados de pinos mediterráneos y la perspectiva doble vaticinan la inexorable catástrofe; las figuras de las futuras víctimas aparecen reducidas y desvalidas (fig. 703).



Fig. 700. Lola Anglada. Dibujo, 1929 (además de boceto para *Monsenyor Llangardaix*, sirvió también de base para un óleo de la época).

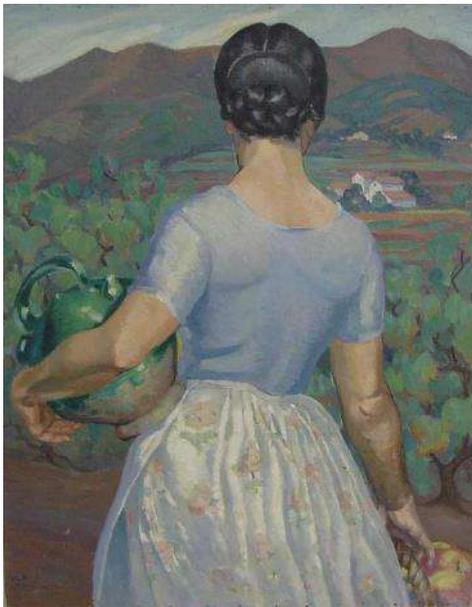


Fig. 701. Lola Anglada. *Sin título*, posterior a 1950.

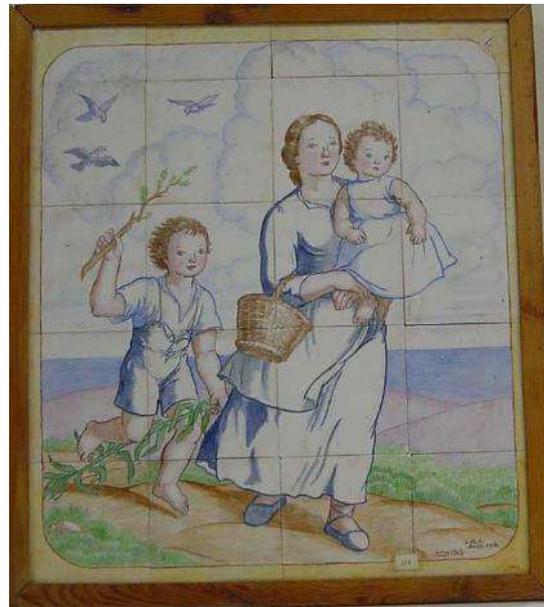


Fig. 702. Lola Anglada. Plafón *Nens de Sitges*, 1963.

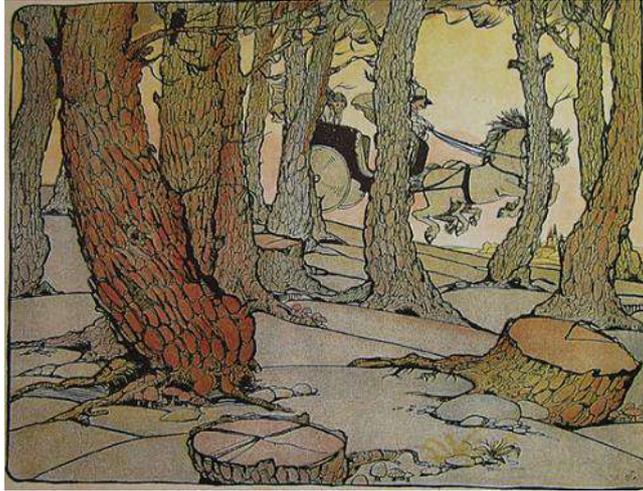


Fig. 703. Lola Anglada. *Magraneta*, 1917.

Descubrir lo trágico en la naturaleza alegórica de Lola Anglada, a través de sus imágenes de feminidad joven-madura, admite un anexo existencial. Su propio destino de virginal diva del movimiento político-cultural novecentista, convertida durante el exilio interior franquista en impotente “niña vieja”, encerrada en los recuerdos de un paraíso perdido e identificando creatividad e infancia. Todo ello apunta a las imágenes de niñas, producidas por la artista a lo largo de su vida, sobre las cuales recae la misma carga de eternas alegorías que expresan e ilustran (en los múltiples sentidos de la palabra). Ciertamente, es imposible cerrar esta línea sin haber analizado las imágenes interiores, de maternidades transferidas, niñas y muñecas, y desde su unidad –dialéctica, si existe una dialéctica antitemporal– haber extraído la representación de la abstracción geopolítica, la mujer-Patria catalana. Incluso en esta etapa inconclusa, el carácter dual de la niña de Anglada, como entidad metafísica y concreta a la vez, queda patente. Pero es imposible no recordar la evidente continuidad que recogen varias obras de Anglada, con este testimonio de *La meva casa i el meu jardí*, libro que juega el particular papel de autobiografía visual y espacial. Los laberínticos caminos de un jardín clasicista, pero dominado por flores-duendes convergen en un brillante punto de epifanía sobre el mar (fig. 704). Una visión, hermanada tanto con las ninfas clásicas como con las imágenes cristianas (por la combinación entre pliegues abundantes y nubes-lecho) planea sobre el jardín. En la página contigua, la pequeña Lola, centro del jardín de su infancia, lo comparte con angelotes, animalitos y plantas, mientras en el horizonte se extiende el mismo mar. La niña-creadora del paraíso (y recreadora de su recuerdo perpetuo) y la musa o ninfa angelical, son hermanas debido al tratamiento gráfico, pero antitéticas gracias a los movimientos que configuran la composición. Lola, despierta, activa y cíclica, repite el paso y el gesto de brazos abiertos de los angelotes, trazando así, entre todos, un círculo exterior. La ninfa (que podría ser también una divinidad local) cierra brazos, pies, pliegues y hasta la cabecera en otro tipo de círculo, repetido por las formas del jardín. Dormida y cercada en sí, reproduce constantemente lo que debería haber sido un mundo de alegría y apertura sin trabas.



Fig. 704. Lola Anglada. Pàgina doble de *La Meva casa i el meu jardí*, 1958.

En *Margarida*, una de las obras más célebres de su época, la relación entre la niña y el ser alegórico se ha solucionado de una manera aún más radical (fig. 705). Mientras la atareada niña corre hacia el sol-reloj con una cesta vacía, la Primavera, impecablemente helenista, la espera inamovible con la cesta llena de dones. La ubicación de las dos completa la sensación de espejo diacrónico: lo que la niña pretende conseguir, la ente-modelo ya lo es y siempre va a enseñárselo. El hecho de que tanto la representación frontal como la de espaldas, ambas muy socorridas, cumplan el mismo papel en las mujeres alegóricas excluye cualquier interpretación en términos de oposición (como por ejemplo real-imaginado).

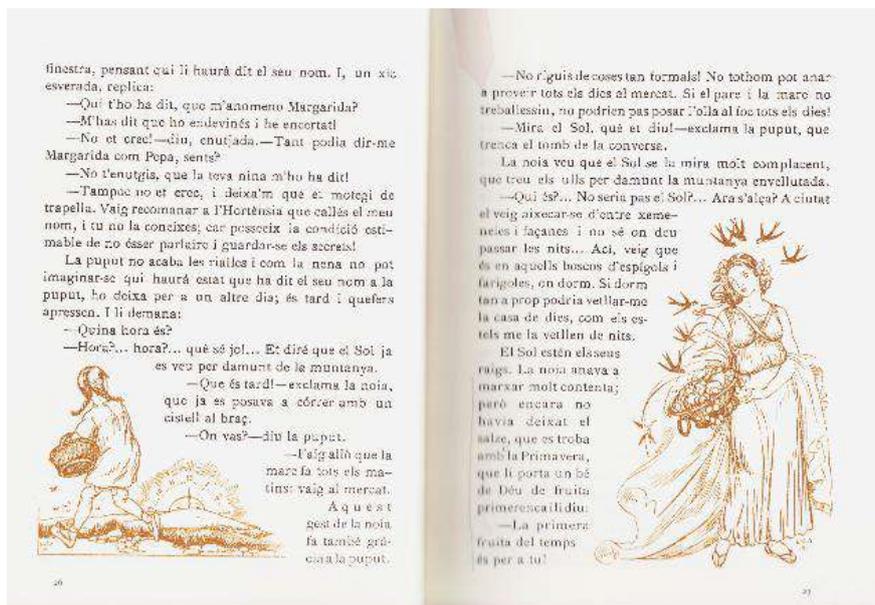


Fig. 705. Lola Anglada. Pàgina doble de *Margarida*, 1929.

Cabe contar algo más sobre esta niña modelo que emula otros modelos. Margarida materializó el ideal educativo femenino novecentista y contó con predecesores en obras seriadas de Anglada y protagonistas semejantes más tardíos, que incluso la superaron en fama. Se trata, respectivamente de Virolet, del homónimo cómic publicado en la revista infantil *En*

Patufet y el niño-emblema del bando republicano, *El més petit de tots*, significativament ambos son chicos. La propia Margarida protagonitzava una escapada de la ciutat al camp (sin rebeldía, únicament motivada por el ansia de conocer) y vivía una temporada en el bosque, rodeada de amistosos animales humanizados y siempre acompañada de su muñeca. El elogio al conocimiento, *leitmotiv* del libro, trasciende ampliamente motivos visuales puntuales como esta casita con techo-cuaderno de estudio (fig. 706). Lo notamos también en el enorme interés hacia el dibujo botánico y zoológico. Las características realistas complementan, de manera única, el hecho de que los animales despliegan actitudes plenamente humanas, que Margarida no para de admirar (un ejemplo sería la humilde laboriosidad de la hormiga-reina, un bello panfleto revolucionario) o que la niña los adoctrina sobre las fiestas cristianas como *El domingo de Ramos* (fig. 707). Civilizadora y aprendiz a la vez, Margarida repite el gesto favorito de las protagonistas de *Anglada*: su abrazo pugna por contar un nuevo mundo maravilloso. Así se comporta la figura central de este cuento de hadas de cuño tan personal, que volveremos a ver enseguida, también desde su relación gráfica con los clásicos universales como la Alicia de Carroll. La idiosincrasia local del entorno silvestre merece ser subrayada una y otra vez. Dos tópicos rectores de la época, “el bosque encantado” y “el gran libro de la naturaleza” coexisten sin que ninguno pierda su autonomía: la casita de los cuentos con su tejado-cuaderno es solo uno entre muchos ejemplos.



Fig. 706. Lola Anglada. Dibujo original para *Margarida*, 1929 (*ad quem*).

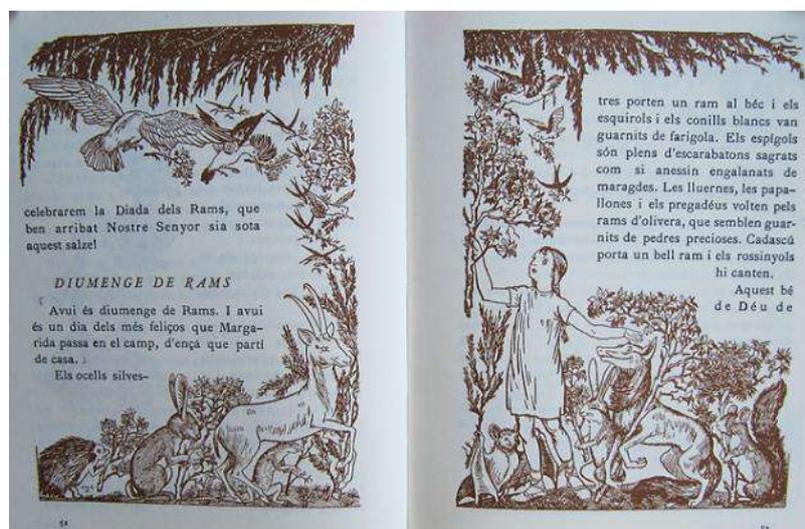


Fig. 707. Lola Anglada. Página doble de *Margarida*, 1929.

Antes de seguir con *Margarida*, como alumna de alegorías, necesito recalcar su carácter de tipo, reflejado a lo largo de toda la trayectoria de la artista y a través de las técnicas, exactamente como pasaba con la joven “genius loci” de Cataluña. Entre los inicios y el final de su larguísima trayectoria, y en condiciones que es imposible comparar, Anglada seguía evocando los mismos atributos, tanto los conocidos como los que eran frutos de una mitología personal, santificada por la repetición. La abubilla, el cántaro, el sendero, el horizonte marino detrás de las curvas de los promontorios, las masías blancas y, por supuesto, las flores y las frutas, reaparecen a lo largo del siglo para envolver un cuerpo joven que preanuncia los rasgos del maduro visto arriba (figs. 708-709). De hecho, en la niña “rosa de mañana” del maravilloso jardín Cataluña (como la definió la artista en su texto programático citado en el cap. I) se acerca incluso más a la figura pétrea, vasija para el sentido alegórico. Su cuerpo es más fuerte y resistente, su atuendo permite fusionar mejor el camaleónico ideal clásico con las exigencias de la realidad. Con ello concita mejor las proyecciones de la mirada.

Si comparamos dos desnudos destinados al uso público y por tanto inexcusablemente mitológicos, observaremos una sutil diferencia (vs. la semejanza: los desnudos dibujados en privado que custodia la Diputación de Barcelona, aún espiritualizados por los mismos ideales alegóricos muestran infinitamente más gracia realista). El ángel pagano en la madura edad de las alegorías habituales (de la etapa de cuando la antaño gran artista tenía que dedicarse a la cerámica) asciende entre las nubes y la naturaleza se congela en el nutrido marco decorativo, del que únicamente ha conseguido desprenderse la bandada de pájaros; solo la abubilla es reconocible (fig. 710). En cambio, la mariposa de la litografía de los años veinte pertenece al eterno renacimiento. Su vuelo transcurre en el seno de una naturaleza que trasciende la dualidad entre lo vivo y lo inventado. El esquema ornamental barroco, la invención poética personal (las flores de caras andróginas) y hasta la modernización de lo pagano más allá de la religión, en el cuerpo impúber femenino del cupido clásico, construyen una fusión armónica, sin contradicciones (fig. 711). Pero no es la rancia época del exilio exterior la que ha modificado las formas antiguas. En los eternamente jóvenes años veinte, la descripción de los juegos infantiles en el evocado paraíso rural catalán y el mural a la pompeyana repiten un movimiento idéntico (figs. 712-713). El vuelo de la niña, con el abrazo emulando a las alas, contagia a la inversa: desde la realidad soñada hacia la eternidad clásica. La Ben Plantada de Eugenio D’Ors estando en la edad de enamorar, necesita las miradas de toda la parte masculina de la comunidad para construir un ideal nacional, construido por una historia estética apropiada, por muestras del lenguaje escrito a modo de mandamientos y por el vértigo del narrador romántico varón frente al pasado que nunca puede ser recobrado satisfactoriamente, además de otras ruinas. La niña íntima de Lola Anglada, que es a la vez naturaleza alegórica y su contrario, la vivencia personal previa a cualquier idea, consigue codificar un tipo en un único gesto visualizado.



Fig. 708. Lola Anglada. *Noia amb càntir i cistell*, 1965. Diputació de Barcelona. Fondo Lola Anglada.



Fig. 709. Lola Anglada. *Sin títol*, 1920-1930. Diputació de Barcelona. Fondo Lola Anglada.

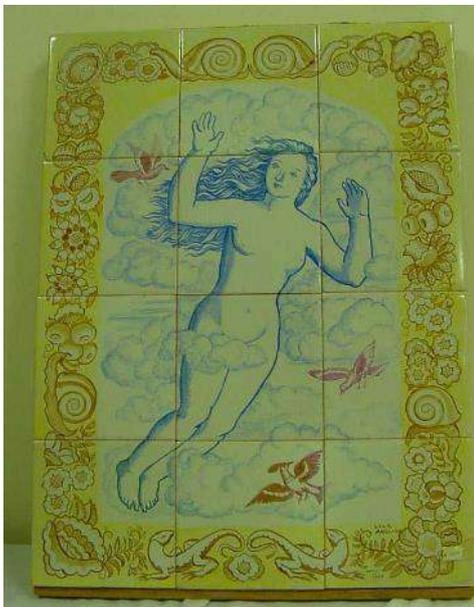


Fig. 710. Lola Anglada. *Plafón de ceràmica*, 1964. Diputació de Barcelona. Fondo Lola Anglada.



Fig. 711. Lola Anglada. *Dibuix decoratiu* (litografia), primer quart del XX. Diputació de Barcelona. Fondo Lola Anglada.



Fig. 712. Lola Anglada. Mural *Chica y aves*, 1920. Diputació de Barcelona. Fondo Lola Anglada.



Fig. 713. Lola Anglada. *Contes del paradís*, 1920.

Como muestrario de gestos corporales inéditos, Margarida, el modelo más completo de niña de Anglada, funciona en otros espacios como en la naturaleza. Desde el ordenado interior de la casa, materializa la visión de un ser alegórico, la personificación de la escarcha y el frío (por cierto, presente en masculino en varios cuentos folclóricos europeos; en ruso es el célebre Morozko, traducible como Papá Frío). Mientras ambos se contemplan, el ser mitológico-natural crece, llenando el intersticio hacia el espacio exterior (fig. 714). En la ciudad, Margarida adopta otras estrategias. Muchas de ellas radican en caminar y mirar de forma selectiva, ordenada, como en este atestado mercadillo, entre torres antiguas, donde la niña contempla los juguetes de casitas y animales (fig. 715), particulares representantes de una naturaleza simbólica/sublimada. La mitificada ciudad de Barcelona fue el otro polo de la obra de Anglada que la motivó incluso en sus años más difíciles. Desde las tempranas ilustraciones en la prensa, hasta la serie de libros dedicados a la historia de la capital catalana, sus costumbres y su gente, publicada a lo largo de los años cincuenta, e incluso en su canto de cisne (*Les meves nines*, 1983), dedicado a los cuentos inspirados por su colección de muñecas, la artista dibujó el mismo tipo de ciudad. Amable, armonizadora de las contradicciones y las luchas sociales, la Barcelona de Anglada debe su imperecedera belleza a las figuras femeninas que la articulan.



Figs. 714-715. Lola Anglada. Dibujos originales para *Margarida*, 1929 (*ad quem*).

Podemos ampliar los tipos de imágenes mencionadas (antecedentes de *Visiones barcelonines* en la prensa gráfica republicana, o bocetos preparatorios para las ilustraciones de la serie; figs. 716 y 717 respectivamente), añadiendo las estilizadas caricaturas de la década de 1910 (fig. 718) o incluso los dibujos costumbristas de cualquier época (fig. 719). Lo habitual en las mujeres que atraviesan la ciudad es su aparición en conjunto con elementos naturales, que pueden pertenecer a los parques urbanos, a la decoración de los balcones o incluso a los productos agrícolas de algún mercadillo. Con ello, la presencia femenina queda asociada a la idea de una ciudad-jardín, capaz de acunar las flores del futuro tan bien como el vergel de la masía familiar. Conocemos la diferencia entre la mujer urbana de otras áreas culturales y la novecentista, en su rol de transeúnte limitada, que embellece la esfera pública con su propensión a la moderación y el sentido común productivo¹¹⁴³. Lo que destaca dentro de esto es la actitud de las niñas, detenidas en medio de las amplias vistas urbanas. A diferencia de las señoras y doncellas, que sabiéndose objeto de las miradas suelen apresurarse a transitar con gracia (mirando de reojo), las niñas paran y devuelven la mirada o simplemente investigan, como cualquier *flâneur* de género masculino¹¹⁴⁴. Los fundamentos de la imagen de Anglada suponen que los subordinados –criadas, niñeras y mujeres del pueblo presentes en los dibujos anteriores– comparten algo de la actitud infantil. Lo que nadie puede repetir es la intrépida mirada eterna de las alegorías jóvenes, rodeadas del paisaje campestre. Si alguna niña curiosa lo intenta, animada por la compañía (como las señoras casadas de los veinte ensayaban miradas furtivas, parapetadas detrás del brazo masculino, fig. 720), sus ojos toman conciencia de otros, a menudo escondidos (fig. 721). La mirada puede intentar aprovechar el impulso, brindado al abrigo de algún interior falso: la barandilla de un balcón o tejado-terraza, la penumbra del portal o la arcada del jardín. Pero nunca llegará a observar al observador con la intensidad de un espejo, como lo hacen las alegorías verdaderas (fig. 722). Incluso Margarida puede conseguir acercarse a ello solo si está sobrevolando la urbe, envuelta en hojas (fig. 723). Dentro del espacio urbano no hay sitio para alegorías hechas de carne, solo para las pétreas.

¹¹⁴³ En el cap. I ya me referí a las características de la urbanita decó, prioritariamente –aunque no solo– madrileña: su productividad, en el sentido puramente económico, es considerablemente menor, mientras que su capacidad de disfrutar del espacio crece, en detrimento del recato y el orden amados por sus hermanas novecentistas. Ver también: VASILEVA IVANOVA, Aneta, 2016 b.

¹¹⁴⁴ Sobre la mirada del voyeur de Baudelaire y la mujer en el espacio público: POLLOCK, Griselda, 2007.



Fig. 716. Lola Anglada. *El passeig de l'Esplanada, D'ací i d'allà*, 1935.



Fig. 717. Lola Anglada. *Santuari de la Mare de Déu del Port*, 1956 (dibujo original para *Visions barcelonines, 1760-1860*).

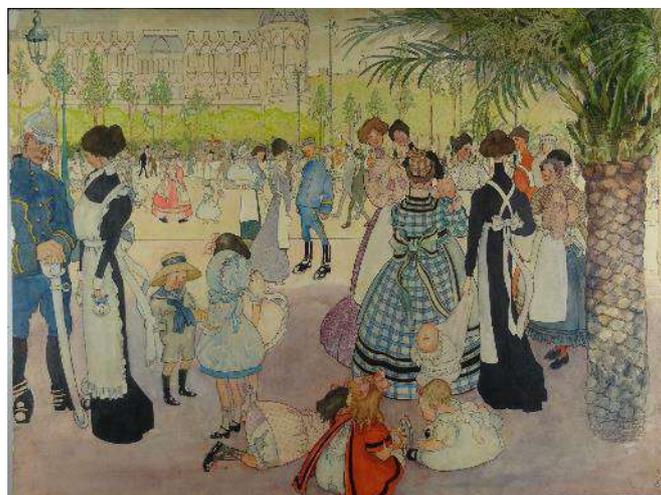


Fig. 718. Lola Anglada. *Plaça de Catalunya*, 1910.



Fig. 719. Lola Anglada. *Balaguer, Plaça del Pou*, ca. 1920.

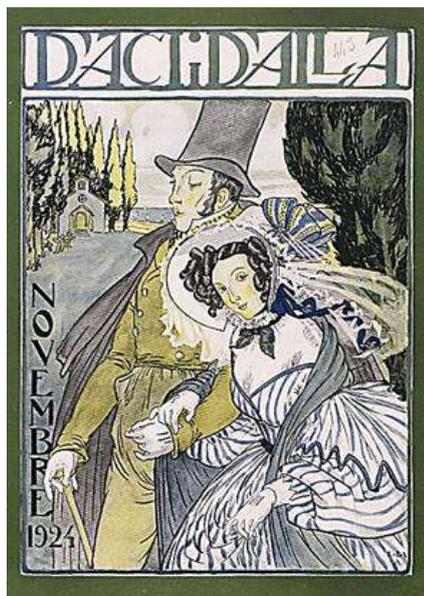


Fig. 720. Lola Anglada. Portada de *D'ací i d'allà*, 1924.



Fig. 721. Lola Anglada. *Carrer d'en Malla. Obradors d'argenters*, 1953 (dibujo original para *Visions barcelonines, 1760-1860*).

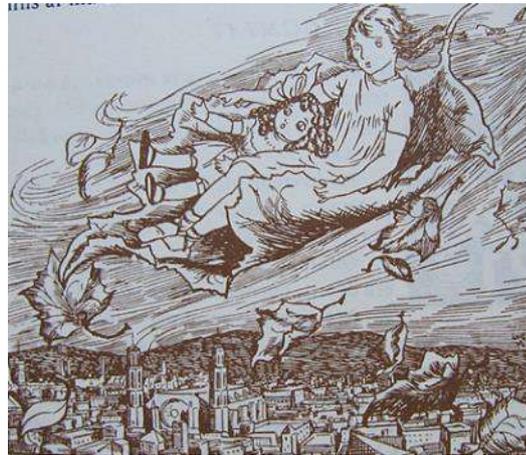


Fig. 722. Lola Anglada. *Noies*, primer cuarto del XX. Diputació de Barcelona.

Fig. 723. Lola Anglada. Ilustración para *Margarida*, 1929.

Volviendo a la selva y al resumen cronológico de los capítulos anteriores, sería fácil objetar que las niñas perdidas en los bosques de los cuentos de los cuatro ases de la segunda época de la editorial Calleja, o sus compañeros de otras tribunas del decó, no fueron menos teatrales que las vistas en el paréntesis novecentista, proyectando afuera las exóticas modas del cabaret y unos comportamientos políticos muy urbanitas. Aún más, al margen de las tendencias progresistas, que convertían las niñas en proceso de iniciación en autónomas exploradoras de la naturaleza, existen también otras, retrógradas o personales hasta el autismo creativo, como las extáticas hadas-cliché de Rosario de Velasco (fig. 724) o, la recordada por su exótico erotismo, Rosa Silvestre (*Rose des bois*) de Marga Gil Roësset (fig. 725). La constatación sería innegable. Su única respuesta plausible es que, al margen de todo lo dicho, el decó republicano en femenino creó vitales metáforas personales, como las de Piti Bartolozzi, donde la ecléctica fusión entre geometrismos de origen arquitectónico y nueva mirada al espacio natural buscaban respuestas a los acontecimientos dramáticos de un difícilísimo tiempo histórico. Eso sí, durante un lapso que se revela aún más breve por su dilatada carrera.

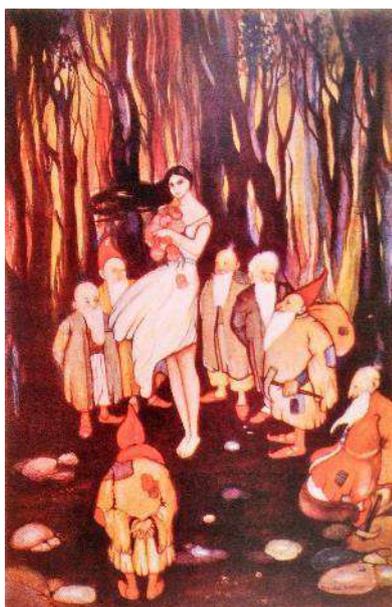


Fig. 724. Rosario de Velasco. Ilustración para *Cuentos para soñar*, 1928.

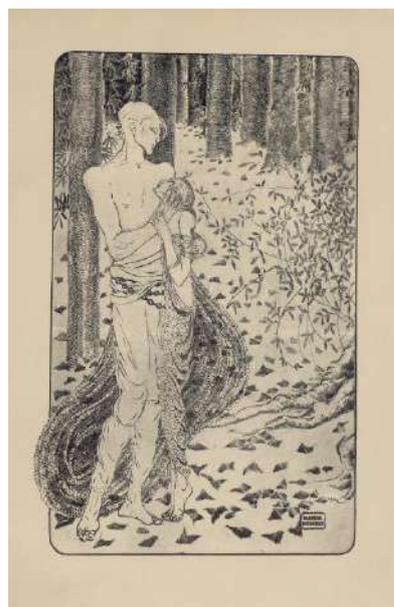


Fig. 725. Marga Gil Roësset. Ilustración para *Rose des bois*, 1923.

A fin de visualizar mejor la trayectoria del cuento y sus heroínas ubicadas en el exterior durante las décadas franquistas, completaré las más significativas imágenes (ya vistas) de este tipo con la no presentada hasta ahora ilustración de Piti Bartolozzi para el cuento *Pelusa*, publicado en una fecha indeterminada por el editor, que (atendiendo a las características geográficas y estilísticas de la artista) debería de situarse a finales de los años treinta. El bosque de este cuento de fray Luis de Coloma de 1876 pertenece al tipo de selvas mágicas que observamos también en los cuentos infantiles de ca. 1939. Su universo vegetal ha abandonado el mundo de la innovación a medias tintas de Rosario de Velasco de finales de los veinte, donde los personajes estereotipados como Blancanieves, convertidos en modelos decó, posaban entre ecos decorativos del expresionismo. En Bartolozzi se trata de unos árboles de diseño verdaderamente moderno. Entre sus dinámicos troncos, unas astutas heroínas encuentran hábitats mágicos –y también grandes exteriores abiertos–, donde desplegar su estrategia de vencedoras. Por esto convendría llamar a los bosques de Piti “tableros forestales” (figs. 726-729)¹¹⁴⁵.

¹¹⁴⁵ Comentaré algunos rasgos más de la vegetación selvática en P. Bartolozzi. Podemos empezar por las intensas variedades de las formas experimentales: troncos cortados (un poco a lo Rusiñol en *El Generalife*), con huellas de ramas angulares, cuya composición podría responder al esquema “túnel que se abre” (fig. 726); otros troncos, aún más dinámicos, confundibles (por ejemplo) con los estrafalarios gorros de los seres mágicos (fig. 727), o incluso un único árbol meridional (acompañado de un cactus andaluz) arbitrariamente plantado en el cuento de Andersen, donde el texto indica bosque completo, que esperaríamos nórdico, y que desafía un esquema muy común que veremos a continuación, el de la doncella “abrazada” maternalmente por un árbol torcido, puesto que se dobla en la dirección contraria (fig. 728). Otro rasgo característico sería el uso de la curva del horizonte, que “precipita” todas las protagonistas (un ejemplo extremo sería el vuelo, expresado solamente a través de las líneas circundantes; otro, el suelo ajedrezado, que no pudiendo abandonar las rectas, falsifica la perspectiva retocando los ángulos, para acelerar aún más la acción; figs. 729-730). El uso de las sombras, los escorzos y los pies en marcha o provocadoramente abiertos también potencian la sensación de rapidez y de posibilidad de liberación. Comparadas con este ímpetu, *Rose des Bois* parece incapaz de moverse –salvo en los brazos de alguien– y la doncella-vamp de Velasco, con su inmovilismo extático y atributos ondeantes sin viento, directamente falseada. Subrayemos que la mayoría de la responsabilidad del mensaje recae en el tratamiento del entorno.

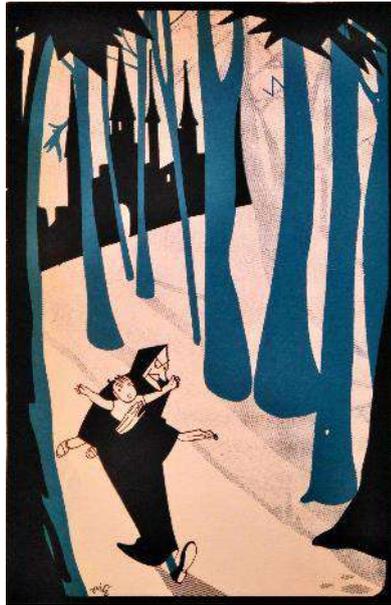


Fig. 726. Piti Bartolozzi. Portadilla de *Pelusa*, ca. 1939.



Fig. 727. Piti Bartolozzi. Portadilla de *Cuentos infantiles*, ca. 1939.

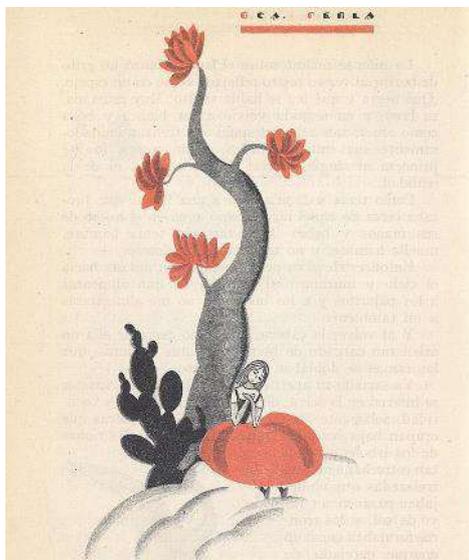


Fig. 728. Piti Bartolozzi. Ilustración para "Los cisnes salvajes", en la edición de Calleja de *Cuentos escogidos* de Andersen, [1932/ 1935?]



Fig. 729. Piti Bartolozzi. Página de *Pelusa*, ca. 1939.

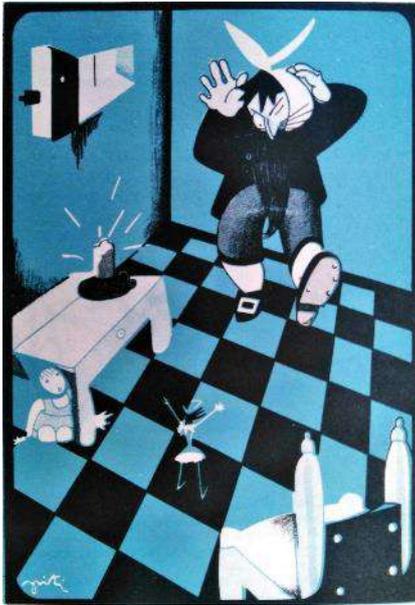


Fig. 730. Piti Bartolozzi. Ilustración para *Pelusa.*, ca. 1939.



Fig. 731. Piti Bartolozzi. Ilustración para “Los saltimbanquis”, ca. 1939.

Pero no solo el particular interior de la “casita del bosque”¹¹⁴⁶(fig. 730) indica la construcción de aquella modernidad femenina que Bartolozzi abordó desde el imaginario formal republicano (mientras otras artistas arrastraban las contradicciones estilísticas entre las vanguardias del día anterior y el conservadurismo de las derechas del momento). Disponemos de representaciones de niños en el entorno urbano (que es más bien un pueblo perdido), maltrechos, perseguidos y llenos de esperanza como sus “hermanitos” del bosque fantástico. En el atrevido picado sobre los pequeños saltimbanquis la artista recoge lo mejor de la “segunda escuela de Calleja” –formulando esta definición ya aviso que la podríamos sustituir por la de “decó de la ilustración española”–, el gesto histriónico que expresa emociones extremas y contrastadas, los apresurados pasos que doblan la curva del horizonte, haciendo que el mundo ceda ante el ímpetu-protagonista; la extrema elegancia incluso en el caso de los más necesitados y la reducción del elemento simbólico-natural a unos dinámicos detalles decorativos, tan estilizados que podrían formar parte de cualquier diseño textil (fig. 731). Tres maltratados artistas circenses infantiles entre las últimas casas y las estrellas, sufriendo, mejorando a paso de baile el estilo del mundo real: difícilmente se podría haber elegido mejor estampa del decó republicano progresista dirigido a la infancia.

Volver a insertar imágenes urbanas obliga a abrir otro paréntesis. Pelusa la voladora de Bartolozzi era hermana de otra niña que sobrevuela el espacio natural para aprender y enseñar, la Margarida de Lola Anglada, arquetípica en 1929. Vimos cómo su bosque convertía las clases de biología en unas lecciones de estilo: cómo mezclar onirismo personalista, optimismo racional y modelos femeninos eternos. Siempre quedan capas por ejemplificar en un libro-bandera: vuelvo a insistir sobre esta imagen, que muestra cómo Margarida convierte lo terroríficamente salvaje en otra casita, donde desplegar su principal cualidad materna (figs. 732). Y, por muy céntrica que la vemos, no es mi más importante ni más enigmática que los demás seres vivos, solo más tenaz y dinámica que ellos. Nada de esto sobrevive en los escasos libros de Anglada dibujados en el exilio interior durante la dictadura. En *Martín y Diana en el*

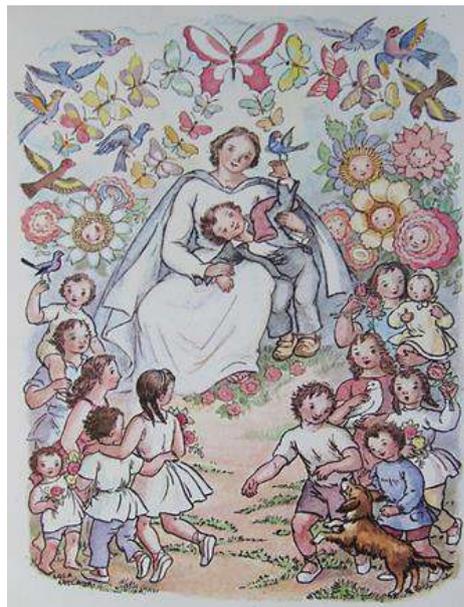
¹¹⁴⁶ Sobre este espacio arquetípico y onírico, remito a las páginas siguientes donde retomo los motivos analizados por Vladímir Propp.

bosque el protagonista y alter ego-creador es, no podía ser de otra manera, un niño varón (Diana es el nombre de su perrita, es decir de un ejemplo de naturaleza feminizada marginada y amante, hasta entonces utilizado por Anglada solo de forma complementaria). El bosque coincide con el enorme cuerpo soñado de la madre divina, más jardín que espacio silvestre (figs. 732-735). La epifanía nebulosa evoca cada vez menos sus orígenes: los simbólicos y plurisemánticos cuerpos de los ángeles femeninos y las ninfas vegetales. La afinidad de la figura religiosa con las alegorías territoriales queda invisibilizada, ni su pose maternal ayuda a conectarla con aquellas madres con el mismo atuendo y paisaje que simbolizaban a Cataluña en los coetáneos murales.



Fig. 732. Lola Anglada, *Margarida*, 1929.

Fig. 733. Lola Anglada, *Martín y Diana en el bosque*, 1963.



Figs. 734-735. Lola Anglada, *Martín y Diana en el bosque*, 1963.

La oposición protagonista femenina-protagonista masculino (ambos perdidos en el bosque) puede resultar fructífera. La podemos observar atravesando la trayectoria integral de otra ilustradora catalana, Mercè Llimona. Su *Blancanieves y los enanitos* de la temprana posguerra sigue la particular isocefalia arbórea de Velasco, es decir, las filas de árboles, más o

menos curvas, forman una cortina de fondo, dispuesta a tragarse a la perpleja heroína representada frontalmente (fig. 736). Nada parecido ocurre cuando, muchos años después, Llimona dibuja el niño Pulgarcito: su bosque cede alrededor suyo, en uno de los míticos simbólicos tan queridos por la artista; nada disputará el dominio absoluto del hombrecillo sobre el mundo mágico (fig. 737).

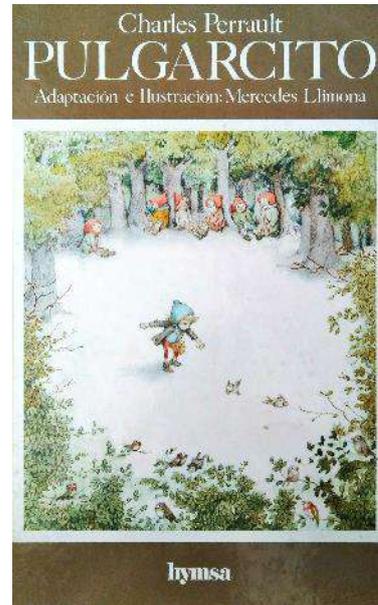
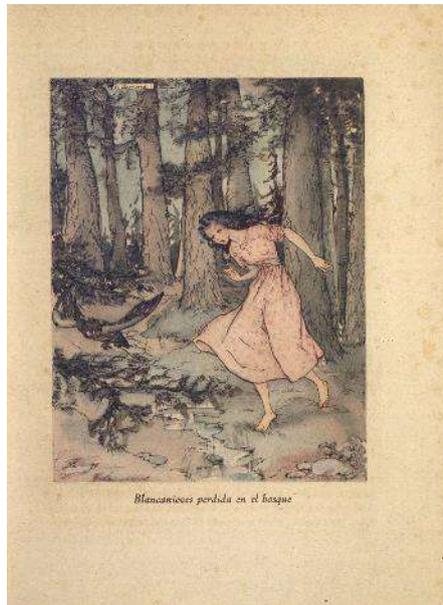


Fig. 736. Mercè Llimona. Ilustración para *Blancanieves y los enanitos*, 1941.

Fig. 737. Mercè Llimona. Portada de *Pulgarcito*, 1985.



Fig. 738. Máximo Ramos. Página de *Cuentos escogidos*, 1942.

Fig. 740. María Pascual. Página de *Mis cuentos favoritos*, 1987.



Fig. 739. Pablo Ramírez. Ilustración para *Caperucita roja*, 1956.

Las niñas de los cuentos se perdían entre troncos que las superan y ordenaron su mundo durante todos los años cuarenta, como nos lo muestra Máximo Ramos (fig. 738). Una manera de actuar sobre este mundo era adoptar la pose de modelo, una mirada coqueta y un disfraz característico pulcro. No sabemos por qué los espíritus del bosque ayudaban a las niñas bonitas y no solo a las buenas (incluso en unas fechas cuando los desfiles de moda eran poco frecuentes). En otros años, entrado ya el desarrollismo y con los primeros signos de innovación gráfica presentados por Pablo Ramírez, la conversión de las Caperucitas en modelos decorativos (comerciales y estilizadas) es indudable: su protagonista podría adornar el envoltorio de una chocolatina de lujo (fig. 739). Sabemos que el artista estudió los dibujos animados extranjeros, con no menos atención que las propuestas (tampoco patrias) de renovación pedagógica. Y llegó a la lógica conclusión de que la repetición, la broma y el juego distancian del tópico del que no se puede escapar... En la segunda parte del capítulo veremos más extrapolaciones folclórico-comerciales del cliché parodiado por Ramírez, procedentes del mismo periodo y volveremos al porqué. Pero antes cabe retomar otro formato, que nos ayudaría a enfrentarnos a otros porqués, como el sugerido por la comparación entre la niña autárquica de Ramos y su hermana de los años de democracia, dibujada por María Pascual (fig. 740).

Además de los libros ilustrados tenemos otro gran indicador de la pérdida del valor del bosque encantado durante el franquismo, incluida su fase desarrollista. Se trata de la lectura que gozaba de infinitamente mayor interés que cualquier texto dedicado a la infancia, los tebeos. Sabemos por numerosos estudios, entre los que destaca el trabajo pionero de José Antonio Ramírez, que la larga posguerra fue el reino de los cuadernillos apaisados para niñas que reinterpretaron todos los cuentos de hadas que tuvieron a mano, inventando muchos otros (con el mismo molde de tipos fijos y final feliz)¹¹⁴⁷. También conocemos el desarrollo de estas series de las que la más importante fue Azucena, dando paso al tebeo que enviaba a la protagonista a buscar el amor en escenarios de exóticas aventuras, para devolverla, poco más tarde, a un moderno entorno urbano. Una sucinta mirada a las portadas de los tres tipos de

¹¹⁴⁷ Ramírez, Juan Antonio, 1995. MOIX, Terenci, 2007. MUÑOZ RUIZ, María del Carmen, 1996. BRAVO LÓPEZ, Laura, 2000. MEDINA, Guillem, 2010 a. VILA MIGUELOA, María del Carmen, 2017. Recuerdo que el trabajo de Ramírez fue crucial para la clasificación de los tipos dentro del cómic femenino. Aunque su sistematización fue mucho más rica y compleja (interseccionando las variables gráficas, narrativas y contextuales) se puede aceptar una simplificación que reduce la plantilla de tipos a tres: el –más temprano– tebeo maravilloso, que se apropiaba del cuento de hadas con protagonista femenina; el exótico-sentimental, que explotaba el sueño desarrollista de espléndidas y lejanas aventuras amorosas y el sentimental-próximo, que devolvió la acción al (no menos mitificado) entorno de la lectora.

cuadernillos –tal como los definió José Antonio Ramírez– pudiese hacernos caer en la equivocación de afirmar que en todos ellos (excluyendo el tipo “sentimental-próximo” sólo hasta cierto grado), el entorno natural abierto y la flora silvestre jugaron un papel clave. Es cierto que muchas portadas utilizaron el abundante follaje para enmarcar las caras que posaban a modo de cartel cinematográfico. Y los propios tebeos del tipo intermedio, es decir los de exóticas aventuras buscaron la vegetación libre y salvaje de algún parque solitario o playa tropical... cuando no dibujaban a sus protagonistas en la solitaria pradera, vestidas de tramperas, como si el cuento maravilloso del bosque encantado se hubiese convertido en una ficción dedicada a la investigación de la naturaleza. Pero una atenta lectura del texto verboicónico secuenciado desmiente todas las suposiciones mencionadas. Utilizaré sobre todo la producción de la prolífica María Pascual, no sin recordar que imágenes de otros artistas seguían en ese sentido los mismos cánones.

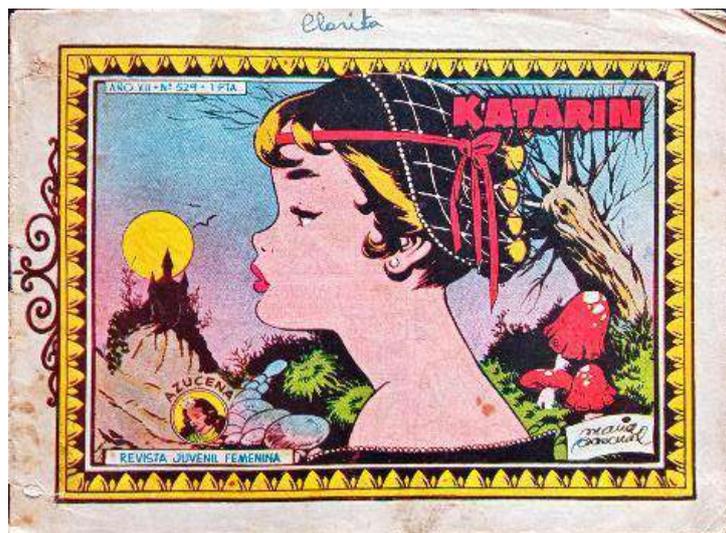


Fig. 741. María Pascual. Portada para la colección *Azuzena*, 1958.



Fig. 742. María Pascual. Página de viñetas para la colección *Azuzena*, 1951.



Fig. 743. María Pascual. Página de viñetas para la colección *Azucena*, 1956.

En los mejores cuadernillos de cuentos de hadas de *Azucena* de los años cincuenta y sesenta podemos observar *grosso modo* tres tipos de uso del entorno silvestre. El primero, que llamaré genéricamente “bosque falso de apertura”, corresponde al mencionado encuadre de la portada, donde la ubicación geográfica puede no tener relación con el contenido, convirtiéndose en puro encaje decorativo para la cara de la “estrella” o, siguiendo con las metáforas del cine, puede ofrecer una especie de plano de conjunto inicial que situara el desarrollo de la historieta en un lugar “transilvano”, es decir más allá de la abundante vegetación silvestre que lo separa de la realidad cotidiana. (figs. 741-743).

Muy a menudo el cuento así iniciado no vuelve a sacar a colación los árboles del bosque. Salvo para un uso particular, el segundo destino típico del bosque falso. Se trata del desenlace feliz, del “sí quiero” de la protagonista, que con su mezcla de virtudes y sexapíl ha conseguido atrapar al príncipe azul. Esta utilización del bosque muestra la fluida continuidad en el tebeo para niñas, donde el cuento mágico se convierte en historia de amor exótica o moderna sin cambiar los tipos ni algunos puntos clave del escenario. La abundante presencia de parques o espacios abiertos para el paseo, en el caso de los cómics exóticos o modernos, nos sugiere el verdadero carácter de ese bosque del *happy end* (a veces evocado también en las portadas): es un paradisíaco jardín de las delicias amorosas, disfrazado de vez en cuando de selva (figs. 743-745).



Fig. 743. María Pascual. Página de viñetas para la colección *Azuzena*, 1961.



Fig. 744. Gutiérrez. Portada para la colección *Laura*, 1959.



Fig. 745. Rosa Galcerán. Portada para la colección *Azuzena*, 1965.

Si ese segundo uso del bosque es más frecuente que el primero, el tercero es el más común y ya no podemos llamarlo falso. Se trata de un verdadero bosque temible, que aparece muy puntualmente en un momento cercano al nudo de la historia. Es lugar de pruebas difíciles, o a veces solo señala el momento en que se parte hacia ellas. No obstante, prácticamente siempre se trata de un sitio impersonal, que apenas ocupa unas viñetas, sin peso en la historia ni en la representación. El único bosque verdadero en los tebeos femeninos recuerda a una rápida visita turística o, una vez más, a un fotograma efímero, que rellena el tiempo filmico (figs. 746-748).



Fig. 746. María Pascual. Página de viñetas para la colección *Azucena*, 1956.



Fig. 747. María Pascual. Página de viñetas para la colección *Azucena*, 1958.



Fig. 748. Pilar Mir¹¹⁴⁸. Página de viñetas para la colección *Cuentos gráficos infantiles "Cascabel"*, 1960.

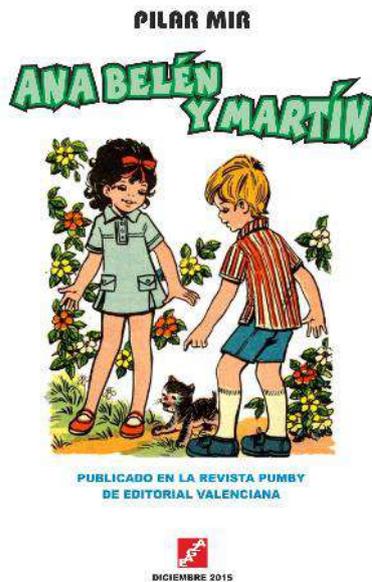


Fig. 749. Pilar Mir. Portada de la recopilación actual de las historietas de Ana Belén y Martín, 2015 [ca. 1981].

Fig. 750. Pilar Mir. Página de viñetas para la colección *Cuentos gráficos infantiles "Cascabel"*, 1958.

¹¹⁴⁸ De larga y prolífica carrera, como es habitual en las historietistas, María del Pilar Mir Balaguer (1932), trabajó para una multitud de colecciones: *Sissi*, *Celia* y *As de corazones* de Bruguera; *Lirio* de Maga o *Cascabel*, *Pumby* y *Cuentos Ejemplares* de la Editorial Valenciana, sello para el que dibujó también en las revistas *Jaimito* y *Mariló*. Esta trayectoria de más de 30 años permaneció centrada en la imagen femenina, incluso cuando abandonaba el terreno del tebeo maravilloso y romántico para dibujar, por ejemplo, páginas de curiosidades. Volviendo a la fugacidad del interés hacia el bosque, un apunte más. Una revisión de las series de Pilar Mir para Valenciana como *Candy* o *Ana Belén y Martín* muestra cómo la imagen de una niña modelo de los ochenta –dulce, juguetona y vestida a la moda– deriva directamente de la princesa enamorada de los cincuenta, además, sin abandonar nunca el encantado “jardín de las delicias” (figs. 749-750). CEPRIÁ, Félix, 2008. ROYO, Juan, 2018.

Por supuesto cabe puntualizar: la producción de tebeos y en el caso particular de tebeos para chicas dedicados al cuento de hadas o a la aventura amorosa más contemporánea fue tan extremadamente abundante, que en los mismos patrones lógicamente aparecen excepciones y matices. Así es el cuadernillo de *Azucena* dibujado por Rosa Galcerán, cuya protagonista habita en un valle, pero pasa la mitad de las páginas en el bosque, donde encuentra y soluciona sus aprietos. No obstante, el patrón no cambia significativamente: hábil maestra de lo fisionómico-psicológico, del simbolismo del movimiento y del inevitable encuadre cinematográfico, la otra gran diva del tebeo no se preocupa de dar detalles o una mínima expresividad del entorno silvestre, evidentemente porque no la interesa. Su bosque está omnipresente, pero hecho de cartón piedra, mero decorado pintado en un lienzo detrás del drama del amor (figs. 752-753).



Figs. 752-753. Rosa Galcerán. Páginas de viñetas para la colección *Azucena*, 1952.

Por fin podemos considerar los cuentos troquelados que María Pascual ilustró en la época final del franquismo, igualmente populares en los años democráticos (figs. 754-755). Los ejemplos servirán también para contestar a la duda: ¿acaso los artistas innovadores no usaban el árbol silvestre como mero decorado, centrandó la expresividad en los personajes? Las imágenes muestran una diferencia radical. El bosque mágico que rodea a la niña educada y troquelada, no simplemente cede en último plano, neutralizado por un mar de amables flores. Está diseñado para destacar la elegancia de la flor central, la traviesa y alegre protagonista que desfila con los pasos mecánicos de una muñeca-maniquí. Las angulosas ramas del bosque de

Piti Bartolozzi reflejan unos desesperados gritos que se convertirán en decididos, bruscos movimientos de defensa y salvación. Los troncos de los árboles de Pablo Ramírez parodian la pose de Caperucita en un subversivo “nada de esto es serio”. En cambio, las pasivas e inocuas selvas de María Pascual (y las de sus colegas que adaptaron su estilo a la educación de la niña franquista) anuncian que el final feliz es obligatorio, independientemente de qué y cómo se cuenta; cualquier tipo de heroína puede ser recortada y pegada sobre este escenario sin que sus actos modifiquen el mito. Los cuentos de María Pascual, como adelantaba, atravesaron la Transición sin perder popularidad, compitiendo con espacios representados como los que vienen a continuación.



Fig. 754. María Pascual. Página de *Blancanieves y Rojaflor*, reedición de 2015 [ca. 1970].

Fig. 755. María Pascual. Página de *La niña y el lobo*, reedición de 2015 [1967].

No sería exagerado afirmar que el redescubrimiento de la naturaleza y la abundante y personal renovación posmoderna del cuento de hadas tradicional fueron los dos grandes pilares de la literatura infantil de las últimas dos décadas del siglo XX español. Desde los últimos años setenta y, con especial énfasis, durante los ochenta, surgieron un extenso número de títulos que describían las relaciones de niños y niñas con los animales domésticos y salvajes, o narraban sus aventuras en un entorno natural escasamente antropomorfizado y rebosante de carga poética. Algunos libros directamente plantearon la temática ecológica, a cargo de atractivos y accesibles protagonistas infantiles¹¹⁴⁹.

¹¹⁴⁹ Para dar una idea de la variedad de enfoques, citaré solo algunos títulos del amplio catálogo recopilado por la Asociación Española de Amigos del IBBY (Organización internacional para el libro juvenil) en 1986: *Dardo, el caballo del bosque*, 1980; *El estanque perdido*, 1975; *El río de los castores*, 1980, *La familia animal*, 1979... Un buen ejemplo de ilustración femenina dentro de esta “transición mágico-ecológica”—o de su fase temprana— es *Nadie habrá estado allí* (fig. 756). María, la protagonista dibujada por Julia Díaz aún ocupa un lugar secundario: de *sui generis* hada del bosque que inspira y espera la vuelta al paraíso “transilvano” del héroe. No obstante, el tratamiento gráfico insiste en otorgarle el lugar céntrico: el color y la forma de sus atributos la convierten en la antropomorfización del fruto del árbol de la felicidad, guardián del lugar secreto. La ilustración la muestra humana, mágico-antigravitacional y simbólico-natural a la vez. ¿Un ensayo subrepticio de alegoría actual?

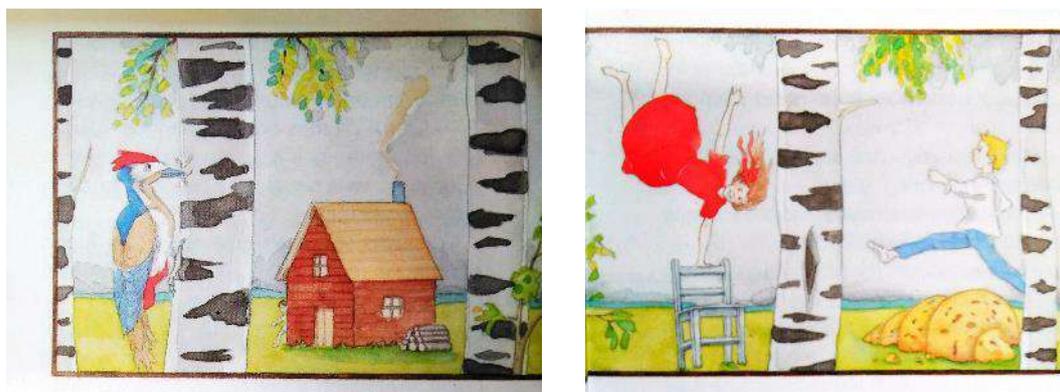
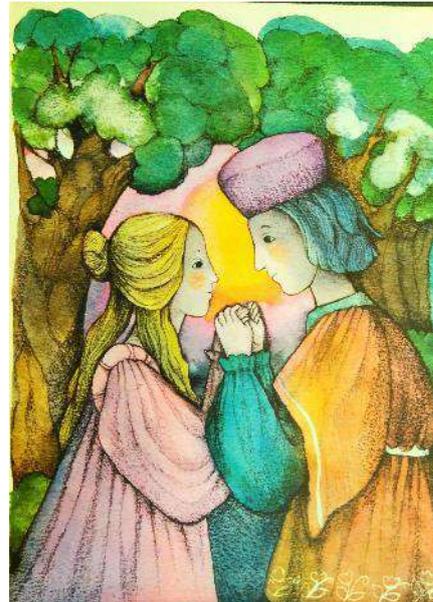


Fig. 756. Julia Díaz. Ilustración, a página doble, de *Nadie habrá estado allí*, 1988.

Como advertí en el principio del capítulo V, se trataba de una naturaleza vista con distintos ojos: sus componentes vegetales y animales cobran vida e importancia (cuando no significados mágicos), permitiendo el surgimiento de un nuevo tipo de protagonista, también femenina. Con el paso del tiempo, cada vez más ilustradoras, maestras del dibujo clásico o de la ruptura vanguardista que vivió la época, encontraron sus particulares senderos, desde el tradicional jardín enclaustrado de la niña buena al bosque de la libertad, lleno de sorpresas temáticas y formales. Además de la niña que efectúa el viaje iniciático del crecimiento (figura originaria del cuento fantástico popular, con las salvedades que veremos), este espacio salvaje abrigaba su habitual personaje complementario, la, entonces, reivindicada bruja. Y a pesar de que la posmodernidad quiso que la hechicera apareciera también en entornos modernos, propios de la cultura New Age urbana, su lugar clave fue el espacio de tránsito entre el bosque y la aldea parcialmente despoblada, donde ocupaba el sitio de una abuela marginada o ausente.

Al margen de las publicaciones divulgativas o de ficción, que buscaban acercar al niño a los nuevos valores del medio ambiente, la naturaleza silvestre estaba presente en todo tipo de libros. Incluso el auge de la poesía para niños se apoyó en sus elementos, a veces estilizados, para expresar la tipicidad del cuerpo femenino, y otras, tratados con lúdica libertad para crear equívocos trampantojos. Pero la correlación lógica e íntima de la representación del exterior natural apunta al área del renovado cuento fantástico. Este fenómeno tuvo múltiples caras, también interrelacionadas. En unas fechas significativamente tardías surgieron las principales recopilaciones de cuentos españoles, que continuaban la incompleta labor efectuada en el XIX tardío por Antonio Machado Álvarez y las sesgadas reconstrucciones, algo anteriores, de Fernán Caballero. Ya comenté cómo este trabajo, realizado por A. Rodríguez Almodóvar, entroncó con las inquietudes de los semióticos y antropólogos de la joven posmodernidad. Pero también se combinó fructíferamente con las tendencias creativas de este periodo, cuando la nueva literatura infantil se encontraba inmersa en la deconstrucción del cuento. Tenemos un fascinante ejemplo en la serie *Un millón de cuentos*, cuyos autores ofrecían al lector elegir el final de cada frase, completando el juego con subversivas ilustraciones. Viví Escrivá, la artista que dibujó las paródicas cuadrículas visuales de la citada serie, ilustró en 1985 un texto aún más sugerente. Se trataba de *El bosque encantado* de Joles Sennell (es decir, de Josep Albanell y Carles Senpau), una especie de reflexión poética sobre las teorías referentes al origen del cuento, que equiparaba la construcción del esquema de la narrativa mágica a la auto-creación de un bosque (y al mismo tiempo, la asemejaba a la evolución de las estructuras sociales). Vimos como esta compleja metáfora tomaba cuerpo a través de una ficción que Escrivá convirtió en representación teatral, cuyo marco estaba compuesto por elementos naturales y las figuras humanas aparecían como realidades-tipo, a la manera de las máscaras antiguas o de la Comedia del Arte.



Figs. 757-758. Viví Escrivá. Páginas de *El lago y la corza*, 1980.



Fig. 759. Viví Escrivá. Página de “La Sirenita”, en *Cuentos de Andersen*, 1999.

El tratamiento del bosque o del entorno fantástico como un decorado para los cuerpos que encuentran allí el reflejo de sus gestos más trascendentes, puede ser observado en otros trabajos de la misma ilustradora. La protagonista de *El lago y la corza* busca su identidad a la manera de Narciso y unos escénicos árboles –al margen de lo escrito en el texto– la compadecen o animan a volver a su más normal yo femenino, el relacional (fig. 757). Cuando por fin la curación se ha completado, el bosque es otra vez tan solo bosque, marco para el sol de la felicidad compartida (fig. 758). En las ilustraciones de Andersen la relación se invierte: las más atractivas no se refieren al sacrificio amoroso de la sirenita sino a los aspectos felices de su vida familiar marina. Las sirenas son espejos fieles de la salvaje y hermosa naturaleza del fondo del mar, no solo en sus lógicas partes animales, sino en los colores, formas y gestos que representan su individualidad y diversidad humana (fig. 759).

Cabía esperar que, dentro de la coyuntura descrita, los encuentros adultos o académicos con la obra de Rodríguez Almodóvar serían insuficientes. El mismo investigador se implicó en los múltiples procesos de reelaboración y divulgación, creando unos poéticos y muy divertidos resúmenes de sus mejores cuentos para niños pequeños. Emparentados con la parodia y prestos a tergiversar los valores y roles tradicionales (la princesa que salvaba al Bello durmiente es un ejemplo significativo), estos cuentos fueron publicados por la editorial Algaida durante tres décadas, con las ilustraciones de la gran mayoría de los artistas del libro más populares y atrevidos¹¹⁵⁰. ¿Podríamos esperar que, con este planteamiento, la naturaleza vegetal y animal difícilmente sería reducida a ser un complemento simbólico? ¿Enseñar que la memoria popular es el lugar más apropiado para la risa irreverente, obligaría a centrarse en protagonistas humanos? ¿Podríamos, por lo menos, esperar que algo de aquella gracia tergiversadora contagie a la presentación natural, liberándola de los ecos de sus múltiples herencias (botánica, moralizante-dulzona, idealizada-sublime)? Para comprender mejor los límites de la revolución almodovariana, se pueden poner en conjunto las líneas estéticas en vigor en el mismo periodo. Por un lado, las ediciones de lujo del Círculo de Lectores, de tamaño enorme y autores innovadores a ultranza. Por otro lado, la eterna favorita de los niños, María Pascual, vista también como representante de una cultura híbrida y dispuesta a ser hibridada, asimilando (y armonizando) el resto de formatos de la cultura de masas. Permanezcamos un instante más con sus libros de cuentos tardíos, publicados en los años democráticos.



Fig. 760. María Pascual. Página doble de *Mis cuentos favoritos*, 1987.

¹¹⁵⁰ Entre 1985 y 2018, Algaida publicó 70 títulos de la serie almodovariana *Cuentos de la Media Lunita*.



Fig. 761. Página de “El collar azul”, en *Ocurrió una vez*, 1982.

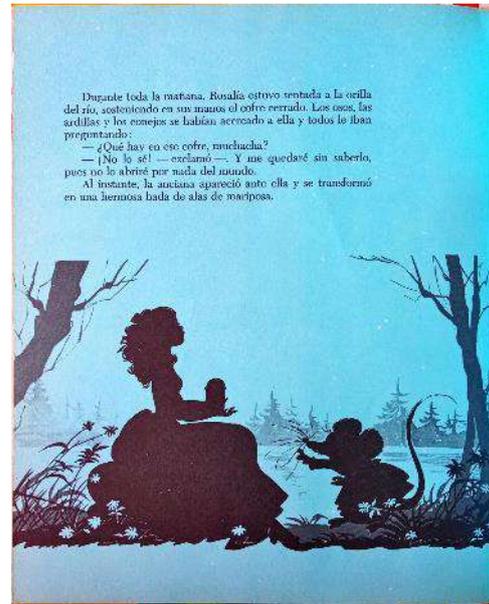


Fig. 762. Página de “La rata gris” en *Cuentos de la Condesa de Segur*, 1984.

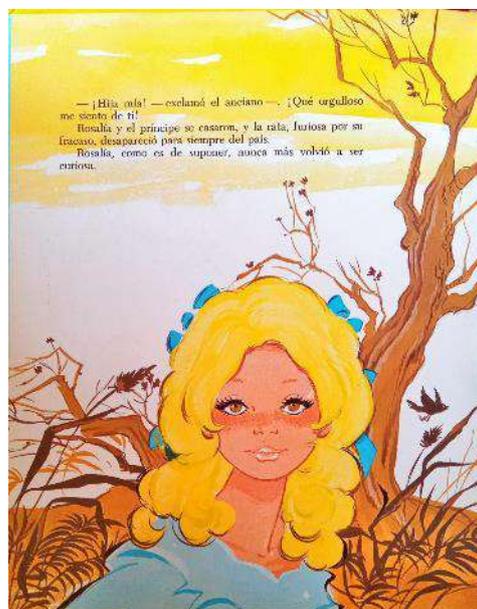


Fig. 763. Página final de “La rata gris” en *Cuentos de la Condesa de Segur*, 1984.



Fig. 764. Página de título de “El príncipe cazador” en *Cuentos de la Condesa de Segur*, 1984.

El carácter de los entornos salvajes cromáticos es, ante todo, rítmico: como una cortina teatral, sus colores y formas deben subrayar los puntos fuertes en la vestimenta de la protagonista (notemos el caso extremo del exiguo pañuelo rojo, en contraste con el fondo verde, fig. 760). Esta impresión de tapiz bordado queda más clara cuando llegamos a las publicaciones bicromas. El origen de la socorrida silueta, a veces en varios planos, no es el teatro de sombras —al que se asemeja tanto— sino el tebeo en blanco y negro (figs. 761-762). Resultan especialmente interesantes algunos casos mixtos, de limitada profundidad cromática y encuadre del tipo portada-cartel (figs. 763-764). Aquí la selva sublima la triple modalidad funcional que vimos en el análisis de los tebeos, para convertirse en parte de los atributos de

moda de la cabeza femenina. ¿Quizás, desde sus lejanos orígenes, que llamé “isocefalia arbórea”, el verdadero destino del bosque-friso es volverse diadema para la diva? Es curioso observar cómo algunos procedimientos de la línea posmoderna pueden llegar a invertir el mensaje, tanto del decorativismo del elemento vegetal, como de la silueta monocromática. En el capítulo V consideramos algunos experimentos que explotaban la dicotomía entre el diseño digital y la manualidad artesanal. Pero en algunos libros que rebasan la frontera con el XX parecen pedir otra mirada. Como dejar a un lado las influencias estilísticas manifiestas, para centrarnos en el valor puramente emocional de su uso intencionadamente arbitrario. Entonces hablamos del bosque del terror de *La Bella Durmiente* (fig. 765) y el bosque donde el terror se convierte en esperanza (fig. 766).

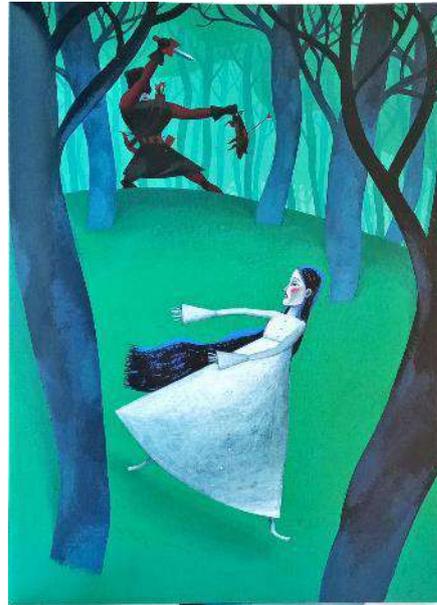
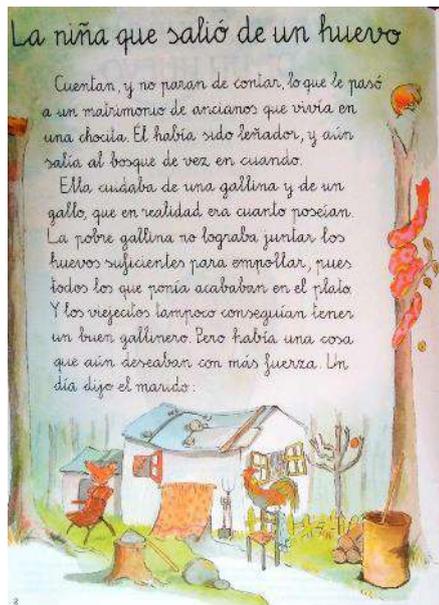


Fig. 765. Gusti, Página de *La Bella Durmiente*, 2002.

Fig. 766. Pep Montserrat. *Blancanieves*, 2002.

Desde estas premisas sí podemos resumir lo escrito sobre la colección Algaida, dedicada a las adaptaciones de Rodríguez Almodóvar. Es cierto que allí proliferaron los elementos naturales simbólicos, cuyo impacto quedaba subrayado por la simplicidad del trazo antinaturalista (así fue, entre otros, el caso de Roser Capdevila comentado en el capítulo V). Y que la general tendencia a la caricatura bien podría provocar una reflexión anticipada sobre la “humanización” comercial y kitsch de los animales, imperante desde que hay ilustración infantil¹¹⁵¹. Pero es preciso recordar también otro rasgo clave, presente en varios libros de la serie. Vemos un ejemplo en Alicia Cañas, que sublima la representación natural, ya sea silueta o mancha de color, para remodelar este proteico objeto decorativo, el bosque-marco (figs. 767-768). Tierna e íntima, esta micro-selva a la vez se refleja y se convierte en la cáscara/piel de la que nacen los personajes.

¹¹⁵¹ Anticipada, ciertamente, porque (como ya referí en una nota anterior) la primera voz que la denunció oficialmente, la del investigador de la ilustración Perry Nodelman, no sonó hasta 2018. Vuelvo a remitir a CORDOBA, Adolfo, 2018.



Figs. 767-768. Alicia Cañas. Páginas de *La niña que salió de un huevo*, 1988.

Desde estas imágenes nos resulta más fácil entender una de las cosmovisiones más conmovedoras de la moderna ilustración infantil, que dio al árbol el mismo tratamiento que hasta entonces había merecido solo “el individuo”. Pero esto podría ser malinterpretado. Los árboles de Asun Balzola no solo son antialegóricos y posthumanistas (en el sentido de Nodelman), también se encuentran en el polo opuesto a los solitarios árboles-ruinas-metafóricas que apuntalan la pose de los modelos en Ramos o María Pascual.

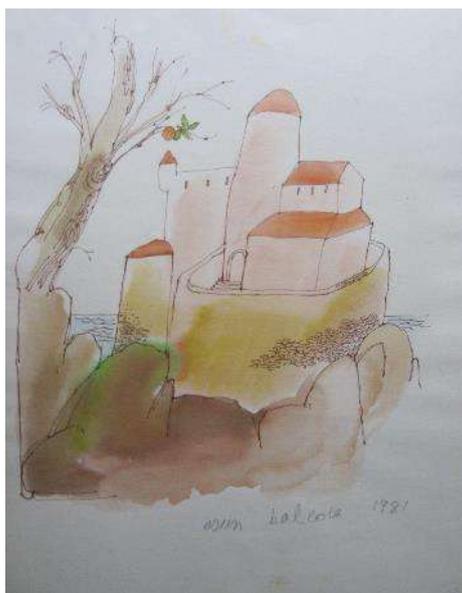


Fig. 769. Asun Balzola. Dibujo original para *Dos cuentos de sirenas*, 1981.

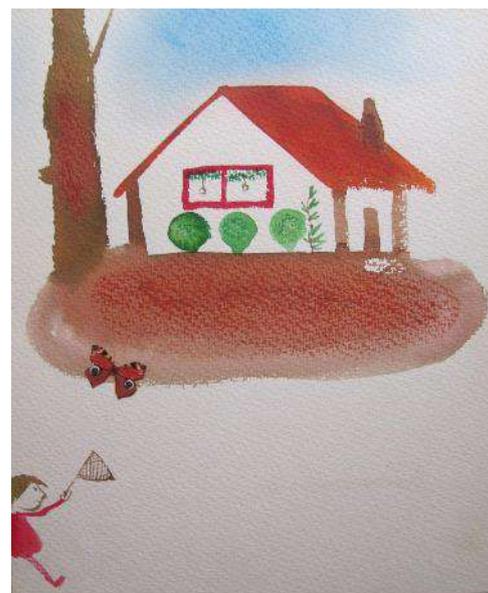


Fig. 770. Asun Balzola. Dibujo original para *El niño y el robot*, 1978.



Fig. 771. Asun Balzola. Dibujo original para *Leyendas vascas*, 1987.



Fig. 772. Asun Balzola. Dibujo original para *Cuentos rellenos*, 1999.



Fig. 773. Asun Balzola. Dibujo original para *As fadas verdes*, 1999.



Fig. 774. Asun Balzola. Dibujo original para *Antes, ahora, después*, 1985.



Fig. 775. Asun Balzola. Dibujo original para *Pohopol*, 1980.



Fig. 776. Asun Balzola. Dibujo original para la *Agenda Biblioteca de Gipuzkoa*, 2004.

Podemos observar sus troncos solitarios en todo tipo de relatos. Enmarcando un lugar fantástico, del que se niegan a ser un armónico reflejo, brindando a la mirada su tardío y asimétrico fruto (fig 769). Concentrando la mancha de acuarela construye toda la historia, para recordar que además de ser textura tienen una cálida y rugosa corteza (fig. 770). Y también en posiciones que implican su involuntaria pero inevitable participación en un contratiempo ajeno: dan cobijo, refugian o son sacrificados junto a otros protagonistas, sin dejar de ser un reflejo parcial de la mirada, un escollo visual instantáneo (figs. 771-775).

En esta parcialidad se refleja tanto su igualdad con el resto de personajes, como la negación a falsificarlos. Como los humanos y los animales, los árboles están contruidos por medio de la fragmentación y la ruptura compositiva propios de la segunda vanguardia ilustrativa, y también del juego matérico que evidencia el carácter artificial de la representación y de la deformación autorreflexiva... Pero, por ser unos habituales objetos de representación especialmente desplazados, esto es, sesgados, olvidados y falsificados (¿quién no conoce los árboles genealógicos, para empezar?) son más parciales, planos o deconstruidos que las demás figuras. Incluso cuando la presentación es intencionadamente (de acuerdo con su uso) decorativa, el árbol con hojas-caligramas –recuerdo del sacrificio que lo convierte en hojas escritas– sigue luciendo este solitario recorte de tronco plano, como una particular bandera (fig. 776).

Desde el principio de mi recapitulación de la temática silvestre-femenina en España, sus tratamientos traslucen un sentido político que, además de profundo o alegórico, se revela sencillo por estar vinculado a la sucesión cronológica de regímenes visuales. Un último ejemplo comparado, sin perder de vista el tronco en primer plano, ayudaría a resumir lo visto. Empezaré por las imágenes creadas por Viera Sparza¹¹⁵² para una edición de Elena Fortún cuya

¹¹⁵² La biógrafa de *Dibujantas [...]*, encargada de recuperar la memoria de Viera Sparza, la declara la artista borrada por excelencia. Alega que María Dolores Esparza Pérez de Petinto, como realmente se llamaba (1908-1987), no dejó hijos ni sus hermanos sobrinos, los últimos recursos socorridos por los investigadores. No obstante ¿cómo puede explicar esto la casi completa desaparición del rastro de una artista fallecida al umbral de los noventa? Desconocemos su formación, salvo el hecho que probablemente aprendió de las colaboraciones artísticas

fecha nos permite, como vimos, usar el término “interpretación” (figs. 777-778). Y terminaré por las paradigmáticas y modernas imágenes de Roser Capdevilla, que han conseguido en sus planos superpuestos, una verdadera caricatura del bosque-cortina que observamos en tantos tebeos y libros apologéticos de la feminidad decorativa (fig. 779-780). Para facilitar el trabajo, recordaré, en un collage, las imágenes clave para establecer unas genealogías artísticas, que no se limitan a lo visual (fig. 781).

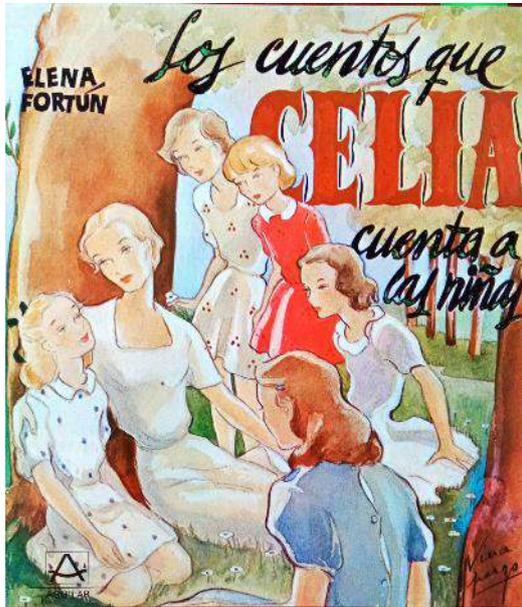


Fig. 777. Viera Sparza. Portada de *Los cuentos que Celia contaba a las niñas*, 1951.

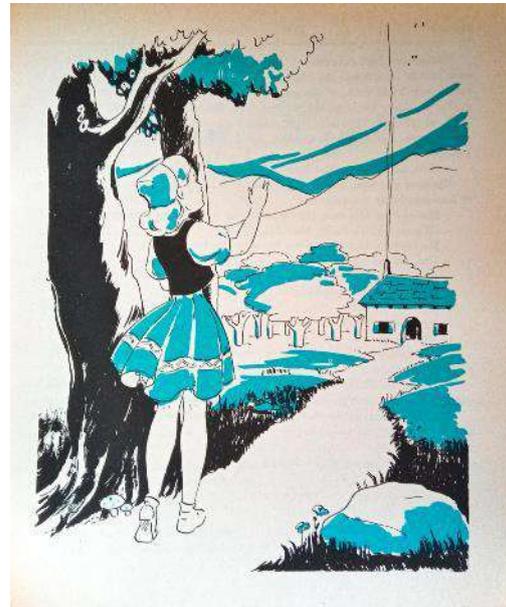


Fig. 778. Ilustración para *Los cuentos que Celia contaba a las niñas*, 1951.

en el Madrid progresista de los veinte, el de la Residencia de Estudiantes. Por esas fechas empezó a publicar dibujos en la revista *Blanco y Negro*. El campo de intervenciones se expandió rápido: *La Esfera*, *Estampa*, la editorial *La novela mundial* y, en 1928, por fin el *Salón de los humoristas*. Hacia finales de la década, añadió a esta nómina también los periódicos *El imparcial* y *ABC*. Sus imágenes –a la postre firmadas con diferentes variantes de su nombre– sintetizan todo lo dicho en los primeros capítulos sobre la ilustración femenina decó. Sus protagonistas son jóvenes, más esbeltas que las estilizadas ramas arbóreas u otros dinámicos elementos que las acompañan. Modélicas viajeras, tienen que aparecer también (sobre todo en las novelas) en extáticas poses de romance, que dejan poca esperanza para la emancipación. A inicios de los treinta viajó a París; sus contactos profesionales con mujeres autoras se hicieron cada vez más frecuentes, igual que sus ilustraciones infantiles. Incluso publicó como autora integral, poco antes de la guerra que interrumpió todas sus actividades durante una larga temporada. Las ilustraciones para las nuevas series de Elena Fortun en la posguerra jalonaron su vuelta al trabajo, nunca tan intenso como antes. ALIX, Josefina, 2019, p. 347-351. Al margen de su escasa recuperación biográfica, añadiré que en sus portadas de la revistas para niñas de los sesenta (como *Bazar*), podemos observar algunos descontextualizados decó, indigestos por la nueva estética del tebeo.

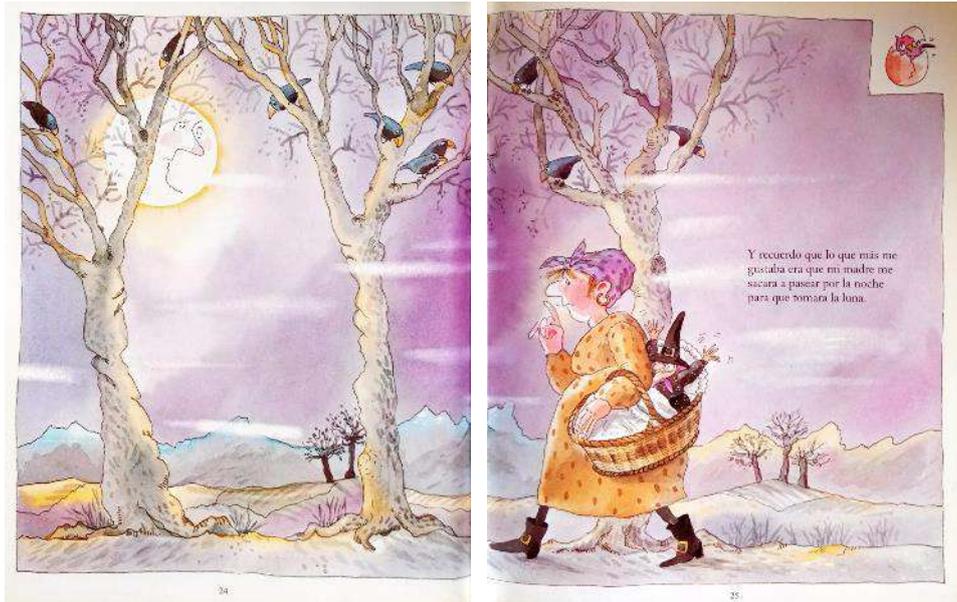


Fig. 779. Roser Capdevila. Página doble de *Las Memorias de la Bruja Aburrida*, 1998.

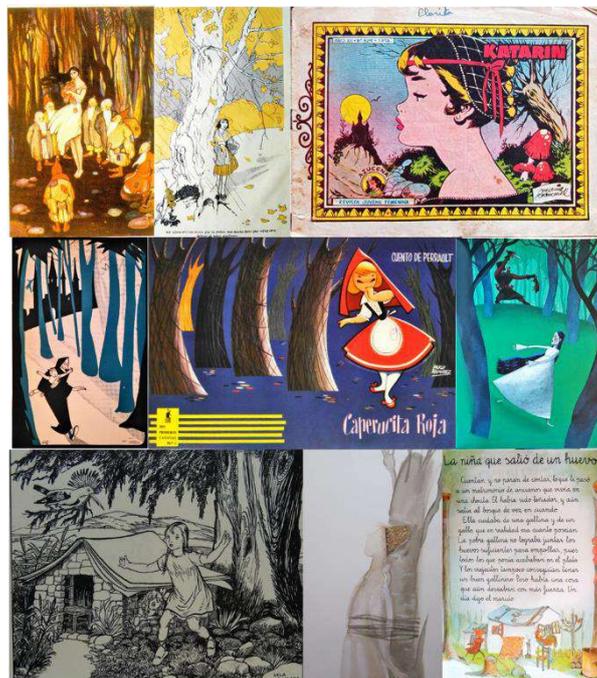


Fig. 780. Collage retrospectivo, compuesto por ilustraciones de (en este orden, en filas de izquierda a derecha): R. Velasco, M. Ramos, María Pascual, (fila superior); P. Bartolozzi, P. Ramírez, P. Montserrat (fila central); L. Anglada, A. Balzola, A. Cañas para el cuento de A. Rodríguez Almodóvar (fila inferior).

El bosque de Viera Sparza, en tiempos de pleno amoldamiento de los residuos del decó a las exigencias de la educación franquista, procede del de Máximo Ramos y precede al de María Pascual, como un eslabón armónico sin contradicción. Lo que empieza para cercar o proteger a una bonita niña, acaba decorando su pelo. Esta es una de las líneas de desarrollo de lo decorativo, mantener vivas tanto las semillas de la vanguardia como la convención realista que las tornaba políticamente dóciles, amoldables a los vientos históricos que soplaran. La herencia silvestre de Rosario Velasco (figs. 777, 778, 780).

Pero hay un afluente del río decorativo que corre paralelo y tiene otro origen (fig. 780). El bosque de Piti Bartolozzi, que se transforma en el de Pablo Ramírez, es el verdadero progenitor de otras selvas posmodernas: la de Giusti y Pep Montserrat, (aunque también el de un callejón sin salida, donde el ornamento llevado al paroxismo casi ahoga el sentido, como vemos en tantas “artesanías” textiles por ordenador).

El punto opuesto a los bosques del tipo Velasco-Pascual pertenece a los árboles tozudos, malhumorados y caricaturescos de Roser Capdevilla (figs. 779, 780). Estos troncos son hermanos de los árboles-individuos tristes de Balzola y, en un grado más lejano, a los de Escrivá. El antepasado lejano de esta línea genealógica es el árbol de Anglada: retratado de modo botánico y realista con tanta pasión, que se presta a ser fusionado con la alegoría política o personal sin desaparecer¹¹⁵³. Así la situación de los entornos silvestres de los cuentos de Rodríguez Almodóvar encuentra su nicho. Experimentando y a veces tambaleándose entre las tendencias, sus árboles se alinean en el bando inaugurado por Anglada y coronado por Balzola. Aunque a menudo parecen regados por una saludable llovizna del grito decorativo-progresista de Piti (fig. 780).

2.3. CON/DIVERGENCIAS.

Como era de esperar, tanto la revisión ampliada de ejemplos, tomados de artistas españolas, como la de las rusas, mostraron una serie de confluencias entre el bosque fantástico y el botánico-educativo, rebeldes respecto a la cronología y prestos a establecer complejos diálogos entre sí. Decir esto equivaldría a quedarse en la introducción teórica del capítulo. A primera vista parecería que la relación entre: (a) la política de la representación de la naturaleza y (b) la naturaleza política de la representación humana en tipos ideales, no era tarea prioritaria de la ilustración infantil. Así, mientras en España alfabetización y publicidad editorial desfilaban bajo el signo de la misma alegoría nacional clásica, en Rusia y la Unión Soviética el paisaje natural para la infancia lectora se expresaba en parámetros personales o yacía, sublimado, en clichés ideológicos comunes. Para responder a esa asimetría, en España, el área cultural catalana se erguía como una fábrica de significación proteica: aunque los tipos femeninos con valores identitarios respetaban algunas reglas milenarias de conformación de las alegorías, la profundidad personal que imprimían sus autoras permitía ensanchar la interpretación casi *ad infinitum*. ¿Hubo una idiosincrasia única? ¿Dónde habría que buscar la contraparte rusa?

Independientemente de la localización geográfica, el análisis confirmaba la universalidad de algunos modelos mediante discursos de género afines, aunque desde polos políticos supuestamente contrarios. No solo todas las áreas culturales aceptaban gustosamente la equivalencia entre la educación de la niña y la floricultura en un jardín herméticamente sellado, sino que los límites entre el entorno salvaje del bosque fantástico, el medio rural

¹¹⁵³ Un inciso. Mercè Llimona siempre fue reivindicada como continuadora de la tradición de Anglada en una época poco propicia. No entraré a determinar si fue el sello de esta misma época, pero el hecho es que en toda su obra apenas se pueden contar unos cuantos árboles. Una avasalladora mayoría de interiores y espacios ajardinados ha contagiado los bosques, dejando incluso para cuentos como *Los tres osos* o *Pulgarcito* apenas algún tronco en segundo plano y muchas hierbas floridas. La excepción que confirma la regla sería la poco acertada *Blancanieves*, coincidente con la más dura autarquía y olvidada, pese a los posteriores intentos de remodelar sus imágenes (más adelante está incluido un dibujo original para otra versión, datado aproximadamente en 1959 e incomparable con la *Blancanieves* de la posguerra).

adscrito al trabajo agrícola y el jardín cultivado aparecían constantemente transgredidos y mistificados.

Diacrónicamente, la figura femenina soviética parecía evolucionar desde una corporeidad-cliché alegórica, política y plagada de préstamos antiguos hacia la vuelta a una naturaleza salvaje liberadora que la desmaterializase, a medida que ampliaba la imprevisibilidad de la interpretación personal. Si buscáramos la metáfora fácil, casi podríamos hablar de una línea Mújina-Mávrina-Makavéeva, de creciente estilización decorativa y confusión entre la repetición ritual (en gesto, situación y ambiente) y la vivencia abierta hacia la confección de nuevos sentidos. Pero, si esta tendencia culminó en el surrealismo femenino y en sus múltiples formas de individualizar la fusión con la naturaleza, las niñas del bosque mítico-personal posmoderno, en el umbral del siglo XXI de nuevo aparecen como co-protagonistas de un entorno exento de peligros, falto de novedades que no se hayan repetido cíclicamente, es decir, cerrado. Y sobre todas estas transformaciones circulares planeaba el fantasma de la ausencia materna, que no solo instaba a indagar en los vínculos entre la representación de la maternidad y la naturaleza. También posibilitaba la detección de grietas y silencios en el discurso visual, la falta de conceptos para los eslabones o las relaciones invisibles. Como los ubicados entre la naturaleza, la madre ausente, la madre patria tipificada y las alegorías micropolíticas aspiradas por el tornado de la heroica Koljosiana-la-del-Obrero¹¹⁵⁴. El silencioso drama transcurría en unos escenarios espaciales delimitados desde varias ópticas, desde los modelos narrativos de los cuentos populares, hasta los mínimos interiores poéticos construidos en torno a oxímoron –según el entendimiento occidental– como “8 de marzo es el día de mamá”.

¹¹⁵⁴ En el capítulo IV esboqué algunas características simbólicas de la obra de Vera Mújina *Obrero y koljosiana*, de 1936 (otro tema aparte construiría la agresiva re-simbolización nostálgica del logotipo derivado de su imagen, casi convertido en un “emoticono” equivalente a “empieza una película soviética”). También propuse otra de las monumentales alegorías femeninas de Mújina, *Pan*, de 1939. Se hace casi innecesario volver a ilustrar el heroico universalismo de los cuerpos creados por la escultora (igual que la reproducción de la conocida por todos koljosiana). De proporciones clásicamente perfectas, acompañadas por los atributos de una naturaleza esencial y esencializada, asexuadas incluso siendo desnudos integrales, de tamaño intimidante, sus mujeres son las Alegorías, con mayúscula y por antonomasia. Pero, incluso entre ellas hay una especialmente representativa, una figura cuyos detalles podrían servir de ilustración de la entrada de “alegoría” en cualquier enciclopedia universal. Se trata de La Paz, una escultura conmemorativa de siete metros de altura y con un peso de siete toneladas, erguida en Volgogrado en 1954, que cuidadosamente evita la palabra alegoría en su nombre. La elección de la ciudad (lugar mítico en la historia de la Gran Guerra Patria, hasta el grado de merecer otra alegoría escultórica desorbitada, *La Madre-Patria reclama*, de 85 metros) hace inútil explicitar de qué paz se trata. Más tarde, la figura de la mujer con la paloma (no está, ni siquiera la de Picasso, sino una mujer con una paloma cualquiera) se hizo tan omnipresente en el imaginario visual tardo-soviético que nadie cuestionaría sus orígenes, por lo menos, no más allá del mencionado Picasso y la modernidad en general. Pero, como todas las alegorías de la Paz del mundo, esta también mezcla los símbolos de la tierra, probablemente vinculados aún con la Ara Pacis romana y la alusión zoomorfa al mito veterotestamentario. Y no hay ni un rasgo de la figura de Mújina –ni el *contraposto*, ni la pose, ni los atributos, por no hablar de la vestimenta o la corona– que no puedan ser encontrados en las figuras antiguas del Hermitage, representando las respectivas ideas antropomorfas que dieron a luz la alegoría en cuestión, una de las más conocidas “marcas” de la Europa barroca. Una somera mirada al “árbol genealógico” de la Paz es suficiente para entender por qué tanta universalidad transnacional puede corresponder sólo a un tipo de etnicidad, la mayoritaria (fig. 781). Para un análisis más detallado de las relaciones internas entre la alegoría femenina, la ilustración infantil y la escultura pública, remito a las páginas siguientes (¿SPAIN IS DIFFERENT? LO POLÍTICO ES PRODUCTIVO), plenamente aplicables al collage sobre La Paz.



Fig. 781. Collage La Paz y su familia. En este orden, de arriba abajo y de izquierda a derecha: (primera fila) *La Madre-Patria reclama* de Evgueni Vuchétich; *El Obrero y la Koljosiana*, como logotipo de los estudios cinematográficos estatales Mosfilm; *La Alegoría de la Paz* en el frontón de la Biblioteca Nacional de España; fragmento de *Ara Pacis Augustae* (la divina Roma, como la Madre-Tierra, s. I a.C); (segunda fila) esculturas del Museo del Hermitage y de la escalinata del Palacio del Invierno (dos Ateneas, Tyché, Clio y otras alegorías estatales, prioritariamente romanas), *La Paz* de Vera Mújina.

De vuelta a España, merece la pena subrayar las oportunidades que brindaría la búsqueda de esquemas comparables con la lectura catalana de la alegoría femenino-natural, ofrecida a la infancia, insistiendo en por qué la trayectoria de Lola Anglada da la oportunidad de recordar a pensadores clave de la modernidad, como Benjamin, coetáneos a las imágenes comentadas. Justamente la tragedia política que subyace en los usos históricos del cuerpo para la educación sublimaba su naturaleza carnal y daba cabida –cuando artistas como Anglada la vivían en carne propia– a una intensa personalización. Alumbraba gestos únicos en escenarios repetidos hasta la saciedad, clamando que el detentador máximo del mensaje era este gesto inconfundible y no la estampa gastada del paisaje local idealizado. Hasta tal grado que la mitificada ciudad condal absorbía para sí todos los sentidos político-metafóricos, sirviéndose de las flores femeninas e infantiles para adornarse (como si fuesen otros especímenes de la naturaleza urbana domesticada). Mientras que el polo opuesto de la polis perfecta, el estado totalitario franquista, realmente abolía la alegoría político-personal, obligándola a fundirse en inofensivos moldes religiosos y en gestos o poses afines a unos cánones milenarios.

Por lo demás, las vicisitudes cíclicas visibilizan unas formas (repetidas hasta que podamos hablar de líneas diacrónicas o tendencias) de transformar el paisaje para la infancia con fuertes tintes políticos. Hablamos no ya de las identidades locales, sino de la propia naturaleza representada. Tanto la línea dura conservadora como la progresista usaban la estilización decorativa de lo natural *in crescendo*, los primeros para eternizar los comportamientos tópicos, los segundos, para ponerlo en evidencia. Mucho más exigua parecía la nómina de artistas que transitaban por la senda marcada por Anglada. En el sentido de una presentación sumamente atenta a la naturaleza y a la vez humanista que, independientemente de si se tratara de un dibujo botánico o de una deconstrucción vanguardista, seguía buscando significados personales, tanto en la flora y la fauna, como en el gesto de la protagonista que cohabita con ellos. Se impone la necesidad de profundizar en el estudio de los tipos espaciales en los mismos escenarios que esboqué para las imágenes rusas: el destino histórico de las figuras maternas, de las heroínas de distintos motivos del cuento popular y la estilización de los tipos femeninos, que diseminan las alegorías en otros lugares y situaciones. El resto del capítulo

seguirá el rastro de este sujeto político, que es el tipo alegórico, en sus cruces con otras protagonistas del bosque de los cuentos, empezando con la indagación sobre la congruencia de delimitar un “retrato” común, internacional, del tipo fantástico externo.

3. DIVISIONES, PATRONES, REPETICIONES

3.1. ¿POR LA INICIACIÓN DE OTROS?

A veces cuesta creer lo evidente. Si atendemos a las teorías que buscan definir tipos dentro de la selva del cuento de hadas –incluso si eligiéramos tan solo las directamente derivadas del estructuralismo de Propp o las más declaradamente feministas, como la de Marina Warner– la lista estallarà en ramificaciones, borrones y reestructuraciones infinitas. En cambio, el simple hojear de las páginas, ilustradas con protagonistas que transitan el bosque encantado (en los cuentos populares o en sus herederos firmados) evidencian unas divisiones internas que apenas obedecen a la cronología o las geografías creadoras. ¿Podríamos adelantar una hipótesis, intuitiva como el propio recorrido visual? La explicación podría ser la misma que nos revela por qué podemos investigar como un conjunto los personajes folclóricos y los de, digamos, Andersen. Lo leído en las teorías sobre el cuento sugiere que el autor danés reelaboró unos arquetipos antiguos, añadiendo su historia personal. Sabemos, no obstante, que los Grimm, que pretendían transmitir dichos tipos intactos, hacían lo mismo; algo más: las historias personales y políticas ya había marcado las versiones anónimas de las historias maravillosas mucho antes de su genial falsificación por parte de los hermanos¹¹⁵⁵. Y las imágenes, inconscientes de la teoría, lo muestran: ilustrando cuentos populares o de autor, la figura repite y varía sin cesar, mezclando a cada paso la herencia reciente o antigua junto con la relectura actual.

Lo mismo ocurre con la clasificación de los tipos. Sea cual fuera su criterio generador, las imágenes los representan con unos atributos y comportamientos espaciales que se repiten y otros que varían, moldeados por el relato existencial de cada artista. Los individuales tienen (sus) historias concretas y grupales; los comunes unen o dividen a las heroínas en constelaciones que se contagian a través del tiempo y los lugares, sin necesidad de estructuras esencialistas subyacentes. Los artistas necesitan modelos que organicen el presente inmediato y los modelos –hablando de atributos y significados– hace mucho que se han mezclado en el imaginario a través de préstamos, repeticiones y modificaciones interminables.

¹¹⁵⁵ Sobre el sesgo en los Grimm, BOTTIGHEIMER, Ruth, 1987. El resto del planteamiento “intuitivo” surge, además, de las lecturas de Zipes, Rodríguez Almodóvar, Propp y Warner, sin duda tamizados por otras teorías interiorizadas. La primera entre ellas, la pragmática de Umberto Eco que defiende, en todos sus trabajos, y hasta en su ficción filosófica, la derivación del artefacto típico (como repetición-con-variaciones) directamente de su uso. Pero si sigo indagando, llegaría a Carlo Ginzburg y las microhistorias de las ficciones y falacias históricas. GINZBURG, Carlo, 2006; 1991. En cuanto a Eco, entre los estudios académicos más importantes para mi investigación, cabe citar ECO, Umberto, 1989, 1999; 2010; 2012, aunque dudo que cualquier escrito científico me haya influenciado teóricamente más que *El péndulo de Foucault...* Volviendo al tipo y su pragmática, recuerdo los puntos de apoyo para moverse en el paradigma-universo de Eco: “la tipicidad no es un dato objetivo que el personaje debe proporcionar para convertirse en estéticamente (o ideológicamente) válido, sino que es resultado de una relación de goce entre el personaje y el lector, y es un reconocimiento (o una proyección) del personaje efectuado por el lector [...] una ‘utilización’ o aprovechamiento del mismo”, aunque siempre y sólo si definimos la tipicidad y a nosotros mismos sociológica- y no ontológicamente (y tampoco desde la estética idealista), “posición coherente con mis intentos previos de elaborar una teoría del contenido en la que se fundieran semántica y pragmática”. Por orden de las citas, ECO, Umberto, 2010, p. 231. ECO, Umberto, 2012, p. 24.

Señalado lo obvio, seguiré completando con las oposiciones teóricas. Vimos que para Vladímir Propp todos los cuentos giran en torno a los ritos de la iniciación masculina, si dejamos aparte algunos, vinculados a las costumbres matrimoniales y al cambio de régimen de propiedad que llevó al escenario narrativo a las llamadas “mujeres difíciles/fuertes”. Pero el grueso de las historias fue protagonizado por otros tipos femeninos, como las doncellas casaderas o a veces mujeres recién casadas (ambas hoy corresponden, en realidad, a la edad de las adolescentes)¹¹⁵⁶. Así llegamos al gran bloque de mitos que “disfrazan” a las mujeres, acompañantes del joven iniciado, directamente vinculada con la sexualidad de este último. La princesa con los derechos dinásticos usurpados o simplemente huerfanita repudiada en el bosque se ha convertido en la “hermanita”, joven del servicio en las casas habitadas por muchachos iniciados, que podía entrar en relaciones con alguno o varios de ellos¹¹⁵⁷. El motivo de la bella en el ataúd sigue la misma línea: para volver al poblado y al matrimonio normal, la joven en cuestión tenía que ser iniciada y pasar por la muerte temporal. La misma historia cuentan los relatos dedicados a la novia de un ser fantástico o de un héroe que supera pruebas para recuperar a su marido (llamados, por analogía con el mito antiguo, ciclo de Amor y Psyche).

Al margen de las mencionadas mujeres difíciles (personajes de aventuras casi íntegramente rurales), Rodríguez Almodóvar clasifica las visitantes del bosque en pocos grupos. El de Blancaflor, mujer unida a la naturaleza sobrehumana que ayuda al héroe que ama; el de la princesa encantada y, un tercer grupo bastante parecido al segundo, pero con características más diversas. Se trata de la niña perseguida: el grupo más amplio de todos. El de las princesas-huérfanas repudiadas que recuperan su dignidad y amor gracias a las pruebas y magias de los seres silvestres (y no conviene olvidar que la heredera casadera se ha convertido, gracias a la fuerza contraria que contrapesa el desplazamiento del relato iniciático a narrativas “normales”, en princesa).

Los resúmenes evidencian que el corpus estructuralista ha conseguido aislar a poco más de un personaje silvestre “puro” con numerosas ramificaciones: una eterna Blancanieves. La misma que hoy, gracias al tándem de los hermanos Grimm y Walt Disney, campa sobre la cultura popular, después de haber transmigrado al cuento de autor y otras formas de escritura personal.

La misma, pero no exactamente. El resultado es tan impactante que ninguna repetición será suficiente para subrayarlo. Ninguna mujer, ninguna chica joven (en la estructura postmatrilineal que delatan las posteriores brujas, “madres del sol”, “abuelitas del bosque” y esposas “difíciles”) ha dejado huellas de un relato iniciático propio. La única excepción queda identificada por las mentes más lúcidas de la antropología comparada como patrona de las trabajadoras sexuales, ya que difícilmente podríamos llamar a las verdaderas funciones de la Blancanieves prístina de otro modo. Todo ello, cuando no hace falta esforzarse demasiado para

¹¹⁵⁶ Anotar también la confluencia entre la esposa difícil y la doncella casadera, que Propp y Rodríguez Almodóvar encuentran en las numerosas historias de pruebas prematrimoniales, impuestas a un protagonista (a menudo, él es de origen humilde mientras ella sufre desviaciones comportamentales) para ganar, con la mano de la princesa, poder, estatus y riqueza. Para ambos autores cada “princesa” es, dentro de las nuevas condiciones sociales, tan solo una heredera legítima de la propiedad, presta a transmitirla. RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio, 1989; 2004. PROPP, Vladímir, 1974. Los mismos trabajos fundamentan los párrafos siguientes.

¹¹⁵⁷ La pluralidad queda subrayada, para Propp, por la insistencia en el carácter de familia o cofradía hermanada de los habitantes silvestres en cuestión: enanitos, caballeros, bandidos... no seguiré con las aclaraciones, salvo la que recuerda que *Las raíces históricas del cuento* quedó en el cajón, marginado y atacado su autor, durante largas décadas que coincidieron con una difícil reflexión social autorreferente sobre la represión sexual.

encontrar tantos (o más) cuentos con un protagonismo íntegramente femenino, como masculino. Volveremos a esto.

Por ahora, para contrarrestar teóricamente esta conclusión, cabe repasar los personajes típicos señalados por el enfoque histórico-social y feminista de Marina Warner¹¹⁵⁸. Esta óptica desplaza felizmente la atención de Blancanieves a otro tipo seminal muy cercano. Según ella, la mujer/niña perdida en el bosque está formada por diferentes hermanas de la Bella Durmiente, es decir, varias doncellas que sufren las pruebas prematrimoniales iniciáticas, habitualmente provocadas por la intervención de otras mujeres mayores¹¹⁵⁹. El resto de heroínas fantásticas pasan por el bosque solo ocasionalmente: como las mujeres que protagonizan la unión con algún tipo de monstruosidad masculina (el equipo de la Bella y la Bestia), o las niñas maltratadas que escapan de un mundo civilizado para volver a él con la ayuda muy puntual de algún elemento mágico-natural (Piel de Asno). Nos queda el amplio grupo de las que atraviesan el purgatorio mágico-natural, en pos de la salvación de otro, y la relación personal con él, las equipara con el tipo de Psique¹¹⁶⁰. De este acervo popular cristalizaron, entre otros, personajes de Andersen como Elisa, Gerda o la Sirenita, a las que también volveremos.

Acotando: de momento vemos que lo más repetido o reinterpretado deja en la periferia un numeroso contingente de fórmulas maravillosas, aunque no puede evitar redundar en el infinito tipo de Bella Durmiente-Blancanieves, diseminado en un sinfín de variaciones históricas locales, pero fácilmente reducible al mismo molde. Es decir, un torrente que mezcla figuras femeninas que son iniciadas casualmente (las Blancanieves; según la antropología en realidad primero ayudan para que lo sean otras figuras masculinas, apenas visibles en el relato) con otras protagonistas que asumen dicho tránsito *soto voce*, con la pasividad del coma somático (Bella Durmiente, antropológicamente quizás un tipo afín, pero sin pruebas fehacientes, ya que la narrativa ha perdido la noción de la hermandad, usuaria de sus servicios, quedándose con el príncipe) y con unas terceras, prodigios de la actividad pero carentes de protagonismo (jóvenes salvadoras de sus hermanos, maridos, figuras mixtas de ambos, o incluso de sus hijos perseguidos por la familia paterna, en una fase, presumiblemente no siempre coincidente con una iniciación cualquiera). ¿Une algo las ilustraciones de este grupo, que engloba no solo el tipo seminal, sino a varios personajes desgajados por el movimiento centrípeto de la transmisión? ¿Si utilizáramos ilustraciones de artistas diferentes, en tiempo y procedencia, encontraríamos alguna pauta o patrón común?

Empezaré por algunos ejemplos rusos, que dibujan la extrapolación de Blancanieves, la Princesa muerta narrada en verso por Pushkin, para cotejar luego con tipos (o subtipos) vecinos, como la Niña perseguida, la Princesa encantada, o la Hermana-salvadora. El margen del somero recorrido se extiende entre 1948 y 1989 e incluye –así funcionará el estudio en adelante– tanto imágenes de artistas femeninas, como el llamado material de control, producido por hombres. Se trata de un cambio de óptica, imprescindible cuando lo que se pretende es definir tipos, y que no merma la mención de las particularidades vinculadas al contexto y al género de los autores, sino al revés.

¹¹⁵⁸ Las líneas a continuación siguen a WARNER, Marina, 1995.

¹¹⁵⁹ Uno de los puntos de más asombrosa coincidencia de todas las tendencias analíticas del cuento, es la interpretación de la figura de esta mujer mayor, hada y bruja (este “y” de la equivalencia entre las formas desplazadas de la divinidad femenina, está defendido magistralmente por las teorías de la transmisión alternada entre formas alta y baja de la cultura de Jack Zipes, 2014). En todo caso, se trata de una heredera de la antigua diosa matriarcal, madre de animales y plantas, a la que Propp –la unanimidad se rompe aquí– ha observado en su papel de oponente-iniciadora (sólo) del héroe... Valga como una repetición más.

¹¹⁶⁰ No tan alejado de este de la Bella, pero tendremos que acostumbrarnos con la naturaleza del tipo, que desdén el principio de la navaja de Ockham: su caleidoscopio nunca cesa de moverse.

Alexandra Jácobson y Tatiana Mávrina ilustraron el *Cuento de la princesa muerta* con casi veinte años de diferencia y concepciones estéticas lo suficientemente distantes como para dificultar un posible diálogo hipertextual o genealógico (figs. 782-783). En este lapso, la carne espiritualizada de la joven se ha transformado en un jeroglífico y su gesto palpable y enternecedor se ha convertido en una especie de baile rítmico en un escenario de marionetas cuasi-orientales. Las convergencias podrían proceder del texto, que debería en este caso haber descrito con detalle el lugar de la ejecución suspendida, donde el cuerpo de la doncella queda envuelto por la vegetación, hasta el grado de hacerla parecer una especie de fruta o semilla (por analogía con las que se entreven). Nada de esto aparece en el poema, aunque en un momento Puskin se deleita, interrumpiendo la escueta forma pseudo-folclórica con una romántica descripción (falsa), según la cual la doncella está firmemente atada, esperando sentir las garras de la alimaña.

Incluso personajes aparentemente alejados del bosque se muestran, como en la ilustración de A. Arjípova, como una pequeña fruta, rodeada de pájaros amigos y cercana a unas ramas desnudas pero envolventes (fig. 784). Esta versión visual de *La pastora de gansos* devuelve el tipo doméstico de Cenicienta a su posible origen chamánico, analizado por Carlo Ginzburg¹¹⁶¹. Además de estos ciclos, nótese la semejanza con el tipo de Blancanieves, aludido explícitamente a través de la nieve y el color sangre de los atributos.

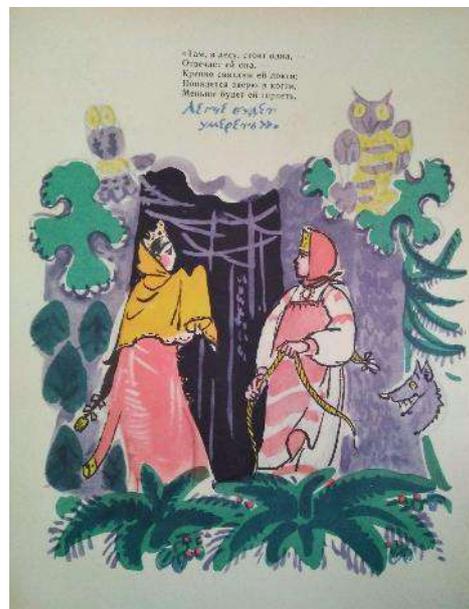


Fig. 782. Alexandra Jácobson. Página de *Cuento de la princesa muerta y los siete caballeros*, 1951.

Fig. 783. Tatiana Mávrina. Página de *Cuento de la princesa muerta y los siete caballeros*, 1972.

Otras imágenes permiten conformar esta presencia de plantas de aspecto útil, que aparecen en un momento del nudo o del desenlace –topos narrativo que visualmente puede corresponder a la parte más inhumana de la selva–, habitualmente arbustos o frutos, que

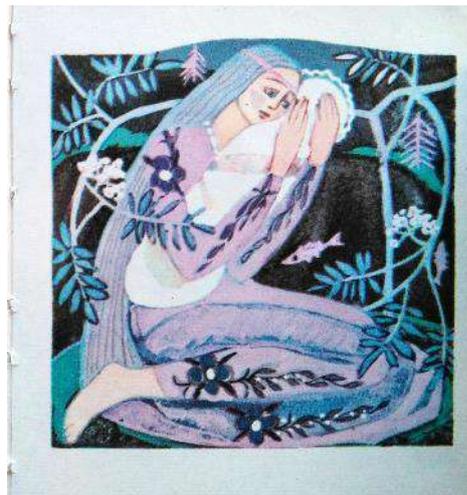
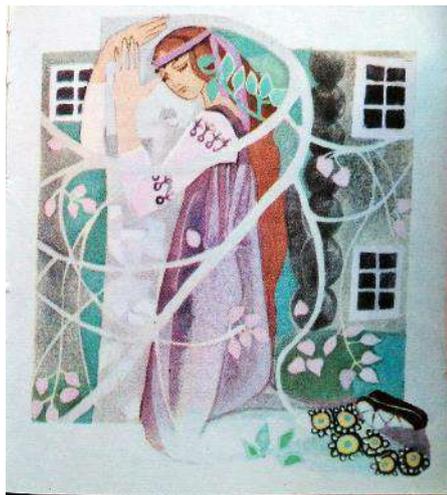
¹¹⁶¹ Es decir, recuerda las variantes que se reflejan en la versión de *Cenicienta* de los Grimm: la ayudante mágica no es la madrina, sino la madre muerta que recorre las formas de animal sacrificado y árbol, remitiendo a los mitos de regeneración cíclica de la naturaleza. Respecto a la génesis de este motivo en las creencias de las tribus nómadas sobre el regreso de los animales cazados: GINZBURG, Carlo, 1991. Los mitos de la resurrección vegetal, presumiblemente posteriores, son de conocimiento común, pero cabe recordar el ciclo de Dionisos y, especialmente, el de Perséfone, por el protagonismo del binomio madre-hija.

completan el tierno gesto protector de las ramas u hojas. A menudo están acompañados por animales de aspecto poco amenazante o amistoso, que (a pesar del papel que les atribuye el texto) parecen impulsar la acción hacia un desenlace feliz. En el sentido formal, el ejemplo liminal sería esta hermana de 1970, que rescata a su hermanito de los malvados emisarios de la fuerza maligna en la obra de Evguenia Évenbach (fig. 785). Su espacio abierto es el universo místico-científico de Petrov-Vodkin, con su perspectiva esférica, pautado por franjas cromáticas y repeticiones rítmicas. El texto del cuento sugiere un manzano salvador que esconde a los perseguidos; la imagen construye una fortaleza mágica que produce un jeroglífico y fusiona las ocas, los niños y los frutos, mezclando sus colores, como si compartieran un útero o una retorta mágica.



Fig. 784. Anastasia Arjípova. “La pastora de gansos”. Ilustración para *Cuentos de los hermanos Grimm*, 1985.

Fig. 785. Evguenia Évenbach. Página de *Las ocas* (cuento popular ruso), 1970.



Figs. 786-787. Tamara Yufa. Páginas de “La rena azul celeste” en *Cuentos de Carelia*, 1976.



Fig. 788. Portadilla de *Cuentos de Carelia*, 1976.

En *Cuentos de Carelia*, Yufa dibuja otra figura de Cenicienta, abrazando las transformaciones maternas: la oveja y el abedul mágico (fig. 786). Por su parte, la hija emula el destino materno, en un segundo acto del cuento chamánico, donde ella es la cierva-madre asesinada (fig. 787). Ambas quedarán inscritas en la figura geométrica estilizada que encabeza toda la recopilación de cuentos nórdicos: el arbusto o proto-árbol que abraza la piedra o tierra primigenia, rodeada de geometrías folclórico-vegetales (fig. 788). En diálogo directo con el título toponímico, Yufa ubica un atributo o símbolo que supera ampliamente el tipo educativo¹¹⁶² y probablemente también a la alegoría, ya que puede prescindir de la mayoría del contenido de la imagen, quedándose reducido a una evocación tan remota que cabe en un garabato. La rama materna que abraza es la región norteña bilingüe, de identidad problemática e implícita. Entre sus hojas puede haber una madre que evoca mitos universales, un emblema remodelado remotamente local o solo silenciosa superficie vacía.

Una temprana ilustración nos recuerda que el universo de las madres que resucitan y la naturaleza florida y envolvente, como escondite y protectora, tienden a una sola figura en cualquier lugar o momento (fig. 789). Esta otra imagen del mundo de las doncellas hermanas, que también se hacen madres perseguidas, es de cuatro décadas después (fig. 790). Los helechos tupidos, las pequeñas frutas rojas y los mansos animalitos que acompañan siguen representando el gesto materno del bosque.

¹¹⁶² Con la mención del “tipo educativo” aparece el fantasma del realismo estalinista, empeñado en mezclar categorías irreconciliables como “realidad” y “tipo”. El monstruoso híbrido, correspondiente también al “realismo romántico” de Máxim Gorki, debería evocar (como nos recuerda Eco) algo más que el Congreso de los Escritos que inauguró el nuevo estilo y sus inherentes persecuciones. También tendría que resonar con las reminiscencias a la estética de Engels, al que, según los chistes de entonces, siempre citaron para no tener que leerlo nunca. Tratando de evitar semejante error, propongo un experimento que mostraría lo ridículo que sería aplicar las exigencias de Engels a alguna imagen de estilización decorativa y contenidos subyacentes ambiguos. La planta de Yufa es Carelia, sin duda. ¿Podemos creer, con Engels, que lo es porque muestra un carácter vegetal típico en una situación típica para este territorio? Para evitar el vértigo: la *reductio ad absurdum* no procede del somero repaso de Eco a la teoría marxista sobre lo típico, es mía. ECO, Umberto, 2020, p. 235-229.



Fig. 789. Yuri Vasnetsov y Konstantin Kusnetsov, 1948.



Fig. 790. Piotr Baguin. Ilustración para “La hermanita Aliónushka y el hermanito Ivánushka” en *Cuentos rusos*, 1989.

Ya anticipé que en esta parte trataría de agotar las posibles vías de afrontar el artefacto “tipo”, descartando no tanto las teorías inaplicables que de antemano he dejado fuera del trabajo, sino las intuiciones que pudieran llevarlo a un callejón sin salida; se trata de una variante del tema de la prueba y el error del método empírico. Procedamos: antes de seguir con la revisión comparativa, cabe plantear una pregunta sencilla. ¿No sería más fácil admitir que cualquier ilustrador del cuento del XX ruso había interiorizado algunas influencias previas incuestionables? Al fin y al cabo, los cuadros que fundían mito nacional, cuento folclórico y naturaleza espiritualizada se habían convertido en patrimonio común que funcionaba con más fuerza que cualquier cliché de Walt Disney hoy. La consabida *Aliónushka* (la hermana sufriente y sacrificada, miserable y hermosa, rodeada de agua, hojas y animales) sigue colgando de millones de paredes en casas privadas e instituciones públicas (fig. 791). ¿No podemos resignarnos con el contenido del concepto “tipo” más cercano al sentido común¹¹⁶³ –una imagen repetida hasta la saciedad– y aceptar que detrás de las Blancanieves y las Bellas Durmientes llora una campesina joven, fotográficamente dispuesta, que la casualidad ha convertido en molde supra-estilístico (siendo su identificación con el cuento un fenómeno propio de esta identificación estereotípica y no a la idea original del creador)?

¹¹⁶³ Y a la comprensión de U. Eco, citada anteriormente, que sitúa esta identificación por repetición y viceversa, en la base de la cultura popular.



Fig. 791. Víctor Vasnetsov. *Aliónushka*, 1881.

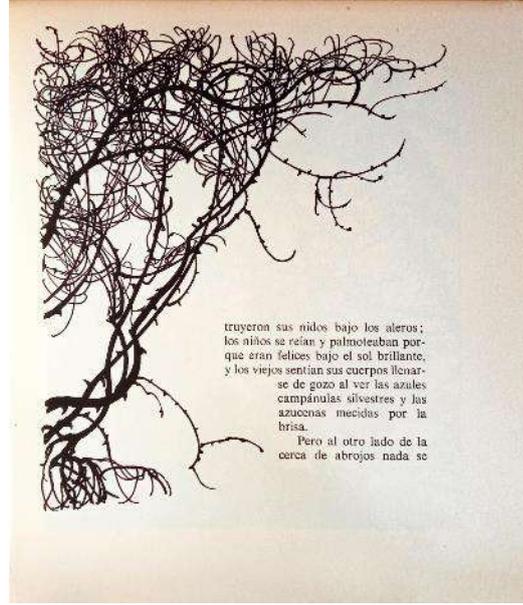
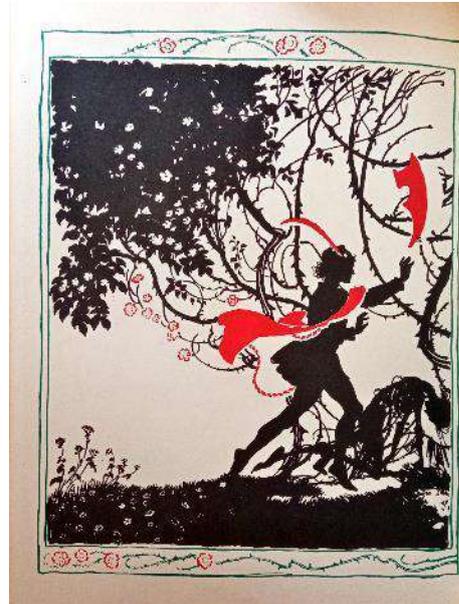
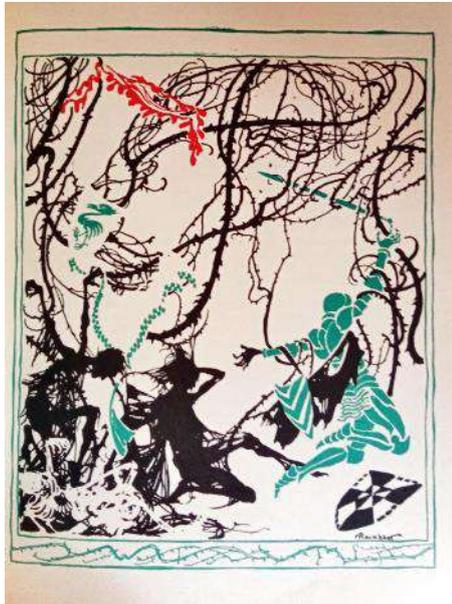


Fig. 792. Arthur Rackham. Página de *La Bella Durmiente*, 2002 [1920].



Figs. 793-794. Arthur Rackham. Páginas de *La Bella Durmiente*, 2002 [1920].

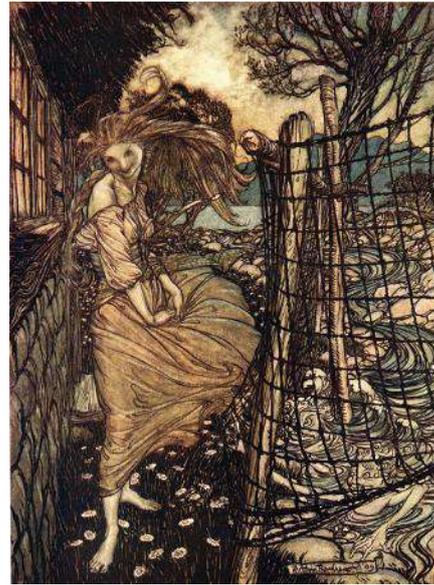


Fig. 795. Arthur Rackham. “La Pastora de gansos”, 1909 [1909].

Fig. 796. Arthur Rackham. Ilustración para *Undine* de Friedrich de la Motte Fouqué, 1909.

Volveré a la ilustración europea, de probada influencia seminal sobre las tempranas imágenes españolas y también al mito central que había rescatado Warner. Lo haré, teniendo presente todos aquellos aspectos que observé en tantas otras imágenes referentes a mitos afines o vecinos (incluido el cuento de Aliónushka y su hermanito) y pensando en aquel elemento envolvente como retícula o útero, ausente de la imagen pictórica de 1880¹¹⁶⁴.

Si un ejemplo tan breve no es suficiente, se podría desmentir o afirmar la versión que respalda, especulando sobre la posibilidad contraria: encontrando una imagen igualmente o más seminal y que parece el polo opuesto a *Aliónushka*, en todo (figs. 791-792). Por ejemplo, la zarza, emblema de la Bella Durmiente y de otras iniciaciones femeninas a través del binomio florecer-agredir, presentes en tantas variaciones onomásticas sobre la rosa no domesticada. Esta representante del reino simbólico-vegetal podría haber sido introducida en el imaginario visual de otra manera, contagiando después a otras plantas con sus cualidades. Es decir, –otra vuelta de tuerca del sentido común– la repetición podría haber sido nutrida por la acumulación de ideas y sucesos puramente formales, que en un principio coincidían casualmente.

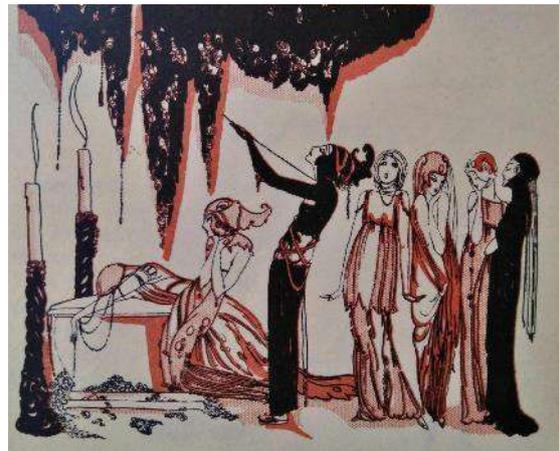
Detallemos. La primera ilustración del cuento que marcó a tantos artistas europeos fue creada por Arthur Rackham, cuya obsesión modernista convirtió la envolvente, florida y fructífera zarzamora en protagonista clave de la historia (figs. 792-794). No hay que subestimar la posibilidad de que la confluencia entre impulso de estilización y dibujo botánico trascendieron por contagio en varios ámbitos culturales (sobre todo, recordando que se trataba de dos hechos, propios del cuento y de la interpretación decorativa de la naturaleza, que aproximadamente coincidieron en el tiempo cuando se sentaban las bases de la ilustración moderna)¹¹⁶⁵. Si traducimos lo dicho otra vez al lenguaje visual-intuitivo, de repente

¹¹⁶⁴ Como lo es la fruta, apenas sustituible por las golondrinas, en una temporada de bosque especialmente nutritivo... ¿O el ojo, engañado por el juego entre la oscuridad silvestre y los reflejos, sí encuentra elementos envolventes? Prueben a contar las líneas rectas y las curvas en la figura 791.

¹¹⁶⁵ Un trabajo tardío, *La Bella Durmiente*, apareció cuando el estilo de Rackham ya había marcado la ilustración moderna (nunca se puso en duda que fue uno de sus padres, aunque la mezcla de modernismo, simbolismo, japonismo, técnica de la silueta y misticismo ecléctico con sabor prerrafaelita contagia al joven arte por infusión múltiple). Por ejemplo, *Los cuentos de los Hermanos Grimm*, publicados en 1900 y completados en 1909, ya

advertimos que sí existe un punto en común entre Aliónushka y la zarza de la Bella (en las figuras 791 y 792; y por extensión, entre Aliónushka y La pastora de gansos, Undine o Undina de las figuras 795 y 796 y otras miles de mujeres modernistas). Evidentemente, se trata del pelo de la trenza deshecha, enmarañado y evocador de la desgracia, del abandono y de la naturaleza salvaje implícita en la mujer, según ambos, simbolismo y modernismo, desde y en su común interés hacia la proyección de lo erótico en el folclore y el mito.

¿Si extraigo el elemento común, podría encontrar reflejos directos del elemento decorativo en representaciones silvestres, por ejemplo, españolas? La zarza de Rackham unía vida y muerte, igual que la alusión a la madurez sexual y a su impedimento. Pero sus extrapolaciones por los diferentes estilos –todos decorativos como el del propio Rackham–, que proliferaron en los momentos álgidos de la ilustración, podrían interpretar las envolventes ramas silvestres en direcciones muy dispares. Por ejemplo, como un magnífico complemento de moda o como el motivo que lo inspira. Así aparecen en las ilustraciones del más sorprendente de los maestros del decó español, José Zamora. En el primer caso, se trata de una versión muy particular de la Bella Durmiente (mezclada con otros motivos). Las ramas torcidas, las nubes florales y los objetos punzantes siguen siendo cruciales, pero su sentido íntimo es otro: enseñan la posibilidad de pliegues estelares en los trajes, de turbantes provocadores y de poses tan absurdas que trascienden cualquier comparación con lo tópico (figs. 797-798). Ciertamente, podemos verlo como lo contrario de los bosques-diadema de María Pascual, son más bien como selvas que subliman el morbo y un peculiar erotismo para uso infantil. Salvando las distancias, una atenta observación de las imágenes de “La historia más bella del bosque” asegura que el elemento fetichista del peinado sigue jugando un papel clave, que parece determinante para su afinidad con las formas vegetales. No es difícil ver lo mismo en Blancanieves de Zamora, resuelta en una muy parecida “manera” neo-griega libre, trágico-grotesca (fig. 799-800). Una vez más, el peinado aparece en relación muy directa tanto con las ramas protectoras de la portada, como con el esponjoso lecho mortal, que evoca a las conocidas nubes estilizadas.



mostraban una marcada predisposición al mismo motivo envolvente-volador, a menudo en forma de hermosas cabelleras femeninas (y también como nubes, olas, humaredas y partes vegetales o en combinaciones rítmicas entre estos elementos). Así, La pastora de gansos se ve en esta tempranísima publicación como prefigura de lo que luego será la Bella envuelta en su zarza, pero también de otras imágenes modernistas que entremezclan y hacen girar en el mismo bucle el pelo, partes del traje y un árbol (fig. 795).

Figs. 797-798. José Zamora. Ilustraciones para “La más bella historia del bosque”, en *Cuentos mágicos*, [1923]¹¹⁶⁶.

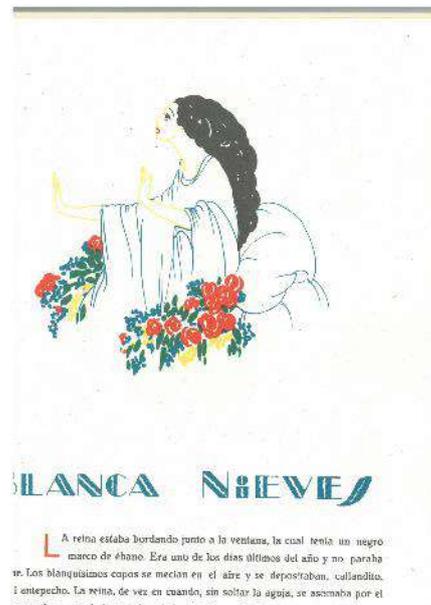
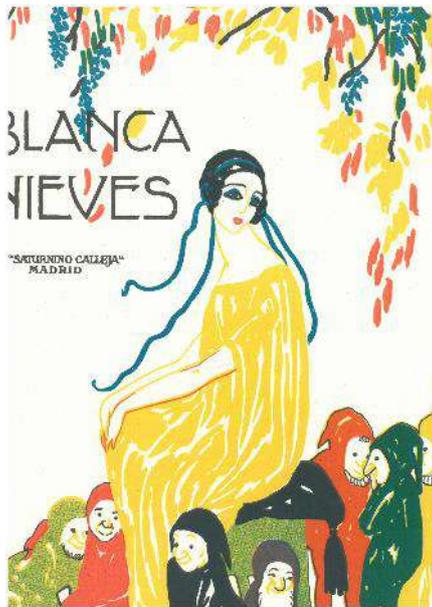


Fig. 799-800. José Zamora. Portada y fragmento de la página inicial de *Blanca Nieves* (de la publicación reeditada de Calleja), 2014 [1930].

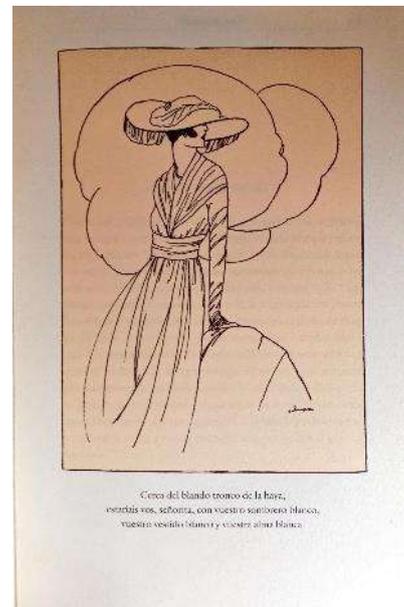


Fig. 801. Marga Gil Roësset. Ilustración de *Rose des bois*, 1923.

Fig. 802. Enrique Ochoa. Página de *Cuentos y crónicas* de Rubén Darío, 2000 [1918].

¹¹⁶⁶ La reimpresión actual de la que he tomado las imágenes parte de la reedición de 1940, pero esta usa (reduciendo la calidad de la corticotomía), las ilustraciones del decó prístino de 1923. Consideraré importante señalar la fecha original.

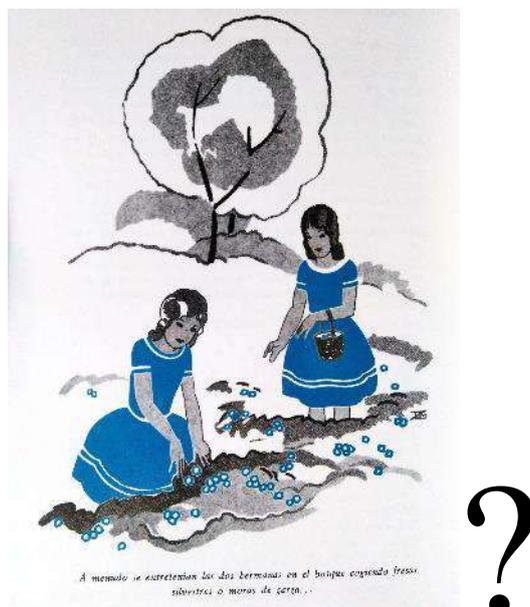


Fig. 803. Rafael de Penagos. “Blancanieve y Rojaflor” en *Cuentos de Grimm*, 2006 [ca. 1935].

Si el decó de Zamora no parece suficientemente representativo, continúo con una serie de imágenes de cronología intencionadamente disruptiva, a fin de neutralizar la influencia estilística (escapando así definitivamente a la tediosa pregunta “¿qué fue primero: el modernismo o el fetichismo del pelo-follaje?”). Pero antes un último ejemplo de otro espécimen decó, el de la particular y dolorosa estética de Marga Gil Roësset (fig. 801). Su Durgha (más conocida por Rosa del Bosque) apenas muestra su pelo a lo largo del libro. Frágil hasta la autodestrucción, lo esconde detrás de un turbante liso, que luce con extático amaneramiento. En uno de los dibujos más inquietantes, Rose de Bois y su acompañante aparecen con tocados que son directa prolongación de las caligráficas nubes (sin que el árbol o la zarza dejen de intentar abrazar a la joven).

La asociación: tocado de pelo, rama, copa arbórea, nube esponjosa y cuerpo femenino (joven o infantil) parece convertirse en un lugar común que resiste a los estilos, aunque no a las inclinaciones íntimas, como era de esperar de un conjunto fetichista. Tenemos un ejemplo de 1918 (fig. 802), donde este grupo se desvía de la ilustración infantil y de la bella, dormida o protegida en medio del bosque... o casi¹¹⁶⁷. Años después, la relación puede ser vista en una línea ideológicamente opuesta a la de Ochoa y su simbolismo, camino de un conservadurismo anquilosado. Dos hermanas, con nombres que aluden al tema (Blancanieve y Rojaflor), visitan el bosque en la época del más dinámico decó progresista. Sus vestidos repiten el color y la forma de la fruta que recogen y sus peinados emulan con exactitud las copas de los árboles, que aquí también guardan el aspecto de nube esponjosa¹¹⁶⁸. De momento, dejaré el sitio de al lado vacío, como un recordatorio. Cada vez, a partir de ahora, cuando el ojo ya acostumbrado, obedezca al tic de comprobar si las ramas envuelven el cuerpo femenino y si su cabellera lo refleja, seguiré el impulso.

¹¹⁶⁷ Efectivamente, el verso de Rubén Darío ilustrado por Ochoa es “Cerca del blanco tronco de la haya estaríais vos, señorita, con vuestro sombrero blanco, vuestro vestido blanco y vuestra alma blanca”. La diferencia con el espíritu de la Bella casi se limita al sombrero. DARÍO, Rubén; OCHOA, Enrique (il.), 2000, p. 167.

¹¹⁶⁸ Igual que la ya conocida *Pastora de gansos* del mismo libro, que peina su cabellera debajo de un árbol frutal cuyas formas ha copiado...



Fig. 804. Josep Pla-Narbona. Página de “La Niña sin brazos” en *Cuentos al amor de la lumbre* (II), 1983.

Fig. 805. Marina Seoane. Página de *La hija del espantapájaros*, 1980.

Sin concluir, vemos cómo, en un periodo radicalmente distinto, un tipo que entra en la delimitación antropológica inicial, resuelve el tema de modo estilístico que nadie podría acusar de modernismo o creatividad cualquiera. La niña sin brazos de Josep Pla-Narbona, una joven madre perseguida y salvada por el bosque del cuento recopilado por Rodríguez Almodóvar, centra la imagen con su pelo suelto (fig. 804). Mientras su cuerpo se funde con el tronco arbóreo del cual parece una prolongación. Por las mismas fechas, Marina Seoane dibuja una relación parecidísima en un libro que no aparenta deber mucho a los cuentos populares (fig. 805). La joven rebelde, refugiada en un bosque más que iniciático, lee la carta que impulsará la acción. Sus cabellos vuelven a repetir con detalles la forma de las ramas que la rodean, secas pero con una última fruta, que parece estar hecha para rimar con la cesta en primer plano.

3.2. ¿LO ALEGÓRICO ES CÓSMICO? BULTOS Y SIRENAS

¿Con qué elementos contextuales podríamos explicar mejor este nuevo artefacto fetichista, inherente a la cabeza femenina, producido por la trenza de Aliónushka/la zarza? ¿Cambiará sustancialmente su mensaje si abandonamos el área del cuento, con sus arquetipos y préstamos, y capturamos su reflejo en otros formatos narrativos? Mencione la rica tradición ruso-soviética en la elaboración de literatura científico-artística dedicada a la naturaleza. El contenido de dicho género es posible que provocase la aparición de otros elementos, prácticos y relacionados con las circunstancias concretas, en este binomio tan psicoanalítico (hasta ahora), que visualiza la relación matrilineal uniendo a la mujer con el bosque. O quizás, indagar en un género vecino, de enorme importancia para la educación cívica como la poesía infantil vertería más luz sobre el significado político que encierran estas apariciones...

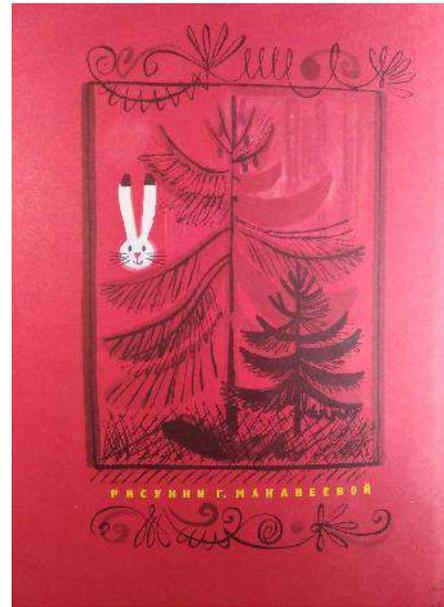
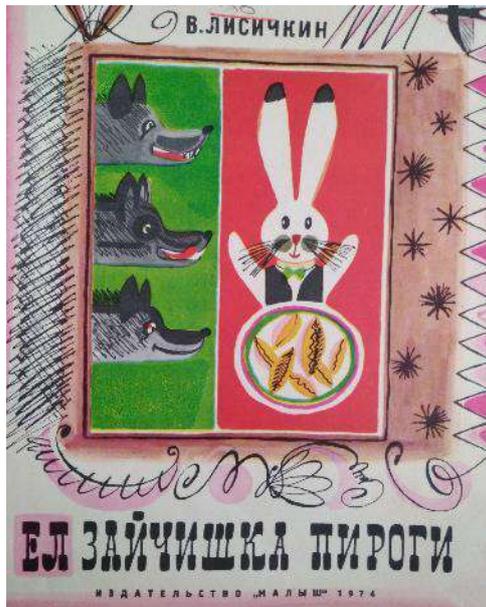
La historia de la literatura infantil soviética nos facilita un género muy particular por su carácter transitorio, híbrido y a la vez pionero. Se trata de una falsificación¹¹⁶⁹. Lo particular no es esto, sino que, entre la amplia cuota de atribuciones, apropiaciones e interpretaciones en el mundo del cuento folclórico, este no solo fue un encargo ideológico, sino que siguió cosechando éxitos mucho después del cambio de régimen político. Evidentemente, la única manera de conseguirlo podría haber sido una perfecta adaptación a las ideas de los receptores sobre qué es el folclore, qué es el mito, y cuáles son las figuras espaciales que expresan la visión de cotidianidad, historia o género, propia de estos formatos culturales. Tan esenciales, por cierto, que superaron la prueba del fin del culto a la lucha de clases que tendría que cimentar el esquema narrativo de la mitología minera y siguieron triunfando, adaptándose a cualquier nuevo paradigma, fuera este regionalista, nacionalista o de exotismo turístico. Es importante subrayar esto, cuando miramos la imagen de A. Jácobson de los años cincuenta, momento en el que la estilización decorativa empezaba a pugnar por liberarse del corsé realista (o, si creemos a los oxímoron de Gorki y Engels, típico-realista). La composición en *El joyero de malaquita* recuerda tanto a la del *Cuento de la Princesa Muerta* que nos induce a sospechar en Jácobson un tic creativo, que convertía sus bosques en escenarios decorados con helechos sobre el foso de la orquesta (fig. 806). Pero un elemento parece justificar su repetitiva insistencia. El centro de la imagen, ocupado en el cuento de Pushkin por el joven cuerpo arrodillado, pertenece aquí a un mágico don del bosque, que expresa a la perfección la fórmula: mito actual = feminidad + utilidad.



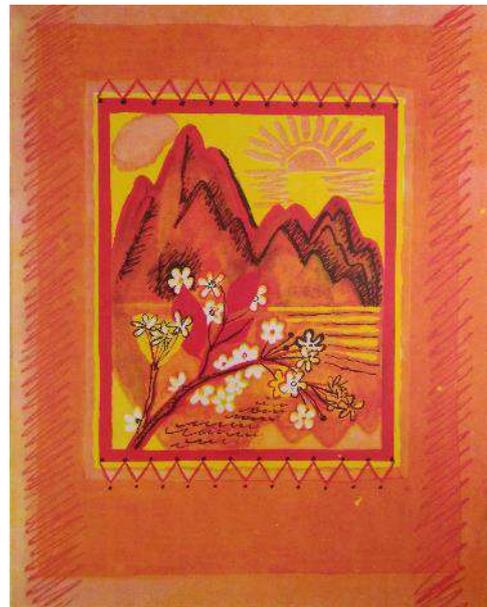
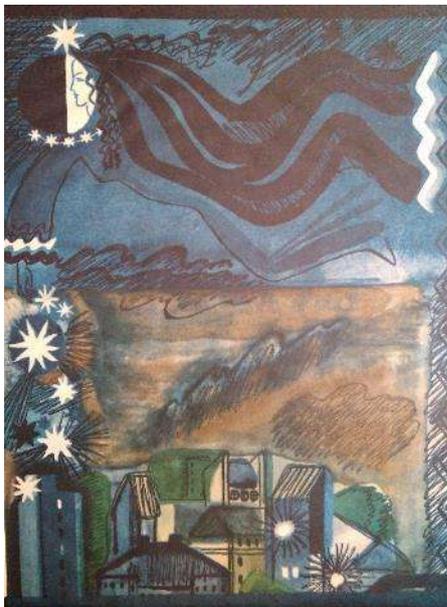
¹¹⁶⁹ En el inicio del siglo los estudios regionales en los Urales reflejaban una situación común: un intensificado interés etnológico actuaba como medio para “naturalizar” la conciencia imperial. (En una escala mayor, referente a todas las regiones centrales, M. Loksutova ha investigado cómo la enseñanza geográfica creaba identidades locales que preparaban para la más amplia identidad de ciudadano del imperio: el acento recaía sobre las características naturales del territorio cercano y la creación de representaciones fijas e idealizadas. ЛОСКУТОВА, Марина, 2003, p. 159-198). En los años treinta, el poder estalinista retomó el tema *mutatis mutandis*. La existencia de folclore perteneciente a las minorías étnicas (o simplemente a los campesinos) debería de quedar a la vez oscurecida y justificada por el principal patrimonio intangible de la religión: el folclore obrero. Frente a la imposibilidad de cumplir con los plazos fijos establecidos por el partido para esta tarea, un hombre con talento, Pavel Bazhov inventó toda una serie de cuentos y leyendas “obreras”. Hasta el día de hoy, cuando no quedan dudas sobre el carácter de la narrativa, el ciclo de historias dedicado a la mítica Dueña de la Montaña de Cobre y al universo de los mineros y artesanos sigue siendo un bestseller infantil, mundialmente y, sobre todo, nacionalmente reconocido. БОБРИХИН Андрей, 2015, p. 46-48.

Fig. 806. Alexandra Jácobson. Página de *El joyero de malaquita. Cuentos de los Urales* de Pavel Bazhov, 1950.

Figs. 807. Galina Makavéeva. Página de *El conejito comió pasteles*, 1974.



Figs. 808-809. Galina Makavéeva. Portada y portadilla de *El conejito comió pasteles*, 1974.



Figs. 810-811. Galina Makavéeva. Página y contraportada de *El conejito comió pasteles*, 1974.

Si el folclore obrero falso de Bazhov es uno de los límites de la feminidad silvestre, no es fácil encontrar el otro. A diferencia de las ilustraciones de tipos, coleccionables en tarjetas, que subliman la naturaleza y de otros, parecidos, que —como veremos— la ordenan en pulcros huertos rurales, las protagonistas del bosque prefieren antes de la etnicidad una universalidad más íntima, en el sentido freudiano. En un primer momento, esto podría poner en duda su cualidad alegórica: hasta ahora vimos casos de artistas en las que lo personal completaba la interpretabilidad de la alegoría solamente desde su afinidad con lo político. Efectivamente, aquí podríamos aplicar la lectura de la famosa consigna feminista que ya usamos como título.

Pongamos que se trata de codificar una imagen del mundo (o de la patria), aparentemente unitario y unido (valga la redundancia) por la utilidad que canaliza el desorden salvaje. ¿Podemos dudar que eso sea un acto político? En un libro de Makavéeva, calificable como manifiesto visual, los emblemas y marcos dibujan la naturaleza de una patria tan ideal, que cuesta creerla situada en este mundo. En el centro temático del libro aparecen dos parejas: una primera marcada por el abrazo de la madre y la hija, la segunda, detrás de ellas, de los dos abetos con el mismo vínculo familiar (fig. 807)¹¹⁷⁰. El poema correspondiente nos indica esta analogía antes de la imagen. Pero no dice nada del horizonte poético, atravesado por las bandadas en el más perfecto de los mundos/países, ni de la cesta-ramo de la madre-hija que recogen y procesan su alimento-belleza. Para ilustrar cómo procede en adelante esta ordenación universal y concreta, tenemos los ejemplos de la serie visual trazada por el libro: la portada muestra un mundo postconstructivista, donde la utilidad natural ha creado el orden del caos, aún visible (fig. 808); la portadilla de los títulos: lo que será el principio rector, la pareja de madre-abeto y su hija (fig. 809). Lo sigue la primera ilustración en página entera que enmarca el poema “Dia y Noche”; este, como el Dios veterotestamentario, divide el Universo amorfo en luz y tiemblas, aunque el guiño setentero anuncia que el primero es tan solo para comer y pasear (podemos afirmar que el alegre ensayo de deconstrucción del “bordado” folclórico de los marcos en geometrías asimétricas y garabatos es parte del mismo guiño). La ilustración en cuestión de “la tía Noche” introduce la alegoría, canónicamente, como préstamo folclórico modernizado (fig. 810). Por fin, la portadilla final muestra el simbólico trozo de “what a wonderful world” en toda su pacífica y eterno-moderna gloria (fig. 811). Sin la transmisión de utilidad, belleza y normas, de madre a hija, no sería posible la alegorización de la identidad geográfica (aquí universal y necesitada de clasificaciones comparativas). Pero indirectamente, queda grabado lo conveniente: (madre+hija) x (árbol+fruta)= Patria. Lo sorprendente no es esto (una parte de la ecuación, como ya recordé, fue cantada por todos). Lo que horroriza es que el valor visual del que hablé presentando el libro no se refería al nacionalismo: se esperaba que la patria estuviera en todos los libros, pero este fue evidentemente un manifiesto de la modernidad libre o libremente ilustrada. No obstante, es justamente en obras maestras como *El conejito comió pasteles* (y no en las mediocridades realistas que colgaban de todas las paredes) donde encontramos más mensajes subliminales.

Si nos mantenemos en esta idea de universalidad del tipo patriótico (dejando la división a subunidades que guardan semejanza con el exotismo del Otro, interior o lejano etc., para el marco natural que les corresponde), podemos encontrar otras interacciones con plantas y animales, que refuerzan la idea de la utilidad como principio rector de la ordenación política de la naturaleza y la infancia en femenino. Por supuesto, con las épocas y los contextos, cambian algunos detalles significativos. Así en la igualitaria ilustración de los años veinte encontramos, entre los libros productivistas, también muchos paraísos rurales o campestre-silvestres. Es curioso ver cómo en la portada de Liubóv Miléeva¹¹⁷¹ de *Verano* la protagonista

¹¹⁷⁰ En ruso, el abeto es de género femenino, probablemente no por sus fuertes asociaciones simbólico-festivas, sino porque lo son la mayoría de los árboles. La evolución habitual de las lenguas románicas ha atribuido el género femenino a los frutos de los árboles, mientras ellos mismos detentan el masculino. Y sí, la semejanza cabellera-rama no deja de estar presente; pero las niñas o jóvenes que recogen flores o frutos también trenzan, atan y anudan lazos, por otra transparente analogía.

¹¹⁷¹ Oriunda de Riazán –ciudad simbólica de la Rusia “prístina”– Liubóv Miléeva (1894–1930) pasó gran parte de su trayectoria en otros lugares de gran interés etnográfico, como el Cáucaso y Asia Menor. Los personajes de perfil folclórico, especialmente los femeninos e infantiles, ocupan un lugar especial en su pintura. Podemos considerar un ejemplo representativo su cuadro *Niñas de Riazán* (1926) en el museo local de esta ciudad: tres caras redondas enmarcadas en pañuelos de tal colorido, que cualquier intento de atribución a estéticas realistas cede ante la carga decorativa. Algo parecido pasa en sus numerosas ilustraciones de libros para la infancia, con la diferencia de que aquí el estilo “vencido” es el imperante constructivismo didáctico. Pero en ninguno se puede observar la predominancia de los rasgos de este movimiento sobre los diseños populares y sobre una cierta

real de todo el libro, la niña recogedora y cosechadora, regala el lugar destacado a un chico, necesario tan solo para comentar la imagen perfecta: sin él ¿quién llevaría la caña de pescar (fig. 812). El resto del libro, con escenas de trabajo de campo, bosque y jardín, la niña aprende de mujeres y pájaros (madres de nidos abiertos) los secretos de la dedicación sin descanso. Su representación de la portada aparece cargada con los atributos de todo este conocimiento: corona floral de la pradera, ramo con otras flores, jardín y cesta con frutas silvestres. La niña despliega el muestrario del conocimiento natural útil como un modelo viviente; el chico solo se adueña de la actividad “importante”.



Fig. 812. Liubón Miléeva. Portada de *Verano*, 1926.



Fig. 813. Tatiana Eriómina. Portada de *Pequeñaja*, 1951.

idealización, igual de decorativa, de la figura de la campesina. Idealización campechana y ajena a lo remilgado, como se puede observar en esta imagen, cargada de tensiones del género (fig. 816). Especialmente destacables son sus portadas, fruto del encuentro de tendencias: el diseño industrial constructivista, el frenesí por el ornamento folclórico, propio de distintas épocas, pero sobre todo de la idiosincrasia artística personal y un interés hacia los símbolos del género, las flores y las frutas (figs. 817, 819). Todo esto queda reflejado en las jóvenes protagonistas de la artista (fig. 818). Son figuras de fuerte potencial alegórico, heterodoxo, si lo contrastamos con los escritos teóricos, pero evidente desde el punto de vista de esta investigación. Hasta tal grado, que podrían funcionar como emblemas nacionalistas rusos en cualquier época, independientemente de la ideología imperante. No obstante, Liubón Miléeva sigue siendo una desconocida para los historiadores del arte y las escasas referencias sobre su vida se limitan a apuntes en catálogos de blogs, bibliotecas o museos. Una vez más, incluso este escaso material confirma su lugar –al ser estudiada a fondo– entre las creadoras de imágenes que dinamitan la tan mal aplicada creencia de Engels, Gorki, etc. de que lo típico es realista. Completo los datos en cuestión: alumna de Bilibin antes de la Revolución; colaboradora de las revistas del tipo de *Obrera* y *Campesina* en los años veinte, participante en (por lo menos) una expedición etnográfica a su región natal, autora de obras de cierto reconocimiento (uno de sus paneles decorativos con el significativo nombre *La aldea vieja y la nueva* ganó la medalla de oro en la Exposición Universal de París de 1925), pero recogidas prioritariamente en los museos de Riazán. No faltan macabros hechos que despiertan ecos en este inmenso currículum femenino que esbozan, involuntariamente, mis notas biográficas: su trabajo como enfermera durante conflictos bélicos o su temprana muerte, debida a una enfermedad contagiosa, propia del lugar donde se empeñaba en desarrollar sus investigaciones etnográfico-creativas. АРТ-КАТАЛОГ, 2020. АФИША РЯЗАНИ (RZN.info), 2021.



Figs. 814-815. Tatiana Eriómina. Páginas de *Pequeñaja*, 1951.



Figs. 816-817. Liubóv Miléeva. Página y portada de *Cancioncitas*, 1926.



Figs. 818-819. Liubóv Miléeva. Página y portada de *En el pueblo*, 1926.

La combinación de *Verano* (la niña-monumento que difícilmente distinguiremos de una alegoría ideológica) recuerda otro uso, ilustrado —entre muchísimos otros ejemplos— por Tatiana Eriómina en *Pequeñaja*, 1951 (figs. 813-815). Se trata de una idiosincrasia local, que visualiza y ordena el mensaje del *Bildungsroman* femenino. La niña en crecimiento aparece en todos sus entornos habituales/recomendables/saludables, etc. Entre ellos destaca el Jardín de infancia, con sus actividades de glorificación del Partido y las fiestas comunistas o el interior doméstico con muñecos, a los que la niña cuida maternalmente y, en algunos casos inusuales, un rincón urbano, preferiblemente verde. Lo que nunca falta es la naturaleza: del huerto-jardín, siempre productivo, del campo y del bosque, igualmente amables y útiles. La pequeñaja de Eriómina no tan solo investiga y cambia de corona floral en cada entorno (figs. 813-815). También aprende a crecer correctamente y ser agradable, ordenada y aprovechable como las setas, margaritas, cerezos, etc. Lo hace, como le pasaba a la niña de *Verano*, y a todas las niñas del *Bildungsroman*, para ser buena ciudadana y buena mamá (fig. 813). En el bosque domesticable o en este jardín útil, que es el país de los trabajadores, solo la planta y la niña juntas pueden conseguir el secreto de la maternidad política.

Ciertamente, ya lo vimos con anterioridad, la educación de la niña, incluido su adoctrinamiento, no puede prescindir de la mixtificación de lo vegetal, que pretende no distinguir entre jardín (huerto, campo, pradera, parque) y bosque. Pretensión evidentemente falsa, ya que se trata justamente de domesticar a este ser salvaje que es la niña y mejorar industrialmente la utilidad de estos minúsculos frutos silvestres que son sus impulsos y gracias. De la dulcificación de lo salvaje no escaparon ni las representaciones, otrora telúricas y cósmicas, propias, según algunas interpretaciones de la mitología, de “la naturaleza femenina”. Está claro que la lectura estructuralista, que ordenaba el pensamiento “primitivo” en las consabidas líneas asociativas masculino-civilizado-día-sol-derecho, etc. vs. femenino-salvaje-noche-agua-izquierdo, etc. ya porta en sí el germen esencialista que permite cualquier abuso interpretativo¹¹⁷². Sin extendernos mucho más, podríamos recordar otro elemento esencial

¹¹⁷² Sobre este tema, al que ya aludí en la interpretación, vuelvo a remitir a Shery Ortner, en cuanto al carácter social del constructo mujer=naturaleza y a Pierre Bourdieu, respecto al mecanismo de funcionamiento de estos esquemas por medio de la interiorización performativa (llamado también violencia simbólica). ORTNER, Sherry, 1974. BOURDIEU, Pierre, 2000.

(además de la vegetación silvestre) y pensar en cualquiera de los mitologemas visuales con los que Tatiana Yufa unió cuerpo femenino y agua para la ilustración de la epopeya carelo-finesa *Kalevala*. A inicios de los años treinta, las alumnas de Filónov habían dibujado los aspectos terribles y dolorosos de la feminidad con otra concepción, no menos entregada a la recuperación de un sentido prístino del mito. Y, no obstante, en fechas cercanas, las mujeres de las pinturas o libros infantiles de Evguenia Évenbach se fundían con los colores de estas mismas aguas monumentales, entregadas a un eterno y mecánico trabajo, otras formas de mitologema visible (remito al cuadro *Estudiantes*, fig. 44, o a la ilustración final de *Al río*, fig. 86: pocas sirenas inspiran más ansiedad y terror místico que las imparables lavanderas del segundo, y la aguadora del fondo del primero sigue la misma línea). Y en los años setenta, ochenta e incluso en los noventa, en paralelo con las imágenes de *Kalevala* de Yufa, hubo otras ilustraciones del titánico trabajo femenino al borde del agua, más amables pero no menos instructivas (fig. 820).

Pero no solo el trabajo monumental podría convertirse en una imagen repleta de ternura. Otras formas de dulcificar esta alegoría natural que es la sirena –la segunda protagonista del subtítulo– podían buscar caminos más directos hacia los ojos jóvenes. En la ilustración de I. Bruni de 1979, la telúrica Undina, se ha convertido en algo muy parecido a los contemporáneos carteles que cantan la gloria de la paz mundial (fig. 821). Ciertamente es que el libro está firmado por el romántico ruso Zhukovski y no por Friedrich de la Motte Fouqué, el autor de la inquietante protagonista de la imagen de Rackham, pero en realidad el primero tan sólo ofreció una traducción libre en verso del segundo¹¹⁷³.

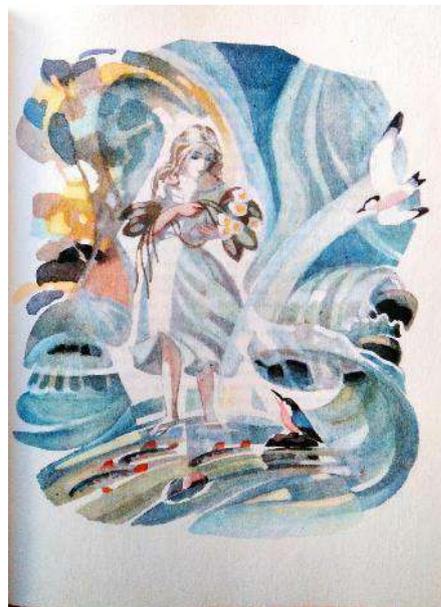
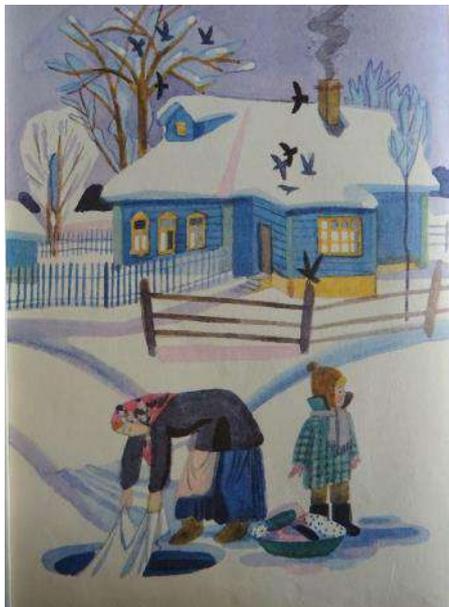


Fig. 820. Galina Makavéeva. Página de *El lago de los gorriones*, 1991.

Fig. 821. Iván Bruni. Página de *Undina* de V. Zhukovski, 1979.

¹¹⁷³ Algo más: debido a la popularidad de la versión de Zhukovski, esta fue publicada con los dibujos de Rackham para el libro de Motte Fouqué. Es decir, la Undina de Bruni es una extrapolación en el tiempo de la figura 796. Pero, como señalé, la abundancia de pliegues, alas y fenómenos acuático-aéreos afines al arco iris, igual que la pose y el porte de la protagonista, ayudan a confundir la imagen con cualquier alegoría de la Paz, anticipada por Vera Mújina (fig. 781) y omnipresente en las últimas décadas soviéticas.

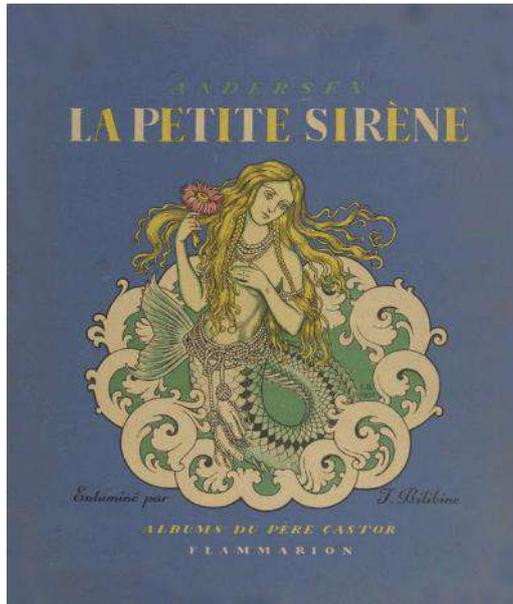


Fig. 822. Iván Bilibin. Portada de *La Sirenita*, 1937.



Fig. 823. Iván Bilibin. *El pájaro del paraíso Sirin*. Tarjeta postal, 1905.

Quizás esta y todas las ondinas y sirenas rusas podían prescindir de la tradición de Rackham y resolver, a su manera, el problema de la expresión de la cosmovisión mítica, con sus ciclos representados con círculos acuáticos o aéreos, elementos de la flora y la fauna salvaje y cabellos ondulados. En 1937, Iván Bilibin (que desde el fin del siglo anterior había experimentado ampliamente con todos esos elementos) dejó pruebas de la deuda de todos ellos con las representaciones tradicionales de las sirenas autóctonas, como el pájaro folclórico Sirin (figs. 822-823). Se podría argumentar que el modernismo ruso podía abstraerse de la herencia europea (buscando solo formas mitológico-decorativas autóctonas) tanto como Sirin de su tocaya, la Sirena¹¹⁷⁴. Pero esto equivaldría a implicar un constructo identitario concreto y complejo: el pueblo que sueña los bosques del norte –en vez de interesarse por los reales–, descrito en la famosa carta de Bilibin. Muchas interpretaciones posteriores de *La Sirenita* la vistieron de tantas poéticas personales, que las huellas de su origen y paso por la historia de la cultura quedaron diluidas (lo que nunca pasó con los rasgos derivados de la mitología del género: sus cabellos). Incluyó el grupo en el recorrido de las mujeres y niñas “naturales”, figuras femeninas fusionables con árboles y ríos, pero también bultos portables y frutas, como un recordatorio. La extremada flexibilidad de los elementos esenciales, propios del pensamiento simbólico del mito o del cuento, se adaptan fácilmente a cambios de paradigmas ideológicos, económicos y estilísticos. La imagen femenina educativa, unida a unos valores identitarios podría incluir una aureola religiosa con tanta facilidad como, pongamos por caso, un avión (*La Pequeñaja de Eriómina* saluda uno en la última página). Apenas tenemos por qué preocuparnos de los rasgos contextuales: las transformaciones formales de la representación los introducirán implícita- e implacablemente, todo ello sin abstraerse del entorno natural “prístino” y de los íntimos mensajes del género tradicional: reproductividad, cuidados, utilidad... Este carácter maleable y omnívoro de los elementos de la imagen femenina natural, junto con el intenso

¹¹⁷⁴ Y reforzar el argumento, recordando que *La Sirenita* de Andersen, ilustrada por Bilibin, era una versión personal del cuento de Friedrich de la Motte Fouqué, cuya narración, a su vez, se inspiraba en otros cuentos medievales y estos, en otras leyendas o escritos en un infinito etc., pero el relato de más peso y fama fue la narración de Motte Fouqué, es decir, un fenómeno literario europeo, con una enorme repercusión visual, de Füssli a Turner.

poder fetichista de sus atributos, esconden y potencian, a la vez, su funcionamiento alegórico, trascendiendo el mensaje supuestamente personal del texto infantil. Pero, para que la hipótesis esbozada tome cuerpo es preciso rellenar sus vacíos: veremos cómo elementos esenciales, símbolos psicoanalíticos y comportamientos espaciales forman unas relaciones fijas con el disfraz que los proyecta histórica y geográficamente.

3.3. ¿"SPAIN IS DIFFERENT"? LO POLÍTICO ES PRODUCTIVO

De hecho, en el esquema espiral que pretendo seguir, este último punto del capítulo ya prepara el acercamiento a tales observaciones a través de las diacronías españolas. El porqué reside en la gran riqueza de imágenes fronterizas, dirigidas tanto al uso político y al consumo común como a una infancia en proceso de educación y adoctrinamiento, y también en la directa inmersión de esas representaciones en unos procesos de significación ampliamente compartidos, hecho que facilita su flexibilidad y análisis. Lo descubierto en el punto anterior sobre la extracomunal elasticidad de las imágenes, que explotaban las relaciones femenino-natural obliga a añadir otro peldaño en la teorización de este oscuro concepto que trasluce a lo largo de los capítulos conclusivos.

Efectivamente, lo detectado concuerda en demasía con lo que subrayaba Walter Benjamin, pionero entre los investigadores modernos de la alegoría: su carácter procesual. Según él, la alegoría barroca alemana fundaba su carácter moderno en la recuperación del sentido antiguo de este término, es decir, derivado de la Antigüedad (oponiéndolo a la didáctica alegoría medieval). Y este sentido originario, retomado, se rebela contra la transparencia fácil, multiplicando las interpretaciones posibles¹¹⁷⁵. Al margen del hecho de que el intrincado texto de Benjamin ha dejado lecturas muy diversas, el propio concepto de alegoría ha hecho algo parecido, imponiendo la necesidad de contextualizar la definición: la revisión de varios ensayos confirma la idea de que no existe la alegoría a secas (ni siquiera la alegoría en el siglo/área de), tan solo la alegoría según... La definición que algunos analistas ven en Benjamin, otros la atribuyen a la verdadera naturaleza de la alegoría que está siempre presta a dialogar con la imaginación del observador¹¹⁷⁶. Pero, una atenta contextualización histórica ubica en un autor muy concreto la comprensión de la alegoría como una caja negra, donde las reglas se relajan y solo la memoria fusiona libremente aquellos atributos que ha observado en imágenes anteriores, "para significar una cosa diferente a aquella que se ve con los ojos". La cita es de *Iconología* (1593) de Cesare Ripa, autor que marcó profundamente el arte europeo de los siglos siguientes, por ser interiorizado y aplicado en la práctica por las Academias del Arte¹¹⁷⁷. En cuanto a la teoría que se opone a este "cajón de sastre", es la concepción neoclásica de alegoría

¹¹⁷⁵ MARTÍNEZ NEIRA, Tomás, 2016, p. 109-127.

¹¹⁷⁶ TAUSIET, María, 2014, p. 13-28.

¹¹⁷⁷ Tan loable veía Ripa al aspecto críptico de la alegoría, que la comparaba con las parábolas de Cristo, capaces de cifrar "gran parte de los secretos divinos bajo la oscuridad de sus parábolas". El quid reside en la expresión "gran parte". Afirmar que un medio proporciona una cantidad indeterminada de información importante equivale a liberar la interpretación. Y así entendieron la alegría los autores barrocos. Entre ellos, Calderón de la Barca, que afirmaba: "La alegoría no es más/ que un espejo que traslada/ lo que es con lo que no es / y está toda su elegancia/ en que salga parecida/ tanto la copia en la tabla / que el que está mirando a una/ piense que está viendo a entrambas". Ver *a entrambas*, efectivamente, deja cabida a una serie de operaciones, muy semejantes a lo que Martínez Neira llama, refiriéndose al trabajo de Benjamin "la movilidad infinita del significante alegórico [... es decir] Cualquier cosa puede, en principio, significar a cualquier otra". MARTÍNEZ NEIRA, Tomás, 2016. El ejemplo de Calderón aparece citado en el estudio de María Tausiet, 2014, p. 21. Para las citas de *Iconología*: RIPA, Cesare, 2007, [1593], p. 10-11.

de la que ya hablamos. Visión que no da cabida a interpretaciones personales con sus exigencias inapelables: exactitud, claridad y fácil comprensión¹¹⁷⁸.

Esta base teórica adicional cobra su importancia real si la relacionamos con el tema de la representación alegórico-didáctica femenina del siglo XX. Dicha imagen hereda tendencias tan diversas que en su ADN entran desde las cartelas de grabados y mapas falsos hasta los monumentos cívicos del XIX; ya de entrada parece condenada a una definición híbrida. Vimos algo de la cara más opaca del fenómeno, donde los y las artistas dejaban fermentar sus resistencias y legitimaciones, quién sabe si conscientes de ello... No obstante, la parte predominante del análisis puede ser explicitada además con la “simple, clara e inteligible” cuasi-semiótica winkelmanniana. Muchos libros infantiles del XX español utilizan alegorías fácilmente reconocibles, universalmente interpretables a la luz de estas herencias políticas y fetichistas que fueron la escultura pública del entresiglos, con sus pechos desnudos o su hija, la publicidad de productos y marcos comerciales de las décadas siguientes, que apenas los velaba. A continuación veré estas imágenes volviendo a las teorías que explican la evolución de la alegoría de los pensadores ilustrados, unívoca e inapelable, hasta que el caos político sobre el que reinaba desbordó sus significados. Y ya con la vista en lo último, recordaré la otra, la antigua alegoría críptica que sigue palpitando hoy en los mensajes subyacentes audiovisuales¹¹⁷⁹.

Pero antes de retomar (e ilustrar lo dicho), insistiré en la contribución teórica sobre la intrínseca relación del imperio alegórico, político, comercial y didáctico, con la construcción de la feminidad. Esta visión pertenece a Marina Warner y forma el más completo análisis de la forma alegórica, no del concepto y sus interpretaciones y tampoco de la migración de atributos iconográficos (por señalar dos de los más conocidos enfoques académicos), sino de los contextos y usos que amoldan el cuerpo femenino a la representación de ideas abstractas desde el inicio de esta práctica hasta hoy. Warner persigue con especial interés los vínculos cítricos, cruces visuales y genealogías comunes entre personificaciones antropomorfas femeninas de los entes políticos, de las ideas morales y de otras abstracciones, a simple vista pertenecientes al orden económico: de la Sacra Moneta romana a la Electricidad de las urbes modernistas (catálogo, al que el simple paseo por cualquier gran ciudad occidental puede completar con sorpresas). Otra línea de su estudio interroga las características del constructo femenino que propiciaron la cadena hereditaria entre divinidades antiguas, Virtudes cristianas, apologías de los gobernantes absolutistas y patronas alegóricas de la Libertad y el Progreso en los estados nacionalistas modernos. Una de las señaladas es la vacuidad, la pasividad amorfa atribuida al

¹¹⁷⁸ Según Johann Joachim Winckelmann: “Chaque signe, chaque image allégorique doit contenir les propriétés distinctives de la chose indiquée, simple, claire et doit être intelligible par elle-même, et n’avoir besoin d’aucune inscription interprétative”. Eso es: “Cada signo, cada imagen alegórica debe contener las propiedades distintivas de la cosa indicada, [de manera que sea] simple, clara e inteligible por sí misma, sin necesidad de inscripción interpretativa”. Nótese la equivalencia entre signo e imagen alegórica: ¡para Winckelmann la iconología sería lo que hoy llamamos semiótica! Debo la cita exacta que aparece en *De l’Allégorie ou Traité sur cette matière* (1799) a María Jesús Rey Recio, cuya tesis: *La huella de Cesare Ripa en la pintura alegórica española del siglo XVIII* investiga a fondo la oposición en cuestión. En ella insiste que en la pintura española la acepción “antigua” de Ripa trascendió mucho más que la “nueva” de Winckelmann. REY RECIO, María Jesús, 2018, p. 45 para la cita. La traducción es mía.

¹¹⁷⁹ Enormemente reveladores son los estudios de Carlos Reyero sobre la representación alegórica de la Nación (y del conjunto de Virtudes, inseparables de este ente) en la escultura pública. Sus trabajos muestran cómo los vaivenes políticos del XIX español oscurecieron pronto las exigencias ilustradas de una comprensión inequívoca del significado alegórico y reintroducían en las figuras, estratégicos rasgos propios de la herencia del Antiguo Régimen, cada vez que la coyuntura lo permitiera. Así, de unos expresivos y emocionantes cuerpos, marcados por la influencia de la figura de la Libertad acuñada por la Revolución Francesa, los países y ciudades sujetos al mecanismo del borrón y la mezcla, pasaron a ser representados por unas formas ambiguas, pasivas y utilitarias. REYERO, Carlos, 2010.

principio femenino desde Aristóteles. Meras materializaciones de lo absoluto que las trasciende, los cuerpos femeninos ideales son también foco de las proyecciones de su observador: regla básica del arte publicitario.

Desde estas premisas vuelvo al momento anterior a la politización de la imagen femenina externa (fenómeno que vimos detalladamente con la obra de Lola Anglada). El cuerpo modernista, igual que el ecléctico-historicista que marcó el inicio del siglo, unía feminidad y utilidad vegetal, en un discurso muy cercano al de las inveteradas alegorías, conocidas de siglos de grabados y monumentos. Ya mencioné las incursiones de Apelles Mestres en las campañas publicitarias de las más afamadas marcas comerciales catalanas. Su genio no consiguió desplegarse libremente allí, quizás también por imponer la compañía el uso de cuerpos vestidos. La solución del problema ni siquiera fue cuestión de tiempo; aunque no de la mano de Mestres, pero dentro del mismo espíritu. Bastaría con buscar comparaciones para una de sus imágenes, más cercanas al campo contextual de las alegorías antiguas¹¹⁸⁰: esta redondeada y vitícola Olimpia del duque de Rivas, es decir, una ilustración creada en 1884 para uno de los pilares del romanticismo español (fig. 824). Una pariente suya podría ser encontrada en este plafón de Emilio Sala, prácticamente coetáneo y hoy desaparecido (fig. 825).

La alegoría clásico-comercial femenina de Sala decoraba el techo de uno de los mayores cafés literarios de la capital española, un foco de discusión cultural y política donde las mujeres –salvo las situadas al margen de la sociedad– no eran en absoluto bienvenidas. Junto a ella (o en otros establecimientos), se podían disfrutar otras alegorías ligeras de ropa del mismo artista. “La Manzanilla”, “El Champagne”, “El Bocado”, “El Té” o “El Vino”, también eran prioritariamente femeninas, aunque el género gramatical del artículo anunciado (o de la divinidad que lo vendía) no correspondiese¹¹⁸¹. El mismo pintor, un reconocido maestro del regionalismo y luminista, creó otras estampas muy queridas, que hibridaban el género alegórico (fig. 826). Por ejemplo, esta *Alegoría de la Música*, atenta al sonido de uno moderno fonógrafo, con todos los rasgos de un monumento público y, a la vez, de un cromó publicitario (la compañía Víctor tiene imágenes muy similares, que comparten el gesto retórico, por lo demás, el mismo que el de Olimpia o del Café: mano que invita, pecho que convence)¹¹⁸².

¹¹⁸⁰ Si seguimos las calificaciones derivadas de Ripa. Recordamos que Benjamin las llamaba “modernas”.

¹¹⁸¹ Aunque quedan pocos registros de las alegorías alimenticias de Sala, no es difícil estar seguro de que flotaban en su entorno nuboso o florido, cubriendo parte de sus cuerpos –como mucho– con un paño transparente, más sugerente que el desnudo integral. En este sentido, en la pintura alegórica y su hermana gemela, la histórica, se seguían unas instrucciones de uso precisas: “En las mujeres, cualquier parte desnuda es muy grata a la vista; pero se debe saber que ocultando algunas partes con artificio, se aumenta su hermosura y gracia, siendo cierto que un pecho que no está enteramente descubierto parece mucho mejor, lo mismo que sucede con otras partes que escondiéndose tienen más gracia que si se viesen enteramente” Mendoza, *Manual del pintor de historia*, en REYERO, Carlos, 1989, p.35.

¹¹⁸² El busto desnudo o sugerente es portador de la emoción “verdadera” de gran valor retórico, conocido por los artífices de alegorías políticas modernas. Más tarde la publicidad tomó el código prestado sin necesidad de análisis. VASILEVA IVANOVA, Aneta, 2022.

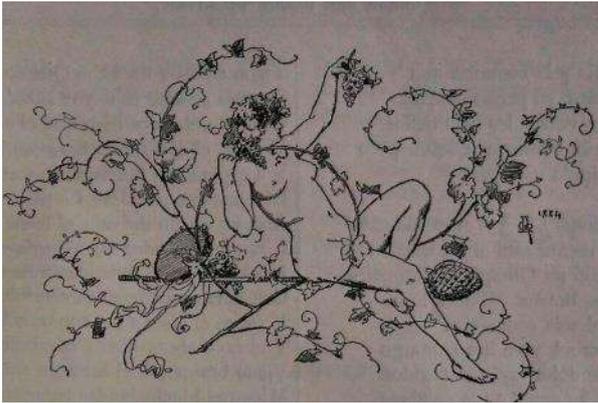


Fig. 824. Apelles Mestres. “A Olimpia”. Ilustración para el poema en *Obras completas* del Duque de Rivas, 1884.

Fig. 825. Emilio Sala Francés. *El Café* (¿?). Plafón para la decoración del Café Fornos de Madrid (fotografía de la obra desaparecida), ca. 1880.



Fig. 826. Emilio Sala Francés. *Alegoría de la Música*, (fragmento) ca. 1881.

Por fin, como tendencia paralela en el tiempo, Emilio Sala decoraba los cafés de las tertulias burguesas con otro tipo de alegorías, insertadas en los ciclos de la renovación vegetal y el espacio natural abierto. Así son *La Primavera* y *El Otoño* para el café valenciano El León de Oro: lujosamente vestidas (antes de caer en crisis, la industria de la seda había modelado el imaginario de la ciudad), rodeadas de flores que eran otra marca identitaria importante y amparadas por los árboles útiles, que sin duda quedan reflejados en sus peinados de moda (figs. 826-827).



Figs. 827-828. Emilio Sala Francés. *La Primavera. El Otoño*, ca. 1875 (originalmente en el café El León de Oro, Valencia).

Y mientras tanto Mestres ganaba presencia en el universo infantil, sin alejarse demasiado de los rasgos del tipo femenino alegórico. Así, en su ilustración de los cuentos de Andersen, las poses clasicistas, el erotismo velado parcialmente (o nada) y el dibujo botánico crean imágenes con toda la apariencia de alegorías, pero cuyo significado no siempre es tan fácilmente descifrable. El dualismo romántico-cristiano de Andersen ha opuesto a Las hijas de los rayos del sol, dulces y amables espíritus naturales con el ánimo de ángeles de la guarda, a la Virgen de los Ventisqueros, una personificación de la muerte apasionada, representada con un desnudo igualmente sugerente (figs. 829-830). Pero el clasicismo erótico, amparado por la científica viñeta envolvente, ha contagiado incluso al rey de los elfos. Se trata de Pulgarcita (aquí, Pugarcilla), en una de sus apariciones españolas tempranas, aunque no la primera (fig. 831).

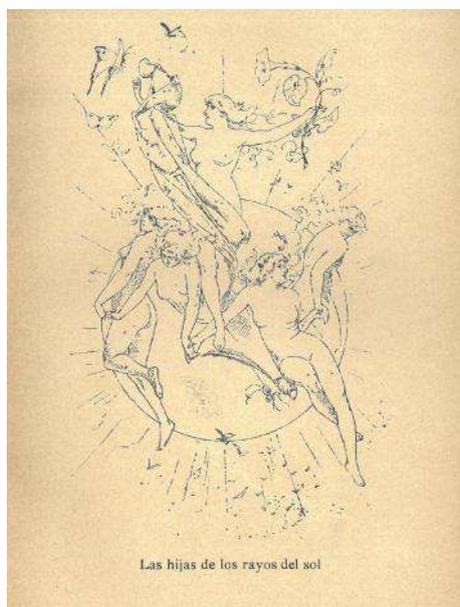


Fig. 829-830. Apel.les Mestres. Páginas de “La Virgen de los Ventisqueros” en *Cuentos de Andersen*, 1881.

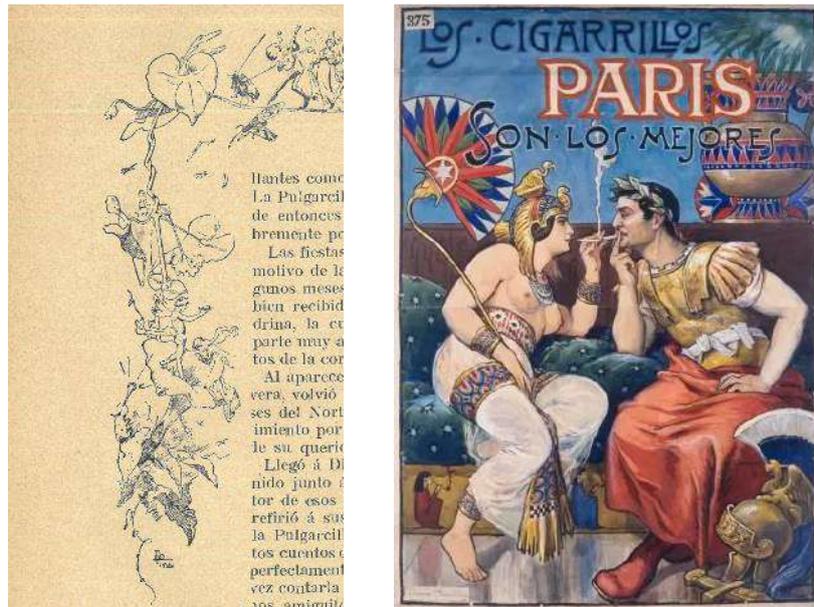


Fig. 831. Apel.les Mestres. Página de “Pulgarcilla” (fragmento) en *Cuentos de Andersen*, 1881.

Fig. 832. Apel.les Mestres. *Marco Antonio y Cleòpatra*. Estudio para el cartel “Los cigarrillos París”, ca. 1900.

Entre las reediciones de esta explicitación botánica de la tensión sexual entre Pulgarcita y su príncipe, Mestres ya había dado con la clave del desnudo publicitario (fig. 832). El “descubrimiento” se apoyaba en siglos de pintura erótica, disfrazada por motivos alegóricos, y se refería exactamente al disfraz: además de los velos, espuma, hojas de parra voladizas, etc., había tres tipos de trajes histórico-mitológicos que justificaban aquello que (como vimos en *El Café de Sala*) hacía tiempo que no necesitaba ninguna justificación¹¹⁸³. El primero, orientalizar al personaje, creando un tipo exótico y, por lo tanto, desnudable, fue el procedimiento de Mestres (también conocidísimo de siglos de pintura europea representando el Oriente). Veremos que a lo largo de todo el siglo, las Odaliscas no dejaron de visitar el libro infantil, aunque su verdadero reino fue el cómic. Los otros dos tipos que-pueden-desnudarse-delante-de-niños también ganaron importantes y complejos territorios en ambos medios. Igual que las princesas/esclavas orientales, el modelo del tipo regional –en el cruce entre la alteridad exótico-turística del regionalismo y el orgullo de la marca nacional– venía de la pintura decimonónica, presentada al principio del capítulo. Tanto esta alegoría publicitaria, como la joven conductora modernista, ataviada con el casco de Minerva, a primera vista parecen indudablemente vestidas, aunque el chal atado y la ropa para conducir demasiado amplia, ya sugieren peligrosamente capas que pueden ser quitadas (figs. 833-834). Un paso en el tiempo nos mostrará hasta dónde son capaces de llegar.

¹¹⁸³ Concretando: el Café lleva el resto de disfraz mitológico, luciendo con juguetona gracia los atributos de Mercurio, con esto se une a la extensa familia de ninfas, musas y diosas de la escultura pública que, efectivamente, no necesitaban llevar nada.



Fig. 833. Ramón Casas. “Mono y mona”, cartel publicitario para la marca “Anís del Mono”, 1898.



Fig. 834. Ramon Casas. “Copa Tibidabo”, cartel de Real Automóvil Club de Cataluña, 1914.

Estamos revisando el periodo anterior a la guerra civil, tiempo de mayor esplendor de la ilustración infantil y de transfusión –a todas las áreas y formatos– de los principios representativos, originarios del siglo anterior. Tan inmersos en sus relaciones con la vegetación decorativa (salvaje y útil) como los movimientos anteriores, los cuerpos decó se politizaron incluso más que sus antecesores. En el año 1924, entre motivos fantásticos modernizados, princesas de desfiles de última moda e intrépidas niñas, parecidas a la Alicia de Carroll, la editorial Calleja publicó esta imagen (fig. 835). El hada (un transparente eufemismo de alegoría) de la Aritmética protagonizó uno de los cuentos de E. Nesbitt, ilustrado por Federico Ribas. Al contrario del método elegido con *La Paz* de Vera Mújina (fig. 781), que subrayaba las analogías a pesar de los eslabones perdidos entre los prototipos antiguos y la alegoría soviética, optaré aquí por el detalle contextual. ¿Quién es esta mujer y qué es lo que viste?

Los estudios de Warner y Reyero clarificaron los nexos de unión entre gran parte de las imágenes que saturan el espacio público urbano (mientras simulan la presencia en un entorno natural y exhiben vestimenta de ir por casa)¹¹⁸⁴. Como páginas blancas, portadoras de las ideas humanas, todas las alegorías emprendieron la trayectoria histórica, siendo acompañantes de la patrona del primer nacionalismo, el de la polis democrática. Atenea llevaba una coraza, es decir, tenía un cuerpo virgen. Pero aparecía acompañada por numerosas hipóstasis desnudas, perfectas e impersonales: como las musas, la Victoria y una cohorte de virtudes sociales de mitos relacionados. Algunas de ellas nutrieron la imagen simbólica de las ciudades (y otras, entes regionales), y también de sus eventos comerciales con valor identitario (fig. 836).

¹¹⁸⁴ Además de los trabajos ya citados de estos autores y el monográfico de M. García Guatas *La imagen de España en la escultura pública: (1875-1935)*, las páginas que siguen se apoyan en estudios de la evolución de la presentación de Marianne desde la óptica francesa. AGULHON, Maurice, 1979. GARCÍA GUATAS, Manuel, 2009. REYERO, Carlos, 2010; 1999. RICHARD, Bernard, 2012. WARNER, Marina, 1996.



Fig. 835. Federico Ribas. El hada de la Aritmética. Ilustración para el cuento “Cálculos que salen bien”, en *Cuentos de Nesbit*, 1924.

Fig. 836. José Mongrell. Cartel para la Feria de Valencia, 1902.

La imagen modernista de la feria de Valencia en cuestión se inserta en un tiempo complejo, cuando la propia Patria o Atenea-Minerva se ha embarcado –en España desde casi un siglo antes– en un rítmico estriptís, es decir en un largo quitarse y ponerse la ropa, el casco y los demás atributos. Fue la Gran Revolución Francesa la que desnudó la imagen nacional, compartida, con variaciones, por tantas monarquías absolutistas europeas. Marianne (que además de la Nación soberana y la República representaba la Libertad) incorporó a la diosa virgen otros rasgos mitológicos y neo-mitológicos, como el chitón abierto de Artemisa y de las Amazonas o el pecho nutricio, con la que la Razón Ilustrada amamantaba a todos los ciudadanos. Bastaba un soplo de los vientos de las restauraciones monárquicas y los países de Europa y América de las revoluciones liberales –o sus personificaciones– volvían a sustituir el gorro frigio por el casco de Palas o por una diadema que simulaba un recinto amurallado (entre otros) y se abrochaban el chitón, realizando semejantes operaciones de quita y pon con el resto de atributos estatales. Por esto las imágenes alegóricas de la I^a y la II^a República española presentan tan pocas diferencias: las operaciones iconográficas realizadas durante ese lapso devolvieron a la Patria muy cerca del punto de partida (figs. 837-838).

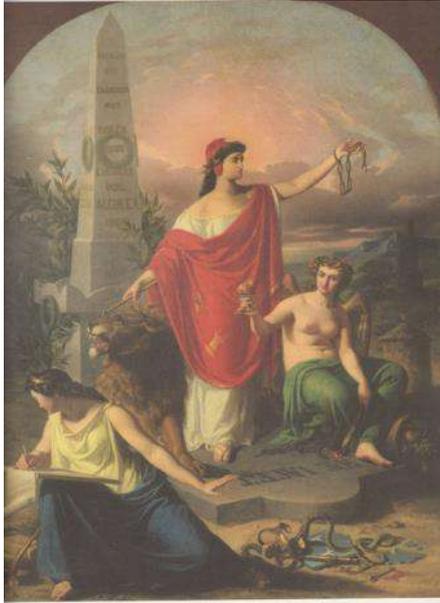


Fig. 837. José María Brel. *La Libertad*, 1868.



Fig. 838. Alfred Carlos. *Alegoría de la República*, 1936.



Fig. 839. Agustín Querol. Frontón de la Biblioteca Nacional, 1892-1903 (*La Paz*).

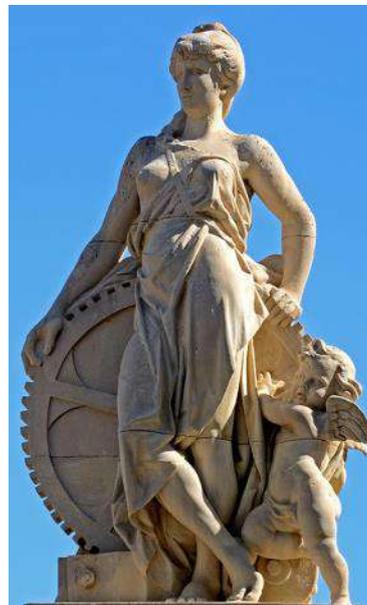


Fig. 840. Venancio Vallmitjana. *Alegoría de la Industria*, 1884.

A sus hipóstasis socio-económicas no les ha ido mucho mejor: la Paz del frontón de la Biblioteca Nacional y la Industria del parque de la Ciudadela comparten el problemático aspecto de la antigua familia (figs. 839-840). Las alas angelicales pueden convertirse en un Cupido y el nimbo solar luminoso, en una majestuosa rueda dentada, que contagia a la figura con su rotunda fuerza. Pero, retóricamente histriónicas o retóricamente exhibicionistas, sus cuerpos siguen luchando con metros de paño, que intentan a la vez esconder y mostrar su pecho y sus piernas, tan bien o tan mal como lo permite el conocimiento del escultor sobre las modas pasadas y presentes. Cada una de estas palabras podría ser repetida en relación con nuestra hada de la Aritmética, aparecida delante del pupitre del atónito niño. El hecho de que su vestido

parezca mejor resuelto que los anteriores, no se debe solo a los avances de la moda en las ilustraciones decó, aunque este alcanzó su punto estelar con José Zamora, otro de los ilustradores del libro de 1924. También es importante que en los años posteriores, tanto la República como las representaciones comerciales de las ciudades exhibieron sus pechos con énfasis y orgullo, siguiendo el modelo gráfico de las revistas anarquistas del momento (figs.841-842). Los entes locales que lo hicieron, como esta Feria Valenciana de 1934 y otras falleras de los carteles festivos, guardaron además partes de la indumentaria que las identificaba como tipos folclóricos regionales.

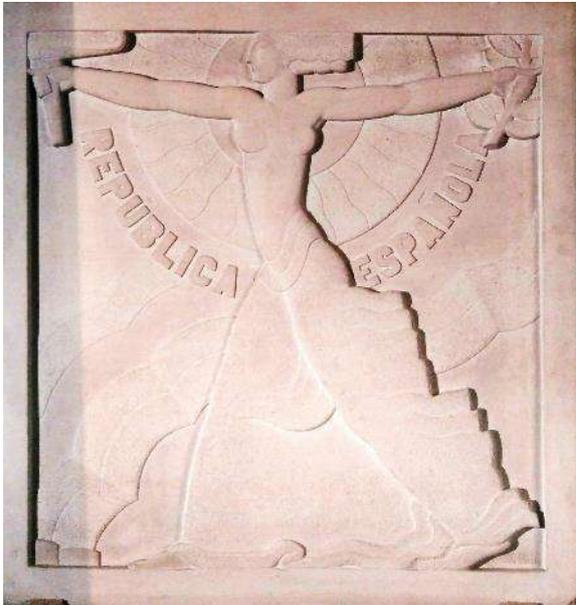


Fig. 841. Ricardo Boix. República Española, 1932.

Fig. 842. Fernando Cabedo Torrents, Cartel “Gran Feria de Valencia”, 1934.

En un paso especialmente cruento en el baile del estriptís histórico, el franquismo no solo visitó e infantilizó sobremanera los tipos abstractos. Ya vimos que las décadas de la dictadura, y muy especialmente los años de su apertura hacia los mercados occidentales, coexistieron con una intensa creación de tipos gráficos para la cultura de masas. Entre las más apreciadas protagonistas de los tebeos para niños, se encuentran las figuras exóticas: las ya aludidas reinas orientales iban con atuendos muy cercanos al biquini, confesaban deseos inadmisibles en una mujer de rasgos europeos y recibían sus merecidos castigos. Vimos cómo el cómic para chicas sublimaba estos peligrosos espejos. Pero la pasión por el exotismo femenino no se limitaba a la historieta: reconocidos maestros de este arte trasvasaron a la ilustración del libro mensajes y paradigmas formales. Así lo hizo el famoso Emilio Freixas en *Diez cuentos americanos*, libro protagonizado por estilizadas personificaciones de las antiguas colonias. Los abundantes refugios que brindaba a estos personajes la flora y fauna silvestre reforzaba el carácter visual de fuertes, deseables y poco vestidas mujeres “naturales” (fig. 843).

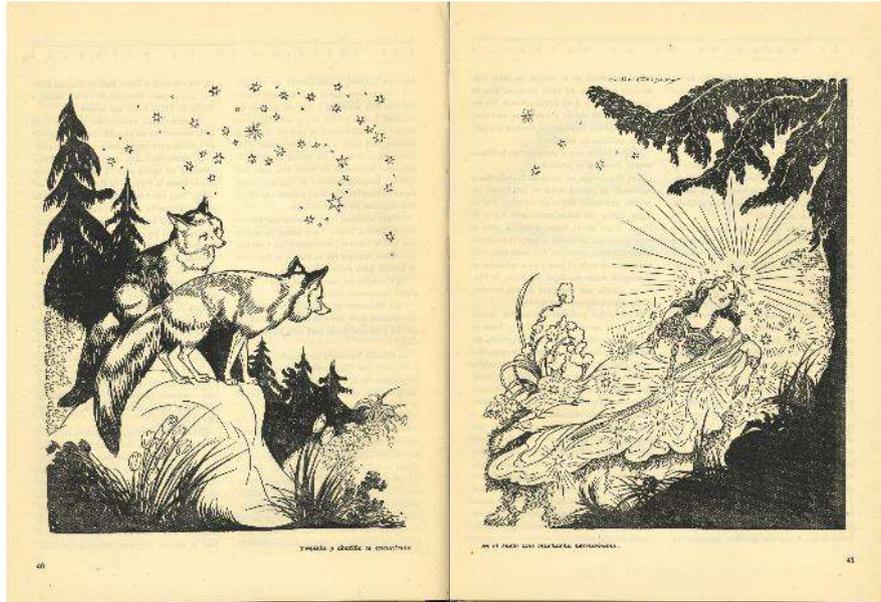


Fig. 843. Emilio Freixas. Página doble de *Los 10 mejores cuentos americanos*, 1956.

Pero el mundo de la utilidad, el sempiterno reino de las mujeres ideales y comestibles pertenecía a las portadoras de disfraces folclóricos. Dudo que los anónimos autores de estampas publicitarias para la economía autárquica pensarán en las cosechadoras de frutos silvestres de los cuentos de hadas o de las alegorías, vestidas solamente con símbolos vegetales de la abundancia en tantos frisos palaciegos. Lo más probable es que tuvieran presente las líneas publicitarias, marcadas por los artistas afines al régimen, que se habían quedado estancados en la variante más estereotipada del decó (fig. 844), además de los ya referidos esfuerzos de la Sección Femenina para canalizar y neutralizar las diferencias entre las regiones, haciendo bailar a sus mujeres. Del conjunto y de la coyuntura del mercado brotaron centenares de figuras como esta folclórica murciana, que surge del pimiento como Pulgarcita de su flor (fig. 845) o las bailaoras sevillanas, que manipulan la ramita del olivo como si de castañuelas se tratase (fig. 846). En el momento cuando el cómic femenino se volcaba en la búsqueda de exóticas aventuras amorosas en playas lejanas, estas chicas buenas del cartel también recibieron su merecido castigo: ceder su lugar a mujeres-fruta de la pretendida modernidad de los insecticidas (fig. 847). Lo que pervive en las etiquetas hasta el día de hoy quedó tan ridículamente estereotipado, que la vista se desliza por ellas sin interiorizar el mensaje.

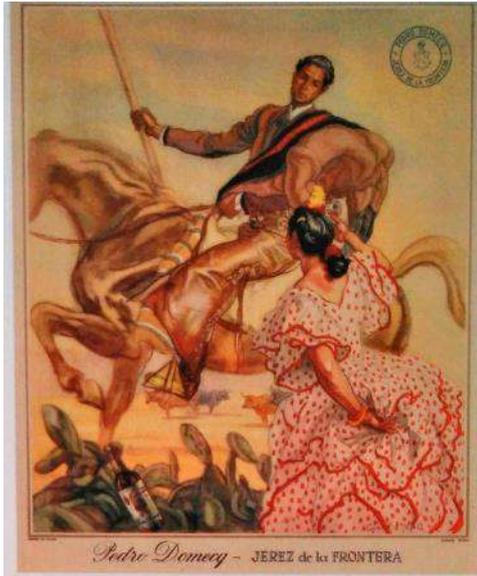


Fig. 844. Carlos Sáenz de Tejada. Publicidad para la marca Pedro Domecq (Jerez de la Frontera), s.f.

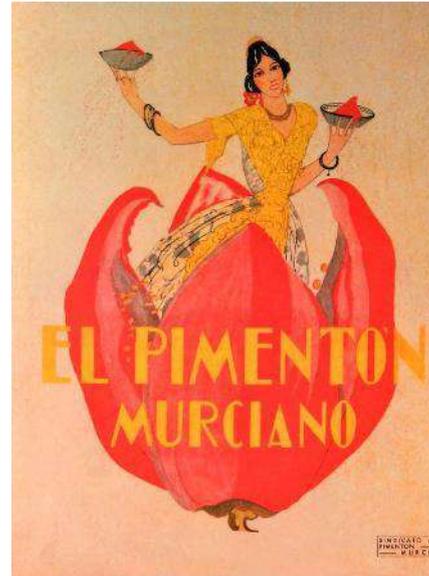


Fig. 845. Desconocido. Publicidad en la revista *Vértice*, 1941.

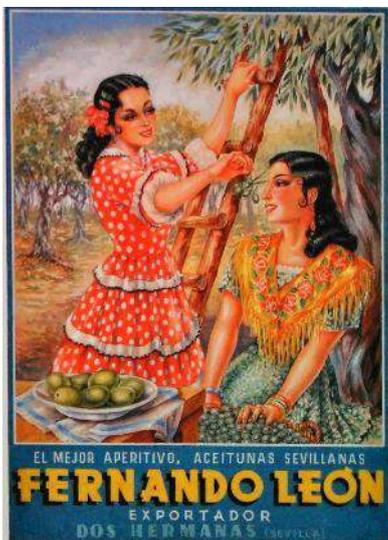


Fig. 846. Desconocido. Cartel publicitario de la marca “Aceitunas sevillanas Fernando León”, 1945.



Fig. 848. María Claret. Contraportada de la serie, anunciando el número *Mari Pepa en Sevilla*, 1946.



Fig. 847. Desconocido. Cartel publicitario de 1958.

Conocimos la relativa neutralización del cuerpo alegórico en la obra de Lola Anglada de su exilio interior, abierto hacia el pasado personal e histórico. Lo que ocurría en otras áreas de la ilustración infantil hace sospechar que la alegoría folclórica se estaba convirtiendo en un disfraz y un gesto calcado, exactamente como los bailes folclóricos de la Sección Femenina o la trasnochada publicidad de productos regionales. Sabemos que la Mari-Pepa de María Claret gozó de buena salud durante décadas, siendo coleccionada y copiada por niñas y niños que aprendieron a dibujar. Incluso intercambió con éxito rasgos con algunas protagonistas de un grupo particular de tebeos femeninos: las “chicas *Florita*”, destinadas a “cultivar” a las hijas de la clase aupada por la especulación desarrollista¹¹⁸⁵. Eso no obsta para que resulte esperpéntica como continuadora del experimento político de las “danzas regionales”, Ocupa lugares sobradamente tópicos, cuya vinculación con el exterior o el interior, el campo o la ciudad o con los elementos florales ha perdido cualquier significado: no copia grabados o esculturas, sino postales, sellos y etiquetas de productos comerciales, como en su aventura “sevillana” (fig. 848; para los lectores no españoles quizás cabe aclarar que en este caso no recoge aceitunas¹¹⁸⁶).

La imagen catalana resulta incluso más dudosa (fig. 849). Sabemos que a lo largo de su trayectoria María Claret no interrumpió el contacto con las editoriales barcelonesas (como la propia A.E.D.O.S. que publicó la serie de Mari-Pepa). Debía, por lo tanto, ser conocedora de los mismos elementos que conformaron los interiores de Lola Anglada: los muros gruesos de las masías horadadas por arcos, las macetas de flores, los pájaros enjaulados y la sillita de labores ubicada en un lugar estratégico para una observación socialmente aceptable. Todos estos detalles aparecieron en la obra de Anglada en distintos momentos; una de las

¹¹⁸⁵ Las imágenes de inocente atrevimiento con pretensiones de gusto “aristocrático”, y dentro de los espacios “naturales” correspondientes, emparentan a *Mari-Pepa* con *Florita* incluso más que algunos paralelismos formales. Sobre el fenómeno *Florita*: RAMÍREZ, Juan Antonio, 1975. MOIX, Terenci, 2007.

¹¹⁸⁶ Sería un ejercicio infinito completar la lista con los fotogramas del No-do sobre las reiteradas danzas de las falangistas, las escenas de películas musicales y tantas apariciones más de la mujer folclórica. Por muy difícil que sea referirse al tema de paso, volveré a él al final cuando retomo el tema de la mixtificación de la gitana. Pero, cara a los ímpulsos modales de Mari-Pepa, imposible no adelantar los versos de una popularísima copla: “Yo soy Carmen la gitana/ Cigarrera, de Sevilla [...] Pero no es verdad la historia/ Que de mí escribió un francés [...] Carmen de España, manola/ Carmen de España, valiente/ Carmen con bata de cola/ Pero cristiana y decente/ No sé quién fue el El Descamillo/ Ni tampoco a don José/ Y no manejo el cuchillo/ Ni a la hora de comer”. La niña mejor educada de la España franquista intentaba imitar un supuesto símbolo nacional (puro, a diferencia del turístico), cuya alteridad quedaba conjurada, calificándolo como alguien que no sabe manejar los cubiertos en la mesa. *Carmen de España*. QUINTERO, Antonio; LEÓN, Rafael de; QUIROGA, Manuel, 1952.

combinaciones de más valor antropológico forma parte de la serie sobre las costumbres históricas, que ocupó un largo periodo de su vida creativa (fig. 850). Un estudio etnográfico como el del tándem Lola Anglada-Francesc Curet, no podía pasar por alto que las partes que conforman el espacio y la vestimenta tenían su porqué. La ropa de trabajo remite al tipo de faena ejecutada, y su relación con las macetas o el pájaro indican un lugar y un momento plausibles. Es decir, coser cuándo y dónde se puede ver sin ser vista del todo, mientras el canario –también– recibe su dosis de sol y aire; en el exacto lapso en que la apertura de las pesadas puertas del balcón convierte el interior en un lugar de tránsito controlado. Nada de esto tendría sentido lejos de una calle transitada: practicar este performance delante de la postal de la playa, dibujada por María Claret, es un buen ejemplo de la *reductio ad absurdum* del pseudo-regionalismo, en vísperas de la apertura turística¹¹⁸⁷.

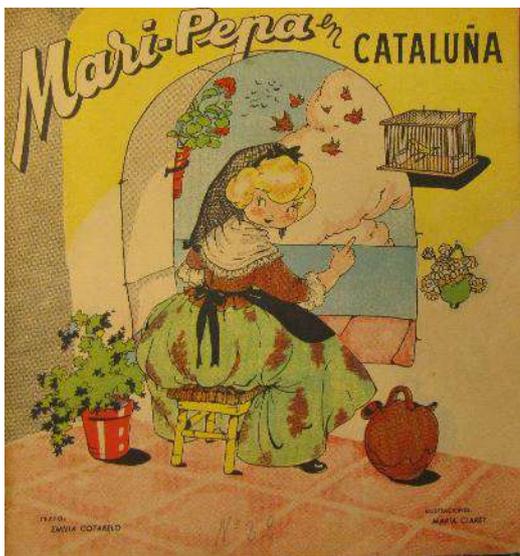


Fig. 849. María Claret. Portada de *Mari-Pepa en Catalunya*, 1950.

Fig. 850. Lola Anglada. *Balcó florit*, 1952 (dibujo preparatorio para *La vida a la llar*).

Una buena manera de esbozar los cambios acaecidos durante la Transición es preguntarnos qué pasó con esta niña o muchacha catalana, cuya imagen rozaba la alegoría regional, viva o falseada, pero siempre rodeada por elementos naturales (aunque a menudo para conformar espacios equívocos). Vemos que incluso una artista como Mercè Llimona, infinitamente reacia a abandonar los jardines encantados –y los vestidos atemporales– ha elegido para su protagonista seriada un sencillo bosque invernal y ropa cómoda y caliente (fig.

¹¹⁸⁷ Pero sería erróneo pensar que el esperpento surgió en la edad del oro de la farsa folclórica, cuando el régimen quería vender a los turistas que España era diferente, a la vez que se reía del aldeano reacio a la modernidad. El chiste fácil ya acompañaba la política educativa franquista en torno al regionalismo. Entre muchos otros ejemplos, se puede recordar el testimonio memorístico de Andrés Sopena Monsalve, con su lapidario "seselanocaleal". El monstruoso palabra provenía de las primeras sílabas de las supuestas cualidades de los "hombres de la Meseta" ("sencillos, serios, laboriosos, nobles, caballerosos y leales"). El mismo sistema mnemotécnico atribuía abreviaciones a las características de gallegos, vascos, valencianos, o los andaluces, cuyos requisitos indispensables correspondían a "demoalim: delgados, morenos, alegres e imaginativos", además de "aficionados a las fiestas camperas". SOPEÑA MONSALVE, Andrés, 1995, p. 98-101. Si Sopena Monsalve hubiera considerado la ofensiva de las siglas en el lenguaje soviético, observaría una analogía entre el disparate del niño franquista y la nueva gramática que aniquila el sentido y la posibilidad de pensar, que culminan en 1984 de Orwell. Pero el autor quiere limitarse a sus recuerdos de niñez, y lo que evoca son otros recuerdos. Mis propios libros de conocimiento del medio, en los años ochenta de un país socialista, provocaban el uso de mnemotécnicas muy parecidas, cuando obligaban a niños de primero a recitar, sin equivocarse, "las virtudes históricas de nuestro pueblo", por suerte eran solo cinco.

851). Quizás a alguien le parezca que, a pesar de la solemne orla de muérdago, su gesto retórico y el significado de sus acciones, Bibí es demasiado simpática o cotidiana para ser una alegoría moderna de Cataluña. En vez de respuestas, y al margen de atuendos historicistas, el capítulo presente nos sugiere otra pregunta referente a la alegoría territorial. Si el abrazo materno y el gesto didáctico, que promete que algo importante será transmitido a quien sepa atender (fig. 852), podrían erigirse en valores seguros, capaces de prescindir incluso de un paisaje definido. Antes de pasar al análisis de otros escenarios para las protagonistas femeninas, con fin de contestar ambas cuestiones, cabe añadir algo ya sugerido en torno a las numerosas imágenes del periodo que representan las últimas dos ilustraciones.

Vimos la simpatía, la cotidianeidad e incluso la reincidente experimentación con lo decorativo, en una amplia selección de imágenes volcadas al entorno, a lo largo del capítulo V y también del actual. En muchas de ellas, cualquier ocurrencia por atribuirles sentido alegórico quedaba anulada de forma inmediata e instintiva, por su amplia carga irónica¹¹⁸⁸ (y sin base teórica, que explicara por qué no existen alegorías paródicas fuera del ámbito de la caricatura política). Y aquellas que admiten la cualidad alegórica, están construidas sobre la capacidad de transmisión maternal mediante ese gesto retórico, a veces a cargo de los seres silvestres y otras sin necesidad de acudir a ellos. Los últimos dos capítulos seguirán indagando en las funciones del signo femenino –gesto, figura, atributo, etc.– que perpetúa mostrando, pero en otros entornos. Enseñar, convencer, aclarar y construir relaciones estables entre la imagen y el significado son algunas de las funciones, que observaremos en otros tipos de espacios representados, empezando por el más complejo y terminando por el más íntimo.



Fig. 851. Mercè Llimona. Portada de *Bibí y el invierno*, 1983.

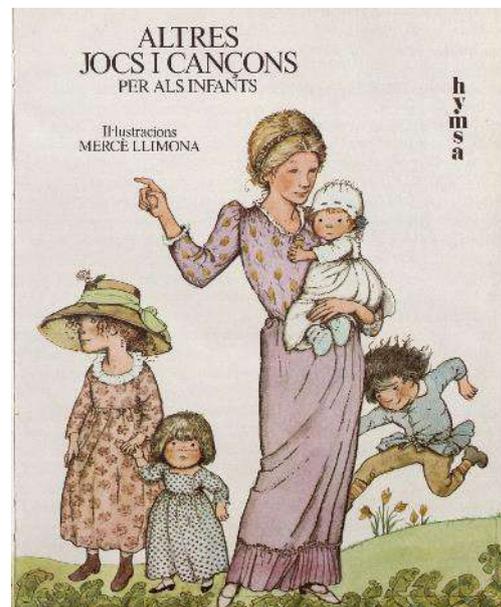


Fig. 852. Mercè Llimona. Portadilla de *Altres jocs i cançons*, 1986.

¹¹⁸⁸ Extrapolando la afirmación a la ilustración rusa, podríamos por fin reflexionar por qué parodian a las alegorías las mujeres escultóricas de las portadas de Olga Mónina (figs. 676-677), cuyas cabezas soportan, además del peso del universo decorativo, cestas con vulgares hortalizas y alguna que otra botella de aspecto poco antiguo.

CAPÍTULO VIII. HACIA UNA PROTAGONISTA EN FUGA

1. REINICIANDO. ¡QUE SEA SIEMPRE VERANO!

1.1. ¿ÉRASE UNA VEZ UNA INICIACIÓN FEMENINA?¹¹⁸⁹

Terminé el capítulo anterior escribiendo sobre personificaciones femeninas de ideas abstractas con cuerpos maleables pero resistentes que, después de reflejar siglos de cambios políticos ofrecían a un inesperado –pero no sorprendido– público infantil unos rasgos invariables. Lo empecé introduciendo o reintroduciendo las teorías sobre el cuento, desde su relación con la naturaleza y la protagonista femenina tipificada (y con ellas, el concepto al que alude el subtítulo: central –afirmaban– para el cuento, pero no para el destino femenino). Completaba la contextualización una indagación en el imaginario colectivo español en torno a la naturaleza, en la construcción política del paisaje “natural” y de sus tipos femeninos inherentes, trascendentales para la ilustración, como lo son las representaciones nacionalistas y regionalistas, de fuerte carga alegórica. Buscando en la contraparte rusa, esbozamos un primer paralelismo, necesariamente asimétrico. Prácticamente inabarcable, el fantasma del bosque imaginado (esto es: pensado, representado, cargado de significaciones y obviamente politizado) permite ser perseguido en distintos géneros de la literatura para la infancia. En sus fronteras encontramos un primer ejemplo de tipología coleccionable de las etnicidades en el imperio, en compleja relación con la naturaleza.

En la revisión más detallada de las autoras rusas ya vistas, se perfilaron varios ejes referentes a las niñas representadas en entornos naturales. Entre ellos destacan: la fuerte resignificación socio-política, que hacía las espesuras salvajes y artificiales intercambiables; las vías para contrarrestar el imperativo de las omniscientes alegorías femeninas estalinistas (naturales, heroicas y nacionalistas por excelencia), y el alto grado de personalización del símbolo en las representaciones del tema analizado.

En cambio, el repaso de los contenidos análogos procedentes de España de los capítulos anteriores llamaba a otras conclusiones. Una de las autoras constitutivas del arte catalán para la infancia resultó ser inseparable de una vivísima y trascendente expresión del tipo regional, la alegoría política, histórica y social. Tan amplio y profundo fue el uso de estas representaciones femeninas en Lola Anglada, que permite y exige una revisión de las reflexiones sobre el cuerpo alegórico y de su evolución hasta el contexto analizado. Este tipo

¹¹⁸⁹ Continuamos con los apuntes aclaratorios de los títulos literarios de los epígrafes y subepígrafes. Algunos atañen sólo al lector en una de las lenguas de la investigación, como en el caso de “¡Que sea siempre verano!” (*Пусть всегда будет лето!*), expresión con la que el rusoparlante reconoce –gracias a la construcción rítmica– la perífrasis de la canción infantil quizás más popular en la historia del país: “¡Que esté siempre el sol!” (*Пусть всегда будет солнце!*). “Todos los meses la visitan” es otro extracto reconocible del mismo ámbito. Resume el final, dado por Samuïl Marshak a *Los doce meses. Cuento eslavo*, texto protagonista de esta parte del capítulo: “Alrededor de su casa se extendía un jardín, maravilloso como lo nunca visto. Allí las flores florecían antes que en los otros jardines, antes maduraban las manzanas, las peras y las frutas pequeñas. Había fresca en medio del calor, y calma en una tormenta de nieve. - ¡A esta ama de casa todos los meses la visitan juntos! -decía la gente. Quién sabe, tal vez era verdad”. (“И был у нее, рассказывают, около дома сад – да такой чудесный, какого и свет не видывал. Раньше, чем у всех, расцветали в этом саду цветы, поспедали ягоды, наливались яблоки и груши. В жару было там прохладно, в метель тихо. – У этой хозяйки все двенадцать месяцев разом гостят! – говорили люди. Кто знает – может, так оно и было”. La traducción es mía, las referencias detalladas de las publicaciones se dan en los epígrafes correspondientes).

de cuerpo, es decir, el definido y discutido durante siglos desde los traumas político-territoriales y personales (europeos y locales), fue el que descubrimos también en otros artistas. El foco se hacía especialmente amplio o universal cuando encontramos en la literatura de la época decó imágenes que remiten a una doble (podríamos llamarla hermana gemela, como lo son los mitológicos Ormuzd y Ariman) de la alegoría regional –no sólo catalana–: la tradicional alegoría ateniense del estado-nación centralizado. A continuación vimos el oscurecimiento y comercialización masiva de las mujeres alegóricas de ambos tipos durante la época franquista y apuntamos a su pervivencia subyacente posterior, más vinculada al ámbito íntimo al que volveré en el último capítulo. Huellas de las confusiones entre el simbolismo maternal y la construcción de un objeto alegórico con fuertes vínculos naturales fueron observadas también en diversas obras de autoras rusas, añadiendo así más motivos para determinar un capítulo aparte, para la comparación de los tipos de ubicación espacial interna.

Volviendo al cuento y a su escenario silvestre busqué más ejemplos de tipos femeninos, siguiendo una propuesta de enfoque feminista que delimita un posible mito seminal, en sentido antropológico. Pensando en los posibles roles adoptados por las jóvenes, en los ritos que podían haber preconfigurado los cuentos de hadas –y también en los siglos de transmisión femenina de unos temas que no desaparecieron pese a los cambios y la opacidad de su origen–, interrogué a varias imágenes rusas y españolas, poniendo a prueba las proyecciones modernas de un supuesto prototipo, o quizás de una sucesión de figuras con rasgos comunes fluctuantes. Me encontré frente a la evidencia de un extenso número de ilustraciones que repetían el mismo patrón de la niña perdida o exploradora presentada como si de una fruta silvestre útil se tratase, inmersa en un código gestual que la unía al entorno arbóreo con una relación de tipo materno-filial. Además de estos indicios que consideré de carácter netamente psicoanalítico (y después de haber descartado las dudas que surgieron sobre las posibles vías de contaminación temático-estilística) volvía a toparme, una vez más, con el significado político de tales imágenes. Siempre propenso a intercambiar rasgos con los simbólicos elementos de la flora y la fauna y sin perjuicio de sus posibles usos comerciales, el cuerpo femenino aparecía así uno y trino. Materno, como la retorta donde se forjan unos símbolos que no representan a la mujer sino otras cosas. Filial (si se puede usar el término para las hijas) en su indefensa propensión a ser apropiado y usado para designar ideas que no le pertenecen. Y natural-vegetal, como la mejor manera de neutralizar la representación identitaria de un territorio político, es decir, privarlo de un carácter concreto y sujeto a la duda crítica, y dotándolo de una universalidad centralizada que excluye cualquier defensa de los intereses femeninos o minoritarios. En este capítulo me detendré a comprobar estas conclusiones tan arriesgadas, indagando en otros tipos espaciales femeninos, que rompen las fronteras entre espacios físicos y simbólicos.

En las últimas páginas me preguntaba sobre los elementos constructivos de esta identidad política “naturalizada” –explícita pero nunca concreta, a pesar de sus implicaciones educativas–. Decidí retomar su búsqueda en el dominio del espacio-tiempo ritual, cíclico y festivo del cuento maravilloso, recordando a una figura con la que me sentía en deuda. La aludida en el título protagonista de la iniciación mítica, más que insinuada en innumerables cuentos fantásticos, pero no reconocida por ningún investigador masculino del tema.

La inesperada respuesta a la pregunta del título del epígrafe viene de un autor fundamental. En la introducción utilicé el ejemplo de Eleazar Meletinski para mostrar un paradigma de cosmovisión del cuento: síntesis, precedida del análisis riguroso de todas las teorías afines, sean estas antropológicas, psicológicas o semiótico-literarias. Aunque alejado del enfoque de género, Meletinski es el único teórico del cuento que dedica a la protagonista femenina tanta atención como las autoras feministas. Su línea interpretativa, única por su carácter, traza un detallado contexto histórico para los cambios poético-estructurales acaecidos

durante la transformación del mito en cuento fantástico¹¹⁹⁰. Explica que, durante el periodo de descomposición de las estructuras tribales, los vínculos matrilineales perdieron peso para ceder el rol central a la nueva familia patriarcal. Estas transformaciones fueron inseparables del debilitamiento de los ritos iniciáticos y de los vínculos entre estos y los mitos que los acompañaban, explicando la cosmovisión de la sociedad prehistórica. La brecha favoreció el desarrollo de nuevos tipos de narraciones, abiertos para los no-iniciados, justamente las mujeres y los niños. Meletinski sostiene que en estas nuevas formas poéticas las oposiciones estructurales entre alto y bajo, expresados en los mitos en términos de fuerzas naturales y parámetros universales (los binomios del tipo día-noche, calor-frío, etc., descritos por la antropología estructuralista) se convierten en parejas de opuestos fuertes y débiles con carácter social, de los que la más importante sería “masculino-femenino”.

Pero el posterior desarrollo de la narrativa fantástica que él traza, nos aleja de la interpretación que daba de este fenómeno el análisis de Bourdieu, que veía en las hileras de binomios opuestos la fuente de la violencia simbólica; o más bien abren la estructura para unos matices sorprendentes. Dijimos que la desacralización de la narración permitió que en ella aparecieran nuevos personajes: como protagonistas, narradores y público. Junto con “ellos” (que parecen ser más bien ellas), en la nueva forma artística, el cuento, surgió el espacio para la fantasía individual y el reflejo de los problemas sociales. Son los no-iniciados, que ya tienen acceso a un protagonismo mayor y a la vez son las víctimas más vulnerables de las nuevas relaciones familiares, que han desplazado en la vida del clan el orden “cósmico”. Transformando los motivos míticos, el cuento no solo deja lugar para la diversión y la problemática individual concreta (léase familiar, en vez de universalmente humana). También el principal motivo que antes hacía necesario el mito, es decir, el rito iniciático, transfirió su lugar central a otro rito, mucho más íntimo y adaptado a las nuevas relaciones. Se trata del matrimonio, con sus particulares costumbres: Meletinski lee sus huellas en todo tipo de cuentos, desde los que visten a la novia con piel de animal hasta el famoso zapatito de Cenicienta.

Hay otro cambio aún más relevante. La irrupción de no iniciados (considerados por la narrativa mítica como personas incompletas) en el tiempo del cuento convierte justamente al héroe marginado, débil, perseguido y excluido, en protagonista absoluto. Sabemos que este héroe es –en todos los tiempos– una heroína, Eleazar Meletinski lo sabe también, aunque la inercia coyuntural le obliga a utilizar términos en masculino (“el héroe”, “los huérfanos”). Pero los datos cuantitativos en su estudio no dejan lugar a dudas. El motivo fantástico más difundido en el folclore universal es el de la niña o mujer perseguida, incapaz de defender sus derechos sola (sin iniciación, las fuerzas mágicas tienen que socorrerla sin su participación activa). A la vez que se difundían y multiplicaban estos relatos, se perfiló el rasgo más céntrico del cuento en sí: la eterna e incondicional idealización de la figura marginada, merecedora de toda la empatía de cuentistas y público.

En tal planteamiento se imponen algunas conclusiones lógicas, como la necesidad de resolver los problemas sociales de la excluida a través de la boda (y no de la iniciación metafórica, que ya no tendría sentido en el mundo postmítico). La segunda radica en la definición de otro motivo-estrella, el cuento de huérfanas perseguidas por sus madrastras, que absorbieron en algunas culturas otras áreas de los problemas femeninos –los contratiempos de la hija menor y los sufrimientos de la mujer abandonada y/o maltratada por el marido o por miembros femeninos mayores de la familia–. Meletinski insiste en la explicación de esta trama

¹¹⁹⁰ Todos los apuntes de los párrafos siguientes se basan en dos obras clave de Meletinski, el temprano monográfico *El héroe del cuento de hadas. Origen del personaje* y su texto más célebre *Poética del mito*. МЕЛЕТИНСКИЙ, Елеазар, 2005 [1958]. МЕЛЕТИНСКИЙ, Елеазар, 1976; en castellano: Meletinski, Eleazar. *El mito: literatura y folclore*, 2001.

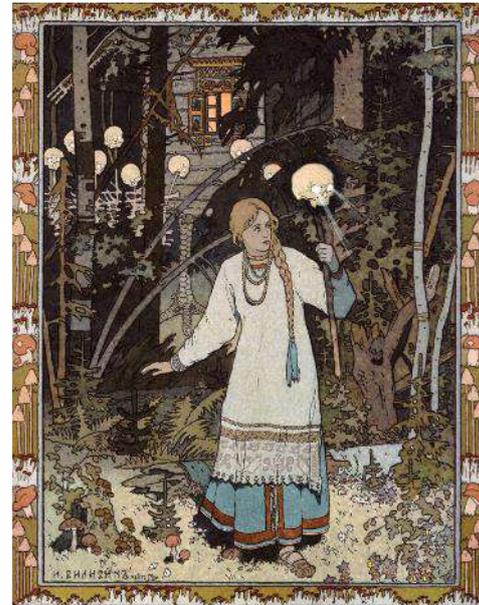
por el cambio de las relaciones familiares: solo la desaparición del clan (donde todas las mujeres del grupo compartían el papel materno) y la exogamia de corte patriarcal hacen posible una figura como la madrastra.

Una de las historias más carismáticas y particulares, en el grupo de cuentos donde la huérfana perseguida atraviesa pruebas fantásticas en el bosque misterioso, es el cuento ruso de Vasilisa, recopilado por Alexandr Afanásiev¹¹⁹¹. Meletinski se sirve de él para evidenciar cómo el conflicto socio-familiar absorbe la estructura mitológica, encerrándola en un marco (la intriga cotidiana y su resolución ocupan, respectivamente, el principio y el final). Al inicio del cuento la muchacha sufre la persecución de su madrastra que la desplaza hacia el peligroso bosque encantado, donde las fuerzas atávicas la pondrán a prueba. Esta selva, antaño lugar de la iniciación, sigue encerrando el sedimento mitológico, el núcleo central del cuento. Allí actúan personajes prehistóricos en proceso de transformación mutilante. En el caso de nuestro cuento, la bruja Baba Yaga, un claro reflejo de figuras sagradas matriarcales como la Dueña de la muerte y de los animales. No sabemos a ciencia cierta por qué no podemos considerar las pruebas que sufre Vasilisa una iniciación, por lo menos, Meletinski no lo dice explícitamente. Aunque una lectura profunda de su análisis insinúa que uno de los motivos posibles podría ser el hecho de que no es ella, sino la extrapolación mágica de su madre muerta –una muñequita parlante a la que da de comer como a un ídolo– que logra cumplir las tareas “heroicas”. De este modo, el consiguiente final feliz, es decir, vuelta al hogar, restablecimiento de los derechos de la desheredada, venganza sobre la madrastra y boda feliz, resultan un acto social no solo en el “marco” narrativo (principio-fin) sino también dentro del núcleo postmitológico: es el vínculo matrilineal que consigue la continuación del clan, y no la transformación de una persona que asegura la aplicación de las leyes cósmicas en la sociedad.

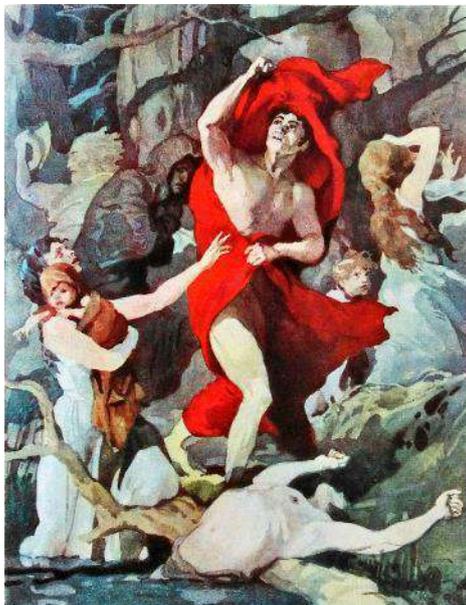
Es sumamente interesante ver si las ilustraciones de Vasilisa concuerdan con esta interpretación. La mayoría de los ilustradores han evitado acercarse a este cuento, probablemente impactados por el extraordinario éxito de las imágenes de Iván Bilibin de 1900, convertidas en verdaderos iconos. Lo diferente en ellas no es el hecho de convertir la página en unos retablos modernistas, rodeados por marcos que narran el simbolismo mágico de animales y plantas: esto es lo que hace el artista también en todos los demás cuentos. Uno de los rasgos más impactantes de las ilustraciones de Vasilisa es dejarla actuar como un verdadero héroe cultural, es decir, centrarse sólo en los momentos telúrico-naturales, dando la espalda casi por completo al conflicto social. Gran parte de la fuerza expresiva de las imágenes de Bilibin para este cuento se vierte en las representaciones del encuentro de Vasilisa con tres seres mitológicos de carácter cíclico: los jinetes blanco, rojo y negro, que no tienen ningún rol narrativo, salvo para marcar el paso del tiempo, de ahí los entendemos como elementos del ciclo solar (probablemente legibles más ampliamente también como las etapas de la vida). Como un héroe mítico verdadero, la niña perseguida recorre el bosque primigenio para atestiguar la medida divisoria del tiempo, es decir, para tornar el caos en cosmos –ya dijimos que ignoráramos los símbolos chamánicos que la enmarcan mientras lo hace, aunque resulta difícil, (fig. 853)–. Por si fuera poco, antes del final feliz (y con infinitamente más peso visual que la consabida boda), encontramos el primer paso de la heroína en su vuelta hacia el hogar. Su cualidad de portadora del fuego sagrado, ya ofrecida por el texto popular, es subrayada de todas las maneras posibles, incluso sin referirnos a las setas del marco, demasiado cercanas a la alusión a los hongos alucinógenos rituales (fig. 854). Quizás el mejor modo de presentar a la joven como un tipo prometeico es centrarse en su cara (a menudo semioculta o ausente de la imagen, como en el caso del encuentro con los jinetes solares), en el momento cuando su pose y el gesto facial imitan a los de la calavera ardiente. Está claro que para Bilibin Vasilisa sí ha superado la muerte iniciática y, gracias a ello, vuelve a la sociedad humana con el fuego y el

¹¹⁹¹ En castellano, popularizado como “Vasilisa la bella”, “Vasilisa la Hermosa”, “La muñeca de Vasilisa”, etc.

conocimiento de la magia (además, lo ha hecho ella y no la muñequita, cuya representación no preocupa al artista en absoluto). Repetiré que no se trata de la interpretación de un artista, por muy excepcional que sea, sino de la exorbitante aura que rodea a estas imágenes desde su creación hasta el día de hoy, fruto de la empatía que crecía exponencialmente. Huelga decir que las imágenes, una interpretación como lo es también la recepción de estas, no vienen a contradecir la interpretación de Meletinski. Más bien la elección visual concreta (un sincrético modernismo en la bisagra entre dos siglos modernos, etc.) ha priorizado la fuerza y el ritmo del núcleo mítico, intuyendo el menor potencial del conflicto socio-familiar. El verdadero marco poético en las aventuras de Vasilisa de Bilibin es el binomio: Vasilisa, casi de espaldas, va en busca del sol / Vasilisa, en pose simétrico-opuesta vuelve trayendo la luz (figs. 853-854). Para el pensamiento visual la necesidad de iniciaciones femeninas en el seno de la naturaleza salvaje parece tan evidente como, pongamos por ejemplo, el género de las alegorías.



Figs. 853-854. Iván Bilibin. Páginas de *Vasilisa la Hermosa*, 1900.



Figs. 855-856. Borís Déjterev. Páginas de *El corazón ardiente de Danko*, 1958.

1.2. OTROS CICLOS SOLARES. “TODOS LOS MESES LA VISITABAN”

¿Por qué tiene tanta importancia el hecho de introducir en la imagen de contenido folclórico, fantástico o mítico elementos medibles o clasificables? Vimos en el capítulo anterior como las alegorías que expresan la identidad territorial o histórica pueden fácilmente convertirse en etiquetas de productos comerciales, postales y muñecas, coleccionables como cromos. Pero la necesidad de clasificar los productos simbólicos en acumulaciones mensurables es un tema tan antiguo como el propio simbolismo de los números, e intrínseco a la interpretación del cuento. En un texto preciosista, Anatole France ofrece a sus jóvenes lectores una conversación antropológico-semiótica (*avant la lettre*) sobre el origen de los cuentos de hadas¹¹⁹². Uno de los puntos más candentes de la discusión para el grupo de amigos puestos en escena es la mención del valor especulativo del número doce, organigrama no solo de sistemas mitológico-religiosos (de los signos zodiacales a la Última Cena) sino también de los mitológico-conspirativos: los doce mariscales de un inexistente Napoleón. Los protagonistas, que resumían con elegante humor los debates conocidos por el público moderno, no lo dudaban: el calendario es el best-seller de las estructuras imaginarias, empezando por los cuentos.

Le Livre de mon ami, las memorias de infancia de France donde aparece este “Diálogo sobre los cuentos de hadas” data de 1885. Un año antes, una revista francesa había publicado un texto cuyo título encuentra eco en la conversación de los amigos. Se trata de “Así que el Sr. Max Müller nunca existió: estudio de mitología comparativa” del folclorista Henri Gaidoz (los que conversan aplican literalmente la fórmula del título al “inexistente” Napoleón-Sol)¹¹⁹³. El ensayo de Gaidoz recoge el descontento frente a las teorías sobre el mito y el cuento de Max Müller, un seguidor de los planteamientos de los hermanos Grimm, un sentimiento que Anatole France debió de haber entendido bien. Entre otras razones porque por aquel entonces ya era autor de un cuento de hadas, *Abeille*, forjado con una evidente admiración por el estilo de la escuela de las *Précieuses* francesas, las recopiladoras y autoras de cuentos maravillosos, cuyos modos narrativos los situaban en las antípodas de los mitólogos comparativos a lo Grimm; France iba a continuar en la misma línea. La opinión del humanista francés nos coloca en una coyuntura de pensamiento peliaguda: antes del auge de los debates sobre monstruos conceptuales como la “raza” (un tema antropológico tristemente unido al del cuento), los pensadores ya eran conscientes de la importancia de los sistemas que clasifican y miden para la apropiación política de los mitologemas. Antes de retomar este apunte; si nos quedamos en el terreno del cuento ilustrado del XX, notamos cómo este tipo de operaciones especulativas parecen sumamente acomodables a la presentación del cuerpo folclórico femenino. Fijémonos una vez más en la imagen de Vasilisa. Podemos compararla con otros héroes dibujados de la estela de Prometeo (eligiendo la variante literaria conocida del mitologema universal del héroe cultural). Así, en 1958, B. Déjterev ilustró el cuento romántico de Máximo Gorki, *El corazón ardiente de Danko*, una variación revolucionaria sobre el tema del portador de la luz para el pueblo (figs. 855-856). El artista transmite el carácter de mito griego del protagonista con manifiesta claridad. Pero el texto de Gorki no le brinda la oportunidad para construir un marco narrativo visual rítmico como el de Bilibin para el cuento de Afanásiev. Aunque, con una pose muy semejante a la de Vasilisa¹¹⁹⁴ (¿cómo si no, representar a Prometeo y su luz?), Danko

¹¹⁹² FRANCE, Anatole, 1923, [1885].

¹¹⁹³ GAIDOZ, Henri, 1884, p. 73-90.

¹¹⁹⁴ Nótese, no obstante, un matiz de género: Vasilisa incorpora en su gesto algo de la temblorosa inseguridad de las mujeres que rodean a Danko, personificación de la afligida e indefensa mujer-víctima. Lo sumamente heroico en el caso de la doncella folclórica es que fusiona en su figura ambos gestos: el del miedo, insuperable en el imaginario de la imagen femenina y el de su superación en pos de un rol cultural superior, como figura mitológica. En cuanto al contexto cultural de Bilibin y Déjterev, la comparación resulta plenamente oportuna: durante la

avanza siempre en la misma dirección, como si trazase un círculo vicioso en el mismo bosque maldito. Podríamos decir que su marco en torno al núcleo representativo –lo que en Bilibin llamé “principio-fin”– muestra la lucha por convertir el caos y el dolor en cosmos y progreso. Pero ningún encuentro con los elementos potencialmente medibles u ordenables de la luz (o de cualquier fenómeno natural) lo convierte en un héroe cultural que puede expandirse hasta lo enciclopédico o lo coleccionable. Seguiré desarrollando este hilo hasta extraerlo de los confines de la justa¹¹⁹⁵ sátira contra Max Müller y mostrar el núcleo del asunto, la propensión a la falsificación alegórica de lo heroico femenino frente a la naturaleza.

Ciertamente, sería fácil derivar la nacionalización del cuerpo medible femenino (y de allí, a los territorios colonizados o colonizables) de la relación insinuada a pie de página: el racismo europeo de finales del XIX ordenó y midió la diversidad para judicializarla, el nazismo le siguió y todos los autoritarismos tomaron nota. Pero hay un orden de pensamiento complementario que, sin invalidar el esbozado, busca las raíces de un fenómeno eterno de más profundidad: las alegorías nacionales que florecen durante las monarquías europeas del Antiguo Régimen son anteriores al racismo científico y beben, en mayor medida que este, de la visión folclórico-fantástica de la feminidad subordinada. Sin volver tan atrás en el tiempo, podemos ver la huella de procesos afines en un relato ruso de enorme popularidad durante todo el siglo XX y cuyas primeras ilustraciones infantiles inauguran dicho siglo. Se trata de un cuento, conocido por cualquier niño ruso gracias a la divertida y original personalidad poética de Samuél Marshak, que lo “versionó” en 1942-1943 con el nombre de *Los doce meses*, de sus antecedentes o prototipos literarios (y también de las infinitas representaciones que generó todo ello).

El tema de la personificación de las unidades del calendario es, de hecho, tan rico y complejo como el de la alegorización, y muy afín a este. Especialmente interesante se revela su contexto histórico. A principios del XX, hacia el inicio del periodo estudiado (y en un larguísimo “fuera del marco histórico” anterior) el culto al calendario, con sus festividades y las capas de sentidos acumulados a lo largo de la historia, tuvo una extraordinaria fortuna en Rusia¹¹⁹⁶. Y podemos trazar una frontera y el “fuera del marco” del desarrollo de la tendencia hacia nuestros días, cuando el tema de la ritualidad festiva, desde su antropología

desestalinización tardía (y después de su brusco fin con la llegada al poder de Brezhnev), Déjterev practicó un clasicismo consciente y autoreflexivo, aplicado, además, a cuentos de hadas como *Pulgarcita* o *Cenicienta*. Allí mostró que la pauta rítmica, el diálogo entre épocas o cierto grado de estilización decorativa, conjugaban perfectamente con su particular realismo neoclásico. Es decir, podemos considerar que Déjterev usó el clasicismo neo- (o pseudo-) griego en sus cuentos como Bilibin la estilización folclórico-popular: como una capa semitransparente de acuarela que no impedía ver otros mensajes.

¹¹⁹⁵ Justa desde el punto de vista del humanismo francés finisecular y desde el actual: en ambos casos las razones tenían mucho que ver con la contribución de la estela fotográfica de los Grimm a la moda de lo indoeuropeo o “ario”, término cuya historia es de conocimiento común. El infinito tema de la relación de la clasificación y tipificación con el racismo y el estado autoritario ha sido explorado, entre otras áreas, en trabajos sobre la fotografía antropométrica policial (en este caso, francesa) como KOCHLEFF, Tamara, 1997, p. 127-151. En cuanto al uso del discurso de género en los Grimm durante el Tercer Reich, véase BOTTIGHEIMER, Ruth, 1987.

¹¹⁹⁶ Bastaría con la lectura de cualquier listado bibliográfico de algunas obras de referencia (digamos, *Las fiestas agrarias rusas* de V. Propp) para convencerse de esto y de algo más. A saber, de la vitalidad de una investigación perseguida y prohibida, que durante las décadas centrales de este estudio se dedicó a indagar en una tradición desaparecida, tratada como un artefacto infinito, y por lo tanto sujeto a interpretaciones y universalizaciones correctoras. De hecho, aun antes del inicio del XX, el propio Afanásiev escribió un trabajo sobre mitología y folclore, llamado justamente *La cosmovisión poética de los eslavos sobre la naturaleza*, considerada hoy el exponente “a ultranza” de las ideas de los Grimm y Max Müller. Y, aunque otros pensadores lo criticaron, ninguno satirizó preguntando “si el Sr. Afanásiev alguna vez existió” o fue un símbolo del Sol Invicto. En vez de esto, algunos de aquellos científicos extraordinarios (a menudo perseguidos por su integridad y/o pertenencia étnica), anotaban magnánimamente que Afanásiev rellenó los huecos de modo muy creativo, intuyó –sin metodología ninguna– muchos descubrimientos futuros, creó mitos artificiales de gran popularidad, etc. ПРОПП, Владимир, 2000. АФАНАСЬЕВ, Александр, 2000. ТОПОРКОВ, Андрей, 1997.

universalizada e interpretativa, sigue manteniendo el interés de investigadores y profesionales de todas las áreas¹¹⁹⁷. Tanto respecto al punto de partida (en vísperas de la Revolución), como en el de llegada, –en una revitalizada, posmoderna y omnívora cultura New Age del momento final de las reformas democráticas–, podemos afirmar que el propio calendario popular estaba dotado de una infinidad de personajes adjuntos. De hecho, cada día estaba asociado con variados nombres de santos con funciones paganas implícitas: nada desconocido en otras partes del mundo; no así el hecho de disponer para las numerosas fiestas de otros nombres, cuyo origen a menudo apenas puede ser rastreado ni en el cristianismo ni en los ciclos mitológicos eslavos. Estas “personificaciones de las fiestas populares” tenían género, hábitats, rasgos y atributos como cualquier personaje fantástico, amén de carácter, ritos y ciclos poético-narrativos específicos; una herencia que la cultura posrevolucionaria intentó erradicar a fondo, sustituyendo las costumbres rurales por masivos “carnavales políticos” urbanos, entre otros.

Con estos antecedentes y en plena Guerra Patria, Samuíl Marshak, el brillante poeta infantil presentado en el capítulo IV, se inspiró en los motivos calendarios para unir el bosque encantado, la festividad del Año Nuevo, una huérfana maltratada y los doce meses. Creó una particular obra teatral donde las personificaciones fantásticas y el carácter ideal de la protagonista están desarrollados y adaptados a los nuevos gustos. Y entre estos gustos que definen el verdadero contexto cultural cabe incluir la problemática relación con las festividades. La Gran Guerra Patria dividió la historia del ciclo festivo soviético en dos partes muy poco parecidas, uno de los hitos del segundo periodo sería la tímida restauración de algunas festividades tradicionales antes prohibidas, debidamente transformadas¹¹⁹⁸. La inflexión afectó –de modo mucho más paulatino– también a las investigaciones folcloristas, estrechamente unidas al enfoque semiótico. El silencio obligado de Propp aún duraría décadas y Meletinski pasaría los años entre 1949 y 1954 en un campo de trabajo en Siberia, pero la apertura del público hacia la investigación y reinterpretación del pasado ritual-espiritual sería imparable.

La narrativa más antigua, el cuento folclórico de Morozko (traducible como Papá Frío, El viejo del Hielo, etc.)¹¹⁹⁹ presenta gran número de variantes en el territorio ruso. Una de las primeras publicaciones oficiales pertenece a A. Afanásiev y data de 1860 –para aliviar la complejidad del andamio histórico-mitológico, prescindiré de otras protofiguras muy cercanas, como Moroz, etc.–. Pocos años antes, una escritora y recopiladora checa, Božena Němcová, había publicado un cuento que ampliaba el antiguo motivo desarrollado por Morozko, sobre el encuentro de la huérfana en el bosque nevado con la personificación masculina del Invierno (con el respectivo premio y boda de la hijastra buena y el castigo de su mala y perezosa hermana). Como otros folcloristas, Němcová afirmaba limitarse estrictamente a lo oído por sus

¹¹⁹⁷ Citaré tan solo un detalle significativo: la denominación –junto con sus contenidos– de una carrera universitaria de larga historia: Dirección de espectáculos y fiestas (Режиссура театрализованных представлений и праздников). En varias universidades, este grado pone un fortísimo acento sobre el calendario ritual folclórico, sus aspectos antropológicos e históricos, etc.

¹¹⁹⁸ ЛАЗАРЕВА, Людмила. История и теория праздников, Челябинск: Челяб. гос. акад. культуры и искусств, 2010, p. 213-218.

¹¹⁹⁹ Tanto la traducción del nombre del personaje folclórico-mitológico Morozko, como la del vinculado a él protagonista de la fiesta soviética de Año Nuevo, Ded Moroz, presenta una serie de problemas, amenazando con la incompreensión de los personajes si dicha traducción no refleja su evolución y funciones. Por esto, algunas traducciones acercan los nombres a figuras más conocidas y los fusionan; así en inglés la primera denominación de Morozko “Father Frost” se usa también para el patrón del Año Nuevo, mientras *que* en francés ambos se han convertido directamente en Père Noël. Ninguno de los dos intentos es despreciable, aunque ignoran las diferencias entre los dos personajes, el primero más cercano al folclore y el segundo con una rica evolución contemporánea. A partir de aquí traduciré Morozko como Papá Frío y a Ded Moroz como Abuelo Frío: aunque este último es el personaje más moderno su presentación como un anciano es tan obvia, como la asimilación al término “Papá” del personaje más mitológico.

informadores, dejando, no obstante, una obra inconfundible y marcada por idiosincrasias personales¹²⁰⁰. Su versión sustituía el personaje de Papá Frío por doce personificaciones mensuales, todas masculinas (como lo son los meses en las lenguas eslavas), y fueron estos los que dieron el nombre de la obra. Por fin, en 1942, en la coyuntura ya descrita Samuíl Marshak comenzó a escribir la obra que lleva el mismo título que el cuento de Němcová, del que lo separaban casi un siglo, *Los doce meses*. No menos importante que la cuestión de las versiones anteriores resulta la trascendencia del hecho festivo, cuya apología cimenta el trabajo de Marshak. Fue en estos años cuando el restaurado árbol de Navidad —ahora árbol de Año Nuevo— volvía a los niños soviéticos junto con un viejo, Abuelo Frío (o Ded Moroz) cuyo nombre era casi el mismo que el de Morozko, y con regalos para los niños buenos. Como ayudante del viejo, la nueva costumbre requeriría, cómo no, una chica joven. Para mayor confusión etnográfica, esta se llamaba Snegúrochka, es decir, Nieves o Blancanieves, ya que su nombre durante décadas se tradujo como el de la princesa de los Grimm. Marshak no instauró la figura festiva de Blancanieves. La nueva tradición fue fruto del trabajo conjunto de pedagogos y burócratas-gestores del ocio “correcto” de la infancia¹²⁰¹. Pero el poeta sí trabajó para la recuperación de un espíritu que, si no fuese por la prohibición, podría haberse llamado “neo-navideño”. Su obra teatral fue considerada justamente una especie de guion apologético de la fiesta. En la obra, además, actúan numerosos personajes adicionales. Sus nombres recuerdan los cuentos de Andersen —la Reina-niña (menor de 14 años), su viejo profesor o el soldado

¹²⁰⁰ En su estudio sobre folcloristas femeninas olvidadas Zipes utiliza la figura de Němcová, entre otras autoras, para reflexionar sobre los matices de género en la adaptación, practicada por todos los recopiladores. Con su enfoque antropológico, él equipara recopilar y contar: una publicación es un peldaño más de la eterna trayectoria de un motivo y no (por lo menos, en la prácticamente totalidad de los casos históricos) un estudio con afán conservacionista. En este esquema, el trabajo de varias mujeres destaca por su capacidad de elegir fuentes (lo que la florística llama “informadores”, aquí “informadoras”), presentando así los puntos de vista más marginales y heterodoxos. ZIPES, Jack, 2014. Puntualizando el importante análisis de Zipes, subrayaría que los folcloristas masculinos que describe suelen ser de dos tipos. Por un lado, autores que imprimen con gran determinación su personalidad e ideas literarias sobre el material, como Perrault (pero que no se molestaban en afirmar que se trata de originales intactos y, además, nadie lo esperaba). Por otro, figuras como los hermanos Grimm, que ofrecieron una falsa “transcripción fidedigna” de lo “oído”, operando una considerable selección, clasificación, etc. manipulaciones, más o menos sutiles, pero siempre sistemáticas, con evidentes fines políticos. En última instancia, tanto los primeros como los segundos sirvieron a unos ideales nacionalistas, pero casos como el de los Grimm lo llevaron al extremo. No obstante, la figura de Božena Němcová traza curiosas líneas de tensión dentro de esta coyuntura, que apenas le permite caber en la tradición de humildes transcriptoras rurales dibujada por Zipes, que la historia ha dejado en segundo plano. Sobre todo, porque hoy es considerada una famosa novelista, o incluso madrina de la literatura nacional y nacionalista, por inaugurar la escritura en checo.

¹²⁰¹ Al margen del debate actual sobre la fecha exacta de creación del personaje neo-mitológico Abuelo Frío y hasta dónde sus dobles o protofiguras anteriores a la Revolución coinciden con él, su actuación en conjunto con su nieta Blancanieves, el abeto de Año Nuevo y la escenografía común en los colegios queda atestiguada hacia finales de los años treinta. Un reciente monográfico fecha la primera aparición conjunta del abuelo y la nieta en 1937, aportando también un creciente número de obras poéticas que tratan de acomodar a los niños al personaje femenino, a todas luces nuevo e incomprensible. Aunque la autora insiste en los antecedentes prerrevolucionarios de los dos seres mitológicos, los guiones, poemas, canciones, etc. que cita evidencian que, aún si existiese un conocimiento limitado y necesitado de modelar sobre el abuelo, el rol de la nieta precisa ser construido *ex-nihilo*. ДУШЕЧКИНА, Елена, 2012. Un repaso de las fuentes ilustradas ayudaría a puntualizar. La portada de la revista *Chizh* de 1936 presenta un tema poco común en las ediciones anteriores. Se trata de un abeto festivo, tratado patentemente con la confusión de un “work in progress”: en torno al símbolo acuden todos los personajes de la revista junto con algunas figuras orientales de peliaguda interpretación, no hay rastro de Ded Moroz ni de su nieta. Tampoco aparecen estos en la segunda representación del árbol festivo en el interior del número. La portada-tipo de diciembre, con abeto de Año Festivo y sin Abuelo Frío, sigue reapareciendo puntualmente (a veces sustituida por más importantes asuntos pre-bélicos) hasta 1940, cuando el personaje mitológico, lejos del papel central, asoma entre los animales fantástico-decorativos de Y. Vasnetsov. Con los inicios de la guerra la revista cierra, como otras instituciones e iniciativas culturales. Es evidente el aplazamiento de la consolidación del imaginario festivo para el periodo inmediatamente posbélico.

sabio y justo— y su función es enseñar con humor y elegancia el mensaje educativo: los buenos sentimientos y la buena educación triunfan en torno a la ritual hoguera de Año Nuevo.

Podemos abarcar fácilmente el desarrollo diacrónico de los personajes de Morozko-Papá Frío que anteceden a los de Marshak (duplicados hasta cierto grado: el propio escritor repitió en 1943 el éxito de la obra con un cuento más cercano a la composición folclórica, sin reinas, soldados y profesores)¹²⁰². Papá Frío cobra fuerza y crudeza a lo largo de los años, aunque el particular terror místico que emana parece haber llegado a su máxima cota con el personaje del Bilibin tardío, en 1932 (fig. 858). Antes de la revolución, Bem apenas le dejaba el espacio de un juguete marco, donde lo representaba como una especie de dios Pan helado (fig. 857). En el trabajo de Pajómov de 1966, en cambio, el poder aniquilador del Hombre-Invierno aparece casi ilimitado, tanto que no necesita detalles al margen de su obsesiva blancura (fig. 858). Algo parecido pasa con los tres espacios silvestres. De un escenario que podríamos ver como pre-festivo en Bem, el bosque evoluciona a lugar de muerte segura que no necesita más que un fragmento para aterrorizar en Pajómov (y además, es verdadera área de la iniciación prematrimonial, en la que la Huérfana parece más cercana a la muerte ritual que muchos personajes de los ritos de transformación). Cuesta reconocer en la protagonista de Pajómov la relajada pequeñaja de la portada de Bem; si la primera recordarse a alguien sería a un preso de Siberia en sus últimos instantes¹²⁰³. Concluiré con el tema del frío a lo Pajómov, sugiriendo que solo viendo a la chica de Bilibin, aterrada por un frío evidentemente menor, se puede imaginar el grado de congelación que reproduce la figura (fig. 859). Efectivamente, cuanto más avanza su evolución cronológica, más inhumanamente azulada aparece la novia del bosque frío.

¹²⁰² Insistiré, para disipar cualquier posible confusión. Las prefiguras que los muy recientes intentos etnográficos o paraetnográficos buscan para Abuelo Frío o Ded Moroz, e incluso y contra las evidencias, para su nieta, son una realidad del imaginario interpretado; la línea genealógica que Marshak veía para sus personajes de *Los doce meses*, vinculándolo tanto con la leyenda recopilada por Němcová como con los cuentos sobre Morozko, era otra muy distinta. Las dos se cruzarían solo si acudiéramos a las imágenes.

¹²⁰³ Las razones de los dos artistas para reducir drásticamente la edad de la protagonista casadera son obviamente diferentes. En Pajómov parece como si el extremo sufrimiento ha hecho a la joven encogerse hasta parecer una niña en estado de estupor. Y viceversa *mutatis mutandis*: hablando del mismo artista, y recordando lo ya dicho sobre sus imágenes en el cap. IV, podemos suponer que ha rejuvenecido hasta el absurdo a su heroína para reforzar el mensaje de frío, dolor y miedo (además de violencia sexual: su novio mitológico y ritual torturador tiene la edad de su abuelo). Un objetivo, por lo demás, innecesario: haciendo que la cara de la niña reflejara los mortecinos tonos del azul del entorno, Pajómov ya había conseguido dibujar una de sus imágenes más terroríficas. Pero el redoblado fervor del artista sí consigue subrayar sobremanera el mensaje: la iniciación (que equivale en el plano social no a la boda desigual, sino a la riqueza y a la venganza sobre la madrastra abriendo la posibilidad de otra boda “correcta” en otras variantes) o superación de la muerte temporal es conseguida gracias a la autoaniquilación de las sensaciones femeninas —la afirmación amable de que “sí, tiene calor”—.

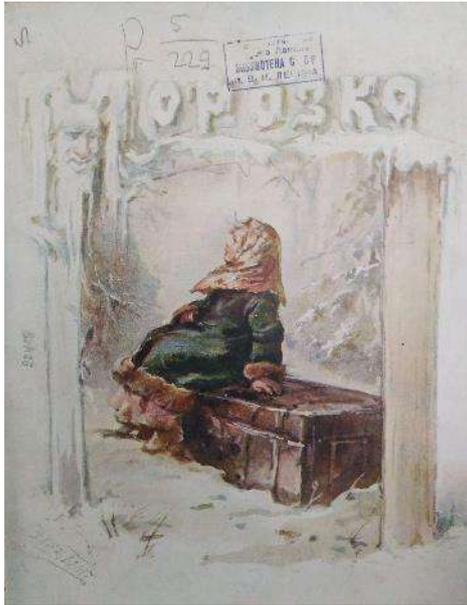


Fig. 857. Elisaveta Bem. Portada de *Morozko (o Papá Frío)*, 1910.

Fig. 858. Iván Bilibin. Página de *Morozko (o Papá Frío)* en *Cuentos de la abuela rusa*, la adaptación americana de Frances Carpenter, 1933.¹²⁰⁴

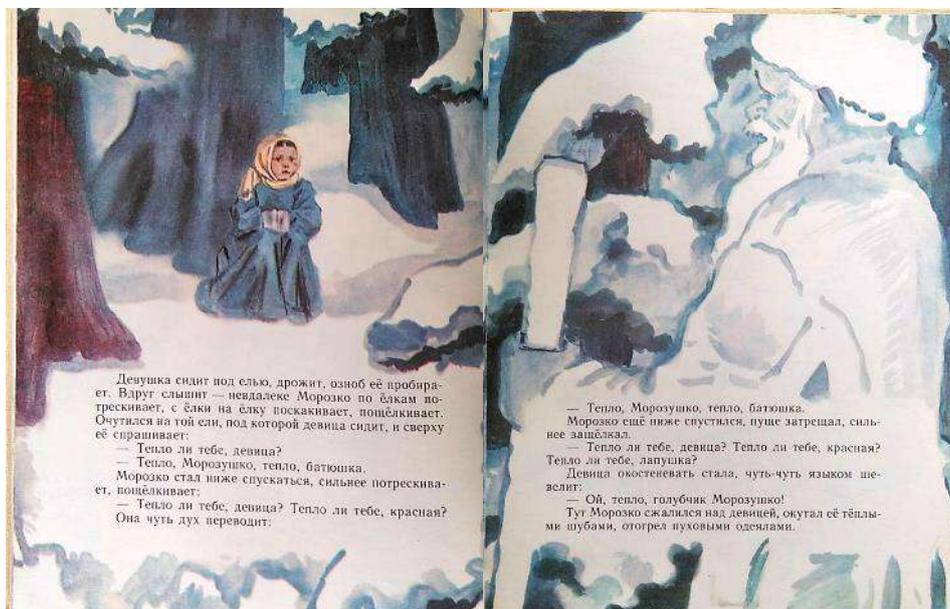


Fig. 859. Alexéi Pajómov. Página doble de *Morozko (o Papá Frío)*, 1966. (Para los lectores en castellano, traduzco la célebre frase del señor del invierno, sádicamente repetida a la novia que le han enviado: “¿Tienes calor, doncella? Tienes calor, preciosa?” La respuesta correcta sería el equivalente cariñoso a “Sí, señor”).

Si desde estas imágenes efectuamos un salto a las más tardías de mi selección de *Los doce meses*, las semejanzas serían tan grandes como el alivio (figs. 860-861). La hoguera festiva de Marshak, visto por Eriómina, salva a una niña que parece pariente cercana de la primera y la tercera huérfanas de *Morozko* (la agonizante figura de Pajómov no admite la continuidad). Pero a su lado está, de hecho, Abuelo Frío (o Ded Moriz, ahora en el papel de

¹²⁰⁴ Bilibin creó esta ilustración en la emigración, pocos años antes de su vuelta a la Unión Soviética. La inserción de la imagen en los circuitos de la diáspora rusa (con el binomio libertad-condicionamiento que suponen) resalta aún más la extraordinaria continuidad iconográfica, característica de las imágenes “foráneas” del artista.

Enero) junto a otros once actores. La posterior variante para el público japonés (sobre la obra, como indica la festiva cortina que ha desplazado el bosque) permite valorar más detalles. Aunque hace ostentación del parecido con el dueño de la fiesta del Año Nuevo, Enero deja algún rasgo festivo para sus hermanos invernales. El resto del grupo oscila entre el aspecto militar y los atributos remotamente checos, que recuerdan el protoorigen del cuento.

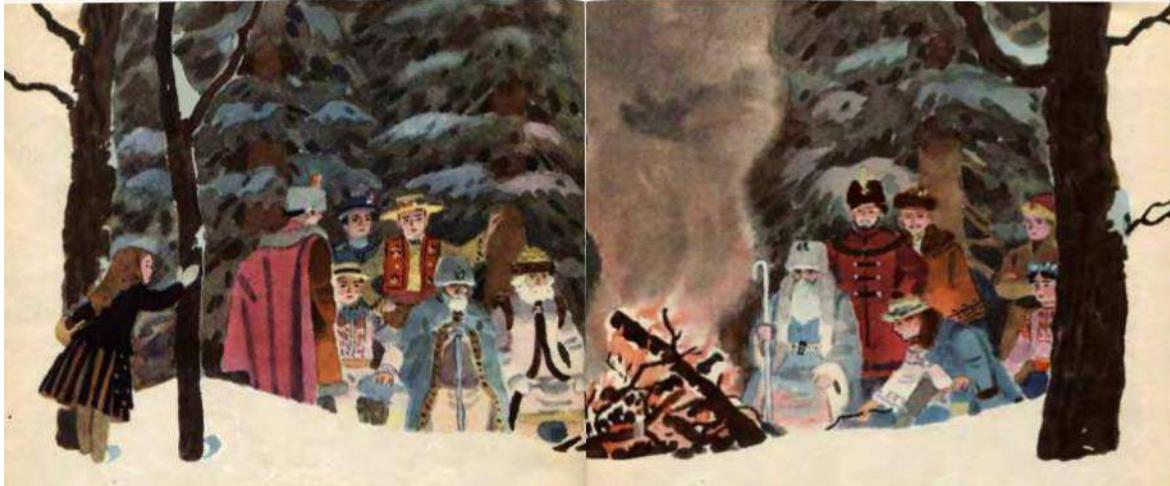


Fig. 860. Tatiana Eriómina. Página doble de *Los doce meses*, 1974.

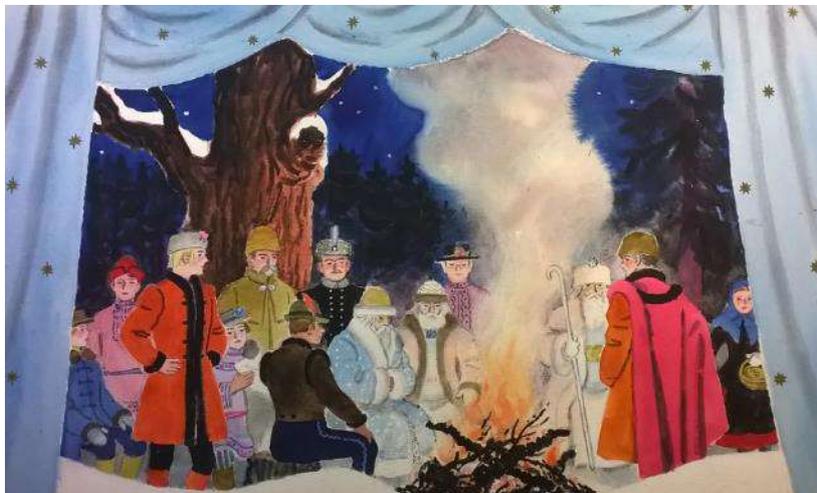


Fig. 861. Tatiana Eriómina. Página doble de *Los doce meses* (obra de teatro). МАРИШАК, Самуил; ЕРЁМИНА, Татьяна (il.). *Двенадцать месяцев* (пьеса). Москва, etc.: Детская литература, Kimiko Saito, 1986.

Volviendo en el tiempo, encontramos las imágenes de Alféevski, dos variantes de ilustraciones para la obra que en 14 años ha cambiado solo en soltura y grado de estilización, pero no iconográficamente. Vemos a la protagonista más tardía en el momento de un congelamiento leve –el estilizado sol invernal anuncia la hoguera–, muy parecida a la clásica imagen-tipo analizada en el capítulo anterior, la de la doncella abrigada por el árbol y rodeada de animales (fig. 862). Y también la parte social de la protagonista más temprana, en compañía de los meses, avatares de Abuelo Frío, además del soldado y de un abeto festivo (fig. 863).

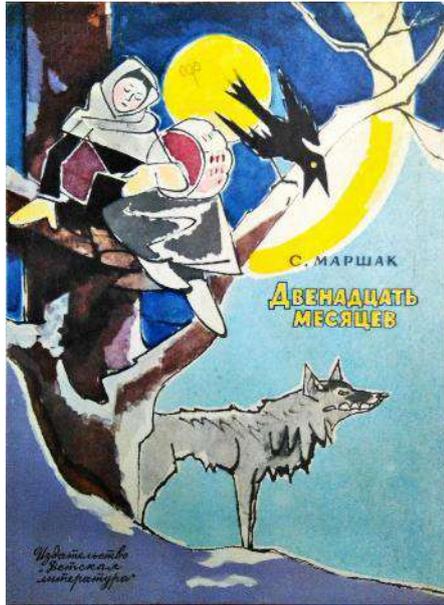


Fig. 862. Valeri Alféevski. Portada de *Los doce meses*, 1971.

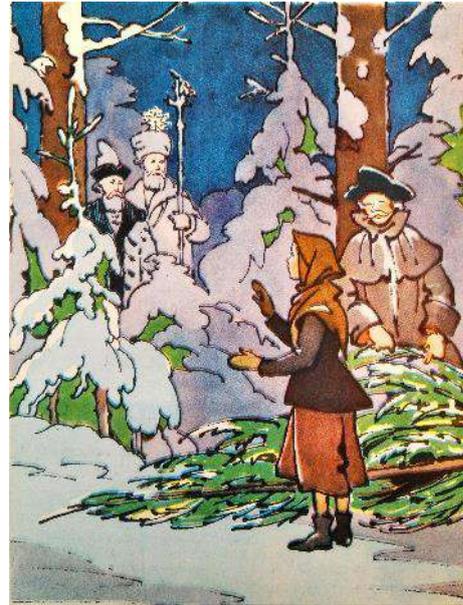


Fig. 863. Valeri Alféevski. Página de *Los doce meses*, 1957.

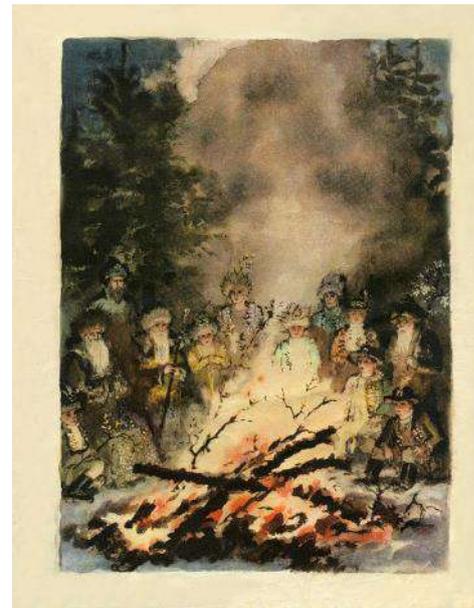
Todas las imágenes posteriores de *Los doce meses*, tanto las más centradas en el nuevo ritual festivo como las referentes al sufrimiento heroico de la protagonista, mantienen una relación directa con las primeras. No solo las ilustraciones de Lébedev de 1943 (repetidas a lo largo de las reediciones posteriores), sino también los personajes teatrales, que a partir de los años centrales de la década de los cuarenta triunfaban como verdaderas estrellas del musical. Como tal, la glamurosa y coqueta Huérfana es más cercana al complemento femenino de la fiesta, Blancanieves, que a la niña congelada y el príncipe encantador, Abril, libera a todo el conjunto de meses del terror místico para sustituirlo por la atracción del romance (figs. 864-865).



Figs. 864-865. Boris Shvarts (?). El Mes de Abril y La Hijastra, las estrellas del espectáculo *Los doce meses* en los años cuarenta, 1950.

Pero estas imágenes están tan vinculadas con las posteriores como las de Lébedev, uno de los principales artífices de los personajes de la nueva leyenda festiva, y las últimas ayudan a comprender mejor dicha relación (figs. 866-867). Sus meses tienen dos tipos de presentación: la individual, puramente calendaria, tipo almanaque o proto-cómico, con sus respectivos

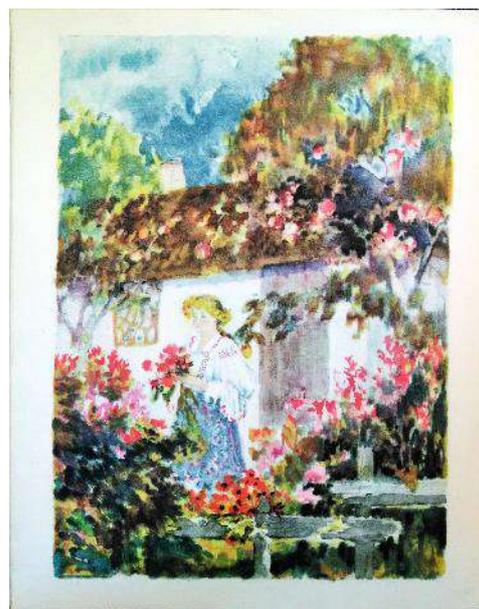
nombres debajo de cada miniatura y la común, donde todos comparten algo de la magia del bailarín-príncipe Abril y de la alegría benefactora de Abuelo Frío (y aún así, los hay más militares y más checos que otros, como si estas dos referencias los hicieran, a la vez, más dignos de instaurar nuevas tradiciones y más paganos).



Figs. 866-867. Vladímir Lébedev. Páginas de *Los doce meses. Cuento eslavo*. МАРИШАК, Самуил; ЛЕБЕДЕВ, Владимир (il.). *Двенадцать месяцев. Славянская сказка*. Москва, Ленинград: Детгиз, 1943.

La protagonista de Lébedev también tiene dos caras, que cierran el círculo trazado por las representaciones de la doncella en el bosque frío y la gran fiesta nueva, y aún van más allá. La portada recoge la tradición de la heroína cultural del tipo de Vasilisa, cuyos cara y gesto serios hacen pensar, otra vez, en líderes populares como Danko y casi olvidan referirse a las niñas ateridas de frío, abandonadas y dignas de lástima (fig. 868). Hace falta el siniestro sol de película bélica para recordar que esta heroína era también una víctima (como si, permitiéndose la disposición casi constructivista de los meses-viñetas, el artista hubiera recuperado algo de la dureza de las chicas de las décadas pasadas). Solo al abrigo del acabado realista del paisaje, la portada recibe el reenfoque correcto y la que la preside adquiere los rasgos cinematográficos de una huérfana de la Gran Guerra Patria.

La imagen que recoge la protagonista-estrella, y que en parte emana ideas afines a las fiestas de reconstrucción antropológica, obedece a otro giro aparentemente inesperado: no tiene nada que ver con la nieve (fig. 869). Las célebres frases finales del cuento (y no de la obra, mucho más relacionada con la celebración del Año Nuevo, mientras el cuento sí apunta al nuevo despertar de las inquietudes etnográficas) relatan el futuro del personaje. A diferencia de la heroína de la obra, evidentemente predestinada a la espera del príncipe Abril, la niña del cuento crea un hogar y un jardín que siguen gozando de ventajas climatológicas. Hasta el grado de que la sociedad dictamina que todos los meses del año visitan esta casa en un orden no natural. El año entero obedece a la hazaña cultural de la búsqueda del fuego/luz/calor ofertando flores, frutos, belleza útil y armonía que supera el orden en su sentido banal. Es la dimensión mitológica de la hazaña social de instaurar/restaurar una nueva/vieja fiesta.



Figs. 868-869. Vladímir Lébedev. Portada y página de *Los doce meses. Cuento eslavo*, 1943.

Es evidente la diferencia entre la Huérfana de Morozko, es decir, la protagonista iniciática del bosque sin unidades medibles personificadas y la otra Huérfana, que interactúa con doce partes del calendario (y no solo con la protofigura de la fiesta del árbol del invierno, en su cara más mortal). Ambas –desde su evolución visual– participan en la construcción de una figura mitológico-festiva a la que la coyuntura histórica otorgará inesperados poderes. Pero la niña de los meses ya no es la helada compañera de la nieve, congelada hasta el grado de que parece habitar la frontera entre la vida y la muerte. Precisamente cuando los niños soviéticos empezaron a gozar de los regalos del Papá o Abuelo Frío y de su nieta, Blancanieves o Nieves, la acompañante de los ritos invernales del bosque festivo perdió su semejanza con la nieve y adquirió la carne rosada y el porte de una niña, según los artistas traviesa, atractiva o muy común y sencilla, pero, en todo caso, humana y viva. La razón era su implícito rol de heroína cultural que, como las mejores representantes de su tipo, operaba una apropiación del fuego (en su calidad de hoguera festiva y fraternal), pero también de otros valores, más coyunturales, como el buen humor y la buena educación.

¿Para qué necesitaba a los meses? ¿Por qué representada sólo con la divinidad masculina del bosque frío no bastaba, ni a Marshak, ni a sus dibujantes y actores, para garantizar la vitalidad de la nueva tradición de celebrar el Año Nuevo? ¿Era indispensable recurrir al renacer de los estudios etnográficos y las costumbres paganas, reales o inventadas, aludiendo a los ritos estacionales, atribuibles a todas las culturas rurales? El inminente destino de Meletinski, al que le esperaba una condena en medio del frío siberiano, es suficiente para contestar a la última pregunta. En cuanto a las primeras, la respuesta debe recoger mi suposición inicial en cuanto a la posible afinidad entre las personificaciones calendarias en el oriente europeo y las alegorías, en el occidente¹²⁰⁵. No sabemos cuándo los cuentos populares eslavos (y los de los pueblos vecinos de otras etnias del este de Europa) empezaron a ser protagonizados por personificaciones antropomórficas de los valores humanos, como la Verdad y la Mentira –dos entes que caminan por el mundo y tienen encuentros y aventuras, junto con otras abstracciones, preferiblemente femeninas–. Pero podemos suponer que el fenómeno es por lo menos tan antiguo como su contraparte, que hizo a los pintores e iconógrafos representar o describir las virtudes cardinales y otras numerosas ideas personificadas de origen medieval y

¹²⁰⁵ De hecho, en el capítulo anterior me referí a la colección del Museo del Prado, con un buen número de cuadros dedicados a las alegorías de los meses.

antiguo, dotarlas de cuerpos femeninos y atributos de la flora y la fauna, y recuperar para ellas el término aristotélico de alegoría. Efectivamente, no podemos discutir la fusión entre elementos antropológico-etnográficos y realidades político-culturales fuera del contexto contemporáneo, político y visual en los que los analizamos, y justamente en esta área sí hemos observado cómo el afán clasificatorio (cuyo cariz nominalista iguala o supera al numérico) adquiere forma, imagen y realidad social. Vista a través de la última ilustración de Lébedev del cuento (fig. 869), la heroína protagonista, coetánea de la Gran Guerra Patria, no simplemente ha cumplido con su tarea iniciática que es la restauración del orden (o de la fiesta, dentro de la variante teatral). Lo que ha reconquistado es la plenitud, la paz y la abundancia en un mundo de eterno calor y madurez femenina, donde flores y frutos se unen según el antojo del ser humano. Delante de una idílica casita, y detrás de una muy ligera verja que apenas la separa del mundo de la naturaleza salvaje, la mujer, o más bien el sufrido y vencedor cuerpo femenino, ha conjurado al paraíso. Su dominio sobre los elementos naturales ya no evoca la idea de sufrimiento o de valor, sino de seducción: todos los meses, personificaciones masculinas de la naturaleza, disfrutaban de su compañía sin otras figuras masculinas que podrían interponerse. En el caso de la obra, los doce meses, cada uno representado con su carácter, atributos y nombre, eran necesarios para formular la idea de un año completo, de un ciclo de fusión entre naturaleza, trabajo y fiesta que extendía su totalidad sobre la historia y la geografía. Los almanaques rurales y las figuras del folclore urbano prerrevolucionario no tenían por qué ser vistos como enemigos, en un mundo donde la ideología paneslava admitía figuras folclóricas de Bohemia y Moravia en un cuento soviético. Las imágenes para el cuento iban un paso más allá, insertando al final a la protagonista, en una heterotopía mitológica con alusiones a todo tipo de ritos unidos a la fertilidad y los ciclos naturales: tanto su corona, como el ramo en sus manos remiten a reconstrucciones muy conocidas del calendario etnográfico festivo, vinculadas a otras estaciones. Es decir, si la imagen femenina del orden calendario restablecido de la obra *Los doce meses* (con sus orígenes en *Morozko*) apuntalaba la nueva festividad anual, la misma presentación en la variante narrativa justificaba la utilidad de todo el ciclo folclórico-antropológico antiguo.

Desde esta base, a continuación, revisaré dos posibles funciones de la iniciada o heroína cultural femenina, originaria de las pruebas del bosque. Por un lado, examinaré el valor de este tipo de imágenes como posibles alegorías soviéticas, no de la patria universal de la que hablamos anteriormente, sino de sus márgenes extrapolables. Como metáfora espacial natural, la figura de la heroína cultural iniciada corresponde a un tránsito: la vuelta del bosque al hogar o al espacio rural cultivable que lo circunda. La segunda figura, en cambio, tiene un significado espacial geopolítico, marcando otro tipo de tránsito, desde el centro de una formación política hacia sus periferias. Restablecido así el equilibrio con la laguna anotada anteriormente en el área alegórica rusa, el resto del capítulo volverá al análisis comparativo entre los dos países. Lo hará, centrándose en la segunda posible función de una figura en tránsito espacial, siempre concedora de las pruebas iniciáticas y siempre en busca del eterno verano de la abundancia y el amor. Estas protagonistas en fuga corresponden a la interpretación de dos personajes de Andersen que se han hecho universales, después de reinterpretar a su turno figuras del imaginario universal humano. Son Gerda de *La Reina de las nieves* que viaja al polo norte para salvar el verano y a su compañero, y Pulgarcita, que efectúa, a la vez, una magistral escapada de la claustrofóbica profundidad de la topera hacia el cielo y un trayecto migratorio al exótico sur. La parte final seguirá el trayecto de otra fuga particular y universal (es decir, derivada de un autor clásico). Alicia de Carroll, personaje dibujado ampliamente en ambos países, además de escapar en la dirección contraria que Pulgarcita, posibilitó metáforas socio-espaciales de gran carga política. Huelga matizar que serán no la, sino las Gerdas, Pulgarcitas y Alicias rusas y españolas, una selección de la multitud formada por las muy dispares representantes de estos grupos, modelados por los distintos periodos y sensibilidades personales.

1.3. ¿UNA INICIACIÓN PROPIA O UNA ALEGORIZACIÓN FOLCLÓRICA?

La imagen final de *Los doce meses* de Lébedev llama a otras imágenes, directamente relacionadas con la idea de las similitudes etnográficas entre las etnias eslavas y de la mujer folclórica, como centro del universo rural útil. Una de ellas, de enorme parecido iconográfico con la figura 869 es la ilustración de Galina Makavéeva para el libro de poesía infantil de un autor ucraniano (fig. 870). No de uno cualquiera: el estatus de pionero de la cultura nacional del artista decimonónico Tarás Shevchenko, aumenta el pretendido carácter mitográfico de la imagen¹²⁰⁶.

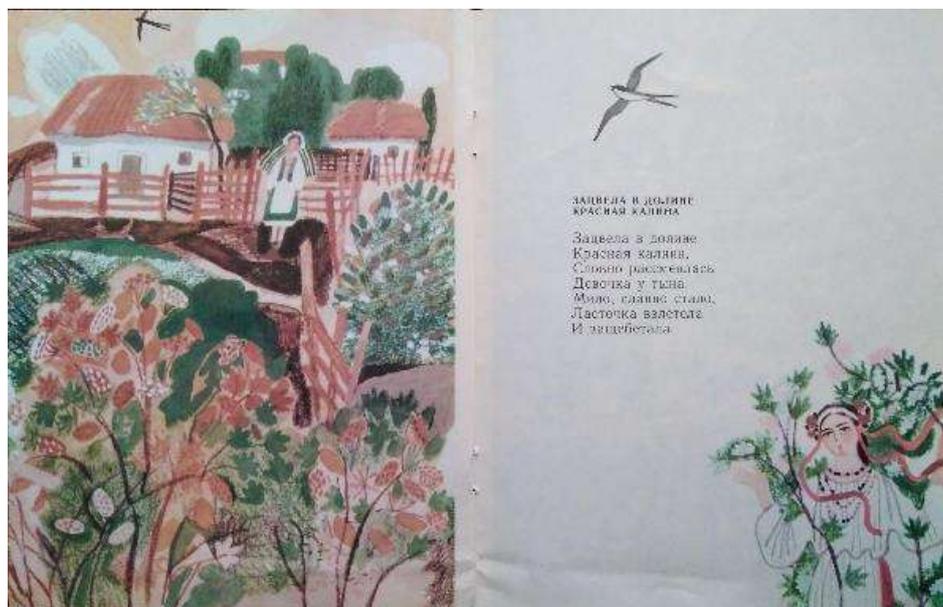


Fig. 870. Galina Makavéeva. Página de *Mi estrella vespertina* de Tarás Shevchenko, 1980.

Anteriormente vimos cómo, tanto en el caso de una quasi-enciclopedia visual de numerosos tipos, como en la serie de postales de E. Bem, la naturaleza aparecía sublimada en un atributo. Nada de esto pasa cuando se trata de una región o república soviética concreta: cuanto más territorio abarca la mirada, más convincente es el mensaje de felicidad en la diversidad igualitaria. No obstante, cierta vaguedad o inestabilidad de los atributos aleja mucho a esta doncella ucraniana de las alegorías del nacionalismo regional de Lola Anglada. La niña folclórica de Makavéeva está expresada metafóricamente por la golondrina, las plantas, la casa o todo el cosmos rural ordenado, es decir, por cualquiera de los elementos del dibujo y ninguno en particular. Privada de símbolos de la tradición autóctona real, ligera de trazo y libre de convenciones como es propio del estilo de Makavéeva, la imagen necesita un conocimiento certero de los trajes folclóricos locales (o del apellido del autor del texto) para ser atribuida a una región concreta.

¹²⁰⁶ Poco de la personalidad romántica de este artista polifacético ha generado aquí ecos que difieren de lo que propone Lébedev en *Los doce meses*: el paradigma estilizado de la imagen de una nación que no se expresa en términos políticos sino naturales. Ni siquiera Makavéeva, la ilustradora capaz de dibujar consignas como *El conejillo comió pasteles*, ha conseguido más que añadir a la protagonista lírica de Shevchenko unas cintas de pelo flotantes, que vienen directamente del propio cuadro de este, *Katerina*, una célebre obra de temática afín. Todo lo demás se ajusta al esquema de Marshak-Lébedev: “todos los meses visitan” a la mujer-Patria trans-territorial, es decir, regional en vez de nacional, en un lugar indefinidamente hermoso, pero (*QUOD ERAT DEMONSTRANDUM*) imposible de indicar en el mapa. ¿Cómo es posible transmitir este tipo de mensaje utilizando como base la poesía del padre del nacionalismo ucraniano? ¿Si la aparentemente inocua ilustración infantil puede conseguir algo así, a dónde llega su poder de sugestión?

No parecen más acertados los intentos de mirar hacia otras nacionalidades fuera del territorio soviético, pero dentro de la pretendida hermandad eslava (es decir, del grueso del bloque socialista europeo). En 1958, A. Jácobson veía la Bulgaria folclórica materializada en una doncella, idénticamente ataviada como los intérpretes de las famosas danzas folclóricas de este país. Esto, junto con las hojas de parra que la rodeaban, componían la imagen enormemente parecida a las etiquetas de los vinos búlgaros para la exportación de la época (fig. 871). Con la imagen folclórica de la niña checa –de las canciones populares adaptadas por Marshak– pasaba algo parecido (fig. 872). Una muñequita de feria reinaba desde la portada sobre un indefinido territorio entre el campo y el bosque, rodeada de una amplia selección de animales rurales y silvestres. La “eslavidad” de ambas alegorías parecía reducirse (como con la ucraniana de Makavéeva) al traje folclórico y a la presencia de flora y fauna que unen lo útil y lo placentero.



Fig. 871. Aleksandra Jácobson. Portada de *Cuentos búlgaros*, 1957.

Fig. 872. Aleksandra Jácobson. Portada de *A la ronda. Rimas folclóricas checas*, 1956.

Comparadas con estas tentativas, las imágenes derivadas del falso folclore de Bazhov parecen sólidas y profundas, como lo eran las ilustraciones de la propia Jácobson cuando trataba las figuras femeninas silvestres en este autor. Marina Uspénskaya es una artista que – por lo menos en su periodo tardío– se muestra mucho más propensa a crear figuras cargadas de dulzura que Jácobson (de hecho, esta lapidaria artista es apenas reconocible en las citadas portadas “eslavas”). Pero en las dos imágenes de Uspénskaya sobre Bazhov, aunque acusan el cambio en su estilo, los firmes “cimientos” del texto no dejan lugar para titubeos (figs. 873-874). Las realidades del folclore regional falso son una apuesta segura, en nada parecida a las construcciones de un folclore paneslavo: los parámetros de este último no generan imágenes coherentes, por ser condenados a cambiar con cada giro serio de la geopolítica. En Bazhov, en cambio, atributos, protagonistas, “extras” vegetales o animales y entornos exteriores o interiores ocupan el lugar que tienen que ocupar en una mitografía personal y artificialmente creada: el exactamente necesario. La huerfanita de los Urales recibe los mágicos dones del bosque en su falsa iniciación de una manera infinitamente más convincente que cualquier pretendida paraalegoría nacional, porque su construcción descansa sobre unas bases universales. El pino, el cervatillo, el gato y la luna juegan los roles de mitologemas comúnmente conocidos a la perfección, para hacer creíble la creatividad personal que incorpora el relato de una aventura de obreros locales, estilizados pero realistas. En fin, los principios narrativos que generan la visibilidad en las ilustraciones de Bazhov son tan impecablemente

mitológicos como lo es, digamos, la mitología universal en una película clásica del oeste americano (por poner un ejemplo de otra zona salvaje de minas de metales preciosos). E igualmente reales. Para ver ejemplos de abstracciones de carácter étnico que no redundan en una dulcificada o falseada universalidad, habrá que ir a las imágenes de los tópicos eróticos orientalistas... O, desde cualquier región geográfica, enfrentar las fuentes mitológicas reales con un credo artístico profundo y complejo (o una herencia cultural autoconsciente y afin a las fuentes), como lo hicieron las ya comentadas artistas ilustradoras del *Kalevala*. En el último capítulo volveré a algunas particularidades concluyentes de estos trabajos.

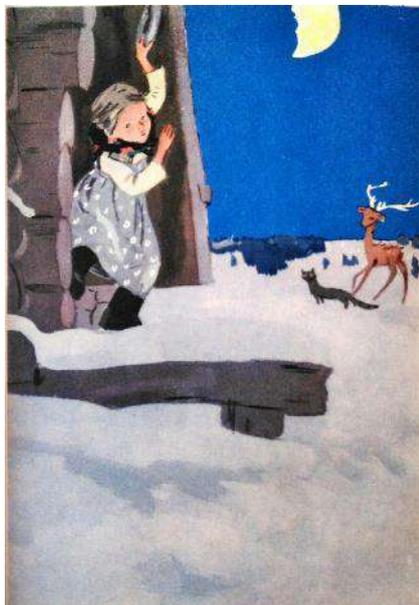


Fig. 873. Marina Uspénskaya. Página de *La pezuñita de plata* de Pável Bazhov, 1959.

Fig. 874. Marina Uspénskaya. Página de *La pezuñita de plata* de Pável Bazhov, 1966.

1.4. GERDA Y EL ESPÍRITU DE LOS CLIMAS. TIPOS Y CLÁSICOS.

La ilustración de Andersen en Rusia es un ejemplo perfecto de la tradición “clásica”, un fenómeno idiosincrásico cuya traslación en términos actuales sería “de culto”. Y digo “ilustración” y no “publicación” ya que sus ediciones, extremadamente abundantes, que cada ideología, corriente y época hicieron suyas, gozaron de una traducción casi exclusiva, la tardodecimonónica. Este texto, fruto (salvo excepciones muy tardías) de la pareja Ana y Piotr Gansen, no fue mutilado ni adaptado ni en tiempos de la más feroz oposición a los cuentos fantásticos en los años veinte. Su estatus de objeto sacral y comúnmente adorado (de valor estético absoluto) generó repercusiones visuales de múltiples capas.

Por un lado: una permanente tendencia a reclamar e instaurar “obras maestras”, es decir, obras de alto valor estético que se disfrutaban sin cuestionarlo, como pertenecientes a la alta cultura¹²⁰⁷. Pero, si excluimos las experiencias turístico-museales de tipo efímero (el fenómeno

¹²⁰⁷ Más sobre los ilustradores rusos de Andersen y su recepción: КУДРЯВЦЕВА, Лидия; ЗВОНАРЕВА, Лола, 2012. Algunas de las observaciones de estos párrafos se deben a las selecciones presentadas en este y otros libros de las autoras sobre el tema: КУДРЯВЦЕВА, Лидия; ЗВОНАРЕВА, 2010. Las estadísticas de las publicaciones de los autores clásicos pueden ser extraídas con bastante fiabilidad de la intersección de los registros de las más importantes bibliotecas estatales (incluida la Biblioteca de Literatura Infantil en Moscú) con algunos catálogos interactivos muy completos como el presentado por la web Laboratorio de la Fantasía (<https://fantlab.ru/>). Además del respectivo número de ediciones, a menudo las introducciones y anexos de los libros, especialmente de los soviéticos, proporcionan pistas fiables sobre la actitud hacia las ilustraciones y el modo de recepción concreto que

“foto de la Gioconda”) esta definición es de hecho camaleónica. Gracias a esto hacia el fin del XX la selección de las ilustraciones maestras de Andersen parecía un cajón de sastre. Podíamos esperar que allí cabrían interpretaciones de artistas que la tradición había consagrado, elaboradas en momentos controvertidos o difíciles de su trayectoria (el tipo “rarezas de genios”) como *La Sirenita* de Iván Bilibin exiliado o *El porquerizo* de Mstislav Dobuzhinski, última ilustración prerrevolucionaria. No sería difícil añadir a este grupo las lecturas surrealistas en el umbral del XXI y desde la emigración de Evgueni Spirin¹²⁰⁸. No obstante, la definición de ilustración clásica-por-consagrada podría incluir en retrospectiva también a autores muy representativos de un cambio estilístico característico para su década: los estilizados jeroglíficos de los Traugott o el aparente (o aparentemente sencillo) realismo con subtextos de Anastasia Arjípova. Por fin, el estatus de clásicos lo reciben los libros que la avalancha de la popularidad creciente había convertido en un tópico obligatorio, querido simplemente porque ya lo habían querido los padres y los abuelos: el paradigma sería el multifacético Konashevich, editado sin cesar hasta el día de hoy. Pujando para ajustar el molde de la Gran Cultura a la realidad del público, la sección de las obras maestras crecía expandiéndose *urbi et orbi*.

Está claro que este particular status quo varía a lo largo del siglo y la nutrida investigación rusa sobre la ilustración infantil presenta un abanico de enfoques donde la huella del filo-clasicismo puede diluirse del todo. Aun así, los investigadores en general pasaron por alto otra parte significativa del fenómeno “Andersen”. Al calor del canónico texto “intocable” y los hitos visuales de común conocimiento, surgieron también un número difícilmente calculable de publicaciones que no gozaron de reconocimiento, pero llegaron a decenas de miles de niños. En realidad, aunque ninguna de estas ediciones fue más conocida que la variante de Konashevich, muchas disfrutaron de mayor interés que, sigamos con los ejemplos mencionados, las inaccesibles obras de Bilibin o Spirin. En cambio, miles de Gerdas o Pulgarcitas producidas por artistas parcialmente anónimas y anónimos que infundieron gotas de, respectivamente, estilización neovanguardista, clasicismo más o menos estricto, realismo estilizado o eclecticismo occidentalizante (si seguimos la cronología de la estética soviética y postsoviética) deben de haber permanecido en el imaginario contribuyendo por lo menos a un interesante fenómeno. Dije por lo menos, convencida de que su importancia no fue menor en el caso de la configuración de los rasgos típicos de los personajes ni para las rupturas de estos moldes, cuando los nuevos gustos y exigencias coyunturales extraliterarias tornaban desfasadas las “grandes obras” de la década pasada. Pero aquí me refiero a otra particularidad, difícilmente explicable sin las miríadas de obras de “perfil bajo” omitidas por la historia del arte. Es la construcción de puntos “magnéticos” que obligan a ilustrar una y otra vez el mismo momento (o incluso frase literaria), muy por encima de la habitual práctica de elegir las partes más

se les supone o demanda; a veces los indicios se entrevén no solo en lo que los editores relatan sobre el artista ilustrador, también en la presentación a los lectores del propio autor clásico y su obra. Las líneas escritas a continuación sobre la alta cultura, el canon roto y consagrado incesantemente, e incluso los (pseudo)memes no hubiesen aparecido sin estas numerosas introducciones, destinadas a educar la mirada infantil casi más que el propio libro y, no obstante, con frecuencia impresos con una letra que disuadiría a cualquier niño. Temo que esta paradoja también forma parte del artefacto del canon clásico como forja de tipicidad.

¹²⁰⁸ Salvo por la razón obvia de que cualquiera de los presupuestos ejemplificados necesita tiempo: caen en el “clasicismo del clásico” en un periodo siguiente al inmediatamente posterior a ellos; una condición no obstante fácil de cumplir si las reglas éticas cambian frecuentemente después de haber sido muy severas. En todo caso, desde tal vacuidad de la definición, lo clásico puede destruir el “gabinete de curiosidades”. Uno de los libros citados en la nota anterior cita como ejemplo de obra maestra las ilustraciones de Borís Pokrovski, artista de los veinte de opaco destino: según algunas fuentes desaparecido en las represiones, según otras convertido en autor de monumentales frescos glorificando a los líderes del Partido. ¿Y por qué no ambas cosas? ¿Lo clásico como típico pero innombrable?

significativas desde el punto de vista narrativo¹²⁰⁹. Con todo, si no diferenciamos atentamente la manera de acercarse a este canon ilustrativo, desde la distancia generalizadora el empeño de elaborar momentos icónicos inevitablemente evoca el fantasma de la teoría científica acuñada por Richard Dawkins y su estela, la “memética”¹²¹⁰. Solo analizando con el mismo enfoque las imágenes con estatus de culto, las de poca o ninguna fortuna crítica y otras con idiosincrasia personal tan particular que habitualmente escapan a las comparaciones clasificatorias advertimos que todas y cada una de ellas presentan más rupturas del artefacto clásico que repeticiones que consolidan el canon.

En la primera selección, la de las ilustraciones rusas de *La reina de las nieves* predominan imágenes de reconocido impacto emocional (no será así en el caso de otras de las series a continuación). Aquí no pretendo mostrar la consolidación de momentos clave constantemente reproducidos con variaciones (su existencia es patente), sino los subtextos que transforman el relato romántico en un cuento dedicado a la lucha entre el frío y el calor, es decir, un mito estacional¹²¹¹.

Hasta ahora hemos hablado de motivos fantásticos y míticos (incluidos los calendarios), tratando de acotar el contexto de sus interpretaciones; lo redujimos a un conjunto de factores coyunturales que hacían legibles los significados políticos de la representación y a varios procedimientos que vertían significados antiguos en unos moldes imprecisos, distorsionando drásticamente su comprensión. Este uso de lo clásico, como apropiación de motivos que permanecen en el imaginario visual, mientras reniega de su análisis consciente, se mostró especialmente vinculado a la problemática del género. ¿Qué pasaría si sustituimos “calendario” por “estacional”?

¹²⁰⁹ Para que la afirmación no sea malentendida, añadiré algunos ejemplos, de los que a continuación veremos imágenes. A nadie le sorprendería ver entre las ilustraciones de Pulgarcita, de cualquier parte del mundo, el vuelo de la golondrina con la niña en su lomo, al que el autor dedica suficiente atención como para que todos reconozcan el desenlace. Pero una gran parte de las obras clásicas que reviso a continuación se pueden desglosar en momentos visuales clave, que pueden fácilmente ser desplazados (eligiendo el artista el instante anterior o posterior), fusionados (mezclando elementos de momentos narrativos sucesivos o de toda la historia), tratados como si de una portada se tratase (enfaticando lo más representativo de distintos episodios sobre el fondo de uno) o simplemente omitidos. Cualquiera de estas opciones, incluso la última, podría también conllevar variaciones que matizan o signos que complementan, contradicen o reconstruyen la imagen de modo inédito, como notaron los investigadores modernos de la ilustración mencionados en la parte introductoria. Recordaré a continuación estas opciones en algunas de las imágenes que las ejemplifican.

¹²¹⁰ Ya me referí a la incomodidad con la que uso los conceptos de esta tentativa de aplicar la teoría evolutiva a la historia de la cultura; pero el gesto artístico repetido sin fin, y creando tantas más repeticiones cuanto más ha sido reproducido, ya fue reclamado mucho antes de que Dawkins se apropiara del fenómeno bautizándolo con el término “meme”.

¹²¹¹ Aunque el cuento sea de conocimiento común, recuerdo su sinopsis frente a la trascendencia de los elementos simbólicos. Kay, un niño o quizás adolescente danés, es herido por un objeto maldito, un trozo del espejo que condena a la víctima a percibir solo fealdad y maldad. A consecuencia abandona a su vecina, amiga y potencial novia, Gerda y a su pequeña “rosaleda” debajo del tejado vecinal, dejándose secuestrar por la Reina de las Nieves. La primavera siguiente, Gerda interroga a la naturaleza sobre el destino de su amigo, lanzando a modo de ofrenda sus zapatos rojos nuevos al río; esto propicia que la corriente la arrastre dentro de una barca. El río la lleva a un jardín encantado, cuya dueña trata de retenerla por el arte de la magia. Solo la intervención de las rosas consigue ayudarla a que se libere, ya en otoño, para proseguir con la búsqueda de Kay. Avanza en esta tarea gracias a su capacidad de conseguir la ayuda de los seres que encuentra por el camino. Son una pareja de cuervos, otra de príncipes, la hija de la jefa de una banda de ladrones, un reno y dos indígenas del extremo norte: una fina y una lapona (como otros personajes del cuento, por lo menos una de ellas tiene relación directa con la magia). Las últimas pruebas consisten en atravesar una embrujada tormenta de nieve —una vez más Gerda la afronta descalza y mal vestida, lográndolo solo gracias a su excepcional integridad moral— y, ya en el patio de la reina, liberar a Kay de los hechizos de esta y del trozo del espejo. Consigue lo último gracias a un simbólico himno religioso, que vuelve a referirse a las rosas. Los dos emprenden el viaje de regreso. El final de este los muestra en su jardincito de rosas debajo del tejado, ya crecidos, y rodeados de un ambiente que las diferentes traducciones concuerdan en presentar como “el verano de la vida”.

Anteriormente a la época contemporánea, las teorías climatológicas cristalizaron del mismo universo de los esencialismos que nutrió la especulación numérica o nominal¹²¹². El “siglo del Imperio” heredó una concepción “científica” casi monolítica según la cual las características físicas, psicológicas y sociales estaban más determinadas por factores climáticos que por cualquier (otro motivo) otra causa. Pero también una encarnizada crítica filosófica, que hacia finales del XIX reducía las ideas de un “espíritu” climático de las culturas al ridículo¹²¹³. Una vez desterrado de las ciencias, el determinismo climático se retrajo a la poesía. Nunca la abandonó del todo. Los resbaladizos fragmentos del antiguo determinismo ambiental pueden asomar en cualquier texto literario, estorbando la conceptualización de la diferencia. O, traído a nuestro caso, no postulan que el Norte es masculino y el Sur femenino, sino que un país frío daría a un relato simbólico que usa las metáforas del sol y la nieve una recepción, sentido e imágenes diferentes que las de otro cálido. Los grandes relatos, cuya extrapolación a un vocabulario simbólico, educativo y sexualizado abordamos a continuación, sí crean interpretaciones de enorme diferencia. Lo que hace aún más imprescindible discernir y valorar el rol de los componentes estacionales que manejan.

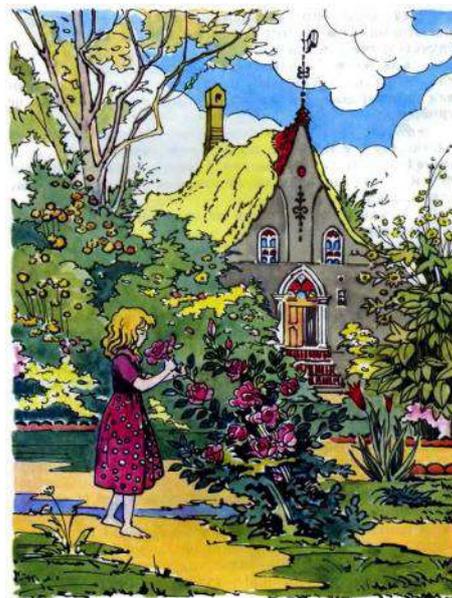
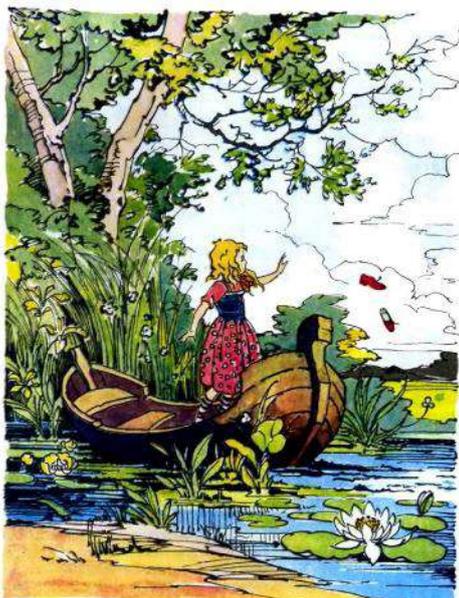
Desde estas premisas, me fijaré en los retratos de Gerda como heroína embarcada en un viaje iniciático, cuyo amor y sufrimiento restablecen el orden natural en pro de una configuración favorable a la cultura tradicional: la convivencia armónica y moderada en medio del “cálido verano de la vida”. En vez de un comentario diacrónico, propongo una suma de los rasgos interpretados de la protagonista.



Fig. 875. Vladimír Kanashkevich. Ilustración para “La reina de las nieves” en *Cuentos*, 1943.

¹²¹² Sin ir más lejos, señalaré sólo los avatares de dos textos ilustrados clave que dieron forma al posterior ambientalismo, afirmando que del clima dependen las particularidades físico-sanitarias de la población y sus costumbres sociales: *La Historia Natural* de Buffon y *El Espíritu de las Leyes* de Montesquieu. Ambos pensadores interpretaban el legado de la antigüedad griega, muy especialmente el hipocrático. Pero para que la herencia clásica generase el racismo científico decimonónico fueron necesarios factores lingüísticos y numéricos. En el primer caso los siglos de uso asociaron el concepto antiguo del “clima” con la teoría médica de los humores; en el segundo la supuesta relación de estos con fenómenos de la geografía humana más amplios precisó de usos políticos de los datos científicos, etc. URTEAGA, Luis, 1993. ARIAS, Julio, 2007, p.16-30.

¹²¹³ En 1859, año en que la estrella de Max Müller llegaba a su zénit, convirtiéndose en miembro de la respetada Academia de Ciencias de Turín, esta misma institución elegía a un consumado enemigo de los fundamentos climáticos del nacionalismo, Ernest Renan. La especulación antropológica derivada del cuento iba a la zaga de la derivada del “clima”.



Figs. 876-877. Valeri Alféevski. Páginas de *La reina de las nieves*, 1987.

Una de las interpretaciones visuales más conocidas durante décadas fue la de V. Konashevich¹²¹⁴. Como otras de las protagonistas de Andersen dibujadas por el artista, Gerda detenta atributos destinados a subrayar, por contraste, el carácter extraordinario de sus hazañas: una edad especialmente corta, cierta redondez, vestidito y peinado de ir por casa (con delantal). A esta línea de dulce y vulnerable sencillez se opone otra, la dramática: una oscura barca que domina la imagen, un ancho e imparable río con una orilla (la que la heroína deja atrás) idílica y otra, enigmática y amenazante (fig. 875). En medio de estos contrastes, Gerda aparece inmersa en un movimiento bastante complejo, donde la corriente parece propulsar a la barca hacia delante, mientras el viento, visible en los cabellos de la protagonista, debería de empujarla hacia atrás. Como para confundir aún más, la cara de la pequeña expresa, como lo exige el texto, impotencia y miedo, pero sus aspavientos, junto con la frontalidad y los cabellos voladizos indican cierta participación en el movimiento: si no como motor mágico-simbólico, por lo menos dándole cierto ritmo. Con todas estas observaciones Gerda recuerda más al mascarón de proa de un barco antiguo y no evita las asociaciones con otras barcas en un viaje iniciático, cuando no órfico. Aun evitando la sobreinterpretación que recordaría al río Caronte o al barco de los argonautas con Orfeo marcando el ritmo de los remeros en la proa, no podemos por lo menos notar el engrandecimiento de la pequeña Gerda, cuyas partes adquieren semejanza con los pájaros circundantes (en sus momentos voladizos), los árboles (su cabellera resulta de un modo muy afín a sus copas) o hasta con los nenúfares (que tímidamente se abren y dejan llevar por la corriente, como ella). Estamos observando el nacimiento de una heroína: una persona de lo más común en una situación sobrenatural, identificada con la naturaleza o emparentada con los héroes míticos, sin saberlo o entenderlo, como fuente de fuerza.

La imagen mucho más tardía de Alféevski habla de un entendimiento distinto del papel del paisaje en el cuento. La naturaleza fluida (es decir, mágica) es la protagonista verdadera y la niña propulsa la acción manejando aquellas partes de esta naturaleza que son más sensibles a la acción mágica. Los zapatos sacrificados, lanzados al río, vienen a ser –por la fuerza de esta

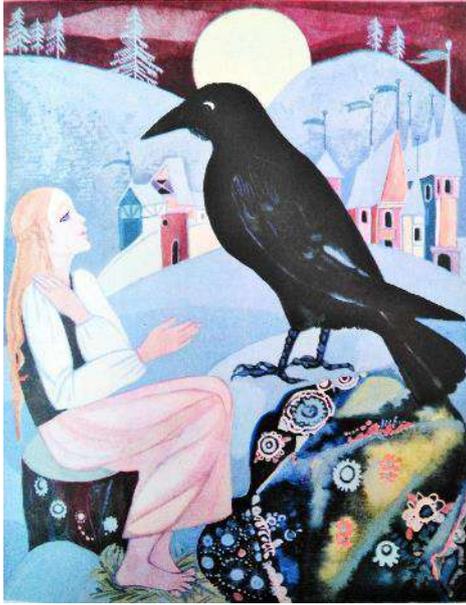
¹²¹⁴ La recopilación fue editada constantemente, con intervalos de pocos años, por distintas editoriales con pequeños cambios en las ilustraciones y el contenido seleccionado. Algunos cuentos (no fue el caso de *La reina de las nieves*, pero sí el de *Pulgarcita*) tienen su germen en una recopilación de los años treinta. A partir de algunas publicaciones, en los años sesenta o setenta, el color de la portada aparece también en los dibujos interiores, cuyos trazos prácticamente no han cambiado. Las fechas indicadas sugieren que la probabilidad de que esto fue obra del artista es ínfima.

magia simpática— análogos a las flores que el enseñaran el camino hacia su amigo desaparecido (fig. 876-877).

No hace falta gran libertad interpretativa para ver el eco de la acción chamánica en las acciones de Gerda: igual que las frecuentes alusiones a la antigüedad clásica jalonan varios cuentos, en este el texto directamente alude a la ayuda de las mujeres sabias del norte (la lapona y la finesa), después de haber hecho a la niña encontrarse con otro tipo de brujería femenina, la de la propietaria del jardín a donde llega la barca. Probablemente Tamara Yufa fue una de las autoras que más se deleitó con este carácter mágico-estacional de la protagonista del cuento sobre la victoria del verano nórdico. A sabiendas de que su trayectoria deparaba tanta belleza a los fenómenos meteorológicos del norte como a las flores, es especialmente curioso ver la resolución de la travesía de la protagonista a través de las estaciones. Es evidente que Gerda adopta casi camaleónicamente y con la misma facilidad los rasgos de la naturaleza primaveral del jardín encantado, de la llegada del otoño en un exterior salvaje y desamparado, del mensajero del invierno en el exterior urbano y por fin, de la propia todopoderosa nieve allí donde no cabe más paisaje que esta (figs. 878-881). Las continuas transformaciones de flores en copos de nieve y viceversa, propias de Yufa, parecen haber enseñado a la adolescente de las cuatro estaciones no solo a soportar las inclemencias naturales y sociales con los pies descalzos, sino también a efectuar un baile-carrera sobre la nieve en calcetines con la misma pose y gesto con el que giraba en el jardín primaveral. Todos los elementos naturales estilizados convergen en la imagen de la casa de la potencial bruja nórdica (fig. 882)¹²¹⁵. Las azuladas rayas de los calcetines-para-correr-sobre-la-nieve, las acentuadas flores de la falda que son recuerdo de jardín y atributo de esta misma carrera invernal, los cálidos colores del otoño y el fuego intercalados y por fin, los nuevos zapatitos de Gerda, con reminiscencias a los mágicos copos plateados. Una compleja composición mezcla los rasgos de las estaciones en el hogar de la mujer sabia, mientras su efímera aprendiz completa lo necesario para terminar el mágico viaje-búsqueda.



¹²¹⁵ La elección de Yufa es significativa. Se centra en la mujer lapona —y no en las brujas o magas explícitamente declaradas tales, como la dueña del jardín encantado o la finesa—. Se trata de un eslabón intermedio o de una figura pre-mágica (un elemento muy popular en todos los cuentos, con sus típicas series de tres unidades). Por ello es una buena analogía de la protagonista: como Gerda, no se apoya en la hechicería pura, sino en su capacidad supuestamente “femenina” de propiciarla. Esto parece insinuar Andersen, desde un discurso de género muy particular en el que volveremos a insistir, avanzando de momento que sus ambigüedades dejan muy a menudo la elección interpretativa al ilustrador o ilustradora.



Figs. 878-881. Tamara Yufa. Páginas de *La reina de las nieves*, 1977.



Fig. 882. Tamara Yufa. Página de *La reina de las nieves*, 1977.

Fig. 883. Anastasia Arjipova. Ilustración para *La Reina de las Nieves*, 1985.

Excluyendo los intentos tempranos, todos los artistas optaron por asignar el mayor peso de la significación simbólico-narrativa al color. Un caso muy específico fue el de Yufa, que parece haber previsto las limitaciones de la impresión para tornar la reducción de la gama cromática de handicap en virtud (destreza muy propia de los ilustradores soviéticos). Cabe analizar mejor el significado de esta contra-adaptación a las circunstancias. Para la artista los principales portadores de sentido son los azulados copos del invierno. Estos dominan el paisaje hasta en el jardín florido de la figura 878, sin contradecir el mensaje del texto. Podríamos pensar que el resultado coincide con la causa, es decir que la tonalidad invernal, como la clave de una pieza musical, fundamenta la facilidad de Yufa para crear copos de nieve y flores intercambiables. Una interpretación posible convertiría así “que siempre sea verano” en “que

siempre se alternen invierno y verano”, dando pie a amplias especulaciones climatológicas¹²¹⁶. La segunda posibilidad es optar por una comprensión mixta de los factores. Me inclino por deducir que el “espíritu nórdico” de Yufa, antes de estructurar un retrato mítico-territorial, o una alegoría política, tiene varias bases. La menos importante se relacionaría con las aludidas necesidades de una impresión muy modesta, volcada en los blancos de la página vacía y en los azules y demás tonos saturados, más fácilmente soportables por ésta. Pero mucho más relevante sería su gran propensión a construir figuras geométricas, y vincularlas con los personajes míticos de género femenino. De hecho, aún en su primera acuarela, *Aino* hacía converger en formas simbólicas lo decorativo y lo épico del *Kalevala*¹²¹⁷. Es decir, dibujar una naturaleza geométrica que al instante se torna decorativa y adornar con sus simbólicas formas los cuerpos de las maltratadas heroínas de los mitos étnicos es la línea en la que Tamara Yufa ha trabajado desde siempre, independientemente de si se trata de mitos nórdicos, cuentos poéticos nacionales con estatus de clásicos (como los de Pushkin) o temas que no se adscriben estrictamente a las divisiones climáticas¹²¹⁸. En último lugar, se puede notar que el simbolismo de los colores, histórico, personal, coyuntural y multifacético, engloba mucho más que las asociaciones estacionales, como muestran los ejemplos a continuación.



Figs. 884-885. Anastasia Arjípova. Ilustraciones para *La Reina de las Nieves*, 1985.

¹²¹⁶ Sobre el porqué del amor al cuento clásico más invernal en el territorio ruso; sobre las particularidades de las regiones periféricas que determinan el contexto local de la propia artista, etc., etc.

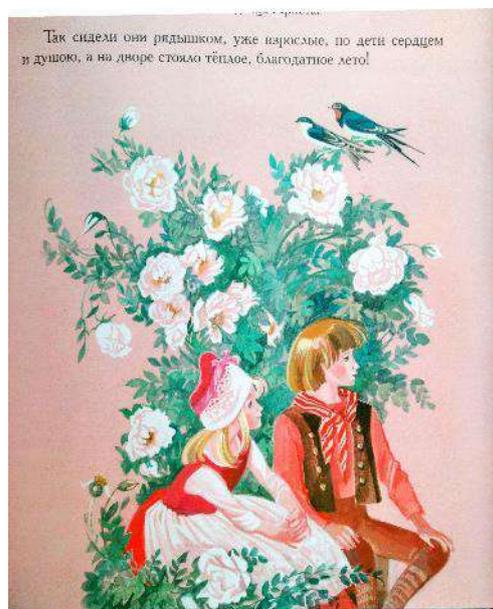
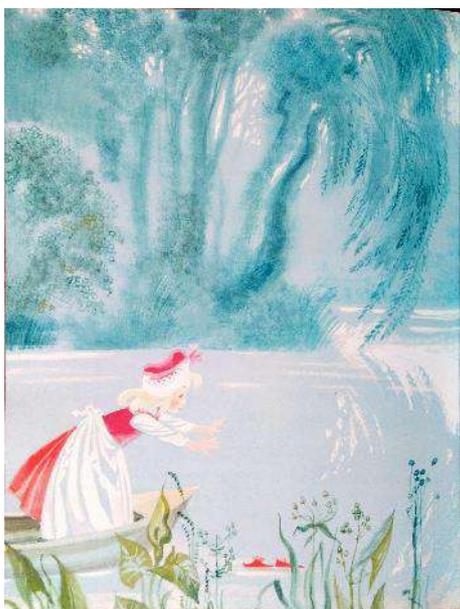
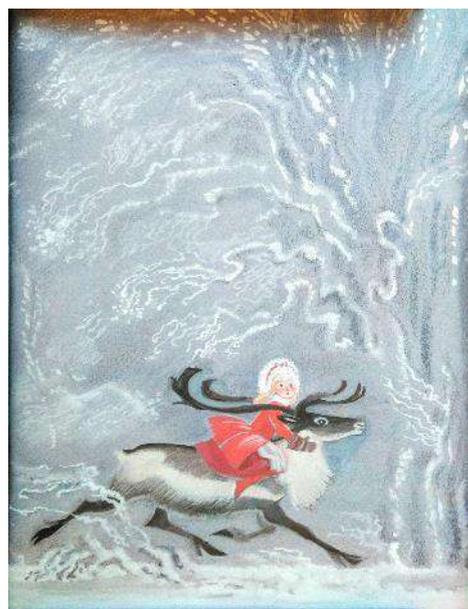
¹²¹⁷ Haciendo transparente la comprensión que tiene la artista de la epopeya, con su nutrido catálogo de heroínas que crean mitos siendo sacrificadas, torturadas y violadas.

¹²¹⁸ Aunque minoritarios, estos últimos ítems incluyen una visión integral sobre los cuentos de Andersen, en una publicación de 1980, donde “El porquerizo”, “El ruiseñor”, “Los cisnes salvajes” o incluso “Pulgarcita” han generado apasionadas imágenes de placentero calor, además de igualmente decorativas y simbólicas.

Efectivamente, si priorizamos como ítem analítico el simbolismo cromático, las ilustraciones de Anastasia Arjípova podrían ser ubicadas en el polo opuesto respecto a las que desarrollan (de una u otra manera) la oposición estacional. Todo su relato está basado en el contraste entre los complementarios rojos y verdes, una oposición que habla no de realidades simbólico-naturales sino de una percepción plenamente cultural. Rojo y verde es el mundo de los impresionistas, postimpresionistas y expresionistas occidentales; gracias a la fundamentación científica (claramente datable) de la decisión de atenerse al contraste entre colores complementarios, nadie puede atribuir a tal opción otro carácter que el culturalmente circunscrito. Y dicha adscripción también presenta un particular clasicismo: el asociado a los valores de la rebelde modernidad occidental, entendida como genealogía. En los capítulos anteriores donde presenté a Anastasia Arjípova ya expuse argumentos que ayudarían a valorar si la frase anterior, en condiciones tardo-soviéticas, está construida sobre un oxímoron.

Dentro del así compuesto mundo de tonos verdes y rojos, la artista establece otra combinación bicroma, que caracteriza dramáticamente a la protagonista. Gerda esta resulta en blanco y rojo, a semejanza de las simbólicas rosas que aparecen en momentos narrativos clave y –para Arjípova– funcionan como alter ego de la adolescente-salvadora de su pareja (fig. 884). Por lo demás, la pose casi fetal que acostumbra a adoptar la protagonista (y su aparición en el fondo de espesuras sombreadas por la artista) vuelve a acercarla al mundo de las semillas y los bulbos, en una operación análoga a la descrita en el capítulo anterior. Al final del cuento la posición de Gerda cambia. Su lugar ahora es de heroína cultural que ha completado el viaje salvífico e iniciático y ha transformado no solo a su amado sino al mundo. O más bien ha construido un amado y un mundo a su semejanza. En el inicio del cuento, Gerda –de blanco y rojo y descalza– ya se adelantaba al algo despistado Kay, adentrándose en un enorme libro ilustrado (fig. 883). Al final de la travesía, la protagonista, vestida de igual modo, aunque mayor, sigue guiando a su pareja. Por primera vez la figura de Gerda está erguida y su fondo, relativamente indefinido, está repleto de luz y aire. Tanto este mundo remoto (vaga materialización del libro del principio) como Kay están contruidos por rojos y verdes (la neblina soleada diluye los muros de las casitas). Así, solo el camino y el cielo comparten el blanco de la camisa iniciática de la chica (fig. 885). Las analogías cromáticas de la protagonista (algunas flores, el camino, el libro), además de la ya comentada opción cultural rojo-verde, erigen a Gerda en co-creadora además del elemento simbólico de la naturaleza que resucita.

Nika Goltz, que en años posteriores también usó el binomio blanco-rojo para la vestimenta de Gerda, lo desarrolló en un conjunto que hacía pensar más bien en su color resultante: el intenso fondo rosado de la última ilustración (fig. 889). Todo el *quest* de Gerda es una lucha entre este matiz de plenitud veraniega y los azulados tonos de la muerte. El mundo de la tentación a través de la belleza y el placer, ofrecida por la primera bruja encontrada por el camino, es resuelto en los colores de un interior artificioso aunque perfecto y podríamos atribuir esto al texto. Pero no su semejanza con un juguete mecánico, donde el cristal evoca al hielo y el color rosa de la felicidad final aparece adulterado, con unas gotas de gris metálico (fig. 886). Artificiosamente frío es también el árbol fantasma imaginado de la travesía invernal (fig. 887) y hasta la otra orilla del río del viaje iniciático (fig. 888), evidentemente al margen de las indicaciones textuales. Al final de la historia Kay, que empezaba vestido de azul, ha adoptado los colores de Gerda, de la vida y del verano. Pero lo más importante aquí es que Nika Goltz, lo confirmaremos en otras creaciones suyas, es ante todo una maestra de los interiores sublimes e interminables. Incluso en espacios abiertos, sus personajes de *La Reina de las Nieves* parecen seguir rodando como piezas en un caleidoscopio que cambian de forma y color, entremezclándose para crear una nueva ilusión óptica. Su ciclo estacional es inevitablemente repetible, pero las constantes alusiones a la artificialidad lo privan de cualquier tendencia esencialista.



Figs. 886-889. Nika Goltz. Páginas de *La Reina de las Nieves*, 2001.

Los ilustradores españoles descubrieron *La Reina de las Nieves* tarde y de manera poco usual. Las imágenes más populares y reeditadas durante décadas fueron las de María Pascual, que durante el desarrollismo y la Transición volvió al cuento, con distintas adaptaciones y en diferentes formatos. Pero sus soluciones temático-estéticas convergen. Las protagonistas cedían a la tentación de una identificación triple: nórdica-moda-exótica. Es decir, daba igual si sus portadas “publicitarias” representaba a Gerda o a La Reina de las Nieves, lo que realmente ofrecían era una princesa tan distinta de “nosotras” que podía lucir atuendos de lujo sobre la nieve. Y miles de niñas consumían ansiosas esta imagen que, insisto, cuesta decir si es de la protagonista o de la antagonista (fig. 890), en el trance de la identificación con el romance exótico. Por lo demás, con su combinación de dulzura y misterio, Gerda (o la que fuera), podría haber sido una princesa morena en una playa tropical, solo que el fondo nórdico le daba motivos para exhibir más prendas. Paradójicamente, el intento de asignar al tan tardío e irregular interés hacia el personaje en España motivos “climatológicos” lleva a una situación absurda. Gerda, por lo menos la anterior a la democracia, no era conocida por ser la protagonista del cuento que más apasionadamente identifica la lucha del bien y el mal con la batalla entre el verano y el

invierno. En un país orgulloso de sus particularidades climáticas tan diversas, que hacen dicha oposición poco comprensible, la heroína cultural del verano fue transformada hasta “destruirla”, a medida que su esencialismo sobrepasaba el tópico climático, vaciado de sentido. Dicho con más detalle, antes de la Transición tardía el espacio visual estaba saturado con la Gerdas de María Pascual (y poco más, salvo algunas imágenes de origen extranjero), no porque las niñas no disfrutaran de historias donde una chica salva al verano por medio de su amor y sufrimiento, sino porque sus sueños ya estaban tan saturados de protagonistas que salvaban lo que fuera con amor y sufrimiento, que la nieve y el trineo podrían confundirse con los corales y el yate, con la Quinta Avenida y el Rolls Royce o con cualquier otro ejemplo de los tebeos femeninos vinculado a los temas patrimoniales.



Fig. 890. María Pascual. Portada de *La Reina de las Nieves* (fragmento), 1982.

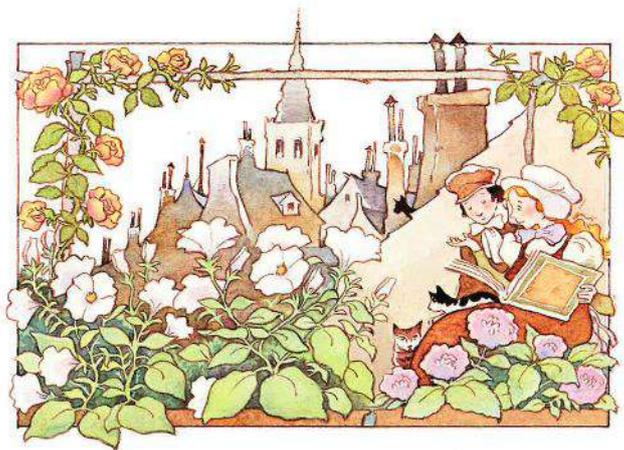
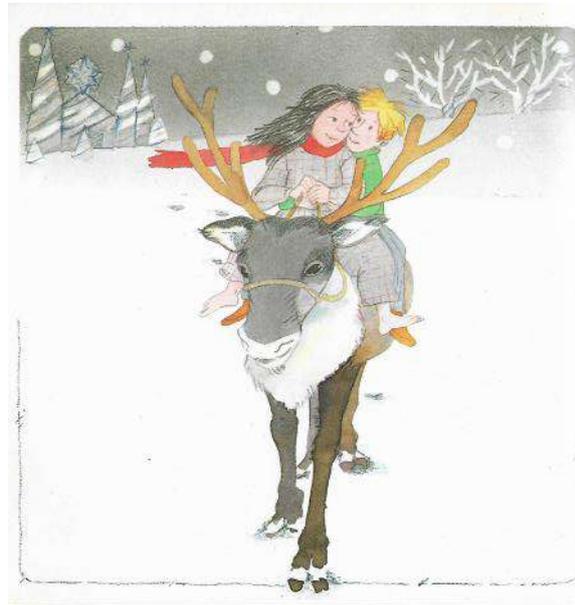
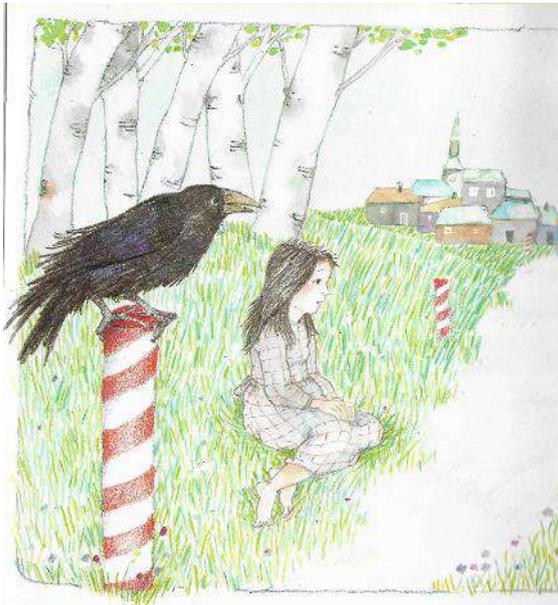


Fig. 891. Tino Gatagán. Ilustración para *La Reina de las Nieves*, 1984.

Hacia finales de la Transición (larga), este atasco del imaginario, que trae al terreno cultural propio motivos pesados sin digerirlos, quedó roto por otro tipo de interpretación. Tenemos un ejemplo en el trabajo de Tino Gatagán, en un libro que combina la estilización camino de lo caricaturesco (propia de su estilo tardío) con una cierta serenidad cromática que podríamos tildar de clásica. Esto no es óbice para que el tratamiento de los elementos naturales esté, a menudo e intencionadamente, libre de cualquier dependencia del texto. El primer plano está otorgado a animales (y a veces a plantas) que ocupan, o no, un lugar en la historia, como los omnipresentes gatos o unos esperpénticos osos blancos que dominan la escena final. Incluso las rosas del principio del cuento ceden su lugar destacado a un manto de herbáceas floridas, poco más que malas hierbas (fig. 891). En algunos casos, el deseo de evitar los tópicos (aunque

de hecho no existían aún tales en la tradición visual española en torno al cuento) es tan deliberado, que el artista parece subrayarla con humor, como en el caso de cuando, debajo de la afirmación que “la cuerva [...] lleva un lazo negro” aparece el pájaro en cuestión con una enorme cinta azul a lunares blancos. Pero en otros, como en la figura 891, la ubicación de la imagen en inmediata vecindad del texto, nos permite comprobar que Andersen efectivamente menciona a las hierbas y las trepadoras casi tan asiduamente como a los rosales, aunque a continuación otorga valor simbólico solo a estos últimos. Cierta inmediatez casi precipitada se combina con un deseo de revalorizar el detalle de los grandes momentos simbólicos, cuya repetición ha borrado el resto (o lo hubiera hecho, a no ser que en España la imagen se portase atípicamente).



Figs. 892-893. Roser Rius. Páginas de *La Reina de las Nieves*. ANDERSEN, Hans Christian; RIUS, Roser. *La Reina de las Nieves*. Barcelona: Multilibro, 1989.

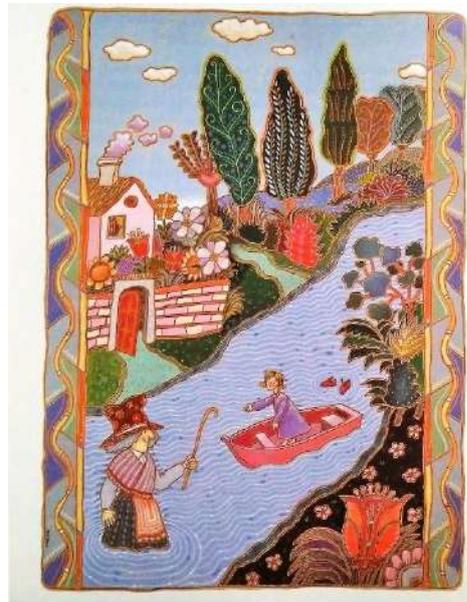
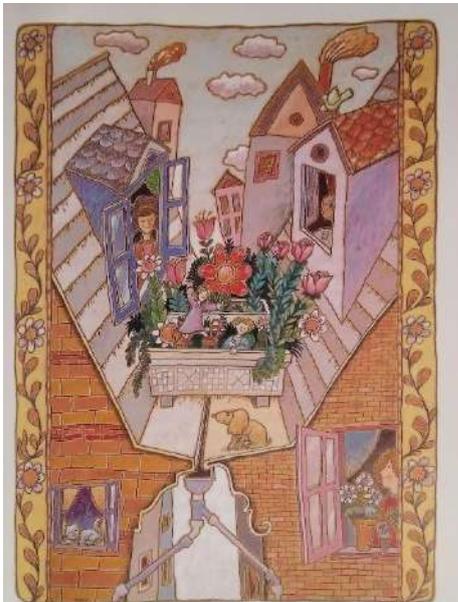
Se puede afirmar que en 1989 la línea de las Gerdas atípicas quedó consolidada, ya que al trabajo de Gatagán se unió la interpretación de Roser Rius. Como cabía esperar de ella, construye una Gerda que, en vez de dialogar con cualquier tipo de tradición —clásica o moderna— lo hace con la propia trayectoria de la artista. La vestimenta carece de simbolismo (o sentido) climático: de hecho, la niña recorre las estaciones con su vestido a cuadros que al final se ha convertido en pijama, y combina la bufanda con los pies descalzos. Su encuentro con el cuervo carece de nieve —en favor de unos subrayados mojones que convierten a Gerda en caminante y viajera, no en sufridora— y su regreso junto a Kay, prescinde de la primavera (fig. 892). De hecho, esta vuelta, la imagen más invernal del cuento reservada para el final, sugiere mucho del ánimo festivo navideño con sus brillantes pinos, pero nada de la recuperada plenitud del calor que significa armonía socio-natural cíclica. Podríamos seguir, anotando que las flores adolecen de otro protagonismo que el necesario para mostrar una casa, vista simultáneamente por dentro y fuera, como le gusta a Roser Rius en sus publicaciones etc., etc., pero aportaría poco. Lo cierto es que esta Gerda es una protagonista que ignora la gran tradición rusa y promueve la cosmovisión de su autora visual, con sus propios valores centrales. Es decir, es una niña reflexiva y tierna, que encuentra su camino hacia la acción y el valor, se convierte en líder y termina su viaje iniciático guiando a su compañero rescatado (fig. 893). Luchar por el verano o asemejarse a las flores no entra en sus prioridades.

A la vez, editoriales como Hymnsa volvían a confiar en la otra línea rectora, la de unos personajes femeninos tan manidos que desestabilizan incluso los tópicos del determinismo

ambiental. Como ya dije, no porque cuestionan las premisas racistas de este tipo de pensamiento, sino porque tienen su propio exotismo, igualmente absurdo. Difícilmente encontraré mejor ejemplo que el de las ilustraciones de María Teresa Ramos. Si la Gerda de María Pascual era una chica del tebeo romántico-exótico femenino, la de Ramos (por lo demás, rebautizada Margarita) es una protagonista de las típicas novelas de niñas de la posguerra española. Como tal, vive su propia historia iniciática que tiene poco que ver con Andersen o Dinamarca pero, igual que en el caso del tebeo, mucho con Rusia¹²¹⁹. Lo vemos en esta imagen: una figurante con las remotas características de hada o bruja (probablemente la ex-finesa) conduce a Gerda-Margarita; el protagonismo recae en la típica capa y cabellos voladizos de la “huerfanita”. La vestimenta, poco apropiada para el Ártico, no resulta tan inquietante, ya que los jardines y palacios de La Reina de las Nieves resultan ser un híbrido entre la Catedral de San Basilio en Moscú y La Iglesia del Salvador sobre la Sangre Derramada en San Petersburgo, las dos iglesias rusas, más conocidas de las postales turísticas (fig. 894).



Fig. 894. María Teresa Ramos. Ilustración para *La Reina de las Nieves*, 1990.



¹²¹⁹ Recordaría la historieta de Alexis y Nina del capítulo anterior, entre otros personajes exóticos con títulos nobiliarios y nombres (vaga- o aproximadamente) rusos.

Figs. 895-896. Luis de Horna. Páginas de “La Reina de las Nieves” en *Cuentos de Andersen*, 1999.

Y una vez más, podemos trazar el pulso entre las lecturas que no consiguen formular un sentido, y las idiosincrasias creativas extremas (a las que llamé “atípicas” también en el sentido literal, de no permitir la consolidación de un tipo por falta de rasgos que superan la estética personal). Hacia el final de la década y del siglo, Luis de Horna se acercó a la última tendencia, la que de hecho no representa un grupo. Visitó a *La Reina de las Nieves* en un formato que los gigantes editoriales (en este caso, Anaya) habían hecho popular: recopilación de lujo de los cuentos de Andersen más conocidos, firmada por numerosos ilustradores rupturistas, donde cada cuento recibe unas pocas ilustraciones. La acción y el tratamiento de estas son inequívocas: en la reciente (tan reciente que antes no existía) tradición de “vanguardia clásica” Gerda es un ser social, acompañada por toda la comunidad (fig. 895) y decorativo, rodeada de una naturaleza artificial, salida de una vidriera o tapiz (fig. 896). Sin perjuicio del medido ritmo musical en ambas composiciones, Horna se abstiene de dar a Gerda el carácter voladizo y entrelazado con los eventos vegetales que tienen la mayoría de sus imágenes femeninas. Evidentemente, porque quiere contar un cuento sobre el cuento o dibujar, en vez de una escena interpretada, una representación. Uso el término con el significado de “imagen que relata o transmite otras imágenes”, en este sentido son representaciones las pinturas que muestran un mosaico, una vasija, un bordado, etc. Solo gracias a esto reconocemos que su visión es un guiño a lo clásico (no tan leve como el de Gatagán) y no una Gerda con una idiosincrasia que se desentiende de las imágenes preexistentes, como la de Rius.

La inexistencia de una tipología tradicional con la que se podría dialogar queda demostrada también por las ilustraciones en el libro para edades tempranas publicado el año anterior. El entorno natural de esta Gerda es el de Heidi (fig. 897). La imagen juega con los formatos, sobre todo el del álbum ilustrado y el de la historieta, fusionando el marco de la página, propio del primero con los convencionalismos del segundo: las líneas del movimiento de las manos y del objeto lanzado; los pies que “hollan” el suelo; la dirección de las miradas, sugerida a través de las pupilas “movidas” dentro del globo ocular, etc. Pero no dialoga con otras imágenes anteriores a las que podría deconstruir, por no encontrarlas.



Fig. 897. Belén Eizaguirre Alvear¹²²⁰, M^a Isabel Nadal Romero y Juan Pablo Navas Rosco. Ilustración para *La Reina de las Nieves* (con fragmento del borde superior de la página). León: Everest, 1998.

¹²²⁰ Belén Eizaguirre Alvear (1971) es licenciada en Bellas Artes, especializada en grabado. Ha ilustrado un gran número de adaptaciones de cuentos clásicos, muchos de ellos junto con los ilustradores que la acompañan en *La Reina de las Nieves*. Compagina la enseñanza en plástica con la pintura al óleo. En esta última, de factura realista, la artista destaca la preferencia hacia tres temas: las playas, las barcas y el fútbol. En cambio, los temas y enfoques referentes a su trabajo didáctico con los niños parecen abarcar un catálogo interminable. De la segunda ilustradora del grupo, M^a Isabel Nadal Romero, apenas se conocen los títulos que (co)ilustró, por lo general series de la misma

2. DE DENTRO A FUERA Y DE FUERA A DENTRO

2.1. EL VUELO-ESCAPADA

¿Existe un personaje de Andersen, cuyo impacto fue considerablemente mayor que el de los otros, en ambos países? Sin duda, además fue una protagonista y su relación con las problemáticas hipótesis climáticas es mucho más manifiesta que en el caso de *La Reina de las Nieves*. Hay que advertir que el texto de *Pulgarcita* invitaba a destruir visualmente varios clichés (vinculados a la búsqueda del sol o no). Entre los más destacables: estaba más estrechamente vinculada al mundo de las flores que cualquier otra heroína, sin estar nunca enclaustrada en un jardín y atravesaba grandes distancias a lomos de un animal-ayudante, sin caer en el papel de indefenso bulto o trofeo, como la mayoría de las niñas en apuros de los cuentos que se desplazaban de este modo. Aunque la visión sobre *Pulgarcita* como un texto de interés feminista se sale de los límites del siglo investigado, ningún artista se mostró indiferente a las contradicciones citadas, cimentadas en la problemática de género. La existencia de un indiscutible desenlace con valor simbólico-visual (que podríamos esperar más flexible que los observados momentos “imanes” de la tradición santificada) me permite cambiar de óptica y buscar en todos los casos la presentación de este vuelo-escapada, apoyándome en otras imágenes de la obra solamente si son necesarias para la comprensión de la central.

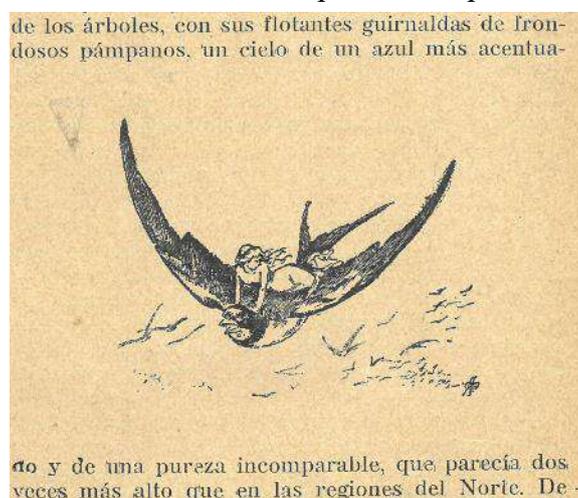


Fig. 898. Apel.les Mestres. Ilustración para “Pulgarcilla” en *Cuentos de Andersen*, [1881].

Cambiaré el orden del análisis, empezando por la tradición española, que esperamos menos “clásica” (en los sentidos ya discutidos). Ya de entrada nos aguardan varios retos. La temprana imagen de Apel.les Mestres ofrece en vez de Pulgarcita una verdadera Europa raptada (fig. 898). El helenismo de su pose de friso –o de camafeo: la letra permite valorar el tamaño– está “modernizado” con tan explícito erotismo, que no nos sorprende ver que su poco definido vestido deja abierto el diálogo con los desnudos de otras ilustraciones del artista.

Hemos visto que la época del decó republicano adaptaba (y también completaba, fusionaba, remodelaba, etc.) las fórmulas “clásicas” que ya habían cristalizado, manejándolas con tanto ímpetu que el resultado recordaba un puzzle roto y recompuesto. Observamos esto con especial énfasis en los casos de los cuatro ases de la editorial Calleja y también en la estrella femenina del estilo, Piti Bartolozzi. Dicho modo de operar estuvo matizado por el especial

editorial leonesa, que adaptó el clásico de Andersen, junto con cuentos como *Aladino*, *Los tres cerditos*, *Blancanieves*, etc. EIZAGUIRRE ALVEAR, Belén (2021).

interés que esta artista mostró por la figura de Pulgarcita (aunque tratándola de “Almendrita”: el nombre de la protagonista no se unificó hasta mucho más tarde). No es que la protagonista no sufrió modificaciones para convertirse en protagonista de Piti Bartolozzi: al revés, su tratamiento es tan radical como el de cualquier otra figura de los cuentos tradicionales de esas fechas. Lo particular es que no se observa un simple acercamiento a las formas propias (como lo veríamos por ejemplo en Hansel y Gretel o Juanito y Margarita, transformados en personajes inequívocos de Penagos). El tan prometedor mundo floral de Pulgarcita-Almendrita apenas está tratado y no tiene nada que ver con las abundantes metáforas vegetales de “El juicio de las flores”. De hecho, los pocos especímenes que aparecen tienen un aspecto bastante mecánico, algo aún más válido para la propia protagonista (fig. 899). El principio compositivo de todo el cuento es la libertad seriada. La reproducción “industrial” de la niña, del tándem niña-golondrina o de los atributos adjuntos, crea una hilera de muñecos de aspecto constructivista, a la vez que perfora la caja del texto de manera simétrica, pero intencionadamente arbitraria (figs. 900-901). Aunque es evidente la libertad de la artista para elegir el ritmo de repetición, el mensaje sigue recordando a la cadena de producción. No obstante, imágenes clave como la primera presentación del vuelo-escapada introducen matices complementarios trascendentes. Montando manera irreverente (veremos enseguida la curiosa analogía con un icono coetáneo soviético) la niña-muñequita vuela, no hacia el país del eterno verano del cuento de Andersen, sino hacia un paisaje muy conocido por los lectores españoles y, a la vez, para el público de los carteles políticos coetáneos: unas colinas desnudas, con unos pocos árboles estilizados, completamente dominadas por el simbólico amanecer (fig. 902). La insistente presencia de la regadera (es el otro atributo que, seriado, atraviesa las páginas) descifra el mensaje: no es la escapada en sí, sino el trabajo, nunca seriado del todo, el que garantiza la vuelta a una naturaleza perdida.

...caba en una flor nacida en un tiesto? Tan chiquitita era aquella nena que su altura no alcanzaba ni a la de un dedo humano, ni a la de un dedo de coser, apenas sería tan grande como una almechita.

Por eso, la buena mujer le puso por nombre Almechita.



Al oír este nombre, la nena se echó a reír y saludó graciosamente, diciendo «Buenos días». Por lo visto, le más maravilloso de Almechita no era su estatura microscópica, sino el que naciera ruidosa, en vez de llorar como las demás niñas, y sabiendo hablar, y bien educada ya y todo.

Además, era tan linda, tan linda... como pequeña. Figúrate si sería bonita!

La buena mujer, entusiasmada, le instaló una cuna en media cámara de nubes, con un colchoncito mullido de pétalos de violeta, dos cojinetes de rosa la sección de sábanas y un pétalo de amapola, de colcha.

Durante el día, Almechita jugaba encima de la nena, dentro la buena mujer había colocado un plato lleno de agua y rodeado de flores; en el plato, había una hoja de tulipán; allí se instalaba cómodamente Almechita y, armada con sus pelos de sapo que la servían de remos, jugaba de un lado a otro del plato, que era para ella como un hermoso lago.

Tanto se divertía así que no cesaba de cantar con sus voceritos dulces que parecía el sonido de una caja de música.

Para escucharla, los pájaros que pasaban ante la ventana detendían su vuelo y hasta las ancas se le quedaban mirando, embobadas, con sus ojos de anabaches.

Pero una noche, un horrible animal entró en el cuarto por un agujero que era un sapo que tenía un bicho tan feo como él.

Al ver a Almechita dormida en su cámara de nubes, el llamado pez sin rayos de luna, el sapo se detuvo lleno de admiración.

—¡Qué bella es!— murmuró—. Sería una mujercita digna de mi hijo, que es tan guapo; en el río no encontrará seguramente ninguna esposa tan linda como ésta.

Y se fue más ni más.



—¡Pobrecilla!— exclamó—. ¡Pasa, pasa! Obviamente, la señora ratita no estaba tan alborada; tenía una espesa capa de grasa de guiso, una buena casaca y un hermoso comedero. Además, vivía en aquel palacio una temperatura muy templada; cuando Almechita hubo entrado algo en calor, la ratita la ofreció una cunita reconfortante, compuesta por unas graminas de cohadá y dos o tres gotitas de agua fresca.

Almechita se hallaba tan a gusto en casa de la vieja ratita que la suplicó que la dejara pasar el invierno con ella.

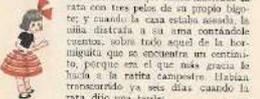
—¡Va verás!— exclamó la ratita—, qué bien aveglare y limpiaré su casita; además, se muchas cunitas y se los comará para distraerla.

A la ratita le gustaban mucho los cuentos, tampoco la desagradaba la perspectiva de tener una compañera tan bonita que le ayudase en las faenas de la casa, una cunita tanera que compartiera con ella su comida.

—¡Bueno!— contestó—. Quédate conmigo.

Juntas las dos, se iban pasando muy bien; Almechita barría la casa con una escoba que había fabricado la ratita con tres pelos de su propio bigote; y cuando la casa estaba aseada, la una distraía a la otra comándole cuentos; sobre todo, seguía de la horningueta que se encontraba un centineto, porque era el que más gracia le hacía a la ratita. Pasaron días, cuando la ratita dijo una tarde:

—Prepárate a recibir la visita de



un vecino que viene a verme una vez a la semana. Es un gran señor, muy rico y muy elegante. Vive en una casa magnífica y lleva un soberbio gabán de terciopelo. Lo único que tiene es que no se gata, cuando te conociera, seguramente quedará encantado con tus cuentos y tus canciones; y, ¡quién sabe!, a lo mejor se le ocurre pedir tu mano; sería una gran suerte para ti.

Cuando Almechita conoció al vecino no le pareció que el casarse con él podría ser una suerte; aquel señor, que era un topo, le pareció horriblemente aburrido. Estaba siempre muy dormido y no abría la boca más que para bostezar o hablar de sí mismo, de la rancha que sabía y de las riquezas que acumulaba.

Almechita intentó hablar del sol que iluminaba los campos y de las flores que perfumaban los jardines, pero el señor topo, que en su vida había visto ni flores, ni sol—ni cosa alguna, por supuesto—declaró que todo aquello no servía para nada y que se estaba mucho mejor debajo de la tierra que en ninguna parte.

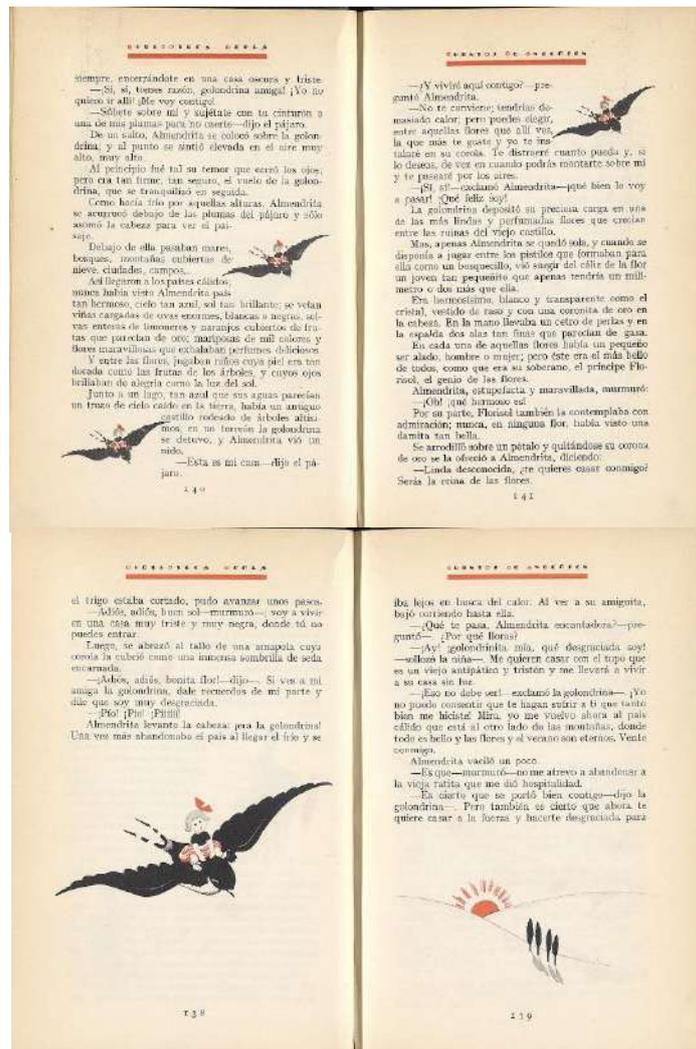
—¡Ay!—dijo la vieja ratita a su protegida—, estate al señor Topo alguna buena canción.

Y Almechita, con su voz de cajita de música, cantó:

Estaba la pejería pinta sentada en el verde limón...

La canción le gustó tanto al topo que en el acto se enamoró de Almechita y pensó casarse con ella; pero como era hombre polibicho no se decidió a pedir





Figs. 899-902. Piti Bartolozzi. Páginas de “Almendrita” en *Cuentos escogidos*, [¿1932/1935?].

Hubo un periodo de la evolución del tipo Pulgarcita que coincidió con la postguerra y que –más que un verdadero vacío– constituyó una particular refundación. Ya sabemos que en aquella época, cuando los grandes artistas gráficos habían emigrado, casi como la protagonista en cuestión, el tebeo se convirtió en una verdadera fábrica de tipos femeninos. Muchas de estas protagonistas compartían rasgos con Pulgarcita, demasiado parciales para identificarlas en un primer vistazo pero lo suficiente como para dejar su impronta en el posterior desarrollo gráfico de la heroína de Andersen. Incluso antes de producir miles de representaciones de niñas y jóvenes (afines a las flores, condenadas a encierros domésticos y a sus respectivas tareas o merecedoras de príncipes azules, el tebeo de posguerra dio paso a una protagonista diminuta con poderes sobrenaturales, que habitaba el bosque y recibía ayuda de sus animales (fig. 903). Cabe especificar que –a pesar de ser “una niña que había nacido dentro de una campanilla”– su carácter juguetón y curioso, reflejado en su imagen, Anita Diminuta parecería más próxima a la Alicia de Carroll, y aún más a otros héroes del tebeo de chicos, nacidos en fechas cercanas¹²²¹. Esto no obstó para que las posteriores Pulgarcitas del desarrollismo, e incluso de los años democráticos, se mostraran no solo trabajadoras, floridas y volcadas al encuentro final

¹²²¹ El alegre eclecticismo de la protagonista engloba varios elementos más. Anita interactuaba, entre otros, con brujos, el Genio del Bosque, el Soldadito cojo de Andersen y numerosos animales, pero también con máquinas modernas como el automóvil. Para la cita: BLASCO, Jesús, 1941, p. 1.

con el príncipe, sino también juguetonas, alegres, traviesas y rechonchas como monigotes, además de fuerte infantilizadas.



Fig. 903. Jesús Blasco. Viñetas de “Anita Diminuta”. *Mis chicas*, 1942.



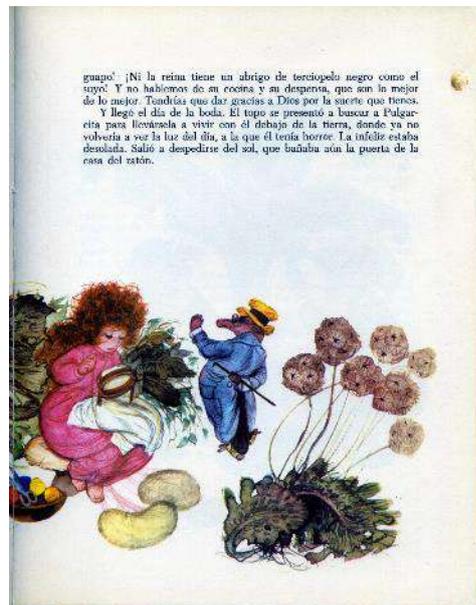
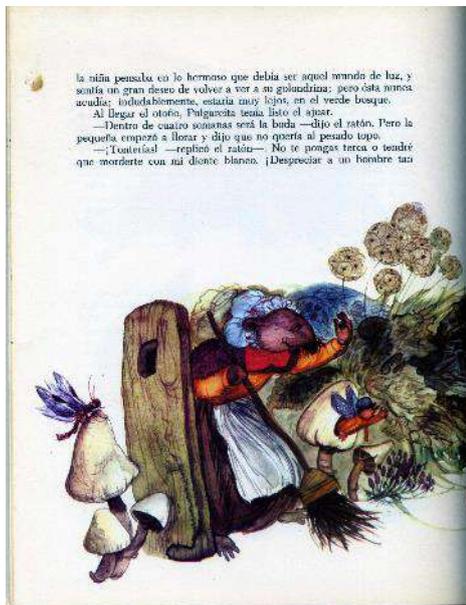
Fig. 904. Ana López Escrivá. Ilustración para *Pulgarcita*, 1999.

Si empezamos el recuento desde la fecha más tardía, podemos ver incluso en el último año del siglo una heroína estilizada *ad extremis* que combina la centralidad del enamoramiento final y la alusión al cómic (fig. 904)¹²²². En 1985 fue publicada otra variante del vuelo que enamora, con un toque decorativo discotequero. El psicodélico trío final –según la adaptación la novia vive feliz junto con su esposo y su mejor amigo– refuerza la sensación de que Pulgarcita contribuye al vuelo más o menos al modo de Karlsson del tejado de Astrid Lindgren, con su melena revuelta y las flores detrás de sus orejas, más grandes y vistosas que sus nuevas alas (fig. 905-906). Esta simpatía impulsora, visible también en su descomunal sonrisa y en los movimientos de gimnasia rítmica de sus redondeadas extremidades, se fusiona notablemente con la pose que, de hecho, sigue siendo la de Europa raptada usada por Mestres (fig. 905).

¹²²² El acento lógico sobre el romance no viene de la supresión de otros momentos narrativos, como es el propio vuelo del desenlace, ni siquiera de la cómica redundancia “enamoró-enamorado”, sino de una circunstancia aún más divertida. En la pradera plana que el príncipe habita –que hace pensar en la animación por ordenador– la aparición de un monstruo como la enorme golondrina, además observada desde la equívoca perspectiva que muestra la imagen, en total este conjunto debería de hacerle completamente imposible observar algo de Pulgarcita. Reforzando el disparate, después de afirmar la belleza de la niña, el príncipe matiza que “cree” que está enamorado.



Figs. 905-906. Magda Genesta. Páginas de *Pulgarcita*, Garza, 1985.



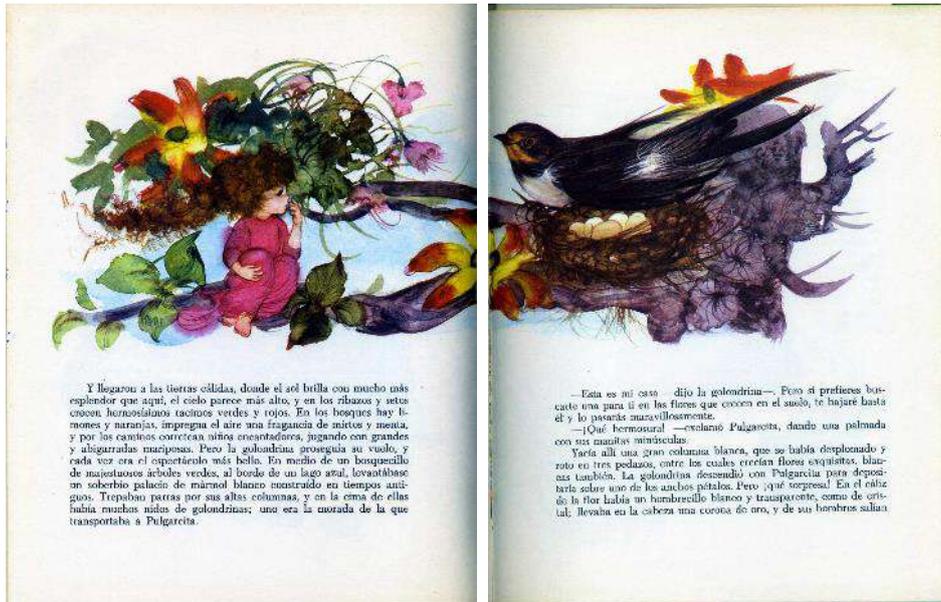


Fig. 907-908. Fernando Sáez. Páginas dobles de *Pulgarcita*, 1970.

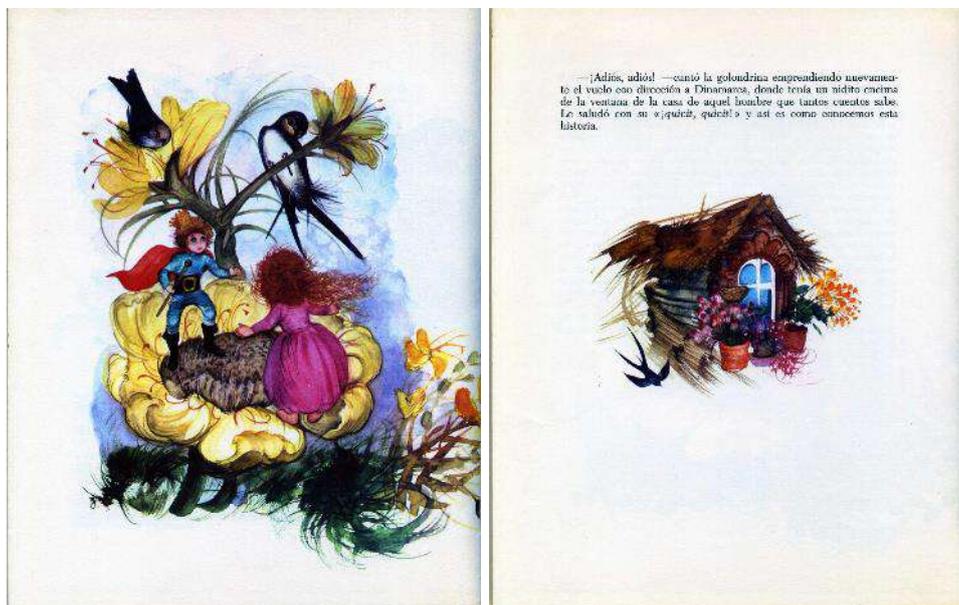


Fig. 909-910. Fernando Sáez. Páginas de *Pulgarcita*, 1970.

Es interesante insistir también en otra variante de la protagonista, inmediatamente anterior a la Transición, tan centrada en el tema de la boda y el príncipe azul “correcto” que no solo omite las referencias al vuelo sino que también obvia la salida del interior subterráneo (fig. 907). Pulgarcita es una pequeña novia que pasa de un posible hogar bonito —con un ajardinamiento modesto— a otro, de mejor clase y colorido (fig. 909). En medio de esta particular mudanza, en vez de ver a la protagonista sobrevolando los espacios infinitos, la encontramos contemplando la casa de la golondrina, que viene a ser un nido repleto de huevos (fig. 908). La representación de estos queda explícitamente subrayada, desplazando el cuerpo del ave para mostrarlos, también los destaca la falta de explicación lógica: no sabemos de dónde han aparecido, si la golondrina acaba de aterrizar después de sobrevolar el mundo. Con estos datos, el único vuelo posible es el que queda sancionado por la imagen de una casita que confunde dentro y fuera (fig. 910). La conclusión evidente apunta a que el éxito, o el alcance de vuelo romántico, es equipable antes (y después) de todo al número de hijos conseguidos.

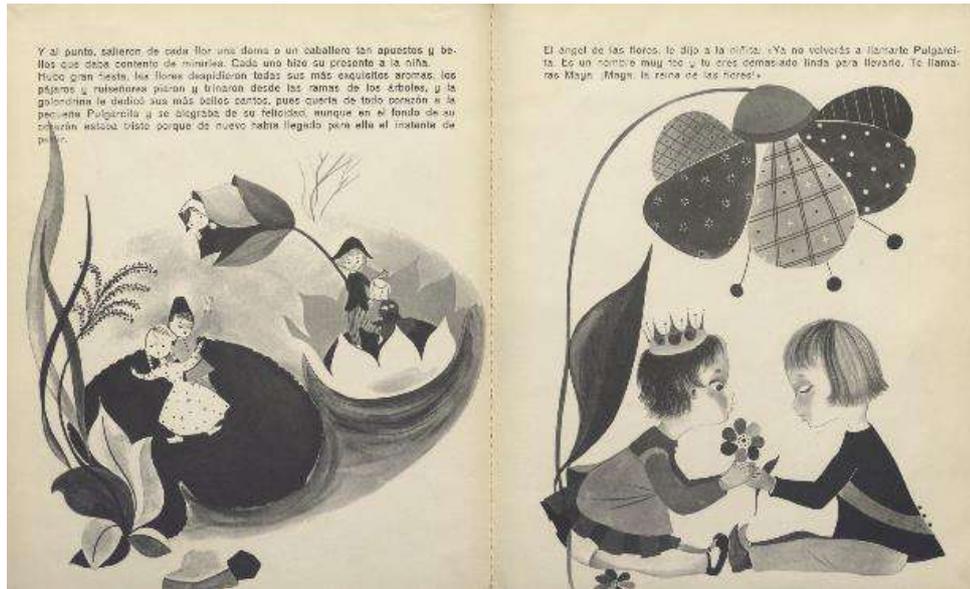


Fig. 911. Concha Matamoros. Página doble de *Pulgarcita*, 1963.



Fig. 912-913. Concha Matamoros. Páginas de *Pulgarcita*, 1963.

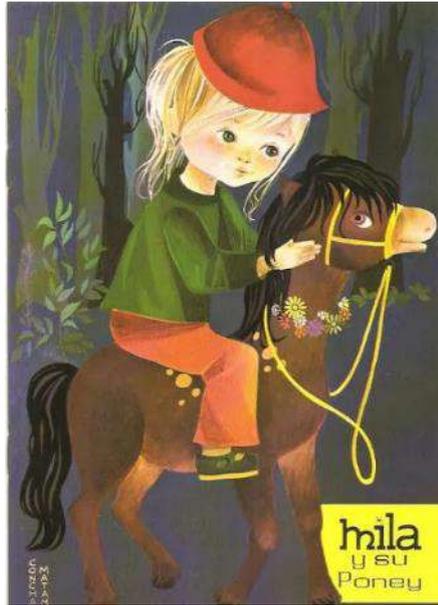


Fig. 914. Concha Matamoros. Portada de *Mila y su poney*, [1965-1970].



Fig. 915. Concha Matamoros. Tarjeta postal, 1967.

Prácticamente todos los rasgos observados son visibles en la sintética Pulgarcita de Concha Matamoros que antecedió a las imágenes citadas. Podríamos afirmar que su objetivo clave no es mostrar un desplazamiento hacia la libertad sino un aprendizaje iniciático particular. Los personajes se centran en enseñar cómo se puede habitar una flor haciendo del exterior una casa (fig. 911-912), mientras la propia artista agota las formas de “construir” representaciones por medio de la papiroflexia, del diseño textil, del juguete, del cartel, o de las técnicas publicitarias (figs. 911-913). Confundir el interior y el exterior, así como lo artificial, lo natural y lo decorativo no es una estrategia consciente, forma parte del ámbito de las muñecas recortables y sus príncipes azules. Comprendemos mejor su problemática, añadiendo otras imágenes de Matamoros¹²²³. En sus posteriores trabajos podemos observar cómo la estilización se canaliza, buscando una síntesis imposible. Cuanto más crece la habilidad de la ilustradora, más visible es la duda: adoptar un vocabulario propio del diseño comercial o dotar a las muñecas de más “humanidad” pseudorrealista. Los resultados aparecen como un retrato de la cultura “para niñas” que desbordó el desarrollismo para subsistir en la transición. Lo que promete y a la vez desilusiona en las imágenes son los elementos vegetales o animales: decorativos, irónicos e incluso (muy al contrario de las protagonistas) dotados de cierto potencial innovador (figs. 914-915). Pero los contradictorios cánones que se ciernen sobre la imagen femenina acaban estrangulando la oportunidad. Concha Matamoros, completamente desconocida después de decenas de publicaciones en todos los formatos posibles, llega para sugerir la vitalidad de los componentes naturales: a pesar de haber sido tan manidos durante siglos, estos tendían a escapar de los clichés que la imagen simbólica les imprimía desde dentro hacia fuera, es decir, desde la feminidad estereotipada (educativa, comercial o política) hacia las plantas y animales.

¹²²³ Concha Matamoros, de la que no ha quedado en los registros ni su fecha de nacimiento, ilustró, desde finales de los años cincuenta, numerosos libros con cuentos y novelas “para niñas” (como *Aquellas mujercitas* de Louisa M. Alcott). También intervino en ese particular género que fue la adaptación literaria que alternaba texto y páginas de historieta, creando además portadas que contienen todos los rasgos del tebeo romántico-exótico. Creó tarjetas postales, donde la estilización decorativa de sus personajes unía la lógica de la muñeca recortable con un laconismo publicitario, afín a la escuela de Pablo Ramírez; heroínas seriadas muy unidas a la naturaleza y a los animales; libros troquelados, e incluso, al final de su trayectoria, libros de cocina infantil. BNE, 2021. CAPELO, Alejandro, 2016.

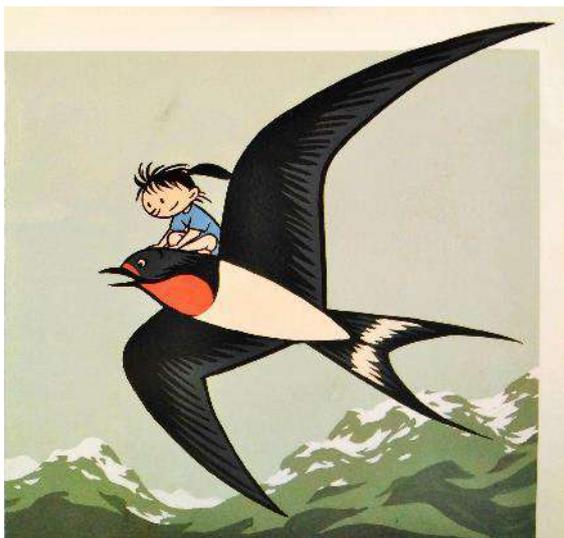


Fig. 916. Max. Ilustración para *Chiquitina*, 1998.

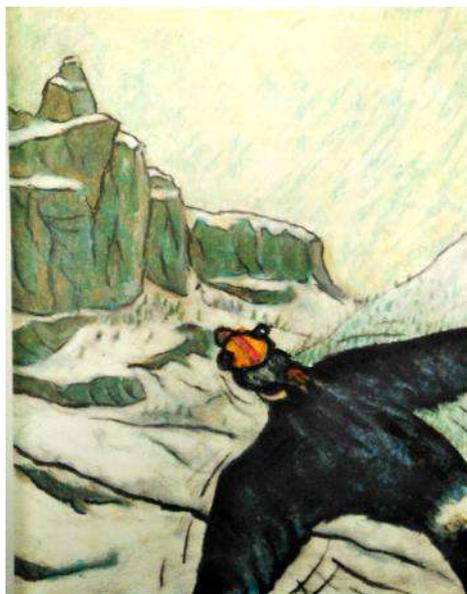


Fig. 917. Enrique Perales. Ilustración para “Pulgarcita” en *Cuentos de Andersen*, 1999.

Pero existe también otra línea de desarrollo de las Pulgarcitas tardías opuesta a la muñeca recortable, en cuya representación el personaje más conocido (la heroína del tebeo romántico-maravilloso o romántico-exótico) había absorbido la más compleja protagonista literaria, imprimiéndole muchos de sus rasgos visuales. Aquí también puede tratarse de adaptaciones creativas de fuerte estilización gráfica similar al dibujo del cómic (fig. 916). O, al contrario, del texto íntegro de una amplia recopilación, donde el ilustrador elige el vuelo como imagen central de todo el cuento, dotándolo, además, de ambiguos rasgos postrealistas (fig. 917). Pero, en ambos casos, Pulgarcita descubre una nueva trayectoria, alejada tanto de los simbolismos compositivos radicales¹²²⁴ como de los romances de las muñecas, traviesas pero bondadosas. Son heroínas románticas, que necesitan el peligro y obtienen una experiencia aérea extrema. Pese a sus evidentes diferencias les une un paisaje sublime, con características que ponen en duda el objetivo del viaje de escapada como búsqueda de un entorno más apropiado para vivir. Son paisajes que caracterizan otro tipo de viajes, los iniciáticos en pro de un yo romántico (tradicionalmente masculino).

¹²²⁴ Si aceptamos que tanto Piti Bartolozzi como Apel.les Mestres reordenan la página para conseguir un mensaje inédito.

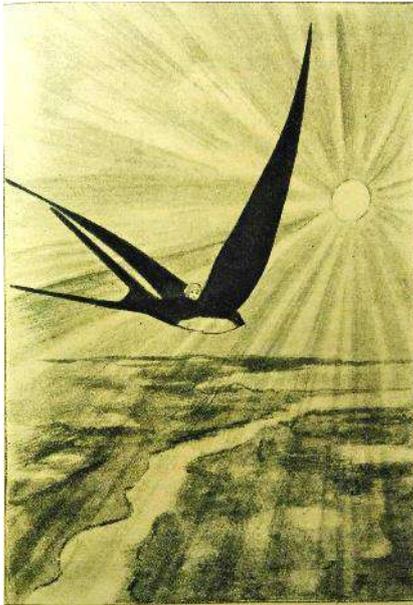


Fig. 918. Piotr Mitúrich. Ilustración para *Pulgarcita*, 1936.

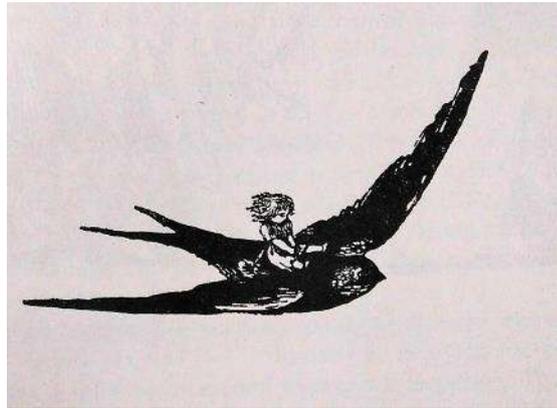


Fig. 919. Vladimír Konashevich. Ilustración para “Pulgarcita” en *Cuentos*, 1943.

El balance del fenómeno “Pulgarcita” en Rusia y la Unión Soviética trasciende no solo los pocos posibles parecidos con lo relatado hasta aquí, sino también lo dicho sobre la tradición generada en torno a Andersen, tal como la perfilé hablando de *La Reina de las Nieves*. La construcción de Pulgarcitas alternativas –siempre o casi siempre desde el mismo texto– atravesó todo tipo de estilos o enfoques, entre ellas algunos poco dados a inscribirse en cualquier aspecto de lo clásico u otros, que convierten el tema del clasicismo en objeto de reflexión autorreferente. Cabe especificar que el extraordinario interés fue muy temprano y las publicaciones con ilustraciones todavía extranjeras, anteriores al inicio del siglo. Del éxito de la protagonista en las primeras décadas soviéticas –cuyo nombre también tardó en consolidarse entre variantes como Tomelisa, etc– habla el hecho de haber sido ilustrada por un artista como Piotr Mitúrich¹²²⁵ (fig. 918). En los cuarenta, cuando las ilustraciones de Konasevich estaban a punto de hacerse canónicas, a través de las continuas reediciones, todavía varios ilustradores probaron suerte con Pulgarcita. La década presenta una serie de nombres, que quedaron parcial o completamente desconocidos y que intentaron volcar la imagen en moldes reconocibles: sus protagonistas, vestidas con maillots, sobrevolaban el mundo como las deportistas de los desfiles estalinistas o, al contrario, practicaban la ancestral pose de doncellas secuestradas recostadas, mientras observaban un paisaje arquitectónico plenamente clasicista y foráneo (figs. 920-921) y hasta se intentó fusionar ambas actitudes¹²²⁶. Ninguno de estos ensayos se acercaba a la genialmente sencilla solución de Konashevich: Pulgarcita monta a la golondrina como una muñeca a un avión de juguete y el paisaje se delega por completo a la imaginación del lector (fig. 919)¹²²⁷.

¹²²⁵ Por esas fechas, interesado en la biónica y el movimiento de los cuerpos. Algo de esta derivación técnica del futurismo se transparenta en las líneas aerodinámicas y el suelo “cartografiado” de su *Pulgarcita*. МИТУРИЧ, Сепреñ (ed.), 2018.

¹²²⁶ Ambos artistas apenas aparecen como ilustradores de un reducidísimo número de obras del periodo, los registros carecen no solo de datos biográficos sino de sus nombres de pila completos (lo cual, en el caso de Gridnik, hace imposible afirmar su género).

¹²²⁷ Llama la atención cierto paralelismo en las soluciones de este problema compositivo-relacional. La Pulgarcita de Piti Bartolozzi, una muñeca mecánica que busca el sol o el margen blanco de la página montando en su golondrina-aeroplano comparte algún rasgo con las de Konashevich o Mitúrich.

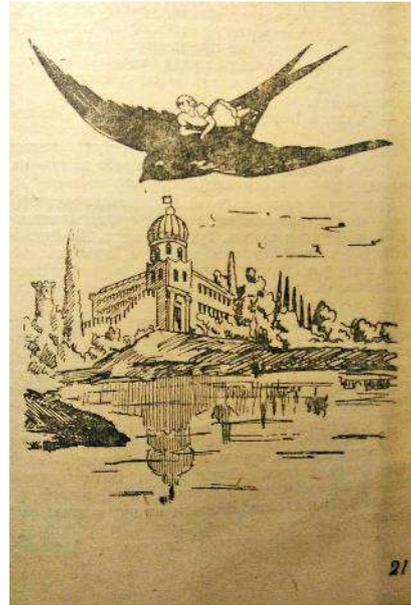
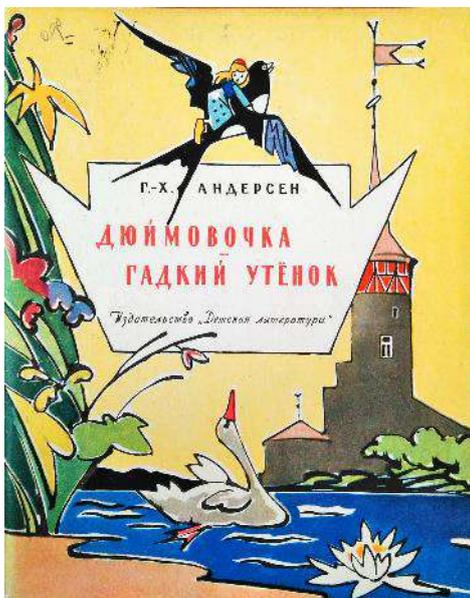


Fig. 920. A. Safónovskaya. Ilustración para *Pulgarcita*, 1949.

Fig. 921. N. Grindik. Ilustración para *Pulgarcita*, 1947.

Esta deslocalización marcó incluso célebres imágenes posteriores, de muy distinto corte (fig. 923). Estilizada con su vestimenta étnica y con una pose que alude a un jeroglífico del vuelo, la Pulgarcita de Alféevski sobrevuela sobre algo tan poco especificado geográficamente como la propia portada, con los leitmotivs de ambos cuentos del libro (y cuando gira para observar, es su vecino, el patito feo, el que le devuelve la mirada, fig. 922). Incluso la protagonista de Eriómina, que marcó el nuevo estallido de las Pulgarcitas personales e inconfundibles, apenas muestra algo más que nubes en la imagen del vuelo. Y no obstante, esta representación ya se alejaba de las anteriores a grandes pasos. Pero, antes de entrar en esta línea paralela, que para *Pulgarcita* resulta la central, me detendré en las representaciones de otros dos artistas renombrados que se acercaron a ella.



Figs. 922-923. Valeri Alféevski. Portada de *Pulgarcita*. *El patito feo*, e ilustración para “*Pulgarcita*” en el mismo libro, 1965.

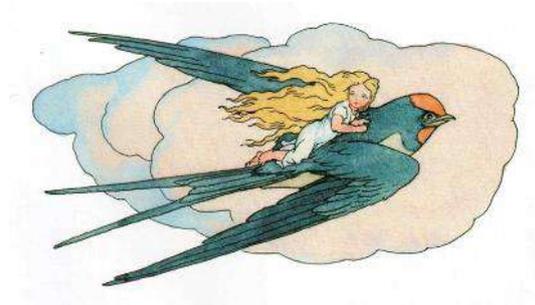


Fig. 924-925. Borís Déjterev. Página de *Pulgarcita*, 1973; ilustración de la edición de 1984.

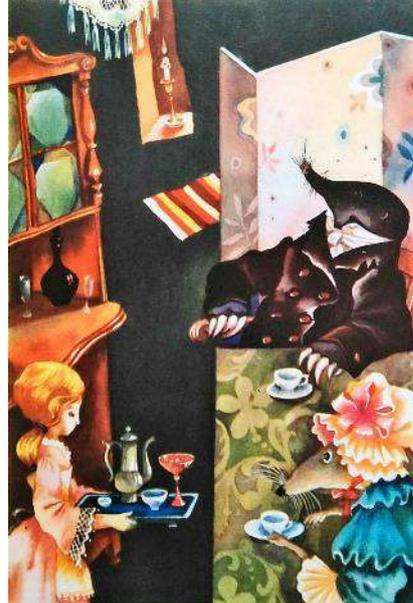
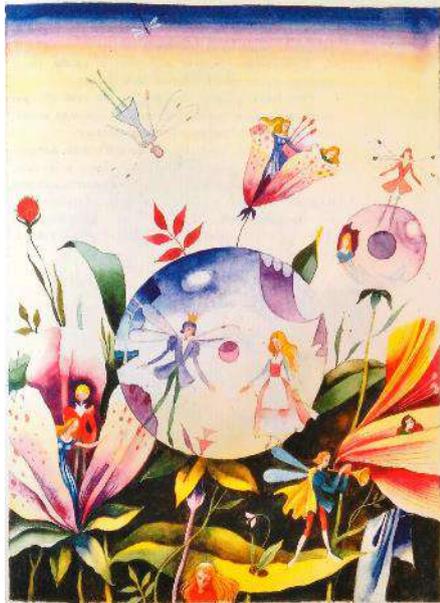


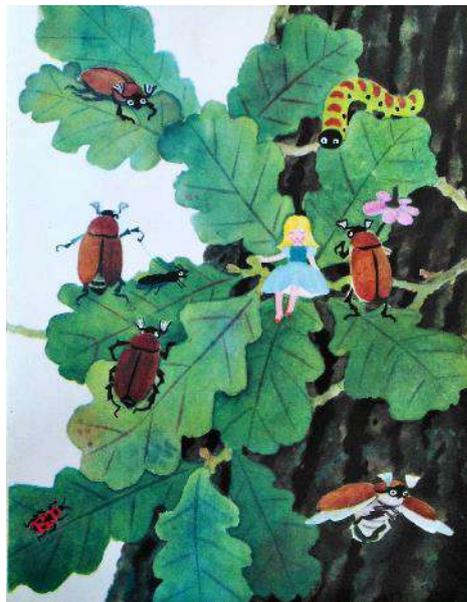
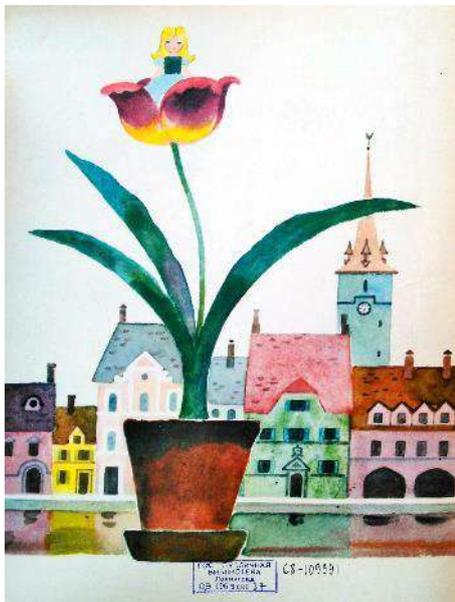
Fig. 926-927. Víctor Pivovárov. Páginas de *Pulgarcita*, 1973.

Prácticamente simultáneas en sus inicios (a posteriori ambas tendrían numerosas reediciones) las *Pulgarcitas* de Déjterev y Pivovárov forman una evidente pareja de opuestos. Por un lado, la ilustración al estilo de los antiguos grabados, con el naturalismo botánico en primer plano y la no menos verista golondrina en el centro compositivo (fig. 924). Las proporciones reales –altura de un pulgar comparada con el tamaño verídico de los especímenes correspondientes de la flora y la fauna– desembocan en una impotente e insalvable protagonista. Elementos constructivos de espacios como las portadillas (orlas con elementos griegos, o incluso las ruinas de un templo) otorgan la máxima transparencia a la lectura de Déjterev, ayudando a ver detrás del naturalismo neoclásico el amable ideal neogriego. Otro tanto contribuyen los colores de las ediciones posteriores, que subrayan la túnica blanca de la heroína antigua o la particular nube con aspecto pétreo, como componente de un friso, que acompaña a la protagonista volando, en la lógica pose de Europa (fig. 925).

Si los frisos, compuestos por molduras decorativas, nubes o elementos vegetales, ordenan cada gesto de *Pulgarcita* en el universo helénico de Déjterev, la protagonista de

Pivovárov queda igualmente atrapada en las superficies geométricas de los exteriores o interiores surrealistas (figs. 926-927). Puede aparecer ataviada (y privada de mirada) como integrante de una naturaleza muerta en la oscuridad de la madriguera, donde la rata y el topo gozan de más expresividad y espacios definitorios que ella (fig. 927). O, en aparente oposición, capturada en una visión alucinatoria, donde cada uno de los integrantes del pueblo mágico parece igualmente solitario (fig. 926)¹²²⁸.

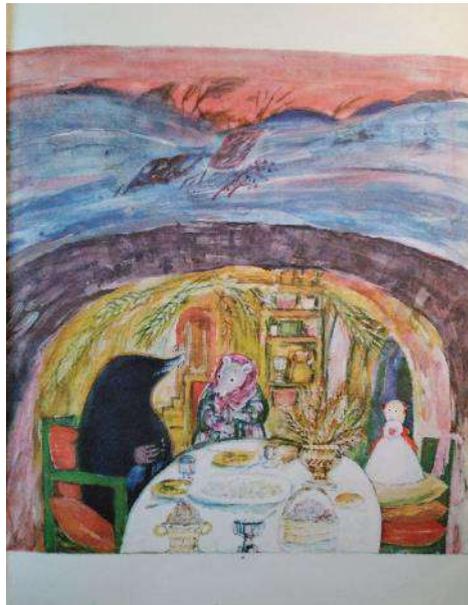
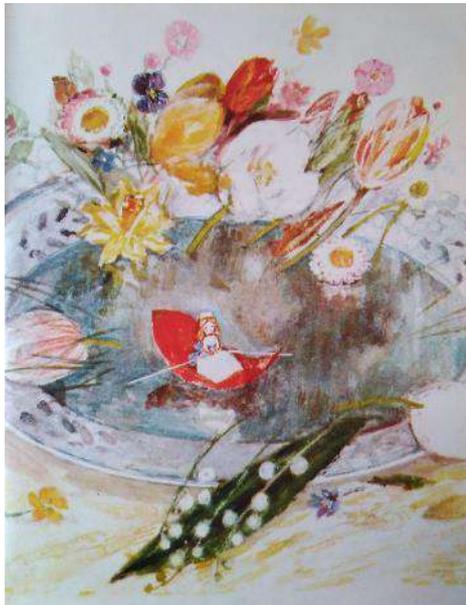
En vez de repetir lo contado respecto a “los gráficos del miedo y la esperanza” trazados por Kabakov en referencia a la época de estas creaciones, retrocederé tres años hacia la propuesta que se inscribe en una línea que abandona lo descrito hasta aquí. Aunque inaugura la explosión de diversas Pulgarcitas femeninas, en 1970 T. Eriómina seguía construyendo un conflicto casi interior, donde Pulgarcita, inicialmente tan solo un adorno céntrico en el bodegón, se convierte a la larga... en poco más que un adorno céntrico en una flor de jardín. Sigamos una parte de su trayectoria por las diversas composiciones florales. La protagonista empieza su vida siendo decoración del tulipán en la maceta (con fondo holandés de postal (fig. 928). La vemos parecida a una equívoca fruta en el centro de la ikebana exterior, hecha por escarabajos, hojas de encina, etc (fig. 929). La sucesión nos prepara para ver en el vuelo-escapada detalles que el análisis aislado apenas revelaría. El mérito de su tripulante es tan ínfimo, como signifiante, armónicamente compuesta y majestuosa la golondrina (fig. 930). El punto de vista elegido contribuye a que, en el momento del desenlace, Pulgarcita tenga aún menos importancia visual que al nacer: es la guinda del pastel de la historia, no alcanza el tamaño o relevancia ni de un insecto útil en la composición natural. El vuelo de la golondrina, un detalle de la página ubicado sobre el texto, es tan solo una restauración del orden decorativo, un segundo nacimiento algo más exterior, es decir, una resurrección iniciática limitada al aspecto. Después de experimentar con la ordenación floral de lugares poco apropiados, la protagonista encuentra su sitio en un conjunto floral muy parecido a un jardín paradisíaco (fig. 931). Pero la intensificación de la estilización podría convencernos de interpretarlo como un bordado sobre un telón de fondo. La todopoderosa golondrina, que transporta a la niña de una maceta en un alféizar a un espacio exterior a toda vista ordenado (o falso) funciona como un *deus ex machina* teatral que tiene que solucionar los errores del atrezzo.

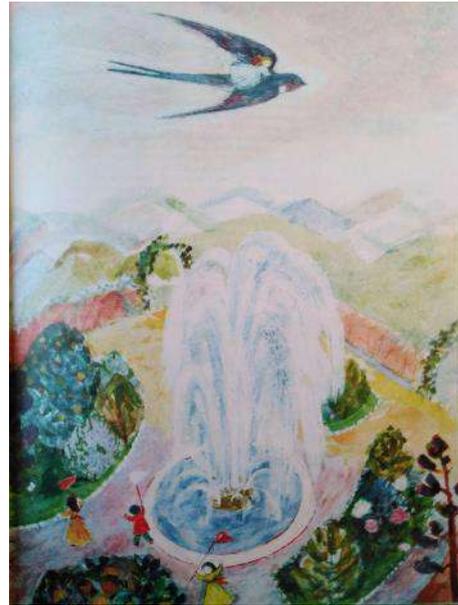


¹²²⁸ Sería largo enumerar precedentes de imágenes de inquietante fusión entre cuerpos florales y humanos, empezando por Breughel y terminando por *El hachazo del leñador mágico* de Richard Dadd, parece obvio que el motivo establece una tradición propia, con complejos vínculos iconográficos y psicoanalíticos, bastante autónoma respecto a la evolución estilística o temática.



Fig. 928-931. Tatiana Eriómina. *Pulgarcita*, 1970.



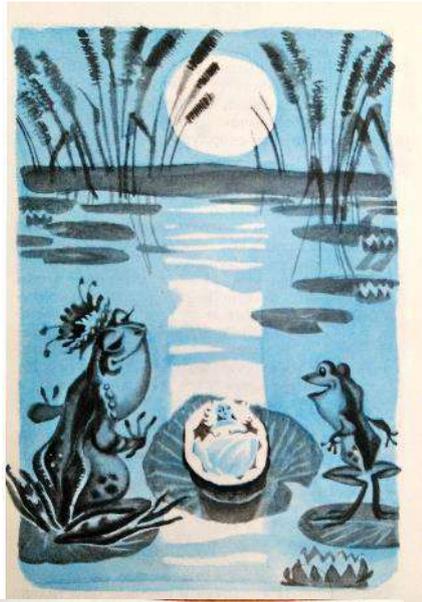


Figs. 932-935. Natalia Basmánova. Páginas de *Pulgarcita*, 1975.

Nada de esto prepara para la emocional introspección en los elementos naturales, con la que Natalia Basmánova convirtió a su heroína en un ser vegetal multifacético y estacional. El mimetismo de esta Pulgarcita con los elementos del ciclo anual de la naturaleza trasciende el simbolismo de los colores o el gestual: la desnaturalizada sencillez de la pequeña niña la ubica una y otra vez en la misma pose y con el mismo vestidito, apenas completado por algún nuevo accesorio poco visible. Toda la tensión dramática está a cargo de su ubicación dentro del ciclo anual. En la etapa de su infancia, Pulgarcita celebra una limitada primavera de ikebana con las flores cortadas y el estanque en un plato que la circundan (fig. 932). Después de las diversas aventuras de su primer año de vida, igualmente vinculadas a las estaciones, Basmánova la dibuja como personificación del invierno, de acuerdo con un simbolismo bien reconocible (fig. 933). Está enterrada debajo de varias capas terrestres a la vista, rodeada de elementos de la cosecha conservada en la madriguera de la rata. Inmóvil en medio de numerosos objetos con formas de semilla, Pulgarcita es una semilla plantada más.

El viaje sobre el lomo de la golondrina representa un trayecto en sentido contrario a las agujas del reloj de las estaciones. El paso debajo del arco iris mezcla los colores del mar con los del otoño, reconocibles hasta en las velas de los barcos (fig. 934). Pero en la siguiente fase del camino aéreo, Pulgarcita ya está sobrevolando otras áreas climáticas. El verano está sugerido no solo por las vacaciones de los niños –indicadas en el texto de Andersen– sino también por los colores del jardín estival (fig. 935). Cargada de potencia emocional por el hábil manejo del aparente naif con rasgos de dibujo infantil, la protagonista de Basmánova participa en algo más que un viaje iniciático. Realizando el vuelo de los pájaros migrantes, Pulgarcita se convierte en un agente mágico que favorece el renacer de las flores de la muerte invernal. Más que como una heroína mítica se comporta como un espíritu de la naturaleza, manifiesto desde el inicio del relato¹²²⁹.

¹²²⁹ Lo que diferencia la interpretación visual de la idea textual, transmitida por Andersen con bastante nitidez. Romántica y didáctica, la Pulgarcita primigenia toma conciencia de su verdadera naturaleza mágico-pagana junto con el lector, es decir, solo al final del cuento.

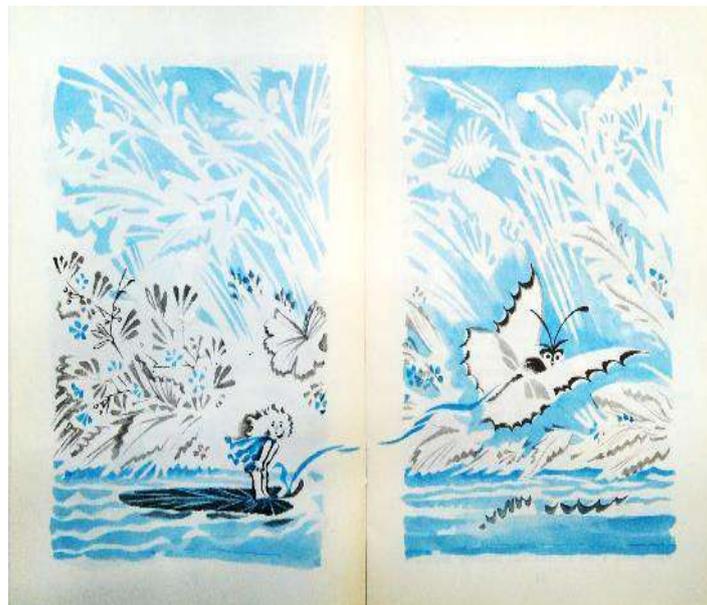


Figs. 936-939. Nika Goltz. Páginas de *Pulgarcita*, 1978.

Muy poco después de la radical reestructuración del tema operada por Basmánova, otra artista marcó un nuevo hito en esta particular “era de las Pulgarcitas”. Era también otro peldaño en el descubrimiento de la propia voz. Muy poco después de su primera *Pulgarcita* Nika Goltz empezó a ser identificada como la artista del *Cascanueces* de Hoffman, y muy especialmente, de sus incandescentes escenas nocturnas. Así reorientó definitivamente su trayectoria creativa, convirtiéndose en lo que, desde sus inicios, prometía ser: la gran re-constructora de los temas clásicos en torno a un motivo de indiscutible prioridad, como fue la lucha entre la luz y las tinieblas a través de una protagonista joven¹²³⁰.

¹²³⁰ Las más tempranas imágenes de las escenas señaladas aparecen en 1976. Por lo tanto, podemos afirmar que el proceso de consolidación de la figura de Marie del *Cascanueces*, que siguió evolucionando a lo largo de las décadas siguientes fue paralelo al de Pulgarcita (que maduró posteriormente también, como todas las heroínas revisitadas por Goltz). Es indudable que ambas obras marcan un antes (con los clásicos nacionales modernos como *La hierba-todo-vencedora* y *La ciudad en la tabaquera*) y un después, cuando se volcó al experimento de las heroínas clásicas universales, perfeccionadas con virtuosismo.

De acuerdo a este eje, el libro de 1978 desarrolla dos vertientes del mismo tema: el primero describe a Pulgarcita como portadora de la luz estática; el segundo indaga cómo la relación movimiento-luz construye espacios infinitos. Dentro de la primera línea, los interiores de tipo carcelario –como la topera subterránea o sus túneles– son solo un punto especialmente negativo de la trayectoria de la luz, mientras que la noche en el espacio abierto es otra cota, más fácilmente transfigurable por la naturaleza astral de la niña. En las imágenes sucesivas vemos cómo Pulgarcita es la detentadora de la estela de la luna (fig. 937), o portadora de una vela, cuya llama aparece idéntica al halo de una estrella y viene a ser duplicada por la cabellera (fig. 937). Además, esta metáfora del pelo llameante, muy querida por la artista, subraya el momento de resurrección de la golondrina, rodeada por una particular fusión gráfica: los cristales de tierra congelada están tomando la estructura de la “manta” vegetal que calienta el cuerpo del pájaro. En el momento más crítico de la narración, la fuente lumínica de Pulgarcita está siendo secuestrada (completamente al margen del texto), en un esfuerzo impotente de dos arañas chapuceras. Es evidente que quien sabe tejer encajes es la misma que transmite sus características a todas las superficies brillantes, como la vajilla de los estantes del fondo o las ya mencionadas líneas de la estructura cristalina del subsuelo (fig. 938). Por fin, el punto más alto de la trayectoria descrita está marcado por una imagen de enorme impacto. El instante inmediatamente anterior al vuelo, en otros autores omitido o cargado de victimismo, está convertido en un gesto absoluto de la libertad invocada y conquistada (fig. 939). Estando el texto entre su llamada corporal y la llegada de la golondrina (con las respectivas alusiones entre la vestimenta voladiza de la niña y las luminosas nubes movidas por el viento), podríamos considerar esta máxima cota de luminosidad de la protagonista equivalente al acto de cambiar su propio cuento.





Figs. 940-941. Nika Goltz. Páginas dobles de *Pulgarcita*, 1978.

Cabe advertir que el tratamiento de la otra vertiente –la luz en movimiento, que otorga a la heroína la capacidad de cartografiar lo infinito– reafirma y profundiza las conclusiones anteriores. A la vez, Nika Goltz lleva el aprovechamiento de la economía de medios a extremos inéditos. La ausencia de dibujo en los espacios vacíos de las páginas hace estallar la representación, consiguiendo además un grado de luminosidad cegadora proporcional a la supuesta rapidez del movimiento (fig. 940). Así, incluso el vuelo-escapada sobre las sublimes montañas nevadas no puede superar en intensidad lumínica al vertiginoso viaje sobre la hoja de nenúfar, puesto que, por decisión de la artista, este coincide con el momento del amanecer. En los años ochenta, la *Pulgarcita* de Goltz fue reeditada más de una vez en su variante gráfica (en realidad deberíamos de hablar de tricromía: además de los tonos del azul y del gris, el dibujo despliega toda la plasticidad de la mancha blanca). El posterior desarrollo de su imagen, ya en los inicios de nuestro siglo, la tradujo al idioma polícromo, sin perder un ápice de la direccionalidad o la fuerza. Un ejercicio complejo, cuyo esfuerzo en este sentido anula cualquier posibilidad de hablar de ideas inconscientes, casualidades determinadas por razones técnicas, etc., cuando describimos la presentación de *Pulgarcita* como fuente –e intérprete– de la luz.

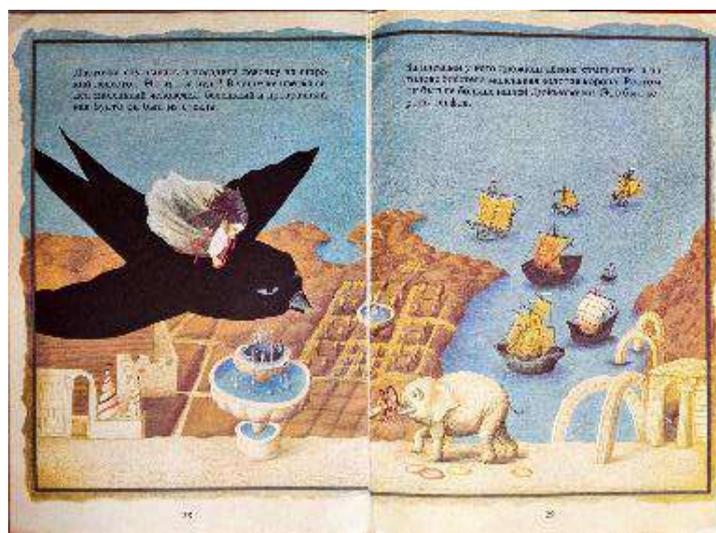


Fig. 942. Yulia Gúkova. Página doble de *Pulgarcita*, 1989.

A finales de los años ochenta, la joven Yulia Gúkova creó una Pulgarcita plena del espíritu de la *perestroika*. Su vuelo sobre el mapa surrealista de un mítico Sur (o Sur-Este) lo era a la vez sobre el alfeizar de una particular ventana, construida de luz soñada, como la propia protagonista (fig. 942). La heroína de Gúkova es hermana de todos los grandes exploradores con relatos al límite de la ficción, del creador de mitos Marco Polo a Xavier de Maistre, autor y protagonista de *Viaje alrededor de mi habitación*. Y también de sus lectores: nos situamos en un país que tan solo empieza a abrir sus fronteras para dejar salir a miles de jóvenes soñadores de un “exterior” irreal como el más allá¹²³¹. Unos años antes otra surrealista principiante había roto el molde clásico. En este tempranísimo experimento de Vera Pavlova, las mejores páginas son aquellas donde la composición decorativa prescinde de la protagonista (fig. 943). Cuando Pulgarcita aparece –como una cuña invariable y estilizada al extremo–, el movimiento o la acción están imposibilitados, casi al margen de la autoparodia (fig. 944).



Figs. 943-944. Vera Pavlova. Ilustración para *Pulgarcita*, 1982.

La situación de Pulgarcita en el fin del siglo ruso recuerda algo al disparatado interés de los cuarenta, aunque con parámetros distintos. Si los años ochenta ya apuntaron hacia los clásicos infantiles como base favorita para reinventar y experimentar estilísticamente, en los noventa la avalancha de nuevas editoriales que querían probar suerte con ellos inundó el país con cuentos de Andersen con un interés estético efímero (además de las ilustraciones conocidas de décadas pasadas)¹²³². Ninguna de sus imágenes –de las más banales a las más virtuosas– consigue romper la evidencia de que el intenso trabajo de construcción y reconstrucción del personaje, que lo sacó de la casilla de clásico sacralizado para investigar todos sus aspectos y crear nuevos, fue exclusivamente femenina.

¹²³¹ La lapidaria definición de Ilyá If y Evgueni Petrov de los años veinte del extranjero como un ente tan ficticio como el mundo de ultratumba no hacía sino agravarse, a medida que el paso del tiempo alejaba a un país herméticamente cerrado del mundo exterior. La pasión por los clásicos como ventanas en este aislamiento cultural, es decir, su sobrevaloración y adoración globalizada como formas de escapada lícita quedaba impune sobre todo gracias a su ubicación en un pasado ya de antemano banalizado, el de las épocas y lugares cliché. Todo ello forma parte del gran fenómeno que, como veremos enseguida, construyó la tardía definición soviética del humanismo, como conocimiento positivo, sancionado por la tipicidad clásica.

¹²³² Si creemos a la base de datos de Лаборатория Фантастики (<https://fantlab.ru/>), solo en los ochenta se publicaron más de cincuenta recopilaciones distintas de los cuentos más famosos de Andersen y en la década siguiente el número sobrepasó el centenar. Y habría que incrementarlo: personalmente descubrí varias publicaciones que no han llegado a esta amplísima web.

También en unas coyunturas con mucho peso de la expresión femenina cabe situar la valoración global de la estacionalidad de los dos personajes escapistas. Los ilustradores rusos crearon Gerdas que practicaban magia simpática y Pulgarcitas que pilotaban aviones. Las primeras manipulaban la naturaleza y a sus cuerpos, como si se tratase de una máquina de la que el sacrificio laboral podría conseguir productos extraordinarios. Las segundas –cuando dejaban de aparentar ser aviadoras– se perdían, emparedadas en una naturaleza historicista o decorativa que las encarcelaba, incluso cuando volaban hacia la libertad infinita. Sus colegas españoles (seguimos con la diferenciación por género) reconstruyeron el mensaje clásico de *La Reina de las Nieves* como si leyeran el cuento por primera vez, ignorando intencionadamente cualquier atisbo de tipicidad de los personajes –o de los símbolos–, pero con tanta concentración, que sus propias visiones estéticas tomaron giros inesperados gracias al encuentro. Y si intentamos atribuir el escaso valor de las metáforas estacionales en torno a estas Gerdas a las tardías fechas de las, por lo demás escasas, ilustraciones de este cuento, no fue esta la recepción de Pulgarcita. La protagonista diminuta fue un reflejo muy exacto de las idiosincrasias creativas personales, además de la ideología de género de su época: el erotismo modernista, la sumisión al franquismo y la sed de libertad de la Transición, románticamente insaciable. Con esto, y sin que importara si se trataba de personajes derivados de la línea más próxima al cómic o la representación más pictórica, el viaje de Pulgarcita sufría las metamorfosis respectivas. Se convertía en un rapto; en meros prolegómenos al asentamiento matrimonial, o en la culminación extática de la autorrealización, pero quedaban lejos de la idea de una travesía migratoria hacia el sur.

Analizar las ilustraciones de los correspondientes pasajes o frases literarias pone en evidencia una constante diferencia entre lo esbozado arriba y la respuesta de las artistas femeninas, en cualquiera de los contextos. Independientemente del distinto tratamiento, en ambos países tanto Gerda como Pulgarcita fueron modeladas, por manos femeninas, como personajes profundos y dotados de polifacético simbolismo. En el caso de *La Reina de las Nieves*, Tamara Yufa marcó quizás el punto más cercano al estatus de alegoría regional al que se ha acercado ninguna heroína clásica. Este coincide, a la vez, con la más completa reflexión visual sobre la estacionalidad del mito. Un mito que absorbe la narrativa original. Congelada, confrontada por el enorme cuervo chamánico u ordenando la composición en mágicos jeroglíficos, Gerda es Aino, la prefigura del *Kalevala* que convierte el dolor en formas geométricas-naturales para que el mundo prosiga. Y, aunque las otras grandes artistas que trataron el tema consiguen un resultado mitológico semejante, podemos observar como otras “figuras intermediarias” alejan a sus protagonistas del esencialismo natural de primer grado. Es decir, pese a que todas crean el ciclo estacional de su carne sufrida, la Gerda de Yufa se funde con un icono, la de Arjípova con un cuadro (europeo) y la de Goltz, con un caleidoscopio de la embrujada caja de juguetes. Frente a estas construcciones, la percepción de las Gerdas españolas asombra: o son princesas exóticas volcadas exclusivamente en un inverosímil culto a la nieve, o parias heterodoxas que niegan cualquier valor a los fenómenos meteorológicos. Por lo demás, en todos estos roles siguen fieles a la trayectoria de sus artistas, sin concesiones.

Lo más complejo, desde un estudio antiambientalista, sería el abismo entre las Pulgarcitas españolas, para nada motivadas a volar hacia el verano o incluso hacia un objetivo migracional claro, y las de las artistas rusas. No obstante, el análisis atento muestra que estas últimas también parten mucho más hacia una búsqueda personal que en pos de un objetivo mítico-natural. La protagonista de Goltz viaja hacia la luz, o más bien destinada a liberar la luz encerrada o enterrada, devolviéndola al espacio sin límites. La de Eriómina vuela hacia un grado de floración más intenso y más decorativo, la de Gúkova hacia sus sueños con cotas

geográficas inexistentes y la de Pavlova hacia ningún lado¹²³³. Solo la heroína de Basmánova está plenamente comprendida en el ciclo natural, haciendo que el eje invierno-verano coincida con el de dentro-fuera. Sin embargo, incluso este esquema evita el encasillamiento. El momento de cambio extremo, con su sublime vuelo debajo del arco iris apunta a una transformación iniciática extremadamente personal. En su ejercicio más sistemático, que es el dibujo femenino, la interpretación de Pulgarcita se tornó progresivamente anticlásica, destruyendo el tipo y haciéndolo obedecer a relatos únicos e ideas divergentes. Desde los puntos de partida del momento y la frase canónica surgieron nuevos cuentos con vida propia.

Nos falta indagar en dos direcciones que completan el tema del vuelo-escapada, para trazar sus límites o quizás sus extensiones. Dentro de la interpretación internacional de Andersen, podemos ver –y de hecho, lo vimos reiteradamente– el interés de la ilustración de todos los países hacia un personaje que emprende viajes iniciáticos mucho más afines al de Gerda, pero compatibles con la metáfora narrativa o visual del vuelo. Desde ambos países (y desde distintos períodos e ideologías estéticas) fue percibida la importancia de una heroína de Andersen genérica: voladora –incluso temporalmente nadadora–, auto-sacrificada y salvífica. Nada más diferente y nada más emparentado que este vuelo al éxtasis amoroso y suicida de *La Sirenita* (figs. 945-946). Desconectada del texto en Pivovárov, o fiel a cada palabra en Llimona, la fuerza motriz de su ímpetu es el dolor físico y el producto resultante, una precipitación de flores. Volvemos a encontrar el armazón mismo de los tipos femeninos de la transformación en unos símbolos que trascienden los escenarios y sus direcciones, puesto que los construyen y adaptan a sus principios de base: la belleza masoquista y el heroísmo de la renuncia al yo.

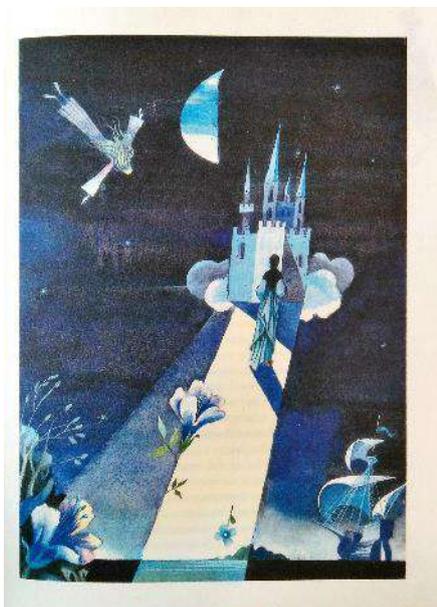
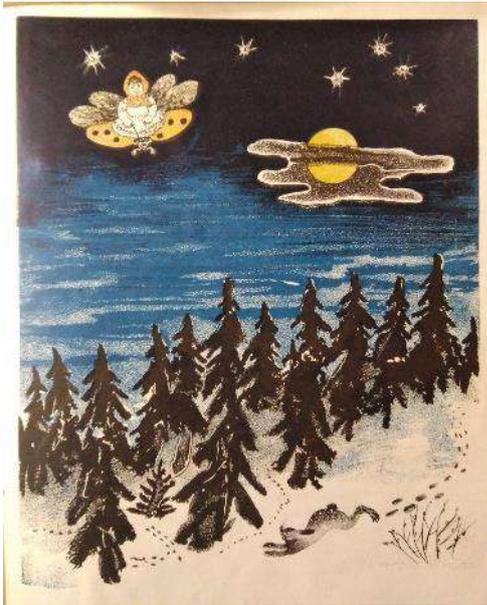


Fig. 945. Víctor Pivovárov. Página de “La Sirenita” en *Cuentos. Historias*, 1973.

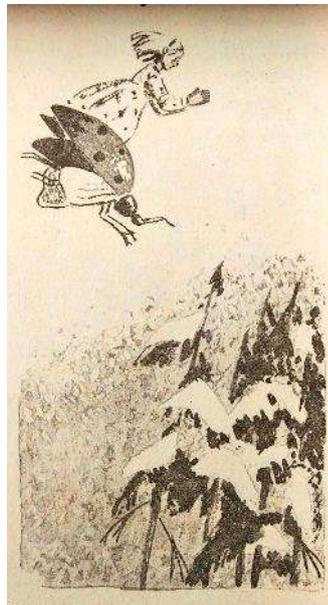


Fig. 946. Mercè Llimona. Página de “La Sirenita” en *El libro de los cuentos de Andersen*, [1987].

¹²³³ O hacia un fuera del marco imposible, porque Pulgarcita era parte de él, y que no obstante acaba consiguiendo. Pero la excesiva complejidad del experimento lo convirtió en una vía muerta en la evolución de la artista.



Figs. 947a-947b. Yuri Vasnetsov. Página y fragmento de *Los cuentos de Aliónushka*, 1935.



Figs. 948-949. Marina Uspénskaya. Ilustraciones para *Los cuentos de Aliónushka*, 1970.

Pero por parte rusa contamos con otras extensiones del personaje volador, más específicas y relevantes para el tema del capítulo. En una narrativa de los años 1894-1896, Dmitri Mamin-Sibiryak consiguió algo que parecía improbable. Creó una nueva lectura climatológica del tipo que analizamos, además una tan peculiarmente esencialista que unía una nueva Pulgarcita y un proto-tipo de Abuelo Frío. La protagonista resultante se llamaba Aliónushka, áter ego de la hija enferma del autor, y sobrevolaba el mundo en alas de una mariquita. Esta montura la transportaba al sur, al reino del eterno verano, para que conversara, igual que Pulgarcita, con sus flores. Pero Aliónushka pronto descubría que anhelaba la nieve natal y emprendía la vuelta para aterrizar junto a una figura benefactora, en la que ella reconocía el dador de abetos festivos y regalos para los niños buenos¹²³⁴. Lo importante aquí es la relación (por ende, intertextual) entre la niña viajera-escapista al lomo de una montura, el dueño del

¹²³⁴ La fecha de escritura del libro diluye la descripción de este anciano anónimo. Nada sabemos del color de su ropa y hasta su fiesta sin nombrar podía ser tanto la Navidad –más que probable intención del autor– como el Año Nuevo (como lo interpretaron los niños soviéticos).

tiempo y otra figura fantástica a la que Mamin-Sibiriyak erigió un monumento literario lapidario. El verdadero motivo del viaje de Aliónushka es el deseo de ser reina.

Según el léxico de hoy llamaríamos a la niña reina una princesa; ya mencioné las circunstancias personales del autor que explican el deseo de identificar con esta figura a la pequeña, condenada a una corta vida por su grave enfermedad. Después de las visitas y conversaciones en el mundo de las flores y el largo viaje norte-sur-norte, la protagonista recibía de Abuelo Frío una máxima, que rezaba que cada mujer es una reina. La moraleja venía acompañada por una misión: volver a casa para contárselo a todas las niñas pequeñas. Así, los mitos de las fiestas cíclicas y los modelos prestados por Andersen (fusionando, además, *Las flores de la pequeña Ida*, *La reina de las nieves* y *Pulgarcita*) se unían a un mensaje típico del orden de género modernista-simbolista. Esta visión que mezclaba flores, niñas y princesas permaneció de forma imborrable en la posterior cultura soviética como, por lo demás, en toda la cultura universal. El atisbo visionario de Mamin-Sibiriyak descargó todas estas interdependencias en una figura del futuro, cuyos antecedentes apenas había conocido: en 1894-1896 la visión sobre una futura nieta de Abuelo Frío existía en el folclore de forma muy rudimentaria y remota, a diferencia de los cuentos del tipo de *Morozko*, que conectaban la figura infantil y el anciano señor del bosque en otros términos. En fin, Aliónushka traza nexos entre *Los Doce meses* y *Pulgarcita* muy anteriores a la cultura soviética y provoca reflexiones sobre la dependencia del tipo prometeico femenino (iniciático y entregado a la reinterpretación de los tópicos sobre el clima y las estaciones) con aquellos modelos de género que permanecieron inaccesibles a los cambios de paradigma.

En las ilustraciones, además, vemos un particular desarrollo de este modelo. La niña de Vasnetsov es un exponente de protagonista folclórico-decorativa, que reina sobre una naturaleza espiritualizada, plena de señales jeroglíficas a la manera de los simbolistas y modernistas (figs. 947a-947b). Así, podemos anotar la semejanza de Aliónushka con una muñeca matrioshka y, a la vez, con el natural y mágico diseño de las alas de la mariquita, cuyo contrapunto (sin ser mencionado en el texto) viene a ser el conejo de pelo jaspeado sobre la nieve, que deja en el bosque invernal una misteriosa huella, reflejo negativo de su propio pelaje. Por lo demás, la niña está representada haciendo guiños –para seguir las indicaciones del libro, que insiste en cómo sus ojos se duermen uno a uno, mientras escucha el cuento–, es decir, como una pequeña bruja que transita entre la realidad y la ficción. Esta cara de *trickster*, junto con la decidida pose de amazona la hace diametralmente opuesta a la ilustración siguiente.

Uspénskaya trata de profundizar en la analogía: mariquita-Aliónushka, a través de los atuendos de lunares, pero sin rasgo de simbolismo decorativo (fig. 948). El verdadero protagonista de la imagen queda visible en el encuentro con Abuelo Frío (aquí ataviado como si el autor hubiese descrito el nuevo personaje de la fiesta soviética): se trata del sufrimiento. Los pies desnudos de la niña (fig. 949), como una visualización de su tácita enfermedad, actualizan el antiguo culto al dolor femenino, que vimos en ilustraciones de *La Reina de las Nieves*. La Aliónushka de Uspénskaya extrapola la moral del tipo “reina de las flores” del discurso del género dominante al territorio nacional. Gracias a los momentos elegidos para ilustrar y a sus tratamientos gráficos, sabemos que ella es una reina exactamente porque acepta aterrizar con cariño y contento sobre la festiva nieve, con sus pies descalzos de niña que sueña en su camita el cuento oído antes de dormir. Es decir, la democratización de la condición regia de la mujer (que, de forma mesiánica las lectoras tienen que hacer llegar a otras niñas) equivale a la aceptación del doloroso destino femenino. Si encuentras belleza festiva en el frío, la enfermedad y la pobreza, sabrás de verdad porqué cada mujer es una reina, dice el conjunto entre el texto de Mamin-Sibiriyak y la ilustración tardía soviética de Marina Uspénskaya. Y además, podríamos añadir, serás depositaria de un “eterno retorno” típico-temático, que ha sobrevivido intacto, por lo menos de 1896 a 1970.

2.2. ALICIA Y SUS HERMANAS

La Aliónushka de los años setenta responde a una parte de las preguntas de este capítulo sobre las vías de consolidación de los tipos ilustrados femeninos. En ella coinciden todos los canales que fuimos proponiendo, descartando o matizando. El histórico, que reduce el heroísmo al sacrificio y cosifica la autorrealización como educación floral, basándose en el eterno retorno de los valores prerrevolucionarios. El espacial y el estacional-calendario, que desarrollan, respectivamente, el simbolismo que postula la imagen de la niña frente a los elementos de la naturaleza y su politización, para afirmar que el orden eterno y el actual coinciden. Y por fin, quizás el más vital, el clásico, como modo de apropiarse de los modelos universales entregándose a un diálogo intertextual con consignas y significados locales; un mecanismo donde la ilustración cobra incluso más valor que en los anteriores. De momento, la generalización amplia que opera en cada uno de estos subsistemas bloquea los significados político-alegóricos, es decir, da cabida sólo a aquellos que apuntan a una visión imperial, transnacional y poco precisa; en este sentido el hito de Aliónushka –entendido el nombre como tipo que nutre también otras figuras análogas a la nieta de Papá/Abuelo Frío– podría ser tomado como una barrera que impide el desarrollo de, por ejemplo, alegorías político-regionales nórdicas (la nieve es de todos porque es un símbolo de la fiesta más comúnmente compartida, no de un lugar concreto del norte). Para completar este esbozado andamio, falta incidir sobre el papel de los tipos que actúan en el tan feminizado interior, para averiguar cómo se comportan, si cabe, frente a las otras constantes enumeradas: la alegórico-política, la clasificatoria y la clásica. En el último epígrafe de este capítulo nos fijaremos en los significados generados en torno a una figura favorita en los dos países, que invierte la dirección de la escapada sumergiéndose, a través de un agujero, en el alucinatorio mundo de las visiones personales, que pueden ser leídas de un modo político o no (siempre en función del trabajo de traductores e ilustradores).

Vistos desde España y desde Rusia los personajes de Andersen ilustraban – literalmente– dos vertientes particulares de la relación con lo clásico. Tan particulares que la propia vinculación del autor y sus creaciones con el canon del clasicismo literario para la infancia variaba de un país a otro. El Andersen ruso-soviético primero desplegó sus interpretaciones visuales desde una traducción (es decir, interpretación inicial) canónica, rota sólo en las últimas décadas. El Andersen español, adaptado y a veces mutilado con enorme libertad, prescinde del estatus sacral, siendo entendido –como otros cuentos conocidos por todos– como un acervo apropiable y acomodado a las propias realidades culturales. La recepción literaria de la obra y los personajes de Lewis Carroll se sitúa en un polo diferente (por lo menos, en el caso ruso). La explosión del interés hacia este autor en Rusia fue debida, según los investigadores, exactamente a la liberación de la traducción. No alcanzaron popularidad los intentos “respetuosos” anteriores a la generación de Borís Zajoder¹²³⁵. Y lo que ocurrió a partir de estas fechas probablemente tiene pocos parangones. No tanto en sentido cuantitativo, sino en cuanto a ejemplo de convertir el ambiguo fenómeno de lo clásico-universal en un sistema de herramientas que corroen el *statu quo* político y cultural. El fenómeno merece que volvamos a situar las definiciones.

El texto de Carroll es reconocido hoy como portador de un potencial de absurdo subversivo, pero no se trataba de la única lectura posible. La sencilla prueba es que en distintos

¹²³⁵ O, más exactamente, los encerrados entre 1879, fecha de la primera publicación en ruso y los años que conocen las traducciones cada vez más lúdicas y disparatadas: la de N. Demirova de 1967; la de A. Sherbakov de 1969; y por fin la citada de Zajoder de 1975. УРНОВ, Дмитрий, 1982, p. 12-16.

lugares –como veremos enseguida hablando de las traducciones españolas– pudo y fue interpretado también de otras maneras. Un factor central que podía haber predeterminado su recepción en Rusia fue su pertenencia al grupo del “libro inglés”, el más particular de los bastiones de lo clásico-intemporal en Rusia. Podríamos leer la expresión entrecomillada como “eterno-moderno” o cualquier otro aparente oxímoron. Una investigación reciente, en torno a la exposición de ilustraciones rusas de libros ingleses, aporta datos imprescindibles para la comprensión de este fenómeno¹²³⁶. Incluso solo revisar el canon de los autores ingleses que no dejaron de gozar de traducciones ilustradas ya sugiere conclusiones. Desde los primeros años revolucionarios, el canon de la “buena” literatura inglesa fue seminal para aquellos intelectuales que pretendían importar una genealogía del nuevo arte. Este mismo arte, que a partir de los años treinta se llamó “realismo” y en las últimas décadas del poder soviético adoptó la mucho más suave denominación de “humanismo”.

En esta relación, y antes de seguir con el canon esbozado en la exposición “El libro inglés en estilo ruso”, revisaré someramente los planteamientos críticos que identificaron de manera más explícita, estos antecedentes ingleses de la estética soviética, junto con las razones para hacerlos “suyos”. Una señal tempranísima ya aparece en el manifiesto del futuro Comisario de Instrucción, Anatoli Lunacharski, “Primitivos y decadentes”. Aparecido en 1909 en un periódico de Kiev, el artículo viene a ser el eslabón entre la estética de los pensadores progresistas finiseculares y toda la futura estética soviética, un germen de sus planteamientos normativo-prescriptivos y restrictivos. Como tal, señalaba las épocas modélicas para la literatura y las artes plásticas (las mismas que servirán para sancionar el arte “formalista y decadente” de las vanguardias): se trataba de Grecia clásica y el Renacimiento universal, representados por sus “genios” de todos los países, aún sin especificar. Los escritos posteriores insistieron en lo que Lunacharski parecía subentender, designando a los realismos sociales decimonónicos (internacionales y rusos), como herederos de los valores del verdadero arte “clásico”: la racionalidad, la fuerza y la excepcionalidad del genio, en heroica lucha por instaurar orden en el mundo espiritual¹²³⁷. En 1953, año de la muerte de Stalin, se publicó un libro, insípido por haber sido repetidas durante décadas las tesis de su autor, que resume lo sabido por todos. Es *El carácter objetivo de las leyes del arte realista*, donde V. Kámenov, viceministro de Cultura y futuro vicepresidente de la Academia de las Artes, elaboró un mapa-recordatorio de lo permitido. Aporta un listado de artistas (indistintamente plásticos o literarios) que cumplieron a la perfección el requisito de “apoyarse en la experiencia del pueblo, (...), imbuirse de los pensamientos, los sentimientos, las aspiraciones de los millones de hombres sencillos”¹²³⁸. Empieza por Shakespeare, y termina con pintores ambulantes rusos, incluyendo entre otros hitos maestros muy famosos de Grecia, el Renacimiento internacional y el neoclasicismo francés. La inversión cronológica ya nos sugiere el peso transferido a lo largo de las décadas socialistas sobre los hombros del poeta inglés. En los setenta, en plena revisión histórica del canon de las épocas históricas dignas de ser emuladas estéticamente (en constante ampliación), los esquemas del “realismo humanista” de V. Zimenko solo amplió el listado con nuevas apropiaciones: la inclusión de Shakespeare como pilar del clasicismo universal y por ende soviético apenas necesitaba ser recordada. En cambio, los rasgos de esta herencia nunca

¹²³⁶ 2014. El comentario está basado en los análisis de ГРИБОНОСОВА ГРЕБНЕВА, Елена, *et al.*, 2014. incluidos en el catálogo, así como en las propias obras de más de setenta autores de renombre incluidos. La selección se centra en materiales del “siglo” soviético y postsoviético (aprox. 1920-2010), completando con datos referentes a los años anteriores. En cuanto a mis apreciaciones sobre la relación lógica entre el canon clásico “anglófono” y la valoración de los pilares de la ética soviética, he expuesto con más detalle los planteamientos de estos últimos en el artículo Bajo la pluma de Damocles. El binomio conceptual “formalismo y decadencia” en la estética y crítica soviéticas. VASILEVA IVANOVA, Aneta, 2017, p. 231-246.

¹²³⁷ ЛУНАЧАРСКИЙ, Анатолий, 1967, p. 92-99, [1909].

¹²³⁸ КАМЕНОВ, Владимир, 1956, p. 7, [1953], p. 7.

dejaron de necesitar aclaraciones, y fueron interpretados adecuadamente: naturaleza heroica, extraordinaria, sencilla, viril y moralmente ejemplar (esto último se expresa en su capacidad de provocar una recepción reverente)¹²³⁹. Dejaré el repaso aquí: a partir de los años ochenta ya quedaba patente el abismo entre aquello que pregonaba la crítica oficial y lo que hacía el público y los propios artistas (incluidos aquellos que interpretan los clásicos ilustrados o de otras maneras).

Pero con lo señalado podemos reflexionar mejor sobre el hecho de que la exposición aludida recoge decenas de ilustradores de las obras de Shakespeare, que abarcan desde los primeros años revolucionarios hasta el siglo XXI¹²⁴⁰, sin acusar la falta de ninguna corriente u opción en la representación. Ni de estilo de traducción: vemos el polo contrario al del caso de Andersen, con su única variante para la infancia, intocable, pero con variaciones ilimitadas a través de las imágenes. El poeta fue adaptado, apropiado y convertido en padrino del arte patrio correcto (llámese este realismo o humanismo: la inaplicabilidad de las funciones a su objeto posibilita abrir su listado *ad infinitum*). “Uno de los nuestros”, soportó todas las colisiones textuales y visuales propias de la cultura receptora y atendió los mismos propósitos que los más visitados de los autores nacionales. Pero su representación visual –tal como la analiza la amplia exposición de maestros comentada– a toda vista se alejó del heroísmo ejemplar y la sencillez viril, que pedían los críticos oficiales. A medida que el siglo avanzaba, tanto las ilustraciones de Shakespeare como las de los otros ingleses “favoritos” soportan una tendencia a abandonar la solemne escenificación historicista, en favor de otro tipo de teatralidad: primero expresionista y al final metafórica, impregnada del ambiguo lenguaje de la fábula sugerente¹²⁴¹. Los otros autores del canon sorprenden en una línea semejante. Incluso el muy amado Kipling, tan rico en aspectos “heroico-viriles”, se convirtió en semillero de discordantes imágenes vanguardistas (relacionadas con el asiduo uso de escenarios silvestres). Pero cuando se trata de Carroll, el único autor que despertó más interés que Kipling y fue superado solo por el propio Shakespeare, ya no hablamos (solo) de imágenes con mensajes subyacentes o proyecciones psicológicas de la idiosincrasia individual del artista. La época de sus mejores traducciones e ilustraciones se acercó significativamente al momento del desgaste definitivo de las legitimaciones de la estética socialista con un supuesto fundamento clásico universal. Las creativas traducciones, a la par con el propio contexto cultural, posibilitaron nuevas formas de apropiación del disparate lúdico de Carroll, muchas de ellas fluctuando entre lo corrosivo y lo perturbador.

Independientemente de la diversidad de sus interpretaciones, *Alicia en el país de las maravillas* tiene un escenario espacio-representativo muy claro (me centro en el primero de los dos libros, mucho más publicado e ilustrado). Cayendo a través de un agujero profundo, la protagonista se encuentra en un interior, cuyos rasgos oníricos pronto se revelan propios de las distorsiones espaciales de los sueños. Una vez abandonado este lugar, atraviesa una serie de espacios abiertos (y algunos cerrados) pertenecientes al supuesto mundo inferior donde ha caído, con unos parámetros como mínimo equívocos. Al final –después de tratar con una sucesión ininterrumpida de bromas absurdas, referentes al lenguaje, las relaciones personales y el funcionamiento de la sociedad– Alicia abandona el mundo subterráneo. Lo hace en un acto que es a la vez desafío a sus autoridades y afirmación del carácter engañoso o artificial de sus

¹²³⁹ ZIMENKO, Vladislav, 1976.

¹²⁴⁰ Obviamente, se trata tan sólo de una selección de los artistas más destacados, pero aún con estos criterios los ilustradores de Shakespeare ya son más de un tercio de los artistas que marcaron hitos en la ilustración del libro inglés. Además, los catálogos de las mayores bibliotecas y las páginas con estadísticas fiables sobre las publicaciones, como Laboratorio de la Fantasía, confirman los resultados: los tres “medallistas” absolutos, entre las traducciones en ruso de clásicos ingleses formaron una configuración inamovible: Shakespeare-Carroll-Kipling.

¹²⁴¹ ГРИБОНОСОВА ГРЕБНЕВА, Елена, *et al.*, 2014.

habitantes: el relato nunca esconde que se trata de naipes y animalitos, pero su grado de humanización los había hecho interlocutores relevantes de la niña. El regreso a las percepciones normalizadas y al entorno anterior a la caída es el momento de despertar de una larga siesta. En la última página, Carroll efectúa un complejo giro en la focalización: la hermana de la protagonista que ha escuchado el relato de su sueño reubica a los lectores en el entorno real:

La hermana de Alicia estaba sentada allí, con los ojos cerrados, y casi creyó encontrarse ella también en el País de las Maravillas. Pero sabía que le bastaba volver a abrir los ojos para encontrarse de golpe en la aburrida realidad. La hierba sería sólo agitada por el viento, y el chapoteo del estanque se debería al temblor de las cañas que crecían en la orilla. El tintineo de las tazas de té se transformaría en el resonar de unos cencerros, y la penetrante voz de la Reina en los gritos de un pastor. Y los estornudos del bebé, los graznidos del Grifo y todos los otros ruidos misteriosos, se transformarán (ella lo sabía) en el confuso rumor que llegaba desde una granja vecina, mientras el lejano balar de los rebaños sustituye los sollozos de la Falsa Tortuga¹²⁴².

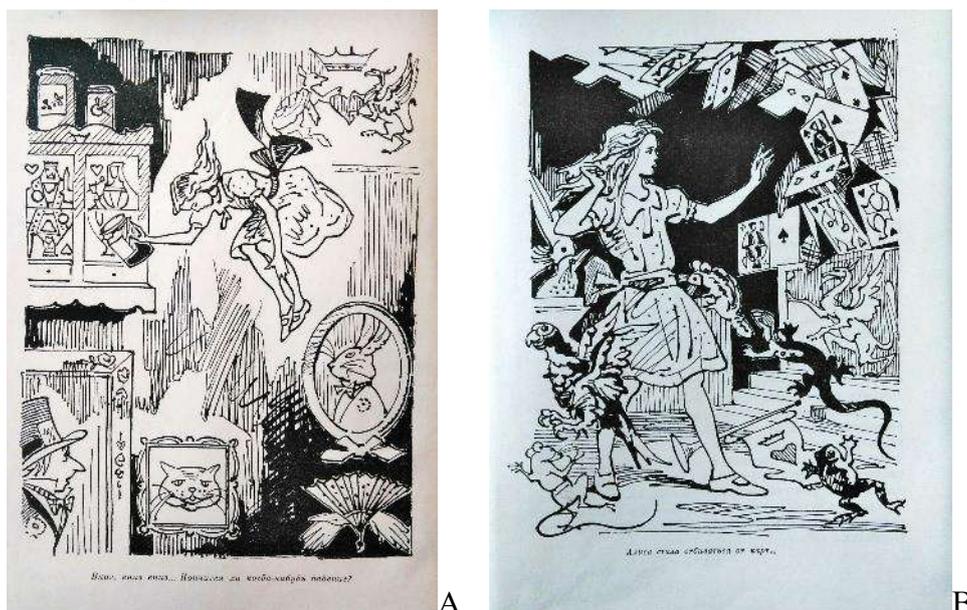
Este final, un “clásico” retorno del caos al orden, transforma los lugares del mundo soñado —el pozo, el laberíntico recibidor donde Alicia cambia de tamaño, el jardín y el bosque— en un escenario idílico de infancia burguesa donde dos niñas veranean en el campo. Fueron pocos los artistas de cualquier país que lo encontraron atractivo, o por lo menos lo suficientemente atractivo como para dedicarle un dibujo de la calidad de los que ilustraban el sueño con su lugar y habitantes; evidentemente representar cosas que se convierten en otras cosas solo para restablecer la normalidad era un ejercicio con una dificultad no compensada.

La falta fue sustituida, en el ámbito ruso, por unas extraordinarias ilustraciones que se centran en los últimos momentos del libro, para mostrar la irrealidad del mundo soñado y a la vez su contigüidad con el real, es decir, el carácter construido y la vez relevante del absurdo que llena el libro. Lo podríamos llamar dibujo deconstructivo: en mayor o menor medida la imagen amplía la focalización y la mirada de Alicia, que muestra el mecanismo roto del mundo circundante y abarca la visión del artista sobre este asunto. Mencioné los últimos momentos del juicio que posibilitan la socialización del disparate, pero también otros momentos dan la oportunidad de hablar de mecanismos escondidos y mentiras, casi siempre incluyendo los símbolos o presentación de los naipes, más fácilmente relacionados con estos temas. Para los fines del análisis he denominado estos tipos de representaciones “imágenes de tipo B”. Su contraparte, las ilustraciones de tipo “A” muy a menudo corresponden al episodio introductorio, cuando a lo largo de la caída o no mucho después de esta, la mirada de Alicia trata de componer las coordenadas espaciales del mundo que ha descubierto. También es muy corriente que la representación que cumple el mismo objetivo ocupe un espacio aún anterior, el de la portada (también portadilla o lugares afines), uniendo allí, a la manera de los carteles cinematográficos o teatrales, la protagonista y los “actores” más importantes o pintorescos. Detrás de estos habitualmente aparece un paisaje parcial, que corresponde aproximadamente al mundo del sueño, tal como debía de verlo la niña cuando el carácter del *locus* aún no se evidenciaba como irreconciliablemente artificioso, irreal o absurdo (o simplemente soñado). Ambos planteamientos —en ambos países—, pueden sufrir fluctuaciones en función del punto de vista del artista y sus afinidades estilísticas, pero también permiten discernir con claridad la idea de un entorno maravilloso en la mente de la protagonista (B) de las proyecciones del artista, que extrapola el absurdo de la trama en una especie de metáfora social (A).

Vistas desde estas premisas podríamos esperar que, en la explosión tardo- y postsoviética de las Alicias, la primera norma sería la liberación de las diversidades, es decir, la respectiva revolución de las diferencias artísticas personales, y esta expectativa se cumple. Pero, sin negarlo, se perfila otra “norma” que sugiere el incalculable peso de los cambios sociales en la construcción de un personaje que nunca dejó de hablar de ellos *sotto voce* o con

¹²⁴² CARROLL, Lewis, 2000, p. 206-207.

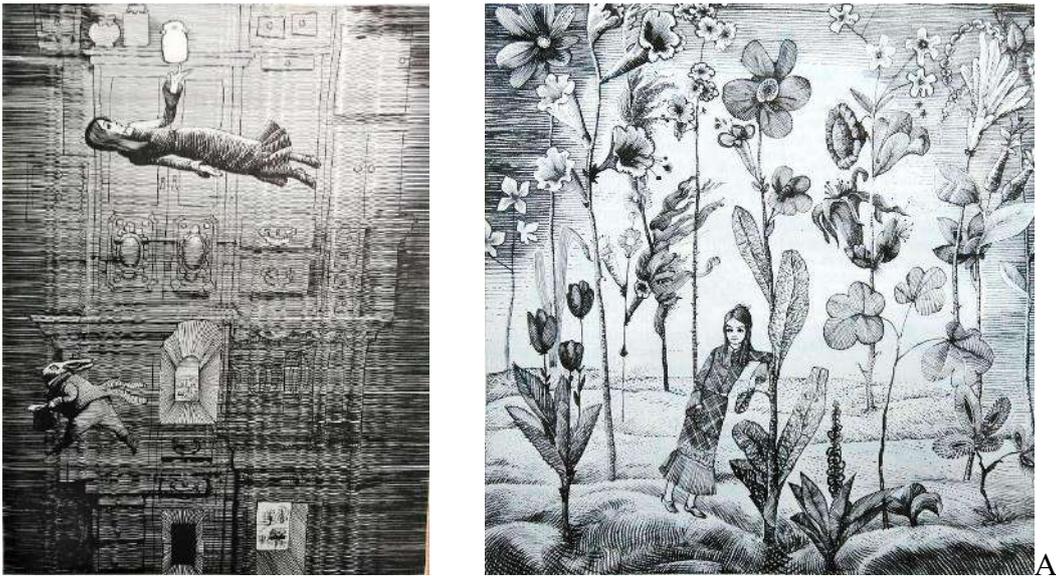
disparates. Se trata de la clarísima periodización. Todas las Alicias significativas (una multitud, de la que veré solo unas cuantas) son extremadamente personales, pero cada década acuña su propio modelo socio-espacial de Alicia y ni la más subjetiva lo sobrepasa. Así, existe una Alicia, anterior –aunque sea inmediatamente– al estallido de la libertad traductora (y de los otros fenómenos de las décadas que le corresponden, tratados en los párrafos dedicados al “gráfico de la esperanza y el medio” en el cap. IV), que vemos representada en las ilustraciones de Alfêevski. Es un personaje íntegro, cuya figura no cede a las laberínticas paradojas que distorsionan el espacio. Cuando se inserta en el mundo subterráneo, su caída está rodeada de representaciones –muy cercanas al modelo “portada”– de las más significativas figuras de este (fig. 950). Cuando lo abandona, enaltecida y valiente como cualquier héroe romántico, estas representaciones no han variado tanto de tamaño y aspecto (fig. 951). Los espacios de tránsito son parecidos: una cámara oscura pero no demasiado inquietante, ya que el acto de crecimiento, que sanciona el viaje por el mundo mágico, neutraliza la ansiedad.



Figs. 950-951. Valeri Alfêevski. Páginas de *Alicia en el país de las maravillas*, 1958.

Sería improbable encontrar algún punto en común entre este planteamiento y el de las Alicias setenteras. Las imágenes de Kalinovski de hecho se niegan a establecer un marco previo en el que exista cualquier orden de la mirada, es decir, tanto la “presentación” o introducción en el espacio onírico (fig. 952-953) como el momento culminante (fig. 954) son rotundamente deconstructivos. Tanto al inicio como al final de su viaje psicodélico, Alicia se convierte en un agente simbólico de la profanación del orden humano impuesto a lo natural. Lo vemos en cada imagen desde su plácida caída antigravitacional, que hace equilibristas entre la abscisa y la ordenada de la imagen (fig. 952), pero aún más en la ilustración que presenta el espacio abierto subterráneo, que el texto describe (a veces irónicamente y otras de manera neutra) como un maravilloso jardín. Esa “visita del paraíso” debería mostrarnos cómo exactamente la niña ve el mundo ideal. O, dicho de otro modo, es un esquema que nos guía para entender cómo la protagonista construye los parámetros espaciales de la narración. Justamente la imagen en cuestión muestra algo más inquietante que un jardín roto o desvirtuado (fig. 953). Está llena de alusiones alucinatorias, sin dejar un claro inciso del porqué o cómo lo consigue. Pero si nos fijamos, descubrimos que el jardín psicodélico desvirtúa el dibujo botánico a través de la yuxtaposición arbitraria de especies incompatibles; el paisaje realista mediante el juego con los tamaños, direcciones y perspectiva; a la representación de la inocencia infantil gracias a la pose, mímica y vestimenta, y hasta a la famosa tradición áurea del grabado en la ilustración por medio del fondo. Si en la pacífica contemplación del paisaje inicial del relato, la adolescente Alicia

se ha convertido en *Lucy in the Sky with Diamonds*, en la escena final del juicio la exacerbación surrealista llega a apreciarse a sí misma reiterada y gustosamente (fig. 954). El falso mundo-escenario repite rítmicamente elementos clásicos, naif o anarquizantes, sin olvidar reírse de varios “escenarios dentro del escenario”. Entre el bosquiano público de la sala del juicio podemos distinguir la gárgola de Notre Dame de París (en lugar del Grifo) o un Napoleón-soldadito de plomo. Un detalle podría servir como ejemplo de la táctica de *mise en abyme*: cerca de una improbable salida, un laberinto se convierte en marco teatral para la cabeza de Apolo, a continuación este símbolo de orden y armonía está siendo corroído por una paródica presentación de la naturaleza como hiedra pétrea, que seguidamente alude a otros elementos mitológicos, reales, apropiados o tratados como intuiciones inconscientes, etc. Se podría seguir con muchos otros elementos, pero creo que bastaría con notar que justo debajo de este último detalle, el perfil de Alicia repite la expresión de la cabeza de mármol, sin mostrar –como ninguno de los demás presentes– ningún signo de incomodidad o movilidad dentro del eterno absurdo.



Figs. 952-953. Guennadi Kalinovski. Páginas de *Alicia en el país de las maravillas*, 1974.

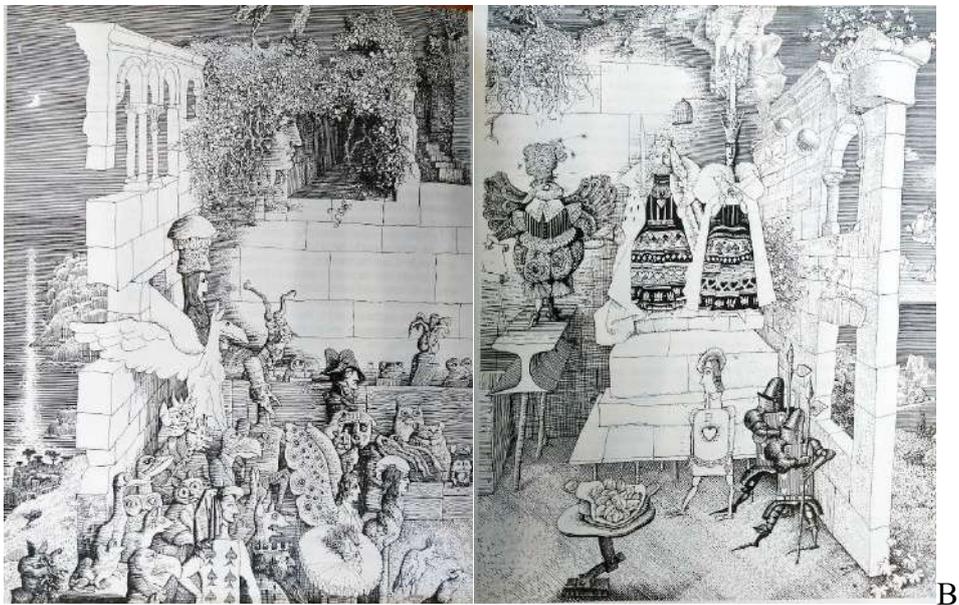
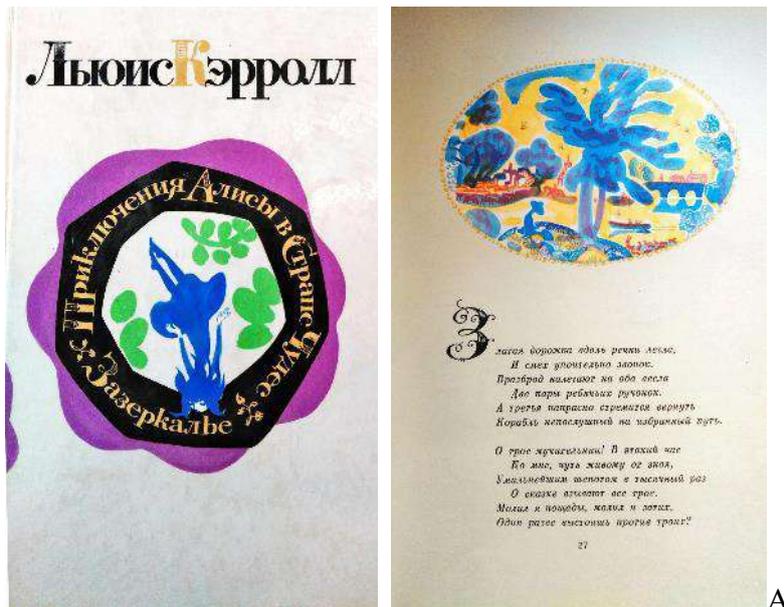


Fig. 954. Guennadi Kalinovski. Página doble de *Alicia en el país de las maravillas*, 1974.



Figs. 955-956. May Mitúrich. Portada y página de *Alicia en el país de las maravillas*. *A través del espejo*, 1977.

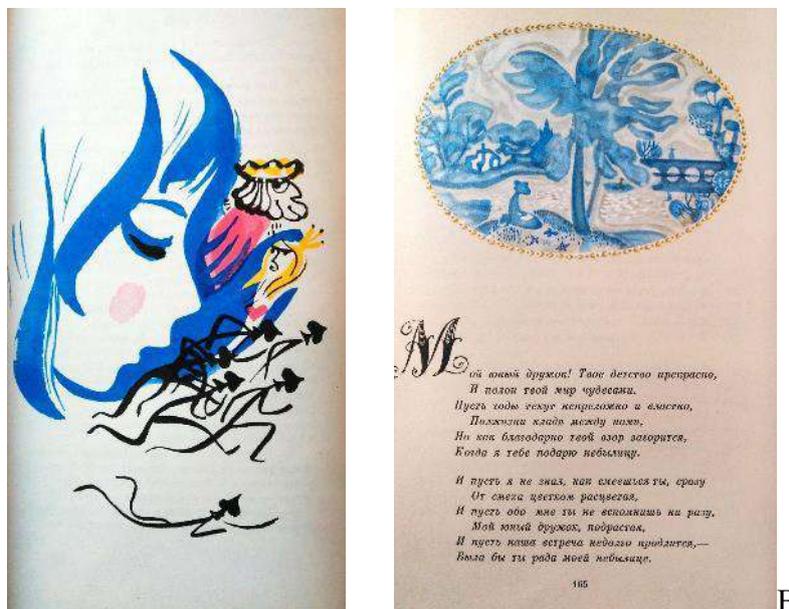


Fig. 957-958. May Mitúrich. Páginas de *Alicia en el país de las maravillas*. *A través del espejo*, 1977.

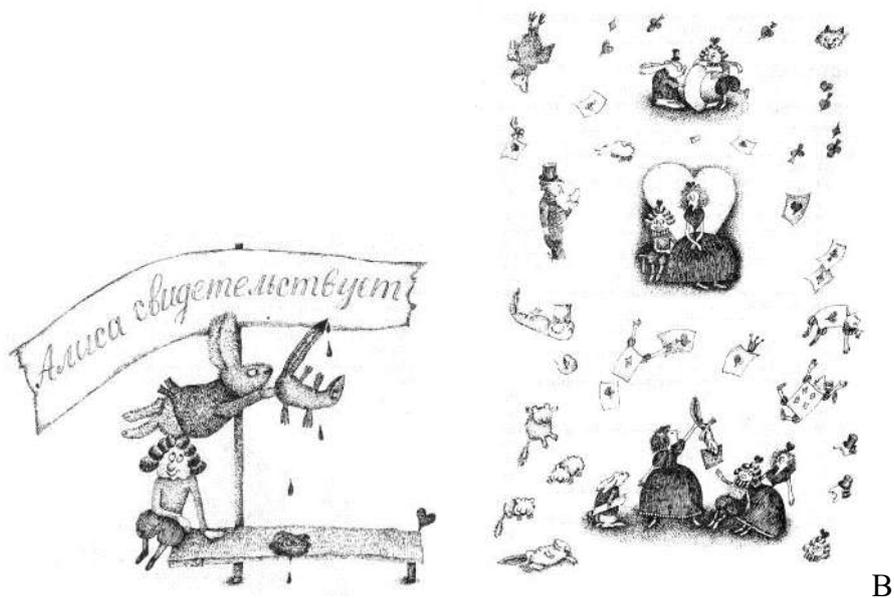
Sorprende comparar con esta interpretación a la casi coetánea Alicia de May Mitúrich, merecidamente celebrada por el valor revolucionario de sus formas. Efectivamente, en sentido estilístico, Mitúrich va mucho más lejos que, digamos, Kalinovski, ya que rehace toda la tradición representativa, casi como si el realismo nunca hubiera tenido lugar. Pero en sentido iconográfico, encierra la narración de *Alicia en el país de las maravillas* en una especie de marco interno rítmico, repleto de la más perfecta armonía y belleza, un incomparable canto a la naturaleza amada y al placer de vivir – y estar de vacaciones veraniegas– (figs. 956; 958). Es cierto que justamente antes y después de la primera imagen con Alicia y su hermana en la orilla del río, en el mundo “real”, encontramos la portada (fig. 956) y luego la imagen casi idéntica de la caída en la madriguera: unos jeroglíficos que claman que cada imagen sea un texto

semántico y cada palabra sea imagen (entre otras herejías, como el discordante minúsculo trocito de otro “mundo” o historia, que asoma del borde de la tapa). Lo mismo declara la ilustración final del juicio, con cierta predominancia ideal de la niña real sobre los malignos o ridículos símbolos de la baraja (fig. 957). Y recupera la prioridad de la imagen jeroglífica, de los cuerpos simbolizados por una impronta rápida del pincel, etc., en el principio y al final del libro, donde las representaciones del mundo real son mucho más ideales que las del país de las maravillas. Todo el viaje interior de Alicia solo ha conseguido que la dorada luz de la tarde (que contribuye a que la imagen guarde cierta afinidad con los fantásticos mundos de los cuentos folclóricos nacionales) se haya diluido en el azul de la noche, sin ni siquiera moverse del escenario la hermana mayor con su libro. El absurdo y la renovación son todopoderosos, pero antes y después de ellos, la infancia y la naturaleza son tan bellos, que solo cabe llorar ante las eternas imágenes del recuerdo. No solo es muy difícil llamar a esta cosmovisión “revolucionaria”, sino que sus matices de folclorismo ideal la acercan a la interpretación alegórica que, como veremos más abajo, Lola Anglada dio a sus portadas y “paraportadas” en Alicia. El paisaje en Anglada no es inglés sino catalán. El de Mitúrich introduce entre numerosos elementos “británicos” algunas combinaciones geométricas y cromáticas que aluden al paisaje modernista prerrevolucionario, el de los terratenientes rusos y su hijas soñadoras, el mismo que aparece en las grandes obras del canon literario nacional (podríamos citar el marco, la ubicación del árbol central como salido de los grabados locales, etc.) .

ПРИКЛЮ
ЧЕНИЯ
АЛИСЫ
В
СТРАНЕ
ЧУДЕС



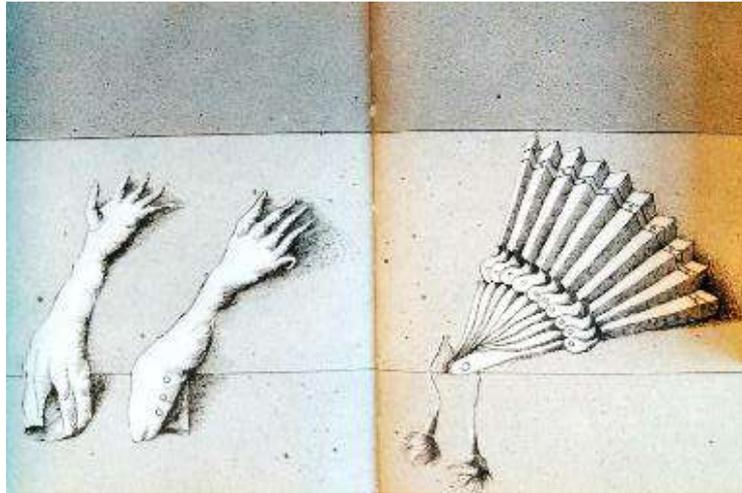
A



Figs. 959-962. Lidia Shulgina. Ilustraciones para *Alicia en el país de las maravillas*, 1981.

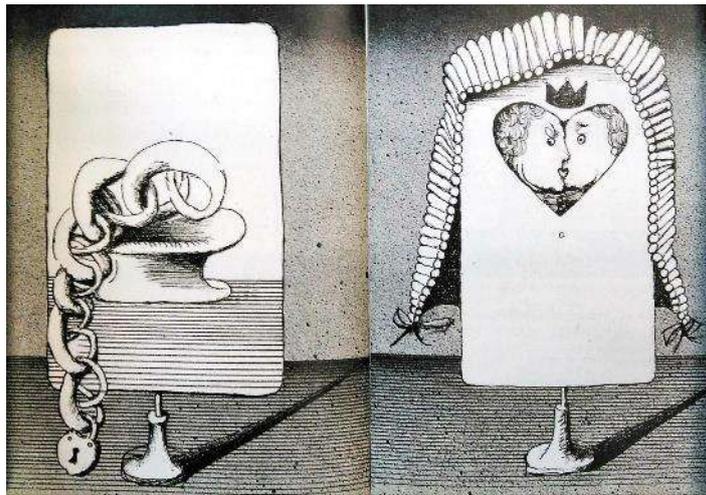
Tenemos dos interpretaciones visuales de Alicia de los ochenta (entre la ya mencionada escalada del interés), que exploran otras facetas del surrealismo que los artistas rusos han asociado al autor de forma duradera. Una es la solución de Shulgina que podríamos denominar letrista. Tanto la portadilla (fig. 959) como las páginas de título de los capítulos (figs. 960-961) basan sus mensajes en las relaciones entre letra y dibujo. Cuanto más aparentemente inocente es la palabra, más provocadora es la imagen vinculada a esta. Un ejemplo es el conejo blanco perforado por un clavo, el mismo que fija la cartela al lado de la palabra “casi” (en el título del primer capítulo que en Borís Zajoder ha dejado de ser “En la madriguera del conejo” para convertirse en “A Alicia casi se la traga la tierra”; fig.960). Es decir, de un modo distinto, este libro sigue el principio espacial de Kalinovski: la imagen no construye sino que deconstruye el espacio desde la introducción, y no deja de usar este modelo hasta las escenas finales, a pesar de la sensación de falta de objetos por deconstruir. Lo vemos en unos disparates esparcidos por la página sin profundidad y rodeados de los signos de la baraja en vez de letras, en la escena del juicio que no deja de unir elementos de otros lugares del libro (fig. 962).

Otro ejemplo es el de Yuri Váshchenko, con sus evidentes alusiones al proceso de Kafka: objetos peligrosamente animados (fig. 963), laberintos que se anulan a sí mismos y metáforas que equiparan las pruebas judiciales con una cadena y la peluca del juez con una confabulación detrás de las bambalinas (fig. 964). De este modo la visión que construye el paisaje interior y la que antecede a su destrucción o abandono al final del libro compiten en ansiedad y desesperación. Y, en cuanto a expresiones de la alienación, la literal deshumanización —que podríamos observar también en la desvirtuación de los elementos humanos en la ilustración, convertidos en fragmentos o restos tan animados como los objetos— supera con creces la descarnada pero todavía bella autoparodia de Kalinovski, por no hablar de la imperecedera belleza natural de Mitúrich.



A

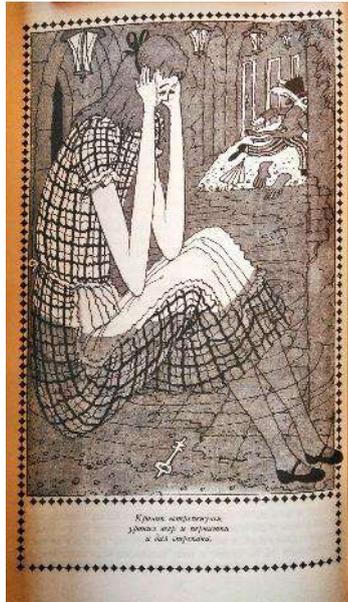
Fig. 963. Yuri Váshchenko. Página doble de *Alicia en el país de las maravillas*, 1982.



B

Fig. 964. Váshchenko. Página doble de *Alicia en el país de las maravillas*, 1982.

El referido profundo recrudescimiento del mensaje ochentero se convirtió, en algunos casos en vísperas del siglo siguiente, en cierta estabilización de la imagen absurda. La interpretación de N. Yáshchuk retomaba algo del humanismo *sui generis* optimista de Alféevski: Alicia siempre supera en tamaño y complejidad al mundo disparatado (figs. 965-966). Ciertamente, este es más peligroso y menos explicable que el de los años cincuenta. Pero tanto en el inicio, cuando por primera vez compone el mapa mental del submundo, como en el final, cuando niega su realidad para despertar, la niña es la más fuerte; solo que, antes de completar el viaje, aún no lo sabe.

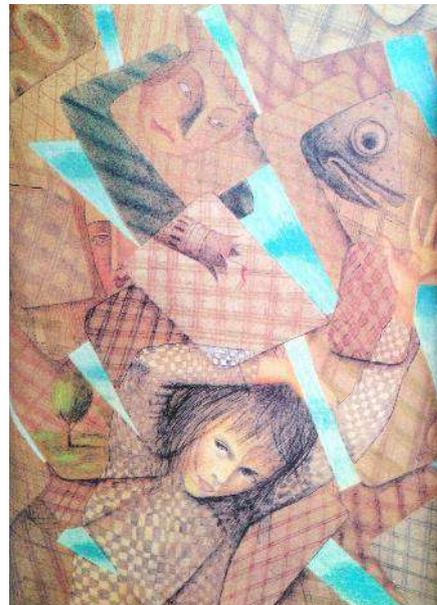


A



B

Figs. 965-966. Nikolái Yáshchuk. Páginas de *Alicia en el país de las maravillas*, 1991.



A, B

Figs. 967-968. Yulia Gúkova. Portada y página de *Alicia en el país de las maravillas*, 2003 [1991].



Figs. 969. Yulia Gúkova. Página doble de *Alicia en el país de las maravillas*, 2003 [1991].

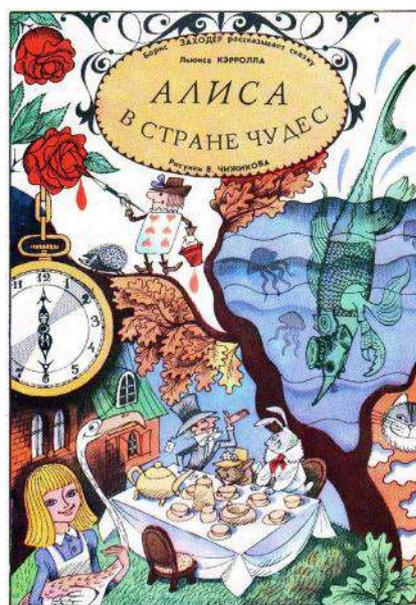
Asociada de modo estable con un fenómeno tardío como el surrealismo femenino, la Alicia de las artistas rusas apenas consigue manifestarse antes del final del siglo; la gran excepción es el trabajo de L. Shúlguina. Uno de los notables ejemplos posteriores, el de Yulia Gúkova, lleva el paradigma estilístico a un nivel de extremo virtuosismo. La aniquilación de la realidad de la mirada introductoria, en la línea Kalinovski-Váshchenko, hace que la Alicia de la portada (fig. 967) ya lleve impresas en su cuerpo las líneas que marcarán la falsa perspectiva de los interiores –en imágenes centrales– y el dorso de los naipes, en el final (fig. 968). En este marco, sólo cabría personalizar los elementos surrealistas del oasis engañoso del juicio, llenándolo con interpretaciones psicoanalíticas aún más rotundas, como la reina-esfinge coronada por la torre fálica (fig. 969).

Cabe insistir en que muchas otras imágenes desarrollan las Alicias del periodo con importantes particularidades. Un hito fue el experimento de Víktor Chízhtikov, desarrollado a lo largo de 1971 y 1972 en las páginas de la revista *Pioner*. En un formato que la acercaba a la léxica de la historieta, Chízhtikov elaboró una portada interna en color para cada uno de los números, que publicaba un fragmento de la tradición de Zajoder, seguida por dibujos en blanco y negro. El resultado es una espléndida grotesca, en el mejor estilo de la viñeta satírica, donde las inocentes sonrisas de los muñequitos preceden a las ácidas insinuaciones cronotópicas: capiteles clásicos, bóvedas góticas o representaciones cartográficas cercanas a la caricatura actual (fig. 970)¹²⁴³. Como otras Alicias de los setenta, la de Chízhtikov manejaba una gama de lenguajes que comprendía desde lo más dulce a lo más amargo. Pero el formato afín al cómic hacía lo grotesco fuera más visible en el interior gráfico de la historia, mientras que la portadilla interna lo “empaquetaba” en una capa de amables sonrisas, que podrían ser muy bien recibidas por las instancias responsables de controlar el mensaje, que no irían más allá del título (fig. 971). Así creaba un tercer tipo de mirada espacial, que más que construir o deconstruir confundía el *locus*.

¹²⁴³ El texto traza mensajes implícitos, que se potencian por los elementos de la imagen, tomados de las caricaturas de la época sobre “el enemigo occidental”: “Vosotros y yo, por supuesto, sabemos perfectamente que la gente que vive en el lado opuesto del mundo la llaman (o por lo menos la llamaban en el pasado) antípodas” . КЭРРОЛЛ, Льюис; ЗАХОДЕР, Борис (trad.); ЧИЖИКОВ, Виктор (il.) 1971 (Пионер, nº12).



Fig. 970. Víctor Chízhiikov. Ilustración para “Alicia en el país de las maravillas” en la revista *Pioner*, 1971.



AB, AB

Fig. 971. Víctor Chízhiikov. Portadilla de “Alicia en el país de las maravillas” en la revista *Pioner*, 1972.

Por fin, sin dejar de mencionar varias ilustraciones de los noventa, de un surrealismo maduro que busca la perfección a la vez que se personaliza (como las imágenes de Martynov o Fiódorov), anotaría la tendencia que perfila el trabajo de Victoria Fómينا, que sobrepasa el periodo estudiado. Lo configuran los escenarios falsos, los cuerpos mecánicos o arquitectónicos, los personajes que no pueden transitar los mapas equívocos porque son unos de sus elementos. Casi podríamos verlo como el límite opuesto al de Chízhiikov, en el viaje iniciático de Alicia: la confusión intencionada en el que la imagen adelantó incluso al texto más disparatado, pero esta vez trasladado del mapa político al intrapsíquico.

Para acercarse a la comprensión de los avatares de Alicia en España, formularé una premisa obvia. Hablando del fenómeno “libro”, intuitivamente partimos de su comprensión como un sistema de cuatro partes de importancia muy similar: el conjunto textual que forman sus interpretaciones escritas en la o las lenguas del lugar que investigamos (incluidas las adaptaciones para todo tipo de formatos); el valor y las repercusiones estéticas de su forma objetual, con las ilustraciones como componente decisivo aunque no único; las particularidades de su recepción que consiguen fijarlo o alejarlo del imaginario de los lectores en un momento dado y, no por ello en último lugar, su vitalidad evolutiva, es decir, la capacidad del conjunto producido de influir en la creación de nuevas y duraderas visiones sobre la misma obra a largo plazo y fuera del ámbito cultural concreto. Si nos atenemos a esta definición –y no he encontrado otra mejor– el múltiple “libro” formado por las versiones de *Alicia en el país de las maravillas* en las lenguas peninsulares (sobre todo, en castellano y catalán) merecería ser reconocido dentro la historia universal del libro como uno de sus capítulos más fascinantes, en el sentido de contradictorios y típico-ejemplificantes a la vez. Sin necesidad de que coincidan los factores causantes, desde el punto de vista de las relaciones de una protagonista femenina con el entorno exterior e interior su interés es mayor.

A la luz de dichos factores, la Alicia española tuvo un excepcional destino en cuanto a traducciones¹²⁴⁴. Todavía en 1927, las primeras publicaciones adaptadas fueron sustituidas por dos de destacada calidad, la castellana y la catalana de Josep Carner (ambas con dibujos de Lola Anglada). Las dos sobreviven y se consideran canónicas hasta el día de hoy, junto con sus imágenes, con la diferencia de que la catalana sufrió su desaparición forzada durante los cuarenta años de dictadura. Pero, en 1952 surgió una traducción en castellano que superó ampliamente su éxito. Un intelectual español, Rafael Ballester Escalas, realizó una suerte de broma literaria, aventurando una traducción tan libre y creativa que las expresiones y chistes absurdos de Carroll sonaron como si hubiesen sido inspirados en la realidad local, de un modo sin duda muy asequible y atractivo para los lectores de entonces. La invención desembocó en la creación de todo un capítulo nuevo, rebosante de gracia y agudeza disparatada, en el más prístino estilo carrolliano. La particular dinámica editorial de la España franquista, un despiadado mundo de la especulación irregular, arrojó, lo que había empezado como un juego inocente, en propiedad del gigante Bruguera. A lo largo de las tres décadas posteriores, la editorial lanzó al mercado cerca de cien versiones de *Alicia en el país de las maravillas* en todos los formatos posibles: abreviadas, adaptadas, íntegras, procedentes de traducciones distintas (a la manera de “cortar y pegar” capítulos enteros de un traductor al trabajo de otro), todo ello con y sin referencias a sus co-creadores. Es decir, trataron la invención de Ballesteros con una gama de enfoques que empezaba por el plagio descarado y terminaba con el distinguido homenaje. Ya que, en la mitad de ellas, aparecen –junto con otras bromas y reajustes de la cosecha del mismo traductor– partes sustanciales del capítulo falso. Si añadimos la labor de otras editoriales menores, pero numerosas, y algunas ni menos activas ni más escrupulosas, podemos imaginar el impacto. No es de extrañar que el protagonista de este, un caballo con chistera con el que Alicia mantiene una hilarante conversación en torno a la importancia de la educación (entre otros ítems), trasciende la península Ibérica y, a través de sólidos intereses editoriales, abarca unas cotas del universo carrolliano en América Latina que no han sido exploradas, pero existen indicios de su relevancia.

El suceso contado, junto con los datos editoriales referentes a los volúmenes y la diversidad de los formatos adelantan algunas características sobre tres de las “patas” del artefacto “libro” del que hablé, susceptibles de ser completadas a continuación. Tampoco conviene olvidar, en la misma línea, que, además de soportar traducciones respetuosas, ultra-creativas y omnívoro-plagiadoras, el texto de Carroll fue objeto de un amplio número de adaptaciones que trascienden cualquier división genérica. No se trata solo de escritos de extremada brevedad, que pierden cualquier conexión con el original o de tebeos que ágilmente añaden contenido –por subrayar solo dos de las numerosas opciones existentes–. Alicia fue también una serie de cromos de otra potencia editorial del franquismo, Cliper, tan querida que su portada fue ilustrada por uno de los grandes del género tebeístico de la época, Jesús Blasco. La portada, como solía ocurrir, supera la calidad de los 180 cromos (un volumen también considerable). Sus particularidades nos sitúan en el eje de la ilustración, tan extraordinario como las otras tres vertientes. Este trabajo de Jesús Blasco (fig. 972) representa bien algunas cualidades de la Alicia del arte de masas que vemos abajo. Estrictamente supeditada a su género, su función es replantear el orden por antonomasia: no en cualquier otro sistema como podría ser una portada convencional, sino en una colección. No obstante, nos habla también de una firme disposición para defender su autonomía genérica: es una Alicia para niños que aman

¹²⁴⁴ Generalmente ignorada, la extraordinaria historia de las traducciones de Alicia al castellano y de la invención de un nuevo capítulo tan acertado que trasciende el marco del continente europeo fue popularizada recientemente por los investigadores. Una parte de las referencias en torno a los textos –incluyendo la información sobre adaptaciones o versiones para tebeos– procede del artículo “De Agincourt a Eton y más allá: la *Alicia en el país de las maravillas* de Rafael Ballester Escalas y sus secuelas”. LÓPEZ GUIX, Juan Gabriel, 2017, p. 129-161.

el tebeo, y que no haría concesiones a los gigantes clásicos pero lejanos como John Tenniel o Walt Disney (cuya película triunfaba desde el año anterior). O por lo menos, no demasiado grandes, es decir, aceptaría los préstamos en figuras como el sombrero, pero no en la protagonista. Dotar un producto de la cultura de masas de “aura” (si podemos denominar así la fusión de caridad, cariño, carisma y culto) es siempre un ejercicio de moverse en el filo de la navaja y las Alicias españolas de este grupo dominan este equilibrio incluso mejor que otros productos nacionales del imperio de los tebeos “auráticos”.

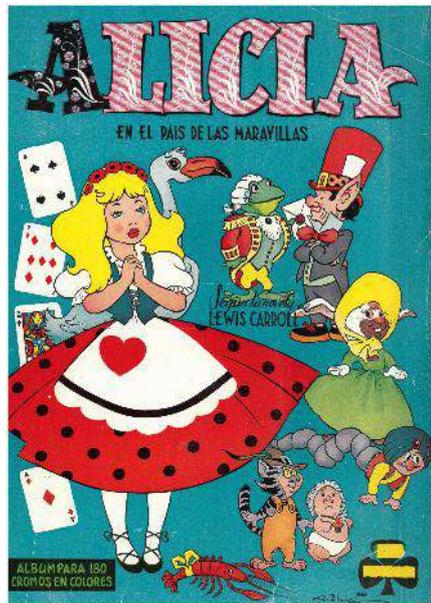


Fig. 972. Jesús Blasco. Portada de *Alicia en el país de las maravillas* (según la novela de Lewis Carroll), 1952.

Fig. 973. Lola Anglada. Página de *Alicia en terra de meravelles*, 1992 [1927].

Las ediciones respetuosas (las “canónicas”) también plasmaron difíciles equilibrios. La popularísima obra de Anglada centró su protagonista en su tema estrella: una niña alegórica, buena y expansiva respecto al entorno natural, representaba el paisaje de la campiña catalana, junto con plantas y animales amables y simbólicos (fig. 973). Cada rasgo de Alicia de las imágenes tipo portada construía un mundo concreto que era el mismo de la Nuri o sus incontables hermanas de lienzos, plafones o dibujos preparatorios para ilustraciones de libros y revistas. Pero el idioma en que había sido pensada esta “bé plantada” Alicia había sido prohibido por la dictadura, por lo que las niñas españolas que la leían encantadas en castellano se impregnaban de la idea de que la laboriosidad maternal, la valentía educada y la vestimenta impecable en medio de las más movidas aventuras son rasgos de la niña extranjera (de todas o ninguna), así como la masías, montes y playas del Maresme son componentes típicos del paisaje de la vieja Inglaterra.

Si las imágenes de Anglada, muy populares, pueden ser fácilmente legibles como un amable retrato de la naturaleza aliada con lo humano, de antropomorfización moralmente ejemplar o simplemente alegórica, otras menos conocidas se convirtieron en símbolo de la naturaleza humana desintegrada (eso sí, para mayores). Se trata de la exclusiva publicación estadounidense de 1969, ilustrada por Salvador Dalí. Alejado de la ilustración española del momento, hoy el libro es considerado uno de esos modelos que habitan el imaginario universal, probablemente más que en el local. Una prueba sería la alusión a estos ejemplos por parte de

la crítica rusa, que sospecha que influyeron indirectamente sobre el desbordado surrealismo tardosoviético, puesto a servicio de la protagonista carrolliana¹²⁴⁵.



A, B

Fig. 974-975. Salvador Dalí. Ilustraciones para *Alicia en el país de las maravillas*, [1969].

Ofrezco un extracto de los dibujos para la citada edición de lujo, para confirmar que estaban en las antípodas de lo que se hacía entonces en la ilustración de Alicia para niños. Una revisión más atenta sugeriría que la baja repercusión de aquellas ilustraciones fue una pérdida: lacónica y menos polisemántica (en sentido de legible en menos significados) que muchas otras obras de pintor, su Alicia sí ofrece indicios sorprendentemente ricos sobre su tiempo y ambiente, que podrían ser descifrados por varios públicos. Siendo ya, sobre estas fechas, bien conocidos algunos de los “vocablos” favoritos de Dalí (el saltamontes, el reloj derretido), estos entraron en curiosas consonancias con otros jeroglíficos explícitos. Como la activa sombra de la niña, solitaria y asocial a lo Giorgio de Chirico, o –aún más transparente– la nariz de Pinocho del naípe (figs. 974-975). La interpretación daliniana insiste en una protagonista dividida: insignificante en tamaño, en guerra con su sombra, impotente frente al insuperable universo monstruoso que atraviesa. Sin perjuicio de la gran diversidad patente entre ellos, los ilustradores e ilustradoras locales de la época dibujaron una niña íntegra, centro de un mundo que maneja a su antojo. Es decir, considerando *grosso modo* las dos opciones, solo la versión de Dalí acertaba la realidad social de la Alicia española, dejándola casi sin divulgar. Antes de volver a dichas diferencias, conviene insistir: ¿Podríamos afirmar que la imagen surrealista quedó neutralizada por su aislamiento no utilitario del restante contenido del tipo carrolliano, consumido durante la dictadura franquista? ¿De un imaginario que, mutatis mutandis y descontando las anteriores imágenes de Anglada, no sería difícil reducir a un descafeinado retrato de las travesuras infantiles inofensivas? Si aceptamos esta versión, incluso matizándola, debemos también subrayar el inexplicable “duplicado” de códigos en unas condiciones análogas de censura y silenciamiento. Conociendo el caso de Dalí o sin conocerlo, numerosos ilustradores soviéticos asumieron el riesgo y la valentía intelectual de divulgar una protagonista confundida, vulnerable hasta la insignificancia y reducida al absurdo en vez de ser su maestra y directora.

Entre esta imagen de desintegración interior y exterior y la imagen novecentista, la otra Alicia más rotunda, distan cuatro décadas, que aparentan ser mucho más. Efectivamente, el universo de Anglada no tendría por qué estar tan alejado del daliniano. Convivieron en el

¹²⁴⁵ УРНОВ, Дмитрий, 1982. , p. 12-16.

mismo tiempo, los periódicos de la época los señalaban como los genios catalanes más autóctonos, los vínculos de la artista con la diáspora vanguardista en París fueron más que íntimos¹²⁴⁶. Intentemos aclarar una parte de la paradoja. Anglada construye –a través de Alicia– un mundo natural atravesado de significados que animales, plantas y elementos decorativos expresan para los individuos y colectividades. Ideal, aunque no sencillo. También lo vemos aparentemente sólido, o enamorado de enfoques técnicos que enseguida se ponen mutuamente en entredicho, como la doble perspectiva o el dibujo botánico que se troca en un cuasi-geometrismo decorativo. Pero, con todo, el simbolismo de su flora y fauna parece esforzarse en quedar en un nivel alegórico anacrónico. Así, los tres naipes que pintan el rosal –que parece sangrar herido por el artificio– llevan el tocado de los arlequines de la *Commedia dell'Arte* y la coreografía de su gesticulación, histriónica pero rítmica, no desentona con la pauta alternancia del marco decorativo-natural (fig. 976).

La misma confluencia de significación superficialmente oculta la encontramos en el diálogo con la falsa tortuga y el grifo: sus perfiles de grabado de Dürero se inscriben armónicamente en el paisaje mediterráneo, y hasta en el marco que repite el momento del desengaño, de desvelar la falacia del mundo soñado (fig. 977). Dicho marco, en esta página es un eco de las imágenes finales, donde los elementos de los interiores y exteriores soñados emprenden un desfile paramilitar –como punto máximo del disparate– hacia el otro mundo, el que trasciende el sueño, el “fuera del marco” (fig. 978). En el momento en que Alicia supera, a través de su crecimiento, el país de las maravillas, nos parece que se trata solo de una casita de juguetes, una acumulación de artefactos mecánicos o en cualquier caso artificiales, encerrados en una interior absurdo, un reclamo a la naturaleza exterior perdida que intriga y promete (fig. 979). Y, una vez más, nos desengañamos. La última imagen de Alicia es de una conservadora pacatería. El libro cierra con la protagonista, de vuelta al mundo real donde la naturaleza es idéntica a la del submundo. Su sueño queda constreñido en una casita de muñecas que ahora vemos intacta y perfecta, y ella está encantada de seguir jugando (fig. 980). De hecho, ahora que el crecimiento la ha puesto a salvo de los contratiempos de la participación directa en el sueño, parece deleitarse más que nunca en este escenario tan de cuento, tan perfectamente clásico, del que ha resultado ser dueña.

¹²⁴⁶ Entre muchos ejemplos de la prensa de la época que atestiguan la valoración de la artista dentro de la cultura catalana, cabe subrayar a PARDELLANS, Joan, 1935; SOLDEVILA, Carles, 1924; GACETA DE BELLAS ARTES, 1933. Una extensa fuente de sus vínculos con la cultura de su tiempo es la autobiografía, publicada recientemente por la Diputación de Barcelona. ANGLADA, Lola; RIUS VERNET, Nuria; SANZ COLL, Teresa (eds.).



B, A

Figs. 976-977. Lola Anglada. Páginas de *Alicia en terra de meravelles*, 1992 [1927].

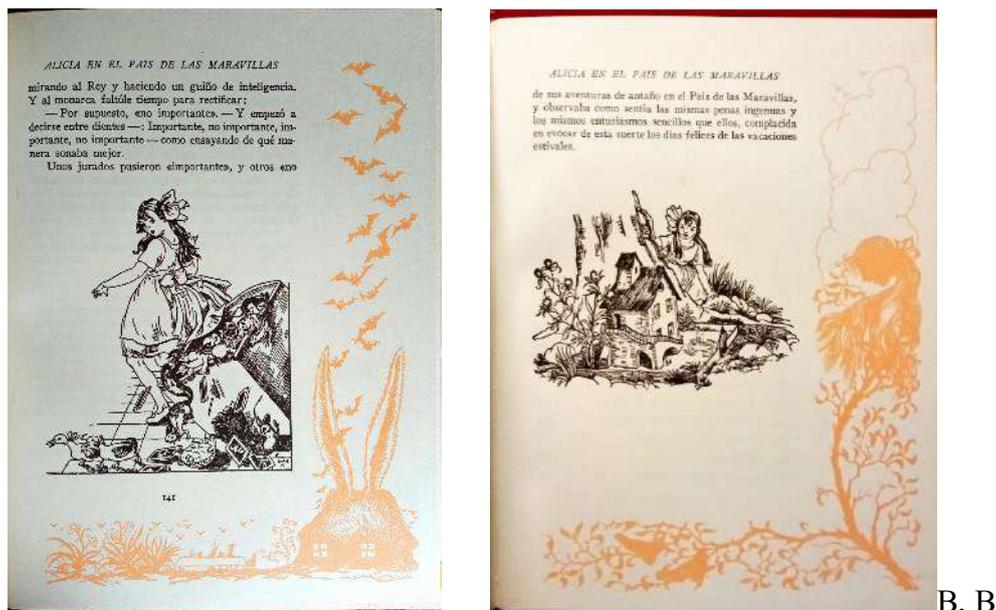
Con estas observaciones, podríamos quedarnos en la somera observación de las características neoclásicas: la Alicia catalana es una alegoría, fija, sólida, inmóvil, aunque semitransparente en la anunciación de los significados ocultos, encerrados en los elementos naturales. Estos canales de significación –sigo con las observaciones de los estudiosos de la alegoría citados anteriormente– unos cuasi-jeroglíficos heráldicos, se oponen al símbolo, a cualquier símbolo, incluido el psicoanalítico y el surrealista. Sin embargo, ya vimos que la realidad de la diva novecentista es infinitamente más compleja y plástica. Igual que sus naipes son a la vez emblemas (como partes de la baraja) y actores que desafinan mientras tratan de disfrazar la naturaleza en mero soporte simbólico, Alicia está encerrada en un rígido código gestual que trasciende constantemente y luego vuelve a caer bajo su encantamiento. En el escudo que forma entre la figura mitológica y la paródica¹²⁴⁷, su rol es el de parte del atrezo impotente que se deja llevar por el movimiento de una danza que no es la suya. En el momento de la destrucción del sueño escenifica un aspaviento casi tan rígido como el propio movimiento de la absurda marcha (fig. 978). En la escapada definitiva de la casita que se cae parece simplemente una niña mimada que teme que manchen su vestidito, como si no fuese la misma cuyo cuerpo, en el marco, ha quedado crucificado entre las dimensiones de cada página (fig. 979). Por fin, después del final de la historia, Alicia ha olvidado todos sus roles sociales y su fascinada mirada vuelve a construir un mundo absurdo donde todo volverá a empezar (fig. 980). Mala actriz, cuando sus papeles son los vetustos gestos rituales prefijados por unas formas simbólicas anticuadas e inverosímiles (como el propio retrato alegórico del que hablaba Benjamin), Alicia es la mejor de las espectadoras cuando contempla los mundos falsificados. Su duplicidad es la de la ya comentada *historianatural*, de un ser entre la infancia y la tragedia, entre los símbolos fijos y la madurez moderna. La evidente conclusión es que la potente vena alegórica (y alegórico-política) de Lola Anglada trastorna el esquema de la interpretación visual latente en la obra de Carroll, en cuanto a significado del espacio. No obstante, la misma desconfiguración de las relaciones entre espacio ordenado y subvertido encontraban cabida en varios artistas soviéticos que en absoluto buscaban formas alegóricas, y no por ello sus imágenes fueron menos políticas. El imposible espacio kafkiano de Yuri Váshchenko o el

¹²⁴⁷ Tal como la representa, podemos llamar a la falsa tortuga figura satírico-retórica, un representante del mundo al revés, un monstruo compuesto, una contrafigura del grifo mitológico, etc.

espacio de cómic imposible de Víctor Chížhikov¹²⁴⁸, los monigotes y letras parecidos a colonias de insectos de Shúlguina o el enmarcamiento en un pasado “real” que es menos probable que el dinámico y activo mundo inexistente de las Maravillas, todo ello encierra mensajes políticos de gran potencia, si aceptamos que la negación de unas consignas oficiales que se apropian del concepto de lo “político” lo es en un grado superior. Pero la costumbre de hablar con eufemismos, circunloquios o símbolos al límite de lo inconsciente, tan frecuente en la dictadura, hacía que estos recados fueran soterrados en un nivel mucho más profundo que la simbolización alegórica.



Figs. 978. Lola Anglada. Página doble de *Alicia en terra de meravelles*, 1992 [1927].



Figs. 979-980. Lola Anglada. Páginas de *Alicia en terra de meravelles*, 1992 [1927].

¹²⁴⁸ Recordemos que la fuerte pulsión (y capacidad) que lanzaba a numerosos artistas soviéticos hacia el cómic nunca fue reconocida oficialmente. Obligados a quedarse con un sucedáneo patrio que no podía beber del cómic internacional, por ser este parte de un acervo cultural proscrito, los artistas tenían prohibido hasta usar un nombre explícito que indicará el formato al que tendían. Por todo ello, sus viñetas de gran audacia, alternadas con ilustraciones de formato clásico o simplemente congeladas en sus búsquedas quedaron mutiladas, en una especie de limbo, entre “lo nuestro es lo mejor” y “lo nuestro no es aquello a lo que se parece”.

Entre los lindes que marcan la Alicia puramente surrealista y la paraalegórica podemos situar (contrario a cualquier diacronía) a las heroínas que manifiestan el disparate en su lectura estética y textual. Es decir, las particulares contraadaptaciones con formato de tebeo o estilización distorsionada, nacidas al calor de la falsificación literaria. La misma que, como ya explicamos, fue convertida en norma por el alocado mercado cultural de una dictadura en la encrucijada entre el completo aislamiento y el neoliberalismo salvaje. La traducción de Rafael Ballesteros apareció acompañada por las imágenes de Salvador Fariñas. El mundo de su Alicia, prácticamente exento de “vueltas” a la realidad narrativa, es el de un exuberante jardín selvático, desorbitadamente caótico, imposible y placentero, a pesar de su aspecto amenazante (figs. 981-984). Las escenas iniciales emplazan a Alicia en el corredor del tránsito hacia el submundo, cuyos efectos ópticos desestabilizan ligeramente la mirada, sin excluir a la protagonista del espacio truncado (fig. 981). El resto, de la hilarante presentación del caballo inventado por el traductor al momento más cercano a un desenlace revelador (figs. 982-983), son imágenes publicitarias (ampliadas) de paraísos botánicos inexistentes pero apetecibles. Así, paradójicamente, lo más cercano a una posible salida del mundo irreal parece ser la portada (fig. 984), que presenta a los personajes de un modo muy parecido a la de la contemporánea carátula de Blasco.

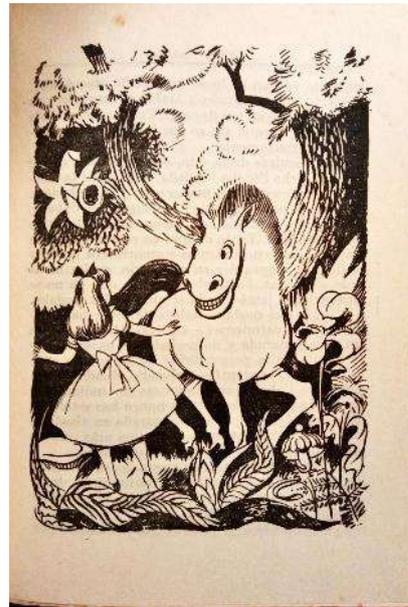


Fig. 981-982. Salvador Fariñas. Páginas de *Alicia en el país de las maravillas*, 1952.

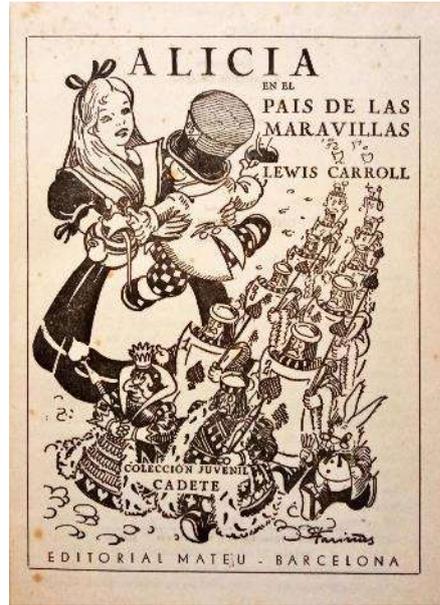
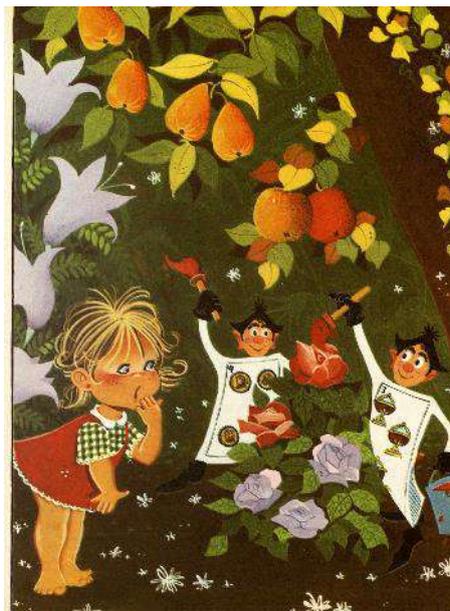
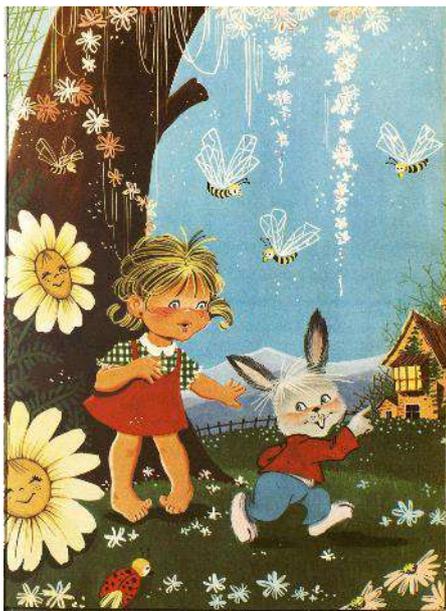


Fig. 983-984. Salvador Fariñas. Página y portadilla de *Alicia en el país de las maravillas*, 1952.

Los dibujos de Magda Genesta modernizan unas pautas parecidas. Hermana de la Anita Diminuta de Blasco y, sobre todo, de centenares de muñecas recortables de las autoras del desarrollismo, Alicia transita un mundo de anuncios publicitarios. La tarjeta postal a la que se reduce *El país de las maravillas* puede compaginar rosas, peras maduras, margaritas y nieves alpinas, pero esto no convierte la imagen en parodia del sueño, centrada en su carácter falso (figs. 985-986). Porque lo céntrico para la mirada reside en el brillo mágico de las guirnaldas y las alas de los insectos, en el centelleo de las florecitas parecidas a estrellas de hadas y en todo el dibujo ondeante formado por estos parpadeos y lucecitas, que promete nuevos milagros agradables, al estilo de los cuentos del hada Azuzena.



A, B

Figs. 985-986. Magda Genesta. Páginas de *Alicia en el país de las maravillas*, 1966.



A, A

Fig. 987. Helena Fàbregas de Mora (Helenita). Cubierta de *Alicia en el país de las maravillas y otros cuentos*, 1976.

Fig. 988. Trini Tintoré. Cubierta de *Alicia en el país de las maravillas*, 1974.

En cuanto a la tradición de usar figuras del tipo “muñecas recortables” en las ilustraciones y, sobre todo, en las portadas, esta sigue de cerca las tendencias de la moda gráfica. Así, en los setenta podemos ver una buena diversidad, que incluye algunos ejemplos de estilización decorativa que rompen con cualquier referencia al personaje literario ilustrado. Así es la portada de Helenita¹²⁴⁹, centrada en la reorientación del lenguaje del cómic hacia el renovador manga, pero sin idea de si retrata el conejo o el sombrero, por no hablar ya de la Alicia irreconocible (fig. 987). Existen otras líneas, como el moderado realismo tendente a la animación, con el que Trini Tintoré suavizó la cubierta de su bastante más atrevido cómic (fig. 988). Conociendo las biografías de ambas artistas, tomamos conciencia de la pequeñez de la diferencia. Aplicar a una tradicional muñeca los modernos procedimientos de la publicidad audiovisual o a una adolescente vestida con todos los tópicos conservadores, el inocuo disparate de los “extras” de un tebeo humorístico son dos estrategias que pueden confluir en un resultado comparable. El espacio queda neutralizado: el país de las maravillas de Helenita

¹²⁴⁹ Helena Fàbregas de Mora, alias Helenita (1947) recibió su formación artística de su padre, un dibujante barcelonés. Trabajó en publicidad –en anuncios audiovisuales– y en el dibujo animado, ilustrando varias recopilaciones de cuentos infantiles. Su trabajo más popular, de acuerdo con las referencias de la época, fueron sus muñecas recortables. Leyendo sus escuetos apuntes autobiográficos, obtenemos el retrato de una trayectoria femenina característica de una época de cambios. En las empresas arriesgadas como la publicidad audiovisual, la producción cinematográfica o la animación, Helenita supedita su labor pionera a las ideas de su pareja, optando por el eterno rol de apoyo indispensable. De hecho, las líneas iniciales recuerdan, salvando la diferencia, una novela femenina del XIX: “Un 1 de setembre de 1958 vaig entrar a treballar a Estudis Macián, uns estudis de dibuixos animats de Barcelona que estaven situats a la Rambla de Catalunya 92, a la cinquena planta. Jo era el nou aprenent: no coneixia ningú i, naturalment, en ser el meu primer dia de feina, els nervis em tenien parilitzada. En aquell moment se’m va acostar un noi qui em va preguntar pel nom i volia saber si jo era el nou aprenent. Es va presentar com a Hipòlit García Andreu. Jo tenia 14 anys i ell 15”. Desde el primer día la valentía y el talento de una chica que trata de expandirse fuera del habitual campo de acción de su género quedan canalizadas dentro de la relación romántica estable. No es difícil leer entre las líneas, que indican también la tan conocida mirada “femenina”: la modestia del detalle, la necesidad de esforzarse luchando en un despiadado mercado laboral desde la adolescencia, la negativa a hablar en términos grandilocuentes, pese al alto valor de riesgo creativo. Con estas premisas podemos imaginar cómo la continua labor de ilustración y elaboración de muñecas recortables –que dejan entrever los rasgos de la actividad “principal”– debería de servir de seguro o amortiguador frente a los riesgos artísticos y financieros. FÀBREGAS, Helena; MORRAJA, Jordi, 2017, p. 119-132. (p. 119 para la cita).

es un patrón de diseño comercial moderno, el de Tintoré, una película de animación que la protagonista ha visto y luego recuerda. Cualquier interacción entre la niña y el espacio resulta imposible, y con ella fracasa la posibilidad de tener un personaje con personalidad pública o social, que nos enseñe algo sobre su tiempo, una oportunidad que no desaprovechan ni siquiera las azucaradas imágenes de Magda Genesta.

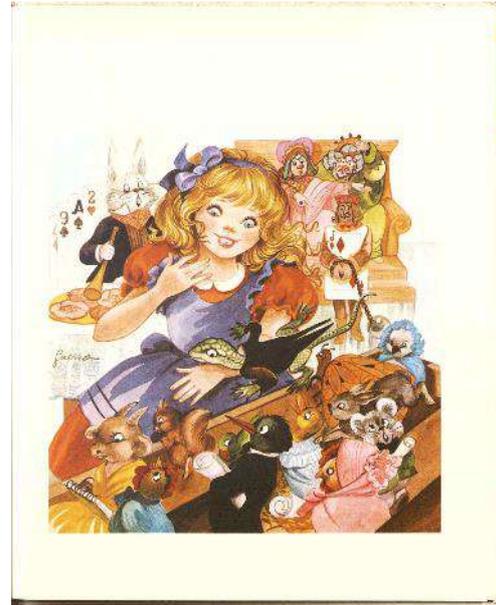
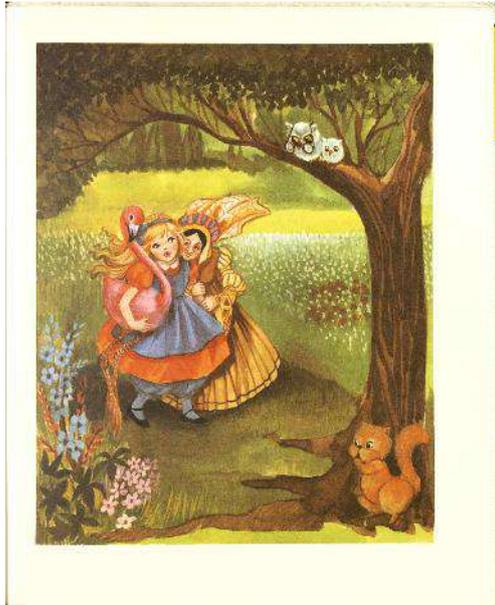


Fig. 989. Francisca Gallarda Garós. Cubierta de *Alicia en el país de las maravillas*, 1964.

Fig. 990. Francisca Gallarda Garós. Cubierta de *La Bella Durmiente del Bosque*, 1962.

Perfilemos el mensaje de este fondo borrado. Podemos encontrar más de un antecedente del modelo de Helena Fàbregas en la década anterior, cuando las muñecas y los diseños textiles propios de su vestuario ocuparon un lugar destacado en la página impresa. Encontramos un ejemplo en la portada de Francisca Gallarda¹²⁵⁰, que demuestra el carácter industrial de las muñecas, adaptables a cualquier cuento solo cambiando su vestuario. El curioso anuncio de las 160 ilustraciones en cada una de las publicaciones de la serie (figs. 989-990) recuerda a los 180 cromos del álbum con portada de Blasco. Muestra un producto de consumo masivo, conocedor de su origen periodístico (la viñeta en revistas) pero orgulloso sobre todo de su parentesco teleológico: el mundo de la publicidad y el *marketing*. Una vez más, los hechos biográficos nos ayudan a comprender la importancia de la confluencia. El *marketing* y el mercadillo para turistas se daban la mano para ocultar los rastros del verdadero paisaje del imaginario, para borrar las huellas de la falsificación de un país que modifica con urgencia los paisajes de la memoria. Lo femenino educacional, verbigracia muñeca o cuento, era una herramienta importante para esta gran operación de camuflaje.

¹²⁵⁰ En su faceta menos sumida en el olvido, Francisca Gallarda Garós (?-1971) creó numerosas ilustraciones para las series de Bruguera, todas compuestas por famosísimos títulos sujetos a adaptaciones. Pero fue más célebre por sus portadas, que dieron a los cuentos adaptados y a los convertidos en historias un característico aire de mercadillo de muñecas, parte del sello de importantes colecciones de Bruguera de finales de los sesenta (989-990). Es recordada también como maestra de cromos y muñecas recortables. Ciertamente, su producción fue mucho más amplia. No solo trabajó para otras editoriales, sino que su huella, multiplicada por miles de tarjetas inconfundibles, encontró lugar en el vasto género de la españolada. Las niñas-muñequitas de ojos enormes, ataviadas con todos los tópicos imaginables, inundaban las tiendas de recuerdos turísticos de la España tardodesarrollista. Algunas de estas tarjetas postales –u otras imágenes suyas– todavía se venden hoy, ajenas a conceptos como firma o derechos de autor. Es decir: la huella permanece, lo que está borrado de la memoria es tanto el nombre de la creadora, como el significado social y político de estos clichés antaño omnipresentes. CAPELO, Alejandro, 2009. PÁEZ MORALES, Lourdes, 2020.



Figs. 991-992. Carmen Guerra. Páginas de *Alicia en el país de las maravillas*, 1980.

Hablar de las muñecas recortables significa, ante todo, recordar a la escuela femenina de la editorial Toray y a sus artistas en el umbral del anonimato, presentadas en el capítulo III. Sabemos que algunas de estas artífices del tebeo romántico desarrollista se adaptaron bien a los posteriores cambios estilísticos, a la vez que procuraban imprimir en los estilos sucesivos varios rasgos de continuidad modificada. Es fácil clasificar dentro de esta línea las imágenes carrollianas de Carmen Guerra de 1980. Estas ilustraciones constituyen un bosque-jardín de cuento de hadas, paradisíaco y ordenado, incluso en el instante inmediato anterior al desenlace (fig. 991). Algo más, el propio momento de ruptura esperpéntica del mundo imaginario, el del juicio, delata una composición del tipo “portada”: con la sonriente protagonista central, presentando a los participantes a su alrededor (fig. 992). A primera vista, la suma de las dos ilustraciones evoca la portada de Trini Tintoré (fig. 988): la sucesión de enternecedores dibujos animados ha desbordado la sala de juicio, para desparramarse por un pintoresco paisaje que mezcla bosque, pradera y jardín inglés. Pero, un examen atento de la figura 991 descubre las características de las representaciones de doncellas que atraviesan el peligroso bosque iniciático, descritas en el capítulo VII: la fauna bien-intencionada, la espesura floral en primer plano e incluso el árbol curvado, que forma con sus ramas la entrada de un túnel protector. La heroína de Carroll, apropiada por un estilo que ha abandonado el tebeo femenino para adaptarse a una nueva sociedad, se ha convertido en la protagonista de un cuento popular cualquiera.



Figs. 993-994. Miguel Ángel Fernández-Pacheco. Páginas de *Alicia en el país de las maravillas*, 1994.



ratonera. Sin embargo, pudo ver al fondo un maravilloso jardín, lleno de las más raras flores. Toda su ilusión hubiera sido entrar a pasear por entre los rosales y las fuentes de aguas cristalinas. Pero por aquel agujero no cabía de ninguna manera.

Figs. 995-996. Miguel Ángel Fernández-Pacheco. Páginas de *Alicia en el país de las maravillas*, 1994.

Resulta curioso comprobar que la precedente y duradera, neutralización de los elementos espaciales en Alicia dejó en difícil situación a la imagen carrolliana postmoderna. Incluso las ilustraciones de M. A. Fernández-Pacheco, un artista muy alejado de los reduccionismos, muestran el entorno “real” de Alicia idéntico al país de las maravillas. Ella y su hermana habitan en un paradisíaco parque de subrayada artificialidad (fig. 993). Lo abandona por un paseo nada amenazante, que podría ser el aseo de un cine-teatro, cuya pantalla muestra el país de las maravillas (figs. 995-996). Una vez allí, incluso las aventuras más disparatadas transcurren en un mundo copia del anterior (fig. 994). Desacralizar lo real en vez de trazar paralelismos entre lo oído y lo soñado (como hacía el propio Carroll) puede haber sido una lectura deliberada, encaminada hacia el siglo XXI. Pero no deja de desestabilizar una obra que ya arrastraba una herencia visual confusa.

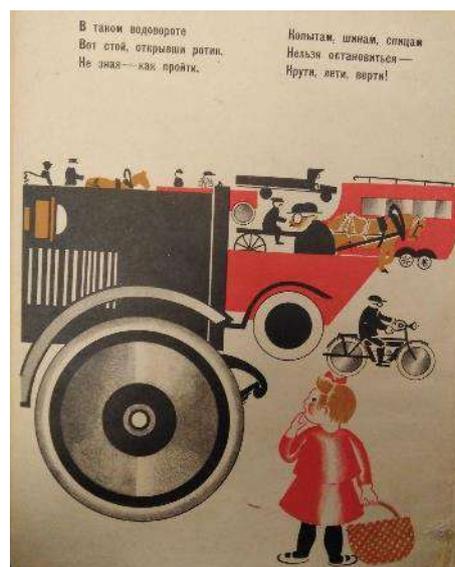
En España, Alicia fue desvinculada del conflicto espacial que puede ser aceptado como base del relato original: la oposición entre un mundo de infancia supuestamente ideal, repleto de tensiones perceptibles y un universo personal, interior y no conceptualizado, que visibiliza estas tensiones de un modo compulsivo y abierto, no limitando las interpretaciones posteriores. Puesto que el “marco” del mundo real fue a menudo omitido en las ilustraciones, analicé los parámetros espaciales oponiendo imágenes del tipo A, donde el yo narrador “dibuja”, es decir, codifica el mundo intrapsíquico, y los del B, donde el sujeto descubre el carácter ilusorio del entorno, acercándose a un convulsivo intento de decodificación. Este último momento, por dejar al descubierto también una parte de la voz del autor, podría ser aplicada a ambos universos, el del país de las maravillas y el del dudoso paraíso victoriano. En algunas de las fisuras y oposiciones mencionadas el ilustrador dejaría indicios, como era de esperar, del conflicto de su propio entorno, en términos de representatividad, transparencia, legibilidad y manipulación de la imagen infanto-femenina.

Dentro de estas premisas, en España podemos observar tres formas de desatender las relaciones espaciales en la narración visual. Lola Anglada dibujó dos congelados mundos de esquemas y símbolos fijos, de referencias rítmicas y eternos retornos. Nada más salir de su escudo heráldico (de su imaginario colectivo-personal), Alicia entra en otro esquema, igualmente codificado e inamovible, para observar un intacto escenario que evoca la actuación de otras Alicias, mientras nosotros la observamos a ella. El mundo de la alegoría política se mueve en círculo, la tragedia de su tiempo benjaminiano arrastra su espacio, que prometía ser concreto, propio de una región, un pueblo, unas mujeres y unos niños vivos y actuales, pero se convierte en un drama fantástico des-historiado. Dalí elimina la distinción entre A y B de manera más directa. En sus imágenes no hay un mundo exterior que proporcione correlación alguna, solo un universo intrapsíquico hecho de referencias crípticas. Este también es rítmico, simétrico y redondo, es decir, sin salida ni posibilidad de ser contemplado desde fuera. Podemos imaginar horrorizados la emoción de alguien que vaga perdido entre escollos de representación, transmisión y falsificación, pero ni siquiera podemos estar seguros de si lo que vemos es la confusión de una hipotética protagonista, de su autor o la nuestra. Por fin, el grueso de ejemplos neutraliza la comprensión espacial, es decir social, de la infancia femenina clásica, masificándola o, a la larga, dejando huellas de esta masificación que impiden el avance de interpretaciones experimentales profundas. La Alicia mayoritaria es la potencial fuente y también repositorio de una colección de cromos (muñecas de vestir, cuentos seriados uniformados, historietas periódicamente renovables, cualquier serie de productos comerciales que construyen un imaginario fijo, ordenado y cuantificable). Su espacio es la vitrina de un museo de la infancia inventada contada a esta misma infancia, movilizand o todas sus fuerzas hasta el grado de hacerla incapaz de distinguir otros fondos sociales que nos sean tan regulares y regulables. El paisaje exterior e interior de la niña de masas de una larga dictadura equivale a un armario con faldas a cuadros, a lunares o, en el mejor de los casos, a flores exóticas.

Las confusiones entre A y B en las ilustraciones rusas y soviéticas son mucho más ricas y significativas. Alféevski enfrenta una valiente y majestuosa Alicia (a la que nunca se le vuelan las faldas, independientemente de su pose o acciones) a un mundo que: A, ordena todas las imágenes inquietantes en ejes verticales u horizontales, como en una biblioteca con sus anaqueles y B, provocado, lanza esas efigies encarnadas en espirales que, presumiblemente, después de la tormenta acabarán siendo ordenadas en otros anaqueles con imágenes. Kalinovski parte de una Alicia que también ve todo en poderosas abscisas y ordenadas, aunque incomprensibles, para terminar en otra protagonista, que forma parte de un mundo sin remedio, cuyo peligroso e invencible caos no tiende a perecer. Mitúrich rompe la oposición entre A y B, enmarcando con unas imágenes del pasado irreal tanto el principio como el final, y dotando todas las miradas que atraviesan el interior del país de las maravillas, tanto la constructiva como la deconstructiva, de la misma audacia y fuerza. Shúlgina subvierte cualquier método de

ordenación del libro entero, llenado incluso las portadillas con títulos de los mismos ideogramas de pesadilla, que destruyen las nociones de composición, dirección o profundidad. Váshchenko niega por igual exteriores e interiores, reduciéndolos a objetos monstruosos y muros ciegos... Y podríamos seguir así, hasta las especialmente equívocas imágenes de Chízhiikov que fusionan, en la misma hoja, el encanto de unas bromas engañosamente amables y los indicios que las ponen bajo sospecha. Todas estas imágenes –salvo la de Alféevski, que se ubica en vísperas del cambio– proceden de las décadas que vieron florecer a la protagonista de Carroll, gracias a la apropiación de su texto vía unas traducciones que lo hacen cómplice con la tradición disidente soviética de sortear el discurso oficial. Y las ilustraciones sortean todo, menos una infinita sensación de encierro interior, detrás de los propios párpados, a veces tan poderosa que desaparece toda noción del que mira, como en los terroríficos objetos de Váshchenko. Pero no llegan a descifrar nada, como si en el ininterrumpido ejercicio de esquivar también hayan perdido cualquier referencia decodificadora. Si la Alicia de masas de la dictadura franquista no abandonó el paisaje de su propio ordenado cuartito, tapizado con la tela a cuadros o a flores, la personal e individualista Alicia de la sociedad totalitaria tardosoviética (y de la que la heredó) nunca abandonó el país de las maravillas, compuesto por una infinita e indómita niña, incapaz de despertar. Frente a estas conclusiones sorprendentes, nos arriesgaremos a dar al tipo derivado de Alicia otra oportunidad, para ver cómo su curiosidad e ingenio construyen o deconstruyen el mundo real, en una ambiente muy diferente al de la clásica pradera inglesa. Es decir, compararemos protagonistas españolas y rusas, figuras fuertes, seriadas y/o sumadas al viaje micro-iniciático (la heroína que se pierde intencionadamente, dejando ser rescatada antes de la cena), observándolas en el moderno espacio urbano, o en una confluencia que mezcla varios tipos de entornos.

2.3. LOST IN TRANSFER



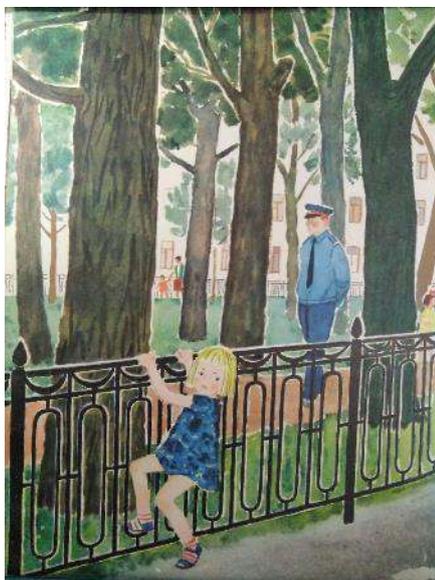
Figs. 997-998. Vera Ermoláeva. Portada y página de *Un pasito, dos pasitos*, 1925.

De entrada, profundizaremos delimitando la estructura del epígrafe. Y recordando que las escapadas educativas, las aventuras de la niña que regresa al punto de partida cambiada y más madura después de haber investigado el mundo son un tema arquetípico, anterior al *Bildungsroman* femenino. Si el regreso al hogar, tras solucionar los problemas iniciales con la ayuda de seres mágicos o debido a la estancia en un entorno hostil y lleno de dificultades (como el bosque iniciático), encontró una extrapolación directa en la escritura educativa realista de la

modernidad tardía, un cambio del escenario le proporcionó la protagonista perfecta. ¿Qué más apropiado que una niña que se ausenta de su casa en busca de aventuras y, en vez de perderse por mundos imaginarios o rurales, sufre contratiempos en el entorno contemporáneo urbano? A primera vista sorprende ver cuán predominante es la presencia de este tema y su tratamiento visual en la literatura infantil soviética, en comparación con otras, en este caso, la creada en España. Antes de desmentir la afirmación, con la ayuda de las protagonistas seriadas (que – como la Celia de E. Fortún– dominan su espacio de tal manera que nunca reconocen que se han perdido, aunque todo el mundo las esté buscando), veamos la modalidad concreta.

Tenemos ejemplos tempranos muy característicos en el libro constructivista, uno de los más destacados es *Un pasito, dos pasitos* de Vera Ermoláeva. No es difícil aplicar el análisis que usamos con Alicia, es decir, el guiado por la mirada inicial de la protagonista que construye o configura su universo (A), opuesta a la que escruta su funcionamiento, desmintiendo las apariencias iniciales, cerca del desenlace de la historia (B). La portada de *Un pasito, dos pasitos* es un manifiesto constructivista particular. No sólo rodea a la protagonista de todo tipo de medios de transporte que reciben un tratamiento igualitario, como las partes de una máquina, sino que les imprime un movimiento rítmico, gracias a su ubicación circular. El que trata de marcar el paso de este mundo perfecto sin elementos naturales es el agente del orden, con su uniforme y armamento extremadamente militares, como cabía esperar de las fechas y el lugar ilustrados. Pero la ubicación de la niña que prueba imitar el movimiento de la figura autorizada, casi levitando en el aire y arrastrando su cesta-bolso estrafalaria perturba el funcionamiento de un modo tan inocente, que no dudamos de la eficiencia de su disparate (fig. 997). Cuando la niña contempla el caos resultante en la calle, la composición nos confirma que la promesa de la portada ha sido consumada con creces. Los tamaños han enloquecido, el orden es incomprensible o inexistente: los principales vehículos son reducidos a unas únicas e impactantes ruedas propulsoras que giran en direcciones contrarias, incontrolables (fig. 998).

Seguiré las pistas y ecos de *Un pasito, dos pasitos*, comparándolo, en primer lugar, con el libro educativo de adoctrinamiento visual amable de los años sesenta, que trata un tema muy similar. A continuación, afianzaremos la estructura interna del tipo educativo postcarrolliano, con ejemplos que cierran el tema abierto anteriormente del *Bildungsroman* femenino, y su particular forma soviética. Por fin, terminaremos viendo la viabilidad de las analogías con las protagonistas españolas de escapadas iniciáticas, no (o no del todo) mágicas, tanto urbanas, como más genéricamente educativas, situadas cronológicamente en paradigmas diferentes.



Figs. 999-1000. Tatiana Eriómina. Páginas de *Una tarde feliz*, 1966.



Fig. 1001. Tatiana Eriómina. Página doble de *Una tarde feliz*, 1966.

En 1966, Tatiana Eriómina dibujó una niña típica en una situación repetida a menudo en el universo gráfico. Dasha desconfía del representante del orden, descubriendo así el peligro y desorden de la calle urbana (fig. 999). Esta escapada al exterior de la que pronto tenía que arrepentirse, terminaba en un interior correctivo, repleto de comodidad y buenismo solemne. No en vano, la artista subraya la afinidad cromática entre el vestido de la niña, el uniforme del policía y el cortinaje que (también) “protege” del exterior indeseable. Para facilitar el aprendizaje del mandamiento –el orden es bueno, amable y otorga premios–, los agentes de policía lo han hecho aún más visual, por medio de un terrorífico cartel con el imperativo “¡No juegues en la calle!” (fig.1000).

El final feliz se ha consumado en el patio, lugar intermedio de tránsito controlado, muy al contrario de la madriguera de Alicia. Hacen falta dos policías, misioneros de la paz, para garantizar la corrección de la transmisión educativa intergeneracional (la relación abuela-nieta siempre amenazó el orden superficial con contenidos demasiado amplios). Por lo demás, los guardias del *statu quo* parecen haber sido elegidos por su juventud y afabilidad, ya que no necesitan otra arma que su estatura gigante (fig. 1001). En cuanto a estos contenidos, que trascienden cronológicamente la configuración de lo permitido en un momento concreto, resalta el anacrónico bolso de la abuela que, junto con el pañuelo chillón, subraya su caótico despiste. Ambos atributos la acercan a la protagonista de *Un pasito, dos pasitos* –algo que no pasa con su pulcra nieta, ataviada con los colores del orden imperante–. Si calculamos el lapso entre las fechas de publicación, la abuela (que desencadena los acontecimientos amenazando a su nieta con “llamar a la policía”) efectivamente podría haber sido una protagonista anarco-constructivista, mal trasplantada al mundo del poder de apariencia edulcorada.

Es preciso acotar, insistiendo sobre la afinidad y las divergencias entre el *Bildungsroman* infanto-femenino y la Alicia de Carroll. Llámese Celia, Masha o Yásochka, la niña soviética y la española se convirtió en la protagonista clave de la novela educativa cotidiana, igual que el chico de un periodo anterior fue el héroe de la novela iniciática de aventuras. Ellos atravesaban el continente siguiendo el Misisipi, ellas salían de sus casas, donde habían descifrado con esfuerzo la compleja relación entre madres, padres y hermanos (proyectándola sobre sus muñecas) y se dedicaban a perderse en un complejo e incomprensible mundo de tránsito. Este universo estaba compuesto por entradas, salidas, bosques, niños amistosos y hostiles, animalitos (siempre), plantas y una infinita constelación de mayores: detentadores del orden y la autoridad, siempre amistosos y nunca (pongamos por ejemplo el mundo real) peligrosos... La función de la protagonista infantil era mediar entre el orden de la civilización urbana, imposible de armonizar y un hermoso y emocionante orden silvestre-rural, y todo ello probablemente no proviene ni de Andersen ni de Carroll (y mucho menos de

cualquier escrito de origen español o ruso) sino de Jean-Jacques Rousseau y su Sofía, minimizada en la ficción pedagógica para dar preferencia a Emilio. Y hablando de Sofía, la homónima protagonista de la Condesa de Segur no fue muy diferente. Frente a la abundancia de protagonistas, me limitaré a dar un par de ejemplos de estas Niñas con mayúscula, en sus descubrimientos de los interiores y los exteriores, aun a sabiendas de que lo más importante quedaría para ser contado a través de sus muñecas-madrecitas. Veremos a estas últimas protagonistas, incluida Sofía, en el capítulo conclusivo. No obstante, podemos adelantar afirmando que las niñas se dividen en buenas y malas mamás de muñecas. A diferencia de la asesina Sofía, algunas niñas que veremos hasta el final de este capítulo son unas buenísimas mamás (de muñecas y animalitos), aunque a veces sufren confusiones y se equivocan. En cambio otras, a la manera de Alicia, juegan con seres vivos, imaginarios e imposibles, abrazándolos como a muñecos; el máximo exponente será una protagonista a la última moda que desfila abrazando la botella de vino para el diablo¹²⁵¹.

Ya me referí varias veces a las dos protagonistas más duraderas de los dos países, salvando múltiples distancias en todos los sentidos de la palabra. Es indudable que la serialidad de Celia de Elena Fortún, y sus contratiempos en relación con el cambio visual de la protagonista a través de los distintos paradigmas ideológicos, la convierten en la protagonista más apropiada para entender las relaciones entre la ilustración y sus contextos. Y aunque puede parecer que la contraparte rusa que propongo en la heroína de Vvedenski, Masha, no cubre un espectro tan amplio, sus numerosas hipóstasis –niñas descritas por otros escritores pertenecientes o cercanos a la vanguardia absurdista– confluyen para firmar una protagonista-tipo de trágica importancia, que no para de transitar entre las esferas socioespaciales.

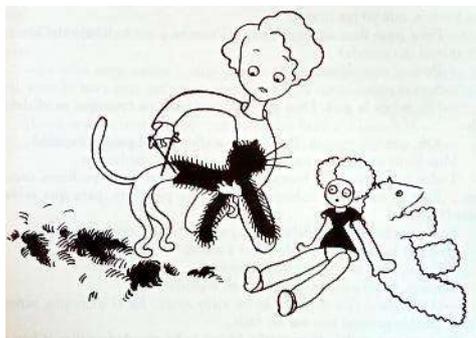


Fig. 1002. Molina Gallent. Ilustración para *Celia, lo que dice*, 1929.

Fig. 1003. Molina Gallent. Fragmento de página de *Celia en el mundo*, 1934.

¹²⁵¹ Entre muchos casos intermedios, vemos el de la camaleónica Celia. De la niña-peligro, que da tan mal ejemplo a sus muñecas, que las vuelve unas pequeñas Celias incorregibles (figs. 1002; 1004) se convierte en la protagonista del significativo título *Celia madrecita*. Las referencias correspondientes a los otros ejemplos del último párrafo, además de la canónica obra de Rousseau *Emilio o de la educación*, se refieren a las numerosas ediciones de la obra de la Condesa de Segur, dedicada a su protagonista seriada, Sofía, objeto del análisis del capítulo IX: SEGUR, Condesa de LOZANO OLIVARES, Desiderio Babiano (il.).1946 [1859]. SEGUR, Condesa de ZARAGÜETA, Mariano (il.), 1958 [1859].

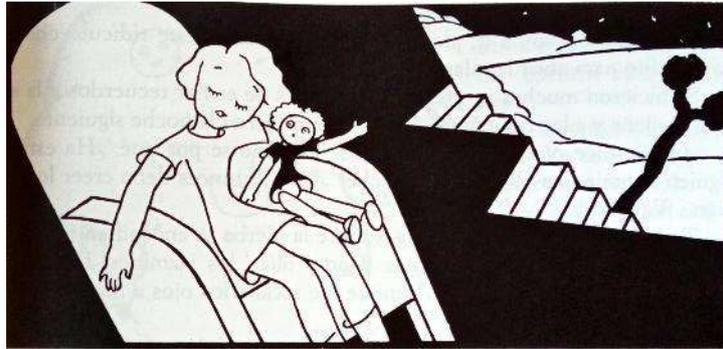


Fig. 1004. Molina Gallent. Ilustración para *Celia, lo que dice*, 1929.

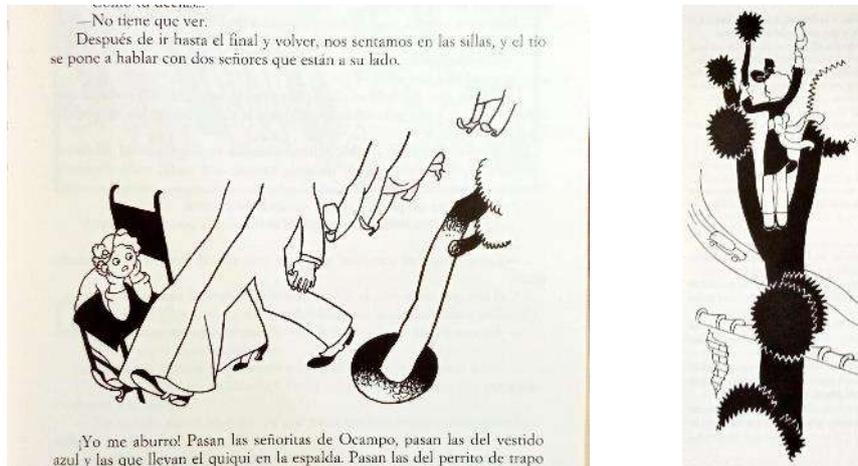


Fig. 1005. Molina Gallent. Fragmento de portadilla de *Celia en el mundo*, 1934.

Fig. 1006. Molina Gallent. Ilustración para *Celia en el colegio*, 1939.

En cuanto a Celia, recordemos que nació como una especie de niña-demonio en tiempos del progresismo de izquierda combativo y las vanguardias radicales, la heroína portaba los mismos gérmenes de la contradicción que su época. Más tarde, bajo la dictadura nacional-católica, los autores aprovecharon los lados religiosos y maternos para convertirla en una remilgada santa y madrecita abnegada de una multitud de hermanos. Antes de todo, quisiera recordar el invaluable impacto visual de la nueva ciudad en el decó republicano que marcó las tempranas aventuras de Celia (figs. 1003-1005). El universo urbano de Molina Gallent es muy parecido a un país de las maravillas, a la vez compuesto por la mirada/imaginación de la cinematográfica y cosmopolita estrella de las portadas y deconstruido en la pequeña culminación del desenlace de cada capítulo. Esto acerca los planteamientos del sueño, haciendo casi indiferenciable la ciudad fantaseada con su vértigo, lujo, playas y aventuras de película y el fantasmagórico mundo real de construcciones y vegetación mediterránea, laberínticos pero en absoluto inaccesibles (figs. 1003-1004). Los atrevidos escorzos y fragmentos de Molina Gallent hacen posible incluso que el real y lujoso mundo de una calle céntrica de Madrid, con el aburrimiento que provoca a la niña –libre de la obligación de ir al colegio durante años– no difiere del de un colegio religioso enclaustrado, pero cercano al rápido y desconocido “gran mundo” (fig. 1006). Por lo menos, a sabiendas de que para un dibujante decó (que tiene que lidiar con la difícil y ambigua visión de la religión en Elena Fortún) no habría muro lo suficientemente alto para que no se encuentre un árbol que exprese el deseo de libertad, más valioso que la libertad en sí. Los posteriores tratamientos del tema del encierro y la fantasía o, si se prefiere, del internado de monjas y la libertad, no tienen conflictos espaciales. La Celia de la posguerra era un angelito cuyo mundo enclaustrado estaba compuesto solo por visiones piadosas; la de la (pre)Transición es una “chica ye-ye” que, en cambio, rellena este mundo de reclusión exclusivamente con visones transgresoras (figs. 1007-1008).



Fig. 1007. Mariano Zaragüeta. Páginas de *El cuaderno de Celia*, 1947.

Fig. 1008. Rafael Munoa. Ilustración para *Celia en el colegio*, 1973.



Fig. 1009. Federico de Ribas. Página de “Matilde” en *Cuentos de Nesbit*, 1924.

La misteriosa desaparición de la ciudad no es solo un asunto de huida hacia adelante. La Matilde de Federico Ribas fue de las valientes aventureras de Calleja que solucionaban con desparpajo los problemas del país mágico, pareciéndose a Alicia hasta en el modo de hablar. Trataba con autómatas, reyes modernos y el último grito de la moda. Pero no con los exteriores, a no ser que estos aparecieran sublimados, recordando sospechosamente al paradigma discutido en el capítulo VII: una figura femenina cobijada por un árbol, preferiblemente provisto de pequeñas frutas (fig. 1009).

A caballo entre el *Bildungsroman* a la española y los ecos de Alicia, encontramos otra de las protagonistas seriadas que (atravesó las) caló durante décadas. Antoñita la fantástica nació en la posguerra, salpicó el día a día de la niña enclaustrada en la domesticidad franquista con atemperadas travesuras o escapadas a medias y mantuvo su popularidad durante la Transición, sin que ello sorprendiera a nadie. Entre sus postreras ediciones se encuentran

puntuales imágenes de entornos urbanos, de ingente frescura y evidente relación con el mundo de los medios de comunicación de masas (fig. 1010). Pero, pese a que esta visión del paseo madrileño parece claramente dominada por las mujeres, incluidas las estrellas de las portadas, estas figuras modernas no saturan una calle o plaza, sino el eterno espacio romántico del parque, con una verja cargada de simbolismos. Pero hay más: sin que el texto cite este tipo de paisaje urbano, la artista lo convierte en tal; lo más probable es que la ciudad moderna entera se disfrace de un simulacro de parque, para hacerse más transitable por las mujeres. Con entornos de escapada como este (además de los habituales campo, pueblo y el acogedor interior de su piso en Madrid), no era de extrañar que las transgresiones de Antoñita respetasen los límites. Disponemos de otras imágenes suyas, donde Marina Seoane experimenta con la, ofrecida por el texto, re-escritura participativa del cuento tradicional (fig. 1011). Una Antoñita adolescente moderna, con pantalón y pose liberada, aconseja a una tópica Cenicienta en medio del bosque encantado. La imagen hubiera sido impactante, si no fuera por algunos detalles formales que vuelven a insertarla en el socorrido esquema del capítulo VII: una rama envolvente y protectora, unas florecillas de cliché y la inevitable cesta con frutas en primer plano.

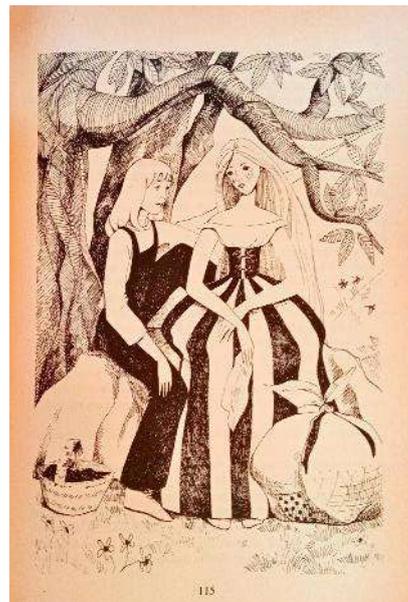
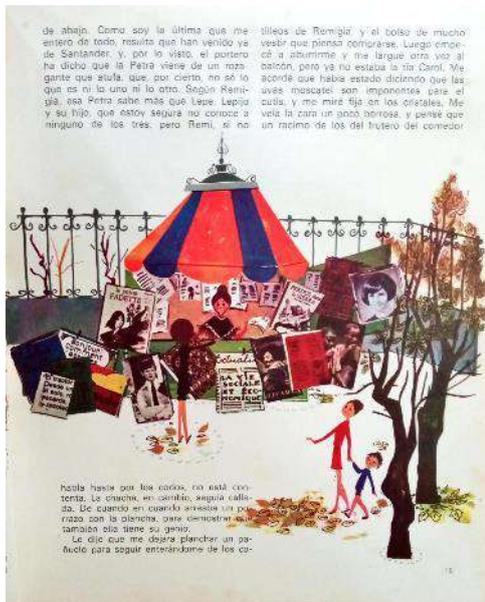


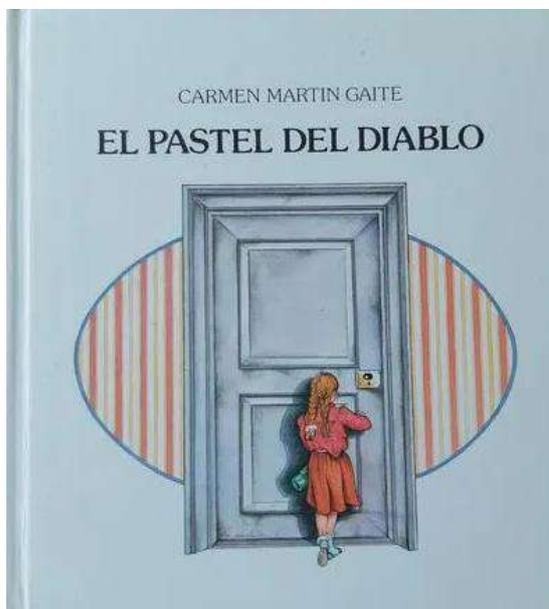
Fig. 1010. M^a Teresa Gómez Zorrilla¹²⁵². Página de *Antoñita la fantástica... y el mundo que la rodea*, 1969.

Fig. 1011. María Seoane. Página de *Antoñita la fantástica en el país de la fantasía*, 1983.

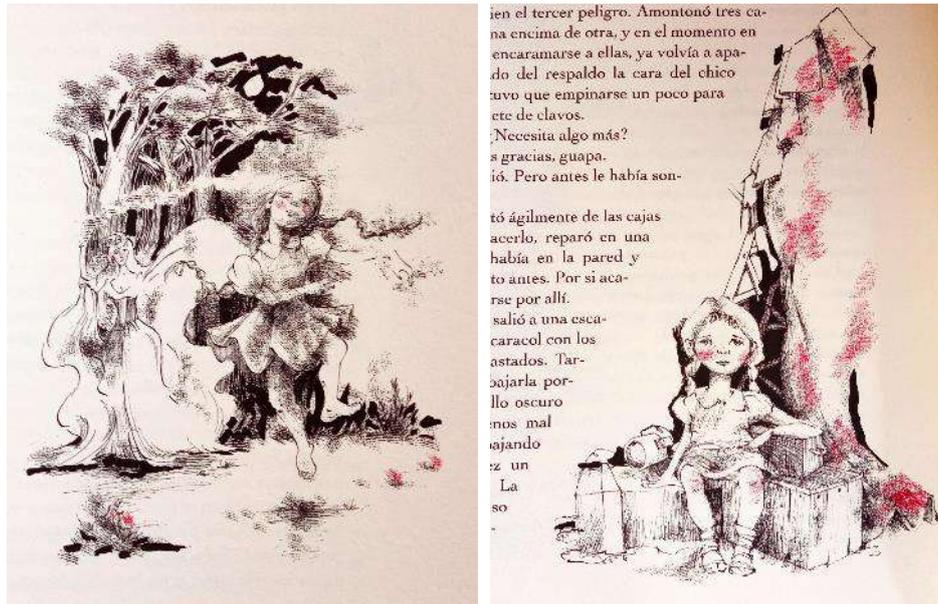
Lo escrito permite destacar el reto de la más rompedora de las narrativas del tipo Bildungsroman “aliciano” en España, *El pastel del diablo* de Carmen Martín Gaité. Serena es la antitradicional heroína que atraviesa una parte importante del texto, así como la puerta mágica hacia el misterio, con la mencionada botella de vino para el anfitrión diabólico (fig. 1012). Nuria Savater ofrece una primera presentación cinematográfica de Serena y su espacio:

¹²⁵² Como muchas dibujantass de cómics, María Teresa Gómez Zorrilla fue ampliamente vista y admirada por los niños y quedó desconocida para la historia del arte, hasta el grado de ignorar hoy incluso el año de su nacimiento. A finales de los años cincuenta dibujó historietas para *Amuca*, tebeo suplementario de la revista femenina *Ama*. Siguió en otras historietas para la revista Balalín del Frente de Juventudes. En los años siguientes (el más nuevo registro con su nombre en la BNE data de 1973), trasplantó su estilo “a lo tebeo” a varios libros ilustrados, alcanzando la originalidad y la ecléctica caracterización del entorno que observamos en *Antoñita la fantástica*. Esta fue su colaboración más importante en el área del libro. Entre 1969 y 1973 ilustró trece títulos de esta serie, una de las más populares de su época. BARRERO, Manuel, RODRÍGUEZ HUMANES, José Manuel, 2008. EAGZA (Emilio ÁLVAREZ GALINDO), 2017.

de espaldas, sugiriendo el invisible mundo maravilloso al que espía a través de la cerradura. Esta pose la caracteriza en imágenes posteriores. Serena afronta numerosas figuras femeninas, que –pese a estar invitadas por el moderno caballero satánico– no proponen ni modelos ni antimodelos. Como sugiere el suelo-tablero, prolongado en el teatralizado ventanal, las visiones de la fiesta demoníaca son solo proyecciones corporales de las figuras imaginarias: posibilidades, emociones o dilemas intelectuales (fig. 1013). *El pastel del diablo* es un cuento sobre la apropiación de los tópicos románticos. Su protagonista hace suyos los clichés más queridos de las obras textuales y visuales sobre el pasado, el deseo, la desilusión o el sueño; los investiga con la meticulosidad de un entomólogo y los abandona con la inmutabilidad de la infancia, cuyo único objetivo es crecer. De hecho, sería un libro “posmoderno” más, si no fuera por el hecho de que el grueso de estos tópicos desfila bajo la mirada de Serena en una presentación (o modo de uso) considerada canónicamente masculina, y por añadidura, propia de varones adultos. Esto hace que la tarea de la ilustración sea especialmente difícil en cuanto al retrato de la heroína, pero la alivia cuando se trata de dibujar los entornos y sus “extras” románticos. En 1999 Mabel Piérola aceptó el reto, creando tópicos bosques nocturnos, salones encantados y sótanos abarrotados, poblados por disparatados seres mágicos, con el aspecto de cómicos venidos a menos (figs. 1014-1016). En estos entornos, Serena actuaba del modo menos extraordinario posible, exhibiendo emociones como aburrimiento, confusión, enfado o desfachatez, con una naturalidad que rayaba sutilmente en lo grotesco (figs. 1014-1017). Era como si dejase el personaje abierto para interpretaciones futuras.



Figs. 1012-1013. Nuria Salvatella. Página y portada de *El pastel del diablo*, 1985.



Figs. 1014-1015. Mabel Piérola. Ilustraciones para *El pastel del diablo*, 1999.

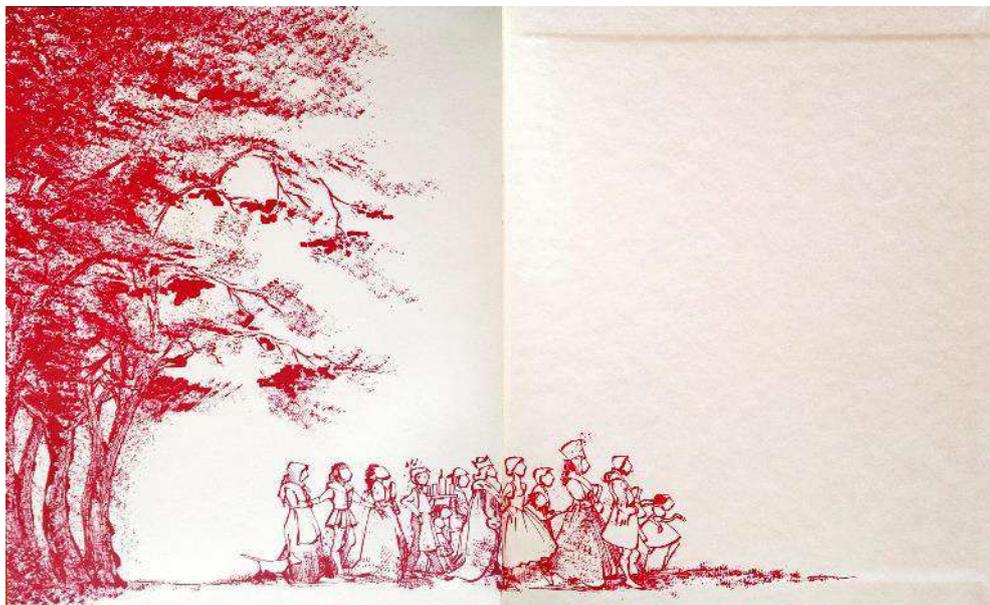


Fig. 1016. Mabel Piérola. Guardas de *El pastel del diablo*, 1999.

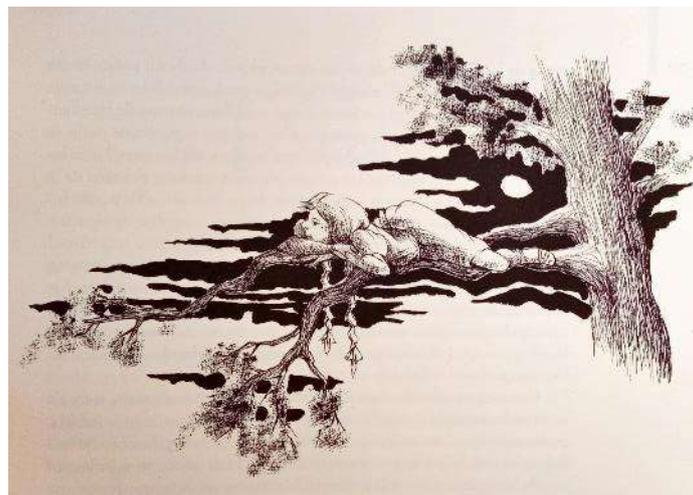


Fig. 1017. Mabel Piérola. Ilustración para *El pastel del diablo*, 1999.

De vuelta a los personajes rusos, se puede subrayar que, si atendemos no solo al peso, sino a la profundidad de los personajes, la niña de Vvedenski, con todas sus capas y connotaciones, soportaría verse contrastada no solo con el universo-Celia, sino con las demás avatares de Alicia citadas hasta aquí. Entre otras razones, por la complejidad de los círculos concéntricos que reflejó. Masha se extendió desde las versiones contemporáneas al original, como la de Safónova, hasta el 2001. Pero esto apenas delimita el fenómeno. Dentro de sus fronteras permanece, por un lado, el universo de todo el *Bildungsroman* de niñas ejemplares (que concluyen la investigación en el capítulo IX) y, por otro, los ya aludidos complejos trasvases, que unen la cotidianeidad con el absurdo.



Fig. 1018. Elena Safónova. Ilustración para *De la niña Masha, del perro Petushok y de la gata Nítochka*, 1937.

Fig. 1019. Bronislav Malajovski. Tira “Cómo Masha la lista limpiaba el jardín”, de la serie “Masha la lista” en la revista *Chizh (Mirlo)*, 1936.

Ya vimos algo de las aventuras entre los dos mundos de Masha según Safónova. Hay dibujos de este libro que evidencian directamente la espacialidad de este carácter doble de la heroína: Masha es urbano-rural, confiado-suspicious, individual-gregaria y –quizás lo más importante– volcada a la vez a la realidad que nunca coincide con la consigna y al poderoso mundo imaginario del eslogan donde todos son buenos-buenos. Las mascotas de extraños nombres, tirando hacia direcciones opuestas, mientras la niña queda en el surco fronterizo entre el campo y el prado (fig. 1018), expresan las particularidades de Masha incluso mejor que la ilustración ofrecida en el capítulo IV del “tren falso” festivo¹²⁵³. En cuanto a los autores que desarrollaron un personaje muy parecido a Masha, algunos coincidieron en el nombre, centrándose más en la perspicacia e inventiva de la niña. Así nació, en las viñetas en la revista *Chizh*, “Masha, la lista”, protagonista a menudo opuesta a los personajes masculinos caracterizados como “los tontos” (fig. 1019)¹²⁵⁴.

¹²⁵³ Las mascotas en cuestión, el perro Petushok y la gata Nítochka, se llamarían, si traducimos sus nombres Gallito (el perro) e Hilito (la gata), o quizás Gallo e Hilo, si no queremos forzar el castellano siguiendo demasiado fielmente el amor de la lengua rusa hacia los nombres diminutivos. En todo caso, ambos animales brindan varias oportunidades para cargar de ironía adicional, un género extremadamente desarrollado y entrelazado con otros dentro de la ilustración infantil: el de la representación de mascotas de personalidad polifacética y mensaje ambiguo. Las ilustradoras de Masha aprovecharon el caso de forma reiterada.

¹²⁵⁴ Las tiras de Masha suelen asociarse con las represiones de 1937, el año en que el cómic desapareció. Varios de sus creadores, como D. Jarms, uno de los autores del guión, y B. Malajovski, el principal dibujante, también “desaparecieron” (según la expresión de un poema de Jarms y luego fueron eliminados físicamente).



Fig. 1020. Nina Petrova. Ilustración para “La niña forastera” de Evgueni Shvarts, en la revista *Chizh*, 1936.

Otros escritores como E. Shvarts crearon heroínas con nombres distintos, pero con caracteres similares al de la Masha de Vvedenski. Después de leer las aventuras de su Marusia, parece difícil hablar de prototipo y secuelas, es más fácil imaginar una especie de personaje común con variaciones. Una de las confluencias entre Masha y Marusia se refiere a la extraordinaria y omnipresente empatía que provocan en todos los desconocidos que encuentran a lo largo de sus continuas escapadas, como si su despreocupada inocencia, también llevada al extremo, transfigurara a los seres humanos. Algo de las complejas contradicciones que sugiere tal condición se transparenta en la ilustración de Nina Petrova¹²⁵⁵ en la revista *Chizh* de 1936. Allí, Marusia es una heroína aparentemente esquemática pero escindida: entre los estereotipados atributos de los viajes iniciáticos y la inconsciencia de su trascendencia más allá de lo cotidiano (fig. 1020)¹²⁵⁶.

¹²⁵⁵ Especializada en la pintura monumental, Nina Petrova (1902-1988) se dedicó a la ilustración infantil a lo largo de cinco décadas. Entre 1931 y 1946 dibujo de las revistas *Ezh* (*Erizo*), *Chizh* (*Mirlo*) y *Koster* (*LLama*). Allí – igual que en los libros– creó una verdadera galería de “niñas como todas las demás”, con una creciente tendencia a los gestos típicos y a los rasgos suaves. Así son estas bailarinas multiétnicas, un tipo que se alterna y confunde con las niñas-flores que celebran la victoria en la Gran Guerra Patria (figs. 1021-1023). Estas portadas dejan ver como los temas vitales en torno al tipo creaban laboratorios de intercambio y unificación: distinguimos la mano de Jácobson y de la propia Petrova y hasta la mirada de una figura clásica afín a las alegorías, que ratifica el acto heroico. Las imágenes, formuladas a partir de la larga posguerra, durante el corto deshielo de Jruschov, a menudo ocultan o debilitan las huellas particulares, presentan un tipo acabado, pulido y teatral que expresa todo y nada. Su carácter es, antes de todo, festivo, amable, ordenado (y creador del orden), y negociador; como si sus fundamentos no estuvieran basados en la retórica de la propaganda militar reciente.

¹²⁵⁶ No es una coincidencia la presentación de Marusia como Gerda en los inicios de su travesía. Las posteriores publicaciones de las obras de Shvarts, ilustradas por Petrova, recopilan en el mismo libro las aventuras de Marusia y una divertida versión moderna de *La reina de las nieves*.

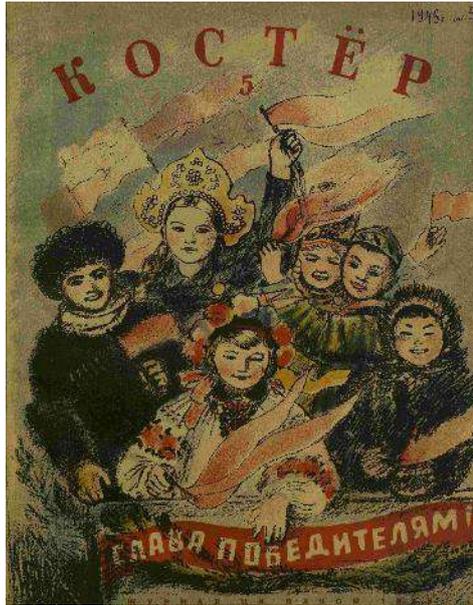


Fig. 1021. Aleksandra Jácobson; Nina Petrova. Portada de la revista *Kostior (Llama)*, 1945.

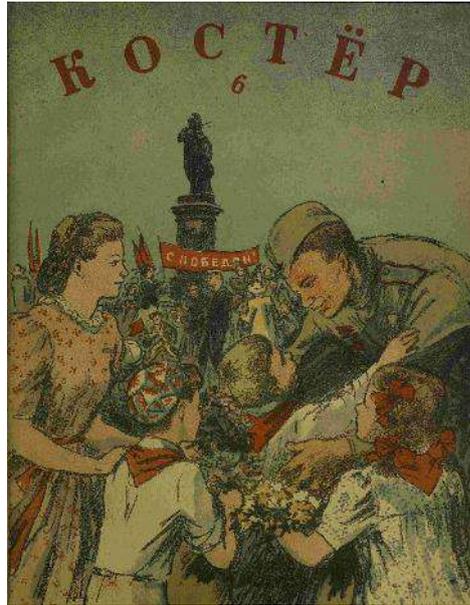


Fig. 1022. Nina Petrova; Borís, Semiónv. Portada de la revista *Kostior (Llama)*, 1945.

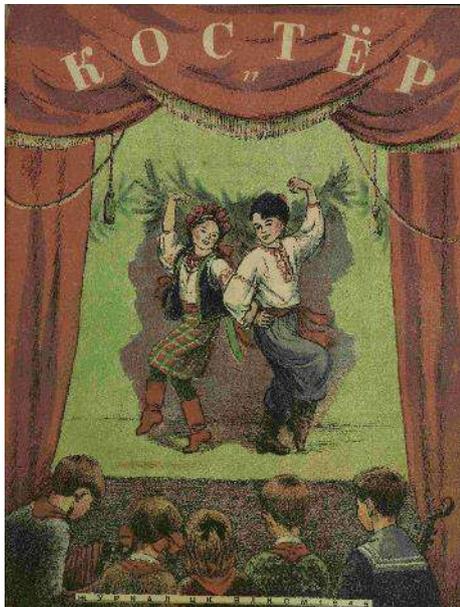


Fig. 1023. Nina Petrova; Iván Risnich. Portada de la revista *Kostior (Llama)*, 1945.



Fig. 1024. Aleksandra Jácobson. Portada de *Cuento de invierno* de Topelius, 1959.



Figs. 1025-1026. Tamara Yufa. Portada y página de “Cuento de Invierno”, en *Cuentos de Topelius*, 1979.

Teniendo en mente la ambigua trayectoria visual de Nina Petrova, podemos comparar un cuento, central para el discurso alegórico-estacional, con las presentaciones de la niña colectiva cotidiana de la disidencia. Usaré para la primera parte del ejemplo las imágenes de Jácobson (como vimos, figura inspiradora para la artista) y su contraparte, las ilustraciones de Tamara Yufa. En Jácobson se trata de una alegorización que abusa de la festividad precisamente para desvincular la imagen mitológica de sus significados político-nacionales. En 1959 Yufa ilustró la obra de Zacharias Topelius, *Cuento de Invierno*. Simbólico trabajo de un autor clave del nacionalismo finés decimonónico, Topelius tuvo una recepción exitosa durante la época soviética¹²⁵⁷. En su patria, el autor fue siempre interpretado como una voz de la idiosincrasia finlandesa: la de un pueblo pequeño, históricamente agredido por el más fuerte vecino soviético (con las añadidas agresiones militares, anexión de territorio, denigración, silenciamiento y ocultación posterior dentro de los textos históricos). Era de esperar que su apropiación soviética tuviera el significado contrario: entre el cínico buenismo que se arroga el papel protector de una cultura “menor” y la sincera tristeza de aquellos artistas que sí trabajaron desde la reivindicación de una cultura minoritaria en el territorio que el imperio arrancó al vecino finlandés. ¿Cómo distinguir entre los dos? Topelius cuenta una historia de la victoria del sol, simbolizado por la bondad y solidaridad de dos niños, sobre el invierno, representado por la tiranía (en el lenguaje de la literatura infantil, una pareja regia malhumorada pero redimida por las fuerzas unidas de la naturaleza y la humanidad). Jácobson dio al texto el mismo tratamiento que a sus imágenes de obras populares búlgaras, checas, etc.: dos niños,

¹²⁵⁷ Cabe subrayar algunas particularidades de la imagen del otro, vista desde Finlandia y, respectivamente, desde Rusia. Los estudios finlandeses del tema recalcan la idea imperante en el país, formada a lo largo de siglos de conflicto y, sobre todo, en base a la agresión rusa a Finlandia de 1939 (llamada Guerra del invierno), cuando la invasión fue parada por una motivadísima resistencia finesa militarmente muy inferior. El pueblo que defendía su territorio se vio, como lo expresaron los intelectuales, defensor de los valores universales humanos, frente al ataque extranjero promovido por el régimen estalinista. Más adelante, esta guerra, terminada con grandes pérdidas territoriales para Finlandia (la región de Carelia) fue tergiversada por los historiadores soviéticos, que la justificaron y silenciaron. Los finlandeses leían las obras de Topelius, entre otros, para afianzar su fe en que (parafraseando a otros célebres intelectuales) ser un pueblo pequeño es el más grande de los heroísmos, en tanto que significa luchar contra todas las manipulaciones políticas e ideológicas. Una interpretación, como mínimo, incomprensible en la Unión Soviética. ВИХАВАЙНЕН, Тимо, 2013. Más en torno a las visiones mutuas de ambas culturas: ТАКАЛА, Ирина; ТОЛСТИКОВ, Александр (eds.), 2014.

ataviados con el traje folclórico, saludan al público desde un escenario invernal pero alegre (fig. 1024). Sustituyendo al hermanito por Papá Frío, obtendremos otra tarjeta postal de la fiesta de fin de año, en el espíritu de *Los doce meses*, pero con el disfraz finlandés en vez del checo. En 1979, Tamara Yufa repitió para sus ilustraciones de Topelius la estrategia usada en *Cuentos de Carelia*. Tanto en la portada (fig. 1025), como en las imágenes siguientes (fig. 1026), los hermanos comparten el protagonismo con la tierra, verdadera heroína de la narración romántica. Este paisaje contiene tanto la evocación de un paraíso rural comunitario, como los símbolos del renacimiento después de la muerte, materializados en el sol naciente, el camino o el promontorio de tierra descongelada, que surge adornado con elementos decorativos que podrían ser flores, frutos o riquezas minerales. Las formas y colores de todo el paisaje mágico, tanto de sus elementos invernales austeros y cósmicos, como los de colores vivos, vinculados a la alegría humana, reaparecen en las figuras infantiles. Los pinos seculares con nombres mágicos, que en el texto funcionan como “donantes de poderes sobrenaturales” han sido suprimidos o, más bien, transformados: en grupos de coníferas, pequeñas y anónimas o en un árbol decorativo que lo envuelve todo, el mismo que ya conocemos de las ilustraciones de los *Cuentos de Carelia*¹²⁵⁸. Pero el solemne árbol de hoja perenne, pino o abeto, sí ostenta el protagonismo en numerosas imágenes del *Bildungsroman* femenino soviético.



Fig. 1027. Nina Petrova. Ilustración para “La niña de primero” en *Cuentos. Relatos. Obras de teatro* de E. Shvarts, 1960.

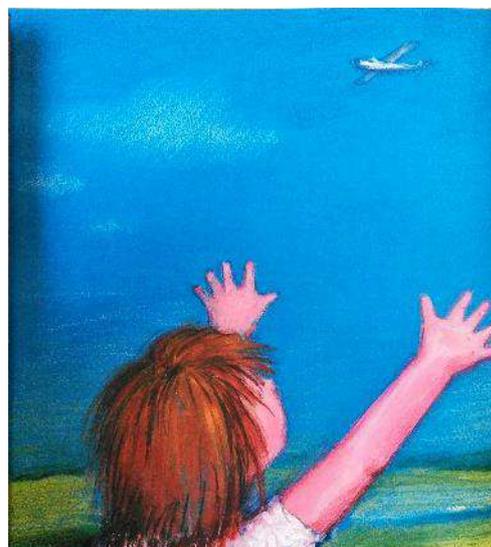
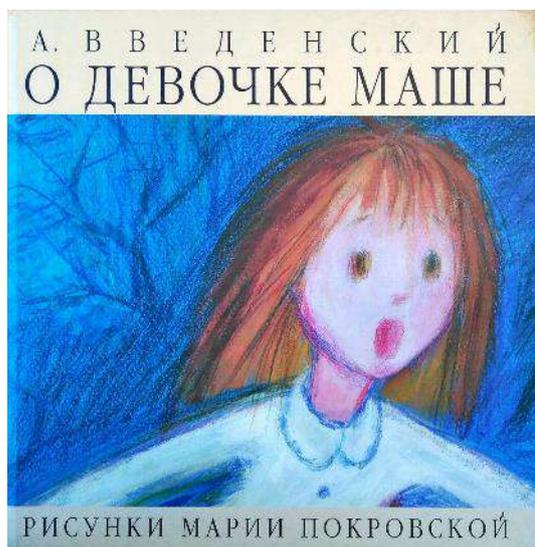
Bastaría, volviendo a la niña cotidiana de Shvarts según Petrova, preguntarnos a quién podríamos asemejar: a las neutras figuras solemnes de Jácobson o a las particulares alegorías

¹²⁵⁸ Repetida en imágenes cruciales, esta especie arbórea no se pliega a una identificación botánica exacta. Además de la ilustración comentada en el capítulo anterior, donde la planta aparece como símbolo de la resurrección materna, la vemos en numerosas imágenes de Yufa de distinta datación, inspiradas en el poema épico *Kalevala*, incluida una dedicada a la creación del mundo por la madre cósmica. Es evidente que se trata de un símbolo personal, integral y sin relación directa con los detalles especificados en los correspondientes textos. Un elemento transversal que recuerda la manera de Lola Anglada de fijar el valor político del universal molde alegórico, a través de la experiencia íntima e individual. Frente a las diferencias, hay que precisar: la vinculación de Tamara Yufa con Carelia es una afinidad electiva, extendida a lo largo de la vida y de toda su obra. Sus dibujos, que aluden a otras áreas geográfico-estilísticas, se alejan sólo parcialmente, así en las imágenes de Yufa para los trabajos de Yuri Linnik encontramos experimentos que tienden incluso a los temas de la antigüedad clásica, pero siempre en combinación con las geometrías, asociadas al Norte personal. En cuanto a la expresión “donantes de poderes sobrenaturales” usada en el mismo párrafo, se refiere a las funciones semióticas que V. Propp definió en su *Morfología del cuento*. Centradas en la acción estructural, en este caso el acto de apoyo logístico o intermediación con los otros mundos, indispensable para la narración, las funciones de Propp permiten obviar las características del personaje que los cumple, presentando sus rasgos como algo intercambiable y secundario. Así, olvidamos el hecho de que en la mayoría de los casos –salvo algunos ancianos– estos “donantes” son plantas, animales o mujeres, cercanos a lo sobrenatural. PROPP, Vladímir, 1985, [1928].

de Yufa. En la ilustración de un libro que retoma la protagonista que vimos en la revista, Marusia recupera sus facetas más inofensivas. La traviesa contestataria se ha fundido con la niña-modelo, asociada con momentos arquetípicos como la rescatada fiesta de Año Nuevo (fig. 1027). También podríamos preguntarnos, porqué décadas después de su instauración, aún siguen dibujando dicha fiesta como algo en peligro, siempre necesitado de una niña para que la defendiera y recuperara.



Fig. 1028. María Pokróvskaya. Página doble de Vvedenski *De la niña Masha, del perro Petushok y de la gata Nítochka*, 2001.



Figs. 1029-1030. María Pokróvskaya. Portada y página del libro de Vvedenski *De la niña Masha, del perro Petuchok y de la gata Nítochka*, 2001.

Insisto, tanto Masha como Marusia tuvieron varios ilustradores e ilustradoras; sus lecturas oscilaban desde el naíf ideológico que las ejemplarizaba, hasta toda suerte de experimentos estilísticos que las dotaban de un denso halo de lecturas alternativas. En nuestro siglo, el redescubrimiento de Oberiu por parte de los y las artistas posmodernos sigue ofreciendo sorpresas¹²⁵⁹. Entre muchas otras líneas interpretativas posibles, señalaré sólo una:

¹²⁵⁹ Una reseña actual explica la necesidad de redescubrir las niñas soviéticas de Vvedenski como símbolos de la resistencia en y a un mundo absurdo, tan profundos, que ni siquiera se puede afirmar que el escritor se refería a niñas –con alegres aventuras cotidianas– y no escribía oscuras fábulas sobre la trágica imposibilidad existencial de los mayores. БУЛАТОВСКИЙ, Игорь, 2012.

el carácter casi esquizofrénico de la imagen moderna de Masha. La mirada hacia el pasado, dirigida desde el año 2001, presenta un conjunto de incompatibilidades (también desde el vector socioespacial). Algunas de ellas son significativas. Como la de la imagen de Masha sonriente en la, prácticamente, fotografía propagandística con los pioneros, en un entorno supeditado a la construcción de la “infancia feliz”, pero no privado de gags absurdos, de los que el más explícito sería la muñeca sin boca (fig. 1028). Otro ejemplo es el fragmento de niña despeinada y despersonalizada, proyectándose con entusiasmo hacia el “futuro glorioso” representado aquí por el cielo y el avión, del que sería catapultado el heroico padre-paracaidista (fig. 1029). El corolario de todas estas imágenes viene a ser la portada, donde Masha emula de cerca el angustiada tópicico de *El grito* de E. Munch (fig. 1030).



Fig. 1031. Natalia Knorring. Portada de *Adivinad a dónde fuimos*, 1955.



Fig. 1032. Natalia Knorring. Portada de *Mitia y Misha*, 1951.

Fig. 1033. Natalia Knorring. Ilustración para *De la niña Masha, del perro Petushok y de la gata Nitochka*, 1956.



Fig. 1034. Natalia Knorring. Portada de *Las amigas van al cole* (fragmento), 1952.



Fig. 1035. Natalia Knorring. Ilustración para *Setas*, 1957.

Desentrañar las miradas de las intérpretes de esta niña-Oberiu podría ser la tema de un largo texto aparte; aquí me referiré tan sólo a una de ellas, con especial atención sobre la niña de los años cincuenta-sesenta, que transgrede las fronteras entre el exterior natural y el urbano. Es difícil llamar a las protagonistas de Natalia Knorring¹²⁶⁰ “hermanas de Alicia”, por su carácter extremadamente gregario: en sus incursiones entre los mundos su individualidad queda anulada por las continuas cadenas de manos (figs. 1031-1035). También su Masha, creada en 1956, muestra su cara más cíclico-festiva. Es decir, la vemos mejor caracterizada no en los entornos en los que se pierde –y, mientras la buscan, descubre secretos inofensivos o incómodos– sino en los momentos del feliz desenlace, como este vertiginoso baile circular alrededor de un fetiche ya favorito. El abeto o, dicho de otra manera, la gran alegoría vegetal decorada de niñas: la rescatada fiesta de Año Nuevo (fig. 1033).

¹²⁶⁰ Igual que tantas otras artistas gráficas, Natalia Knorring (1909-¿1989-1999?) no ha sido tratada por los historiadores del arte. Por lo tanto, los exiguos datos conocidos sobre esta artista, oriunda de Kazán, se limitan a dos fechas (la del fallecimiento, incierta). Los registros de las bibliotecas permiten recopilar un largo listado de títulos en las más importantes editoriales infantiles. Además, si creemos a los apuntes en numerosos blogs, se trata de ilustraciones muy queridas por los pequeños lectores de varias décadas. Las imágenes de solidaridad y ternura, que atraviesan toda su obra como una espina dorsal, coinciden con los diferentes “episodios” canónicos del *Bildungsroman* de la niña: descubrimientos en el bosque y en el campo (fig. 1031; 1035); experiencias festivas en lugares de socialización permanente como el jardín de infancia o el colegio (1032; 1033); trabajo útil y placentero en el hogar y en el patio delante de la casa, siempre en la compañía de muñecos, plantas o animales (o todos juntos). Es cierto que la protagonista de este formato literario en realidad pocas veces estaba realmente sola, si tenemos en cuenta la importante espiritualización de los elementos mencionados –que a veces se extendía incluso hasta partes del mobiliario como los utensilios de cocina–. Pero en pocos casos el apoyo de otros niños y niñas ha llegado a convertirse en un protagonista en sí, como ocurre en las imágenes de Knorring. Al contrario de la costumbre de los años veinte de visualizar las consignas igualitarias convirtiendo a las niñas en pequeños varones, Natalia Knorring parece haber dulcificado a los chicos hasta saturarlos de la ternura y delicadeza que se creían típicamente femeninas. En cuanto a la pregunta de si la propia artista consideraba que dichas cualidades emanaban efectivamente del comportamiento de las niñas, podemos encontrar una fácil respuesta en este excepcional retrato de íntima amistad femenina que es *Las amigas van al cole* (fig. 1034); su tratamiento visual de la pareja no deja lugar a dudas.

CAPÍTULO IX. SIN ESCAPE. SELECCIÓN COMPARATIVA DE TIPOS FEMENINOS INTERNOS

1. EN LUGAR DE INTRODUCCIÓN: ENLAZANDO CON LOS CAPÍTULOS ANTERIORES

Capítulo tras capítulo, comprobamos que en el bosque mágico, sujeta al incesante ciclo de la muerte y la resurrección simbólicas, la figura femenina dibujada se convierte en una herramienta de falsificación política (podemos también usar términos como manipulación, desinformación y propaganda, significan lo mismo). El sentido más profundo de esta distorsión es la base de la alegoría. Ya que es una forma compuesta por ruido mediático, incluidos los fragmentos que anteceden a la historia analizable, o los conceptos geográficos oscurecidos: cuentos prehistóricos, *genius loci* convertidos en emblemas. En la narrativa mítico-folclórica, la heroína silvestre, la hija del bosque, debió haber sido una iniciada, término que los tiempos históricos podrían haber traducido como “una ilustrada”. En sus secuelas dibujadas, el cuerpo infanto-femenino está impelido a perder la experiencia personal, única e indiscutible, para expresar cualquier idea o consigna, siempre que esta no se acerque a ninguna realidad concreta.

Desde un fecundo giro teórico de la folclorística soviética (o sencillamente desde Meletinski), no hay necesidad de pensar en heroínas iniciadas. Lo digno en las niñas y mujeres míticas es su particular cotidianeidad. Son tan solo unas parias perseguidas y privadas de voz oficial, y por esto son las creadoras y protagonistas de las eternas historias que atesora cada corazón. Eso permitiría una interpretación feliz, que las imágenes podrían corroborar o desmentir. La eternidad de la figura no se debe al atávico acto de inmolarse para resucitar, ni siquiera a la capacidad de renunciar a lo concreto para simbolizar un supuesto bien mayor, universal o más importante que la persona (todos significados lo suficientemente vagos). El verdadero valor de las heroínas representadas sin fin consistiría, entonces, en su capacidad de escape y su habilidad a la hora de atravesar fronteras espaciales y mentales.

Muchas imágenes rusas y soviéticas se rebelan abiertamente contra tal aterrizaje: pensando en el particular campo semántico de las lenguas eslavas en torno a estos términos, diría que las protagonistas se niegan a cambiar su estatus de heroínas por el de personajes. Nos sirvió de introducción al capítulo VIII la imagen de una verdadera heroína cultural de condición cósmica, la Vasilisa de Bilibin. Pero la figura femenina neo-mítica tiene muchas ramificaciones. Una de las más curiosas se basa en el simbolismo de las medidas calendarias, fundidas o separadas de las constantes estacionales/climatológicas. En vísperas de los años cuarenta y de su locura bélica, el estalinismo consintió abrir la puerta a la recuperación de unas festividades más tradicionales, vinculadas al antiguo ciclo del almanaque rural. Precisó de una figura infanto-femenina, la pequeña nieta de Abuelo Frío, sospechosamente rescatada de las creencias folclóricas y reinventada. Con ella resucitaron los antiguos simbolismos del calendario, los antropomorfizados meses de fuerte carga alegórica. La base común de todos estos personajes, a primera vista confusa, resultó evidente después del análisis visual de los trabajos de Samuél Marshak, que demuestra también otro tipo de relación. Plantas mágicas, medidas simbólicas, esencialismos climatológicos y valores humanistas de nuevo cuño, la fusión de todos estos elementos trascendía a un propósito tan trivial como la recuperación de la fiesta de fin de año. Unir niñas, sufrimiento, bosque y celebración significaba también otro intento para conseguir la escurridiza alegoría pan-soviética, a la vez antropológico-rural e imperial-política.

No obstante, los tibios intentos de dibujar para los niños unos símbolos folclóricos de la “gran hermandad de los pueblos”, que supuestamente apuntalaba la vida soviética, nunca cuajaron. En cambio, florecieron las protagonistas escapistas, que buscaban el sol (junto con el amor) y vencían los horrores del invierno, aunque en distinto grado. En la Unión Soviética, estas heroínas venían de los textos de Andersen, cuyo estatus prácticamente sacral permitió una “nacionalización” sin precedentes de protagonistas y paisajes. Junto con otros centenares de artistas, las más grandes ilustradoras se apropiaron de Gerda y de Pulgarcita. Centrándonos en el experimento de estas últimas, vimos que la heroína de *La Reina de las nieves* evoluciona sin salir de una imagen universal o, más bien, confrontaba la universalización de una metáfora de la Rusia eterna. Sufrimiento, amor, belleza y misterio se conjugaron, tejiendo metáforas que solo en el caso de Tamara Yufa, la cantora de la identidad carelia, rozaba sutilmente el sentido político-alegórico desde lo regional, es decir, tal como se entiende en Occidente. Ninguna república asimilada conseguía hacerse oír (en este caso ver) como el antiguo territorio finlandés, violentamente anexionado a la Unión Soviética. Es importante matizar esta afirmación. Excluí de la selección la ilustración creada en el área cultural báltica: en las fechas de mi investigación era imposible confundir sus características culturales con las rusas. No obstante, hubo épocas en que la ilustración vanguardista de estos territorios superó todo lo producido en la Unión Soviética. No es descartable que el trabajo de Yufa –y otros artistas carelios– hubiera bebido de estos ejemplos, cercanos cronológica, geográfica e ideológicamente.

En cuanto a Pulgarcita, su interpretación fue tan personal que superó tanto los moldes estacionales, como el canon clásico. Sus artistas creaban mitología íntima, cada mirada forjaba la suya propia, única y refractaria a las generalizaciones. Siempre teniendo en cuenta la reacción cultural, como la visible en la figura de la Aliónushka de Mamin-Sibiriak: una Pulgarcita que glorifica a la nieve rusa, a la enfermedad y a las penalidades, a Abuelo Frió y al “eterno femenino” de la niña-princesa. Comparando los ejemplos con la experiencia española, encontramos una apropiación mucho más despreocupada. Alejadas de la seriedad y el pathos, las heroínas de Andersen en España fueron hijas de los momentos estilísticos y los contratiempos de la relación comercial o política con el público, ni más ni menos importantes que cualquier otro personaje de la literatura universal, y apenas algo más populares. Muy parecido fue el destino de la protagonista de Carroll en España, reinterpretada sin demasiado respeto e incluso convertida en una de las alegorías personales de Cataluña por Lola Anglada. Muy al contrario, la Alicia soviética se convirtió en un emblema de la rebelión absurdista contra la cultura totalitaria. Algo de su confuso poder puede ser detectado en otros personajes afines al tipo clásico.

Se trata de las protagonistas del *Bildungsroman* femenino a la soviética; heroínas de la cotidianeidad, propensas a perderse en entornos urbanos o mixtos. A pesar del demostrado valor subversivo de algunas de estas figuras, no podían escapar del momento festivo. Igual que sus contrapartes de los cuentos mágicos encontraban abrigo y consuelo debajo de un árbol secular, estas aventureras urbanitas ratificaron la vuelta al orden y al hogar soviéticos, formando bailes circulares alrededor del abeto, engalanado para fin de año. Por supuesto, las niñas del *Bildungsroman* español (igualmente “pérdidas en el tránsito” por la urbe) no fueron menos políticas o conflictivas. Que sus retornos fueran derrotas o promesas para volver a escapar, y también, que los mitos arquetípicos espaciales absorbieran su idiosincrasia artística personal o, al revés, resultaran parodiados por ella, depende, en última instancia del momento histórico y cultural que las creó. Todas estas conclusiones preliminares, que resumen gran parte de lo descubierto hasta aquí, dejan abierto no solo el tema del significado político del tipo espacial, sino también de su carácter alegre-esencial, es decir, de su propia cualidad de tipo. El último capítulo recogerá todo lo necesario para cerrar las conclusiones del trabajo. Esto es,

añadirá lo referente a la situación interior de las niñas dibujadas, donde mejor pueden ser observadas las relaciones materno-filiales.

2. DE DENTRO HACIA SIEMPRE. MÁS CUADERNOS DE LA MUÑECA

2.1. SOBRE LAS MUÑECAS-MADRECITAS

Cerrando tópicos abiertos a lo largo de la investigación llegamos a los más frecuentados y, a la vez, más íntimamente relacionados, el de la maternidad y el de su artefacto sustitutivo. No hubo capítulos en los que no nos enfrentamos a niñas abrazadas a sus muñecas. Las imágenes de las primeras décadas del siglo, en cualquier país, muestran a las pequeñas buscando alivio de sus miedos y confusiones, mientras acunan a la imitación de un bebé o reproduciendo exactamente, sobre el juguete, las tareas del cuidado y la alimentación, a la vez que intentan simular un entorno paradisíaco, tierno y colorido; los adultos han desaparecido del escenario de estos juegos. Sabemos cómo todo un género literario ratificó en Rusia la educación doméstica, práctica y sentimental, a través del “diario de la muñeca”.

Urge completar estas observaciones con algunos apuntes visuales. En las primeras décadas del siglo se dieron los primeros pasos para representar la violencia que acechaba a los menores; la miseria, las guerras, los maltratos o los abandonos recibieron, con la evolución del siglo. Aquella pátina propagandística que permitió manejar las imágenes al antojo del emisor. Pero, mientras se construía la mirada hacia la infancia vulnerada, el acercamiento a sus desgracias podía oscilar entre el preciosismo y el naif mediocre, y ambos permitían confusiones nada inocentes. Así, la monumental delicadeza de las siluetas de Elisaveta Bem no solo prescinde de los rasgos más crudos de la pobreza y el trabajo infantiles, sino que nos obliga a echar mano al contexto, para asegurarnos que el objeto del abrazo maternal de la niña es un hermanito (suyo o ajeno) y no un muñeco que no podría poseer, pero al que, de haberlo tenido, trataría con idénticas atenciones (fig. 1036). De manera análoga, dudamos al designar la figura a los pies de la primera Celia puesta al servicio del régimen nacional-católico. La rebelde adolescente republicana fue convertida en figura sustituta que emulaba a la madre difunta para toda la familia; por eso cuesta estar seguros de que el objeto a sus pies no es otra hermanita para criar, sino la muñeca que se le parece¹²⁶¹ (fig. 1037). En estos y otros ejemplos la ambigüedad no proviene del comportamiento de las niñas: estas siempre imitan el comportamiento de una mamá invisible, a menudo sin entender más que su parte superficial o sin percatarse de su propia vulnerable confusión. Lo que las imágenes no desentrañan es el papel de la muñeca, que puede ser exigente, consoladora, proyección de la propia pseudo-madre, de un hermanito, de la figura adulta ausente y, como veremos, mucho más.

¹²⁶¹ Hemos adelantado también que la conversión política del personaje fue obra prioritariamente de sus ilustradores, mientras la autora del texto nunca cambió sustancialmente unas ideas pedagógicas que durante el franquismo fueron interpretadas de manera opuesta, también con la ayuda de la censura y la ocultación de parte de su producción. La artista que dibujó *Celia madrecita*, junto con algunos libros más de la saga, Luisa Butler (o María Luisa Butler), apenas dejó datos concretos en las anotaciones de algún coleccionista o en los registros de las bibliotecas. Creemos –sin poder comprobarlo con certeza– que fue alumna de Sáenz de Tejada, que dibujó también para algunas revistas y que falleció en 1971. No obstante, una revisión más atenta indica que, además de los libros que muestran el cambio en los personajes de Elena Fortún de la posguerra, puede ser encontrada cierta cantidad de títulos, importantes en los años treinta, cuarenta y cincuenta. Además de los dibujos que recorren las subastas de antigüedades, a veces prestas a compaginar la españolada con alguna elegante grotesca. Otra biografía por escribir y referencias por confirmar.



Fig. 1036. Elisaveta Bem. Siluetas de *Para gente pequeña*, 1910.

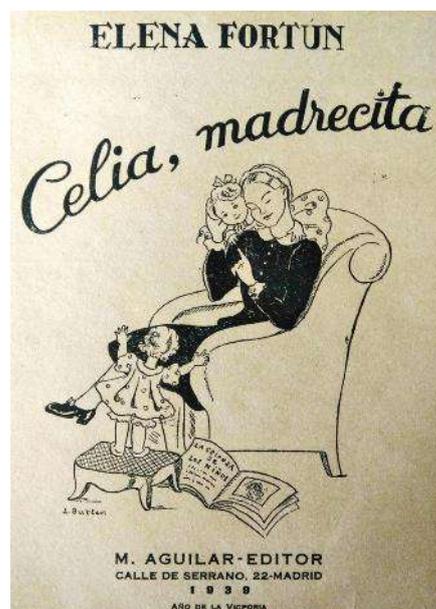


Fig. 1037. Luisa Butler. Portada de *Celia, madrecita*, 1939.

Un somero recordatorio de estas polifacéticas funciones lo encontramos en las imágenes de Alisa Poret para el libro de 1930 *¿De quién son estos juguetes?* (analizado en el cap. IV). Sus ilustraciones permiten conectar el escueto texto con una lectura subyacente. Indistinguibles de los ídolos religiosos, depositarios de información antropológica e identitaria indiscutible, los juguetes educan, como en tiempos prehistóricos lo hacían las ancianas contadoras de cuentos. En ambos países es obvia la función performativa de la muñeca: además de indicar a qué no debería jugar la niña, señala con qué tiene que jugar solo o prioritariamente ella. Así, en cualquier momento y para casi cualquier artista, los caballos –y a veces hasta las bicicletas o cualquier juguete sobre ruedas– son cosa de chicos. También lo son todo tipo de juguetes musicales, liderados por el tambor militarista (su contraparte femenina, dentro de la permanente vena bélica del libro infantil ruso, fue la niña “enfermera del frente”). Como corolario, ellas se mostraban especialmente patosas o lloronas a la hora de dominar juguetes mínimamente vinculados al deporte. Vemos cómo en 1926 (es decir, en una época supuestamente llena de logros femeninos en todas las áreas), Natalia Ushakova ilustró un libro cuyo atributo central es la pelota, mostrando la total incapacidad de la niña para cogerla (fig. 1038). ¿Exigencia del texto? Quizás. Pero completarlo con el énfasis en la ternura que naturaliza la torpeza, con el esfuerzo del desesperado osito para ayudar en la tarea imposible y con la inevitable muñeca (a la espera de que la niña vuelva a su juego más “natural”) son decisiones propias.



Fig. 1038. Natalia Ushakova. Página de *Pelota-saltarina*, 1926.



Fig. 1039. Mariano Zaragüeta. Portada de *Las desgracias de Sofía*, 1958.

Si todo aquello nos ha hecho recordar a la (invisibilizada por Bilibin) muñequita brujeil, regalada a Vasilisa por su madre moribunda, hay imágenes que nos ayudan a avanzar en esta dirección. Quizás el indicio más prometedor, en cuanto a la comprensión del papel del juguete femenino, es el ejército de muñecas “destrozadas”, hijas de unas malas madres o ayudantes mágicas en una iniciación muy particular, en contra de las normas sociales. Una de las más famosas es la muñeca de Sofía, alter ego de la condesa rusa Sofía de Segur, emigrada a Francia y convertida en madrina de la literatura para niñas.

Su indomable homónima protagonista –evidente negación de la perfecta compañera del Emilio de Rousseau– no deja de cometer hazañas antieducativas. Además de desfigurar su aspecto (su pelo cortado a mano y sin peinar podría haber sido reclamado como un símbolo feminista imperecedero), Sofía comete otras travesuras, algunas de una crueldad hoy incompresible. Entre estas últimas destacan los involuntarios accidentes, que acarrearán la muerte de los animales que la pequeña pretende adoptar, una evidente advertencia sobre los peligros que conlleva la emancipación para la educación femenina –hija del XIX, la condesa nunca olvida de “darnos una de cal y otra de arena”–. Pero pocos episodios chocaban tanto como la aventura más célebre de Sofía, el asesinato de su muñeca de cera. En la Unión Soviética *Las aventuras/travesuras de Sofía (desgracias)*, según el original y algunas traducciones) fueron borradas de los catálogos bibliográficos y las ediciones prerrevolucionarias apenas muestran ilustradores locales. Pero en España toda la obra de la condesa fue enormemente popular. Los editores franquistas trataron sus escritos como a muchos otros textos, potenciando aquella parte del mensaje que les interesaba y censurando o silenciando la otra. La publicación de 1946 *Las travesuras de Sofía*¹²⁶² carece de una imagen de la muñeca malograda, la vemos únicamente nueva y bella. No es difícil adivinar la razón: la violencia del relato y el perfil de las lectoras no alentaba la visibilidad. Incluso en 1959, Zaragüeta que transmitió la imagen de la muñeca, primero mutilada, a continuación fundida en un charco de cera y, finalmente, enterrada sin pena, evitaba dar excesivos detalles sobre el

¹²⁶² SEGUR, Condesa de. LOZANO OLIVARES, Desiderio Babiano (il.). Barcelona: Librería religiosa, 1946.

“asesinato”: vemos el recipiente con la sustancia, no la propia muerte del juguete (fig. 1039)¹²⁶³.

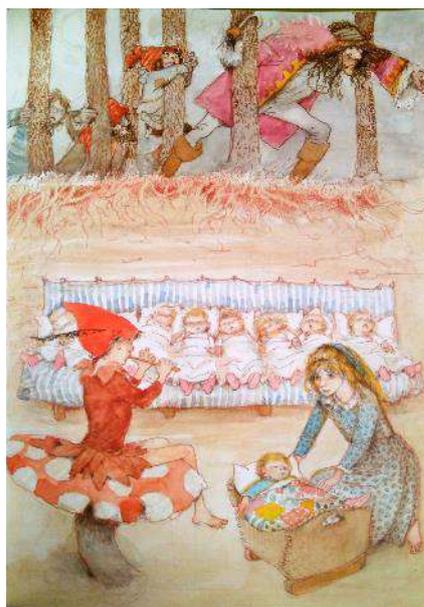
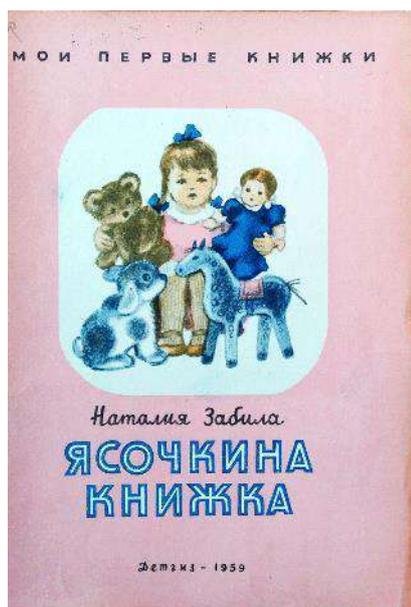


Fig. 1040. Natalia Ushakova. Ilustración para *El libro de Yásochka*, 1954.

Fig. 1041. Mercè Llimona. Página de *Peter Pan y Wendy*, 1994.

Vemos que las ilustraciones de la segunda mitad del siglo no consiguieron sino complicar la polisemia de la muñeca. En imágenes más recientes, apreciamos cómo el cuidado de la muñeca por parte de la niña se confunde aún más con el cuidado de la niña por parte de la muñeca, o con otra tarea aún más relevante, que implica a la comunidad entera. En el cap. IV observamos dos ediciones de un modélico *Bildungsroman* femenino, *El libro de Yásochka* de N. Zabyla, ambas con ilustraciones de Natalia Ushakova. Recordemos que se trata de una modesta pieza de prosa de 1936, convertida en detallados versos en 1959. Ambas versiones recorren los mismos puntos clave: la protagonista recoge los dones del bosque, trabaja en el huerto, participa en una manifestación festiva en la calle, etc. En el libro más tardío, la portada adelanta el momento que ha acaparado el lugar central de la narración cotidiana: sin posibilidad de ir a la guardería por estar enferma, Yásochka pasa el día sola con sus juguetes, organizando para ellos una guardería alternativa. La solución visual es ambigua: más que educadora, la niña parece un juguete más entre sus compañeros, igualmente rígida y confusa (fig. 1040). A continuación, el interior del libro muestra la transmisión o desplazamiento sucesivo de los roles: el osito de peluche acaba encargándose de enseñar y cuidar a los otros muñecos, el papel que antes Yásochka había “heredado” de la profesora y de la madre.

El asfixiante recuadro que encierra a Yásochka en su interior, donde nada es real, permite trazar paralelismos con otras imágenes donde una niña reproduce las tareas de cuidado en conjunto con otros miembros de la comunidad, o resulta “emparedada” en una relación

¹²⁶³ Es divertido observar cómo la pequeña lectora ha considerado la portada lo suficientemente desagradable (o quizás provocadora o liberadora) como para rayarla, algo que no ha hecho con las otras ilustraciones que muestran momentos más tensos. El reto visual de esta presentación-culminación es indudable: en la portada, Sofía no solo comete el crimen más violento dentro del imaginario infantil-femenino, sino que lo hace con un alegre desparpajo que subraya su tendencia a mixtificar su género. Así, el vestido de lunares queda parodiado por la pose y la expresión y el peinado son propios de un chico; no obstante, Sofía trata teatralmente de evitar mancharlo, gesto que aumenta el esperpento.

comunitaria de una compleja ubicación. Trataremos de dibujar los límites o los ejes de estas situaciones. Empezaré con el polo más alejado geográficamente. En la casi posmoderna interpretación de Peter Pan y Wendy, elaborada por una ilustradora catalana tan clásica como Mercè Llimona, el exterior del bosque peligroso está incluido en la imagen del equívoco interior subterráneo, donde la protagonista esconde y cuida a los niños perdidos. Si el corte transversal y la multiplicidad de los bebés, ordenados en una estricta isocefalia hace pensar en un refugio antiaéreo, los rosados tonos de la habitación infantil (femenina) complica el conflicto (fig. 1042). Bebés como semillas, villanos retenidos por los troncos fragmentados y el niño eterno tocando en su seta venenosa: los registros de lo infantil y de lo terrorífico chocan repetidamente para convertir a la pequeña mamá Wendy en un personaje sin oportunidad de redimirse con un final feliz.

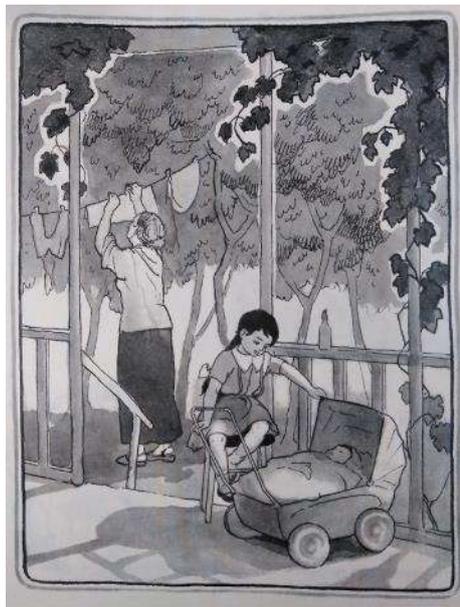


Fig. 1042. Anastasia Arjipova. Página de *Sendero hacia el monte*, 1973.



Fig. 1043. Tatiana Eriomina. Página de *El hermano menor*, 1976.

En el entorno más cercano a la primera imagen, avanzando en el tiempo encontramos otros puntos liminales del tópico visual que mezcla niña, cuidados y comunidad. Así es la protagonista del poemario ilustrado en el inicio de la trayectoria de A. Arjipova. Compartiendo la crianza del bebé con una diminuta abuela, la hermana mayor ocupa el espacio del porche, donde recibe numerosos enmarcamientos sucesivos, como si la vegetación y la arquitectura compitieran por proteger a los niños. Capturada en este casi-interior gráfico —donde parece mucho más aprisionada que la subterránea Wendy de Llimona—, la niña permanece petrificada sobre el carrito, en una pose de ave que incuba, a la vez muñeca o estatua (fig. 1042).

El encierro en el interior puede ser más sutil, aun cuando lo sepamos entre muros, como en el caso de esta ilustración de T. Eriomina para el famoso ciclo poético de Agnia Bartó, *El hermano menor*. Las dos hermanas empeñadas en cuidar y educar a su hermanito están representadas en el momento de máximo adoctrinamiento, cuando, posados los tres como muñequitos animados, transmiten al bebé el contenido del programa radiofónico (fig. 1043). Un ramo otoñal introduce la naturaleza protectora (y refuerza la falsa apertura hacia fuera, insinuada por la radio), sin dejar de incidir en los tonos rosáceos. Encontramos estos tonos también en la ilustración de Makavéeva, donde un grupo infantil pelea con la inapetente muñeca (fig. 1044). La alimentación, a veces forzada, lugar favorito en el tema del juego

femenino con muñecas, adquiere un cariz violento también por la cantidad de “mamás” y el inerte amontonamiento del resto de juguetes.

La imagen soviética más alejada en el tiempo nos devuelve a 1929, en uno de los mayores clásicos de la vanguardia infantil, el poema de Daniil Jarms. Está ilustrado por Vera Ermoláeva. En el interior comunitario protagonizado por el samovar (con nombre y apellido), la niña es solo un adorno necesario. Su significado indica un mundo perfecto en la mayor de las miserias, una comunidad que apoya la vida individual y diferente de cada uno de sus miembros. No sabemos hasta dónde la irónica utopía de Jarms dictaba la solución visual y qué parte añadió Ermoláeva, pero la confrontación de la isocefalia rota de los eternos comensales, la carrera de la niña y el recuadro que le impide abandonar el interior común crean una tensión casi siniestra (fig. 1045). Y, en cuanto a la imagen menos afín temáticamente a Yásochka, podría ser esta ilustración de otro famoso poema de Bartó. Las edulcoradas figuras de Uspénskaya consiguen transmitir sin contradicciones toda la violencia de la narración: la protagonista, definida como “apestada” está siendo perseguida por una voz colectiva, que la ilustradora interpreta como sus compañeros, hasta que sea desenmascarada, bañada, frotada y blanqueada (fig. 1046). Percibimos cierto distanciamiento por parte de la artista de los acusadores-limpiadores, pero poca empatía hacia la niña: el énfasis en sus manchas de suciedad y la pose incongruente la convierten en víctima de su autoengaño, no de la colectividad. Con quién tiene que identificarse el lector es sugerido por la representación de los niños-acusadores como personajes “correctos”. Vestidos hasta con uniformes escolares y “propietarios” de mascotas y juguetes, incluida la protagonista, una especie de muñeca descuidada (con solo una pieza de la vestimenta y a medio peinar, pero exactamente con el vestidito y coletas típicos de este juguete). De los ejemplos tan dispares podemos extraer algunos puntos en común que completan las premisas de entrada: los cuidados colectivos que alcanzan o involucran a la niña tienden no solo al encierro, sino a uno vinculado a los miedos y experiencias violentas o por lo menos angustiosas.



Fig. 1044. Galina Makavéeva. Ilustración para *Cartilla de rimas (Chitalochka)* 1988.



Fig. 1045. Vera Ermoláeva. Página de *Iván Ivanich, el samovar*, 1929.



Fig. 1046. Marina Uspénskaya. Página doble de *La niña apestada*, 1953.

2.2. EL MUÑECO DE MARIE Y LOS MONSTRUOS

Hablamos de traumas, protagonistas jóvenes y sus acompañantes: poderosos seres pequeños de múltiples funciones y no solo de género femenino. El mejor exponente de todos estos elementos, y especialmente del último, es un libro muy popular en Rusia y España, otro clásico universal con distinto tratamiento en los dos países. Las primeras publicaciones de *El cascanueces y el rey de los ratones* de E. T. A. Hoffman en Rusia datan de mediados del XIX, adquiriendo calidad y tirada a inicios del XX y alcanzando una traducción canónica en 1938¹²⁶⁴. Las tempranas ilustraciones rusas, como las de Makovski, provocan algunas observaciones significativas, respectivas a la protagonista y a sus relaciones con el mundo de los autómatas¹²⁶⁵. La estética decimonónica, que aún está en boga en la ilustración infantil, no diferencia demasiado entre niños y muñecos, ni en tamaño ni en forma (fig. 1047). De pequeña altura y cabeza desproporcionada, Marie es una pareja casi igual al Cascanueces. Y si juzgamos por la monstruosa cama de la niña y los mucho más lujosos atuendos de los muñecos, los ratones son parte del mundo infantil, no del de los juguetes. Es a ella —y no al revés— a quien ellos, con sus brillantes disfraces, están defendiendo de la horrenda realidad. Así, podemos ver las primeras imágenes de Marie como interpretación historicista, y no obstante, aún no muy alejada de la ideología de género (y de la infancia) de la época de Hoffmann.

Insisto en que se trata además de ilustraciones contemporáneas a decenas de *Diarios de la Muñeca*, el género prerrevolucionario favorito. En este sentido es interesante otra línea, sugerida por el texto y retomada incesantemente por los ilustradores rusos de varios periodos.

¹²⁶⁴ La traducción de I. Tatarinov de este año gozó de setenta ediciones; tan sólo en 1994 hubo otra que alcanzó varias reediciones, unas modestas diez y seis. ЛАБОРАТОРИЯ ФАНТАСТИКИ, 2019.

¹²⁶⁵ El cuento romántico, escrito en 1816, se inicia en la víspera de la más importante fiesta del calendario, la noche navideña. Una figura con rasgos de mago, el padrino Drosselmeyer regala a sus ahijados Fritz y Marie juguetes-autómatas elaborados por él, entre los que destaca el Cascanueces. La niña es testigo de las batallas entre este y el ejército de los temibles ratones y mientras intenta defenderlo, está sumida en la enfermedad. Su padrino le enseña a ver la relación de su propia historia con otro suceso fantástico anterior, relacionado con el amor, la lucha con los monstruos y la transformación de un joven en el actual Cascanueces. Después de la victoria del bien, Marie se une a su amado muñeco en dos planos: el de los juguetes, donde visita el reino encantado que gobernará junto a su esposo y el de las personas donde, años después, se casa con el sobrino de su padrino. Es plausible analizar el relato dentro del contexto del interés de Hoffman (y del romanticismo en general) hacia los autómatas: peligrosos dobles, vinculados al inconsciente y a las oscuras pulsiones sexuales.

Se trata de la presentación de la soledad intrafamiliar de la protagonista. Marie está destinada a encontrar soluciones al conflicto narrativo, inalcanzables para las figuras masculinas con las que presenta mayores afinidades: ni su hermano, amante de los juegos militares, ni el autómeta limitado a lo onírico, ni siquiera el padrino con sus enigmas y pruebas son capaces de propulsar la narración hacia el desenlace. Los ilustradores desarrollaron este tema, lógicamente complicado por los impedimentos, trabas y limitaciones impuestas, que hacían que la tarea de la futura mujer fuera especialmente difícil. Es de esperar que cada artista lo hizo transparentando las huellas de su propio contexto, reflejándolas o tratando de enmascararlas, lo que las hacía no menos evidentes.



Fig. 1047. Vladímir Makovski. Ilustración para *El cascanueces y el rey de los ratones*, 1903 [1882].

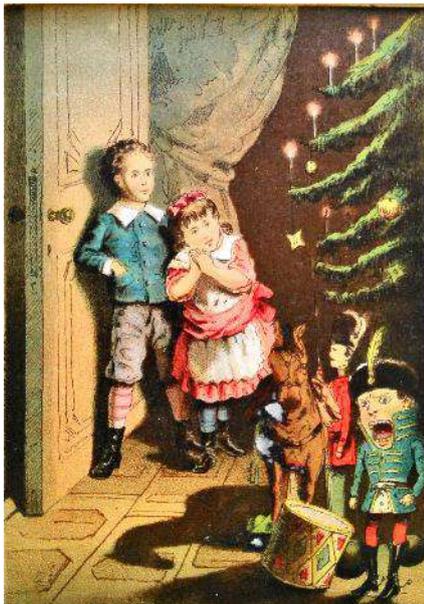


Fig. 1048. Vladímir Makovski. Ilustración para *El cascanueces y el rey de los ratones*, 1903 [1882].

Fig. 1049. Lidia Joltkevitch. Ilustración para “El cascanueces” en *El cascanueces. La novia del rey*, 1937.

La ilustración de Makovski es muy clara: Marie está ubicada en una pose de frágil embelesamiento entre dos figuras pretendidamente “viriles”: su hermano y el Cascanueces (fig. 1048). Su mundo interno está definido por tres elementos: el árbol de Navidad, que los ilustradores del XX de un texto romántico presentan como claro símbolo femenino¹²⁶⁶, la puerta hacia un interior oscuro y la gruesa cortina que impide o deja pasar; los tres elementos están sujetos al mismo orden semántico. Se imponen dos ideas intuitivas, dos asociaciones visuales cuyo desarrollo cabe ver en las imágenes siguientes. La primera es que la interpretación rusa de Marie (encerrada entre 1882 y 1903) tiene con el árbol de Navidad una vinculación íntima –cromática y formal– que nadie más en la familia comparte. La segunda apunta a que la protagonista pertenece a un espacio de tránsito dificultado: cortinas, puertas llenas de oscuridad y otros elementos con este sentido la acompañan en sus apariciones y completan su carácter gráfico. En la imagen de Makovski, la impresión queda completada por las inquietantes sombras; una de ellas, la del caballito que no puede transportar a Marie, por ser un juguete de montura masculino.

En el oscuro año 1937, Lidia Zholtkévich¹²⁶⁷ creó un mundo aún más claustrofóbico que el de 1903, prioritariamente centrado en Marie –su hermano sobra– y privado tanto de

¹²⁶⁶ Atenderemos a más muestras de la asociación árbol fantástico-protagonista femenina, para asegurarnos de que éstas salpican la historia de la cultura, trascendiendo el mundo de los cuentos y concentrándose en el periodo investigado. En este caso, las fronteras entre el XIX y el XX, abundantes en restos de todo tipo de sistemas simbólicos que construyen las iconografías PERSONALES. Entre otras referencias, relacionadas íntimamente con los contextos implicados (es decir, geográficamente con el libro de Hoffmann y cronológicamente con la imagen de Makovski), podemos recordar un poema de Rainer Maria Rilke de 1897. “Anunciación” (parte de *Poemas a la noche*) identificando la figura de una visionaria y trans-religiosa Virgen con el árbol. Se trata de una imagen personal que responde poco a los símbolos canónicos de *Hortus Conclusus* y mucho a la íntima mística del simbolismo centroeuropeo. RILKE, Rainer Maria, 2009.

¹²⁶⁷ Lidia Zholtkévich (1900-1991) fue definida recientemente como una figura “detrás de la fachada” de una época que conoció los más sonados hitos del arte gráfico soviético. Además de esta definición, forjada en la exposición grupal de la Galería Galeev, disponemos del término “Pléyades”, de la pionera investigadora O. Roitenberg. Resume la silenciada vida de la homónima generación, que surgió de las enseñanzas del Vjutemás en los años veinte y que, en vez de adscribirse a la pronto denostada vanguardia o a su detractor, el triunfal realismo socialista, siguió creando obras de una personal idiosincrasia, invisibilizadas detrás de las manifestaciones oficiales. Nacida en el territorio de la actual Ucrania e íntimamente unida a ella, la artista tuvo también una temprana vocación hacia el arte europeo: su padre, un famoso escultor con veleidades revolucionarias, tuvo que emigrar con su familia a Francia. Allí Lidia Joltjkevich residió en una colonia de artistas parisina. Después de varias experiencias formativas en París, tras su vuelta a la Unión Soviética formó parte de la mencionada generación de estudiantes del Vjutemás (encontramos entre sus profesores a V. Favorski, L. Popova, A. Ródchenko o P. Mitúrich). Su posterior trayectoria tiene muchos puntos de encuentro con el destino de aquellos de sus antiguos compañeros, que quedaron (algunos a su pesar) “detrás de la fachada” de las grandes exposiciones y de su pathos ideológico. Esto significaba, a menudo con mayor certeza para las mujeres, un arte aplicado a la industria –editorial o textil–, tímidos o frustrados intentos de inscribirse en el lenguaje soviético común, también desde lo aplicado (un ejemplo serían las expediciones creativas hacia el interior “obrero” o etnográfico) y, como contraparte, la constante búsqueda de consuelo en un vocabulario lírico, escondido y consciente de su incompatibilidad con el gran arte ideológico. Zholtkévich dibujó, en tales expediciones, casi misiones artísticas: las particularidades de un mercadillo en Uzbekistán, los pescadores industriales del mar Caspio o los mineros del Donbass; algunos resultados caben en el exótico enciclopedismo del libro infantil de los treinta (*Uzbekistan*), otros aparecen en telas que, según la mirada actual, no logran ser ni “realistas” ni tan “soviéticos” (*Pesca nocturna*, de 1932, presentada en la exposición comentada). En una línea cercana elaboró murales para los pabellones soviéticos de dos exposiciones internacionales, uno sobre vidrio y otro sobre seda, hizo voluntariado artístico durante la Gran Guerra Patria y (siguiendo la cronología) trabajó para el teatro. Una de sus dedicaciones más duraderas, fue el libro infantil, también con dos caras: una, las grandes exposiciones internas e internacionales y la cotidiana, que recuerda a la segunda especialidad que adquirió en el Vjuteín (después de la de xilografía en el Vjutemás): “artista-tecnólogo en la industria editorial”. РОЙТЕНБЕРГ, Ольга, 2004. ГАЛЕЕВ, Ильдар; МОРОЗ, Лилия; САФОНОВ, Сергей, 2022. ГАЛЕЕВ, Ильдар; ЛИХАЧЕВА, Елизавета (coms.); ГАЛЕЕВ, Арслан (dir.), 2021.

cualquier tipo de magia o encanto, como de hecho de muñecos, ya que el Cascanueces es tan solo una proyección del anciano y feo padrino. Acorralada sin esperanzas, la niña puede escapar solo en una dirección: la maciza puerta “trasera” del armario mágico con las muñecas, reiteradamente citado por los ilustradores (fig. 1049). Cabe completar la comprensión de estas imágenes a través del diálogo con otras creaciones de la artista de las “Pléyades”, particular metáfora de creación oscurecida. Joltkevitch ilustró numerosos libros infantiles, siguiendo la evolución del arte gráfico para la infancia desde sus propios márgenes, ricos en matices. Lo que supone estar a la vez “detrás de la fachada” y en su parte vistosamente decorativa e industrial, pero sin dejar nunca de ahondar en unas inevitables lagunas e fisuras, todo ello a lo que la crítica de antaño llamaba ingenuamente arte “femenino”. Podemos verlo en esta protagonista de 1930, que combina el ya conocido mensaje educativo violento con un formato sorprendente (fig. 1050). Natasha trata de dominar las acciones de cada día de la niña buena del Bildungsroman; como todas, lucha con el orden sola, sin ejemplos ni apoyo. Consigue solo hacer trastadas y desastres: la higiene, la ayuda en la alimentación (el ritual de la mesa) o la propia normalización amable del cuerpo infanto-femenino resultan irreconciliables con su espíritu inquisidor. Pero, en vez de condena, encontramos los estimulante marcos cromáticos tan próximos a la tradición del Vjutomás, un parche de color distinto para cada página, un trastorno definitivo al orden que insinúa otro orden superior pero no lo nombra, provocando a nuestra comprensión y sentidos. La escénica –o filmica– ruptura de la parte superior refuerza esta sensación. Natasha no es una niña mala, encerrada sola en casa, sino una artífice del espacio utilitario-trascendental que pregonaban por aquel entonces tendencias punteras como la Bauhaus. Pero su público no llegará a reflexionar sobre esto, y quizás tampoco su artista; salvo en un momento. Se trata de la portada, muy representativa del trabajo de Joltkevitch. Fascinada por la imagen femenina, la artista dotó a las ilustraciones de mujeres y niñas de una omnipresente profundidad. En la fotográfico-teatral casa o caja de Natasha o en el territorio-mapa de Uzbekistán, aquí desplegado solo en el simbólico atuendo, lo principal es la mirada con la que la niña de sus portadas convierte cada espacio en un marco para su travesía introspección (figs. 1051-1052).



Figs. 1050. Lidia Zholtkévich. Página doble de *Natasha*, 1930.

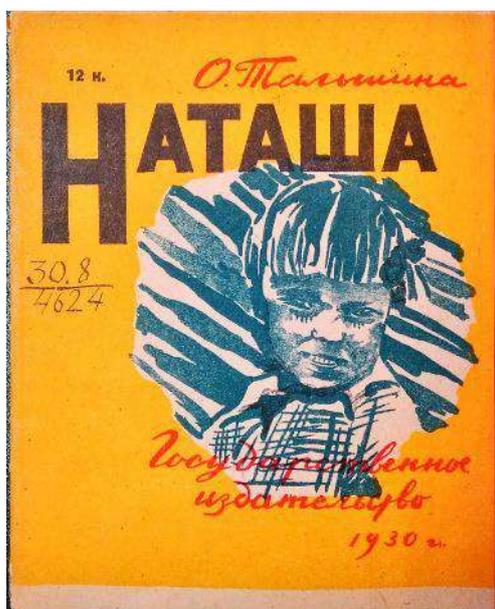


Fig. 1051. Lidia Zholtkévich. Portada de *Natasha*, 1930.



Fig. 1052. Lidia Zholtkévich. Portada de *Uzbekistan*, 1930.

Zholtkévich no solo dejó series de retratos femeninos –de artistas, familiares, etc.–, también varios autorretratos. A menudo aparece en la pose de las portadas referidas: una mirada entre directa y oblicua traspasa un marco, que destruye los significados de dentro o fuera, es un túnel o puerta personal, una lente para los ojos de la autoretratada (fig. 1053). En otra variante, *La cerisuela*, la artista establece un diálogo más, añadido al que mantiene con las figuras femeninas e infantiles, siempre auto-representativas. Así, en la tapa trasera (fig. 1054), la vemos en su mesa de trabajo, en la moderna ciudad de Leningrado, ilustrando la obra de Tolstói que aparece en la portada en su entorno rural. Una vez más, las masas cromáticas y las geometrías básicas confunden el paisaje interior y el urbano. Indican una escenografía, una convención decorativa, incluso un antitrampantojo equívoco, donde el suelo, la mesa y los edificios tras la ventana obedecen a perspectivas diferentes. Lo más enigmático y real en este interior-tránsito podría ser el eco del árbol, dibujado por la artista representada, la misma cerisuela que aparece en el libro y en la ventana de Tolstói en la tapa, pero no en la realidad dibujada de 1930.



Fig. 1053. Lidia Zholtkévich. Autorretrato, 1924.

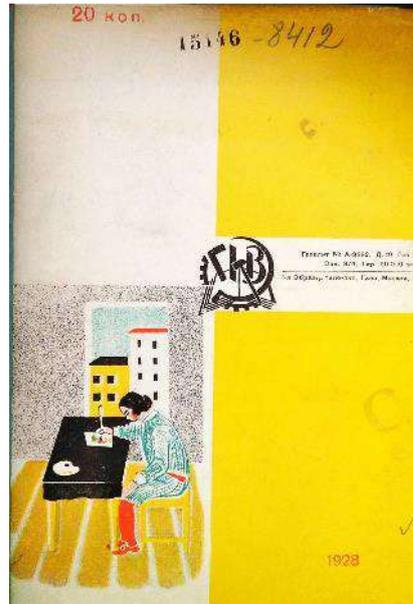
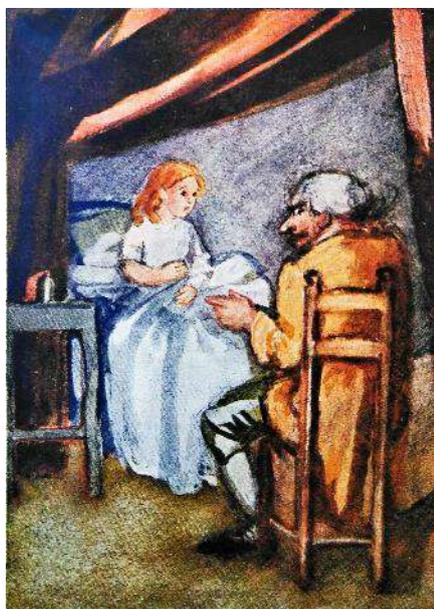
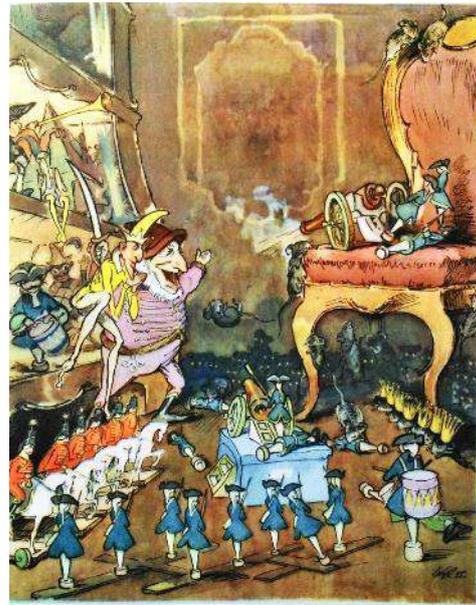
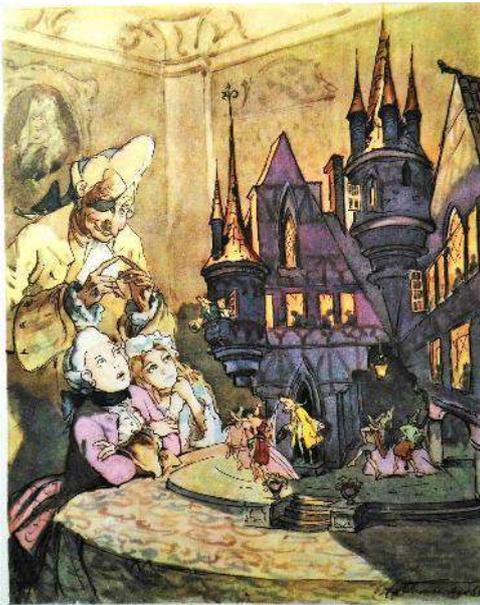


Fig. 1054. Lidia Zholtkévich. Contratapa de *La cerisuela*, 1928.

Después de este viaje por la obra de Zholtkévich se aprecia mejor la relación entre Marie y el siniestro interior de 1937 que la encierra. Bastante alejada de un lujoso bienestar historicista, esta protagonista apenas dispone de una destartalada y amenazante cortina-dosel sobre su cama, con el color de la bandera (fig. 1055), que sugiere un refugio poco seguro contra los peligros, igual que el abrigo femenino al que le invita el Cascanueces (fig. 1056). Marie pretende escapar de los solitarios miedos del confinamiento en un lugar aún más íntimo y oscuro, pero lo hace acompañada por una efigie sancionadora, una imagen del adulto que parece más apropiada para generar miedo que para ahuyentarlo. El viaje de la niña y de su muñeco calcado al padrino se convierte en un relato iniciático, teñido de matices de abusos e incesto, en realidad más cercano que muchas otras interpretaciones visuales al enfermizo mundo fetichista de las fantasías mecánicas de Hoffmann.

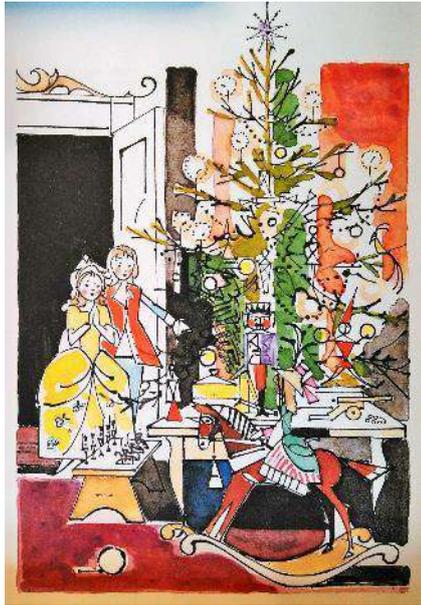


Figs. 1055-1056. Lidia Zholtkévich. Ilustraciones para “El cascanueces” en *El cascanueces. La novia del rey*, 1937.



Figs. 1057-1058. Grigori Filipovski. Ilustraciones para *El cascanueces y el rey de los ratones*, 1956.

Con el paso del tiempo, la interpretación se hacía cada vez más oscura e interior, sin alejarse nunca de este Hoffmann para mayores. En 1956, Filipovski dibujó dos niños – aristocráticos, como ataviados para la guillotina– encerrados en una linterna mágica por un brujo apenas benévolo (fig. 1057). El morboso interés hacia los detalles de la batalla que excluye a Marie la dotan de más sabor histórico: en un ambiente de lujo decadente, oficiales aristócratas y bufones de la corte combaten por una reina ausente, que imaginamos que les observa a través de los ojos del lector (fig. 1058). Pero nada de esto ocurre en las felices ilustraciones de V. Alféevski. El libro pertenece por completo a Marie y a su iniciación femenina a través de los juegos de chicos, como apunta su muñeca-amazona en primer plano (fig. 1059). Y prácticamente cada imagen ofrece a la niña algún elemento de salida, aunque dirigido a la negrura de una permanente noche (figs. 1059-1060). Es curioso ver cómo la protagonista de Alféevski parece resumir los rasgos de las figuras anteriores: también esta Marie es un elemento de tránsito, tiene los gestos automatizados y comparte los colores del árbol navideño. La sensación de ráfagas de aire, o de liberación de la claustrofobia, común hasta ahora, vienen de la descomposición del espacio: la sucesión de interiores que habitaba la niña se ha convertido en un infinito corredor, sin otra perspectiva que el movimiento. Estamos en un punto cronológico de detonación de un tipo, surgido y fijado por la tradición visual. A partir de este momento, en el universo de Nika Goltz, las imágenes replantean los rasgos consensuados y los cambian gracias a un enfoque personal muy poderoso.



Figs. 1059-1060. Valeri Alféevski. Páginas de *El cascanueces y el rey de los ratones*, 1978.

Podemos usar dichas imágenes como corolario del tipo de la niña encerrada en la casa de muñecas, también por la enorme productividad e impacto de las interpretaciones hoffmannianas de la artista. Nika Goltz visitó varias obras del autor (y muy especialmente esta) entre la mitad de los años setenta y ya entrado este siglo¹²⁶⁸. Los dibujos a continuación, procedentes del fondo gráfico del Museo de Bellas Artes de Moscú están fechados en los años noventa. Si retrocedemos a la primera edición de 1976, encontramos una imagen muy cercana a esta, resuelta únicamente con poderosos blancos y negros, mientras que en 2010, por ejemplo, una composición similar se desarrolla solo en colores; otras publicaciones de fechas intermedias juegan a la vez con la ternura del cromatismo y la fuerza del contraste acromático. Así, si observamos *El Cascanueces* de Goltz como lo que es, un tema cuyas variaciones no dejan de desarrollarse, podemos aceptar los dibujos del fondo gráfico como una de las versiones más completas, o quizás la más conectada con las otras.

La relación entre real y onírico que presenta Goltz no es sencilla. Marie es un ángel de la luz, como otras protagonistas de su trayectoria, aunque superando a todas en intensidad (fig. 262-bis). Por lo tanto –según la lógica significativa de la ilustración soviética–, su reino natural es la noche, igual que el escenario de su ilimitada ansia de libertad puede ser solo el interior sin salida. Pero, en esta ubicación de realidad supranatural la acompañan también todos sus muñecos, el armario mágico referido anteriormente (cuyas puertas de cristal la dañan, provocándole la enfermedad y consiguiente iniciación de Marie) y hasta las bolas de los cañones, intencionadamente parecidas a unas perlas brillantes. El mundo del bien es consustancial a los materiales pulidos, cortantes y hasta mortíferos. Pero en el bando de la noche también hay superficies brillantes, que lo delatan sin definirlo. Como el velado mecanismo del reloj, que evoca la asociación con el mundo mecánico creado por el padrino. Está claro también que Marie difunde la luz absoluta solo porque está a medias ubicada en el armario que la adormecerá (cortándola) y le ayudará a “renacer” como una mujer nueva, es decir, está con medio cuerpo dentro de la puerta entre los mundos.

¹²⁶⁸ ГОФМАН, Эрнст Теодор Амадей; ГОЛЬЦ, Ника (il.), 1976. ГОФМАН, Эрнст Теодор Амадей *et al.*; ГОЛЬЦ, Ника (il.), 1982. ГОФМАН, Эрнст Теодор Амадей; ГОЛЬЦ, Ника (il.), 2010.

La segunda imagen es incluso más compleja. Allí el mundo iluminado está omnipresente, pero su grado de realidad no es unívoco (fig. 1061). Puede tratarse de un mundo que contiene elementos oníricos latentes –continúa la mágica fiesta navideña, el padrino observa atentamente el ambiente, etc.–. O simplemente de un interior nocturno con una iluminación festiva, que designa el cercano universo del sueño. Cabe anotar cómo los elementos de tránsito, las opacas ventanas, forman (junto con la isocefalia de los personajes) una especie de muro visual muy semejante a un bajorrelieve. Así Marie, que participa en el mundo de la vigilia, tiene otra salida potencial: el árbol navideño que, a pesar de su brillante decoración de bolas-mundos, pertenece a la noche.



Fig. 262-bis. Nika Goltz. Variante de 1990 de la ilustración para *El Cascanueces y el rey de los ratones* (la versión más temprana aparece publicada en 1976).



Fig. 1061. Nika Goltz. Variante de 1990 de la ilustración para *El Cascanueces y el rey de los ratones*.

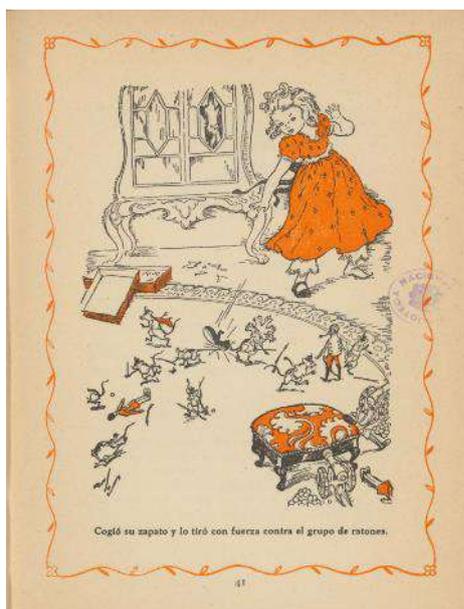
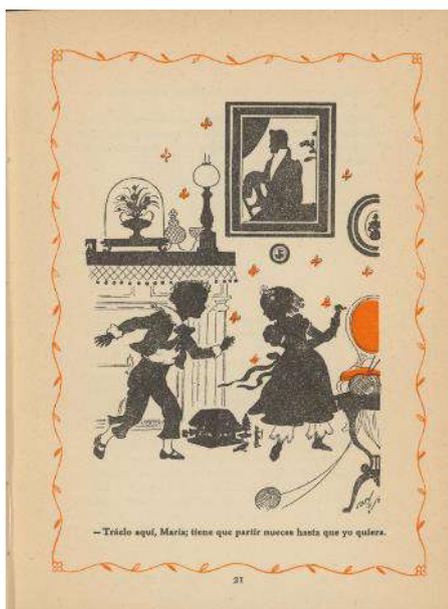
Aunque la evolución visual del libro no termina aquí, de la comparación entre la Marie de Goltz y sus antecesoras podemos derivar todo el mensaje de *El Cascanueces* ruso-soviético. Codificada orgánicamente, Marie, como tipo nacionalizado, descansa en canales que unen la expresión visual y la psicología del inconsciente: está construida gracias al lenguaje corporal y a la relación simbiótica con el espacio. Sus brazos repiten los mismos gestos, a través de decenas de años de ilustraciones. A saber, se cierran, convirtiéndola en un bulbo cariñoso cuando los artistas la ubican entre el mágico árbol de la Navidad con los regalos (o una construcción mecánica maravillosa que lo representa) y la puerta de entrada, un misterioso túnel oscuro. Cuando la protagonista resuelve la batalla nocturna entre el bien y el mal, sus manos se abren como para emprender el vuelo, mientras su cuerpo asustado intenta retroceder, viva imagen del temeroso sacrificio femenino. Esta pose señala la escapada hacia dentro, hacia el encantado reino de las muñecas, un paraíso feliz y hermoso cuya comunicación con el mundo real es problemática¹²⁶⁹. Pero la ilustración no desarrolla este tema con toda su profundidad hasta la llegada de Nika Goltz, una artista cuyas polémicas imágenes corresponden históricamente a la liberación del poderoso acervo de pulsiones inconscientes, acaecido en torno a la perestroika. Marie no rompe los moldes corporal-espaciales, sino que reflexiona sobre ellos hasta ponerlos en evidencia. Durante la batalla contra el ejército de los ratones, su cuerpecito delimita un mandala, muy parecido al símbolo Yin-Yang: la noche en el día, la vida en la muerte. Es una expresión consumada de la percepción de lo transcendental, que evoca la tragedia social que lastraba la historia femenina rusa, con todas sus contradicciones silenciadas y sus encierros intransitables. La esboza sin explicarla. El punto de concienciación del personaje típico queda en estado de posibilidad. Como la escena navideña de la misma serie de dibujos de Goltz, donde el mundo del pasado, la magia y los autómatas han absorbido la realidad de la protagonista, privándola de casi toda expresión, apenas el impotente abrazo con el que defiende a su muñeco. El árbol festivo es el único elemento que pugna por encarnarse, por adquirir importancia y vida, pero su negrura es apenas una promesa: una puerta peligrosa más. Como para contrarrestar este atávico símbolo sin significado explícito –pero por lo menos no plano como lo es todo lo demás–, un siniestro cuadro dentro del cuadro sella la imagen. Es el castillo mecánico, que repite la representación de otro interior, delante de otros ventanales altos. Visto históricamente, tanto la combinación con el eterno y resucitado árbol simbólico con la *mise en abîme* en cuestión, como la enantiomorfía de las demás imágenes de Goltz aluden como susurros al embrujado mundo de la niña rusa, cuya verdad es siempre susceptible de acabar siendo una mentira multiplicada por espejos.

Después de los abismos interpretativos despertados por Goltz, cambiar de país es como volver a pisar tierra firme. La trayectoria de *El cascanueces* y *el rey de los ratones* en España no diverge mucho del destino de la mayor parte del canon internacional de la literatura infantil. Es decir, mantiene una relación directa con los fenómenos visuales del momento cultural de cada edición y alcanza su auge en el último cuarto de siglo, cuando las divergencias creativas personales se han convertido en regla que anula cualquier lectura consensuada. Es imposible detectar gestos corporales repetidos a modo de código, faltan ubicaciones espaciales fijas, sean estas simbólicas, inconscientes o decorativas. Las Maries españolas no constituyen un tipo,

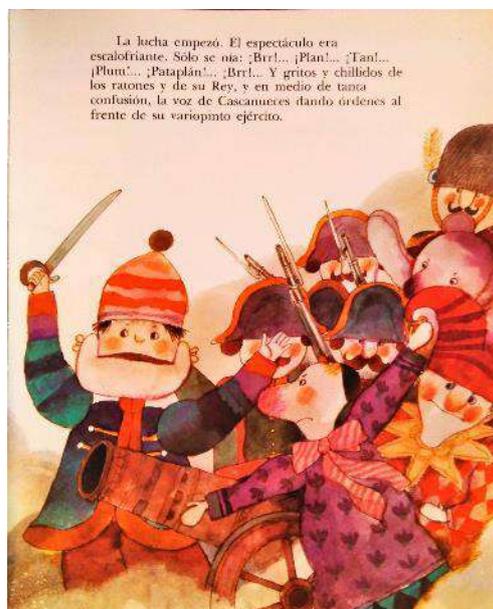
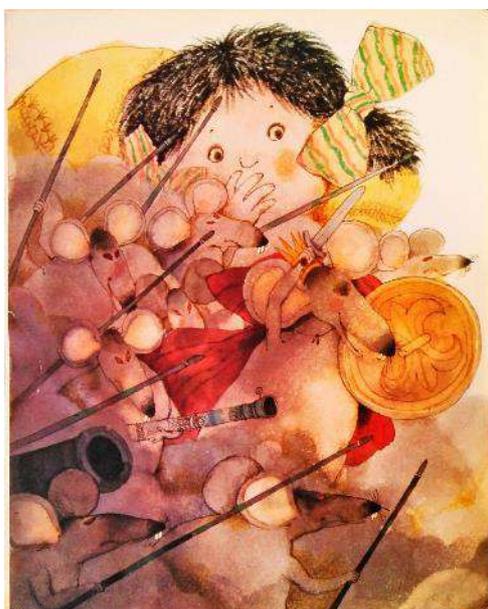
¹²⁶⁹ Cabe recordar el gran modelo de apropiación interpretativa, desplegado en 1892 por Piotr Ilich Chaikovski. Su ballet *El Cascanueces* acercó libremente la narrativa de Hoffmann a la sensibilidad del público ruso y a la vez legó un canon abierto a variaciones. Es decir, una obra de marcada idiosincrasia local estableció un precedente de repetición abierta, donde los elementos clave tienen estatus sacral y los hitos visuales, de enorme estilización poética, propician la emulación continua, pero la libertad de modificarlos –dentro de unos límites– es ampliamente incentivada. Dicho de otra manera, el ballet preparó y pulió la base para la tipificación de los personajes de Hoffmann. Sobre la historia del ballet *El Cascanueces*: WILEY, Roland, 1985.

sino, con suma normalidad, ilustran tantas lecturas personales y socioculturales como publicaciones hay.

Así en la postguerra, reino de la novela para niñas, C. Freixas¹²⁷⁰ se deleitaba en alternar una cinta plana con siluetas y un escenario circense, algo así como una plaza redonda giratoria (figs. 1062-1063). El cuadro que incluye en la escena de la primera figura es poco más que una insinuación a los retratos de Hoffmann, lo que equivale a una firma personal enmascarada (se debe leer como “esta imagen se debe a un autor literario aludido en la efigie-homenaje, y a un artista, visible en todo lo demás”). En cuanto a la segunda ilustración, el armario mágico que los ilustradores rusos y soviéticos veían como una puerta entre los mundos de la vida y de la muerte, se ha convertido en un simple mueble burgués, mientras que el centro visual queda supeditado a las líneas de movimiento del zapato lanzado, típicas del cómic.



Figs. 1062-1063. Carlos Freixas. Páginas de *El Cascanueces de Nuremberg*, 1947.



¹²⁷⁰ Cabe subrayar la anotación en la portada del libro: “Novela para niñas de 8 a 16 años”.

Fig. 1064. Ulises Wensell. Página doble de *Cascanueces*, 1977.

Aún menos típica vemos a la Marie de Wensell, construida con una composición característica de este artista (fig.1064). Su pose y gesto, la parcial ocultación de su enorme cara e incluso los ademanes y expresiones de los muñecos son señas queridas por Wensell que lo acompañan en distintos trabajos. Para él, lo central en esta imagen es el terror que inspira el zombificado mundo de los ratones con sus siniestros ojos rojos. El poder de lo monstruoso no-vivo, capaz de resucitar para atacar el mundo real no es un tema-sorpresa para la España de 1977.

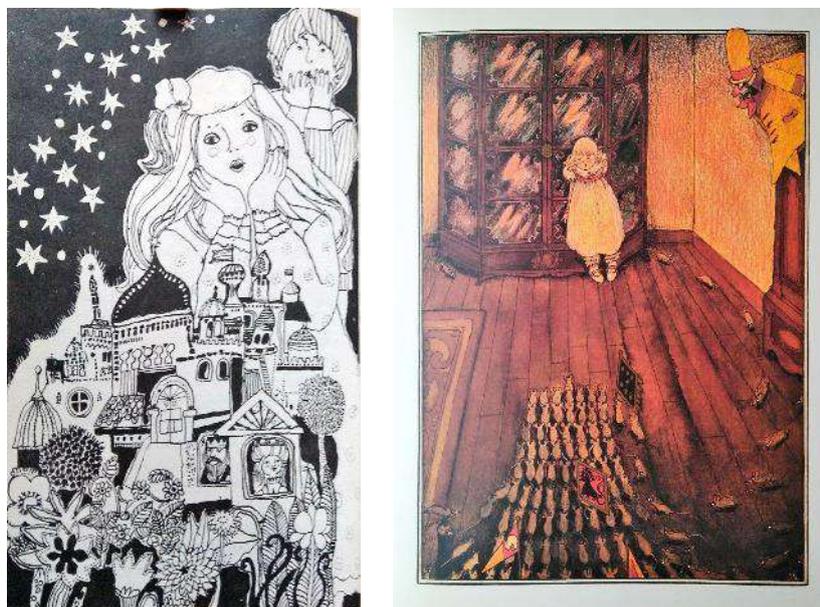


Fig. 1065. Karin Schubert. Página de *El cascanueces y el rey de los ratones*, 1981.

Fig. 1066. Jesús Gabán. Página de *El cascanueces y el rey de los ratones*, 1987.

Podemos seguir demostrando la viabilidad de la misma fórmula (ecos de la época y perfiles creativos inconfundibles) a través de las imágenes a continuación. La protagonista de Karin Schubert –en su modesto formato de minúsculo libro gráfico– no alude a árboles o puertas, sino a flores desproporcionadas y ventanas sin fondo (fig. 1065). Pero ante todo, Marie, con sus gestos y apariencia, es una más de las figuras encerradas en el castillo mecánico encantado y la idea del eterno hechizo no le desagradaba. Su hermano comparte el cautiverio voluntario en condición de igualdad. En cambio, para Jesús Gabán la escena de la batalla es una cita entre Marie y su Cascanueces revivido, todos los demás sobran (fig. 1066). El armario mágico tiene las puertas acristaladas significativamente tachadas, el ejército de ratones, que no consigue dominar salvo en una parte ínfima de la imagen, no es más que una figura geométrica. El pavor que puede provocar la representación de su avance rápido, a través de las trayectorias de los “soldados” que se unen a la masa, queda neutralizado por la mirada del Cascanueces repleta de duda que parece dirigirse a Marie, no al peligro de la invasión. Es una crisis de pareja, enfrentada al problema de encarnar el sueño, de convertir la relación imposible en realidad, dando cuerpo humano al muñeco (o viceversa), las huestes del mal son solo un problema añadido.



Fig. 1067-1068. Francisco Meléndez. Ilustraciones para *El cascanueces* y *el rey de los ratones*, 1987.

Al contrario que la versión personal de Gabán, la de Meléndez es exclusivamente política, siendo además la más completa. La protagonista es una dama vestida a la moda de la revolución francesa y rodeada de muebles que –desenfocando ligeramente el historicismo– conocemos de los cuadros del Primer Imperio. Sus muñecos, alzados bajo el lema “Aux armes, citoyens” no la necesitan para defenderse del mal (fig. 1067). Su verdadero lugar es debajo de la tramoya militar, en un encierro personal dentro del encierro, compartido por un autómatas femenino inanimado y medio desnudo (fig. 1068). De hecho, la propia Marie, igual que su muñeca y los soldaditos parece una construcción, incomparable con la vitalidad de las estampas revividas de la Revolución Francesa de las páginas adyacentes: el complejísimo diálogo entre el kitsch como calco estilístico y el mito que cobra vida se convierten en un telón de fondo para las relaciones de género. Podemos afirmar que sí se trata de mensajes intencionados, sobre todo, si recordamos las afinidades de estas imágenes con un cuadro emblemático del papel del género en el clasicismo postrevolucionario en la pintura francesa, justamente reivindicado por el análisis feminista: *El juramento de los Horacios*¹²⁷¹. Marie es una mujer posrevolucionaria desposeída de su actividad política y devuelta a la redoblada domesticidad: la del confinamiento y la de ser justificación simbólica y víctima real de la actividad militar masculina. Insisto: gracias a la lapidaria gracia con la que Meléndez se apropia de los estilos históricos, la niña es desde el principio una muñeca, no más compleja que los demás autómatas. Una idea cercana esboza la lectura más tardía del siglo, la del volumen de obras selectas de Hoffmann formado por varios ilustradores. Allí todos los personajes oscilan entre sus representaciones simbólico-duales: a veces son cartas de la baraja, otras, figuras en un artefacto musical, pero siempre aparecen privados de salida en los irreales entornos, apenas fondos de una mesa de juego o de una barraca de feria (figs. 1069-1070). La parcial “humanidad” del

¹²⁷¹ La pintura de David se convirtió en piedra de toque para la comprensión de una revolución burguesa viril, basada en lo público, lo fuerte y lo definido (valores positivos del neoclasicismo francés) y sustentada gracias a la opresión o exclusión de las denostadas características femeninas: domesticidad, debilidad, emocionalidad, etc. Antes de repetir el análisis detallado acompañándolo con el cuadro, remito al texto, ya canónico, que primero lo desarrolló: NOCHLIN, Linda, 1989, p. 1-37. Añadiría además que, entendido así, el cuadro aparece como una prueba visual de la modernización de las cadenas sinonímicas típicas de la violencia simbólica.

muñeco-Cascanueces que aparece como crupier entre las cartas queda desmentida en la imagen siguiente, mientras que Marie nunca accede a algo más que a efigies artificiales.

Libres de la obligación de hablar el mismo lenguaje o de rebelarse contra él, los personajes del *Cascanueces* en español obedecieron a reglas que no responden a la necesidad de un tipo colectivo, ni siquiera en momentos de gran tensión social. Pero hubo una artista que exploró el tema del juguete femenino en relación con lo típico, un modelo que supera incluso el género ruso de *Diario de la muñeca*, ya que añadió al tema una profundidad política inconmensurable.

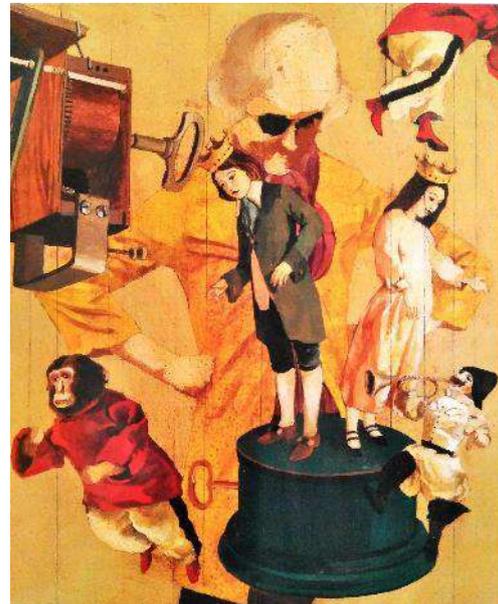
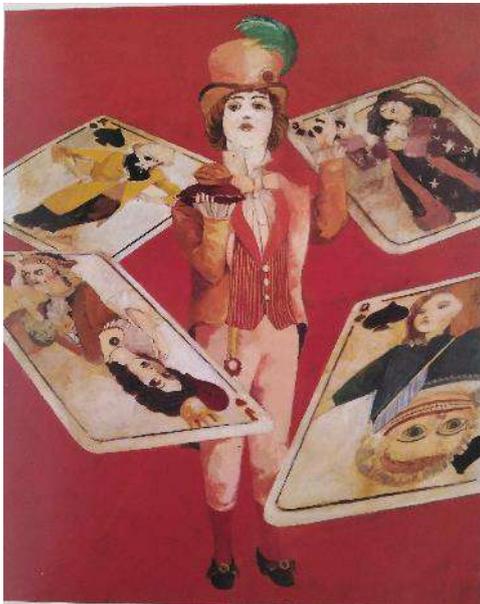


Fig. 1069-1070. Judit Morales y Adrià Gòdia. Páginas de “El cascanueces y el rey de los ratones” en *Cuentos de Hoffmann*, 2000.

2.3. LAS MUÑECAS DE LOLA ANGLADA

La muñeca fue, sin lugar a dudas, el tópico más característico en la monumental obra de Lola Anglada. No por ser más repetido que sus imágenes de niñas alegóricas en poses fijas entre paisajes simbólicos, sino porque trataba temas similares de un modo gráfico mucho más variado, existencial y por lo tanto, impactante. La muñeca asomaba en las ilustraciones, caricaturas, cuadros y murales de la artista desde el principio y la acompañó hasta sus obras más tardías. En vez de repetir aquellas imágenes de ternura materna ilustrada, me centraré en el “canto de cisne” de Anglada, *Les meves nines*, libro que publicó en 1983, con dedicatorias a los niños catalanes (es decir, la vinculación social de las muñeca-protagonistas aparecía desde la portadilla). Las historias en el libro giran en torno a la colección de muñecas de Lola Anglada, prioritariamente del siglo XIX, aunque también con piezas más antiguas, hoy custodiada en el museo del Romanticismo de Sitges. Un acercamiento al entorno en el que las muñecas cobran vida e historia, esclarece las ideas que fundamentan el uso de estas figuras. Aunque la colección contiene algunas excepciones importadas, el escenario preferido es la ciudad de Barcelona en su época considerada “dorada”. Es decir, y como lo alude claramente el texto, el modelo del que derivan los juguetes femeninos es la ciudad-madre con sus espacios públicos de tránsito femenino controlado. Y con especial énfasis en los lugares de intercambio y contacto entre las distintas clases sociales, que supuestamente conviven en alegre armonía:

tiendas, talleres de artesanos y costureras, cafés, parques, mercadillos, etc. Pero la muñeca, ejemplo de la educación femenina, al ser de materiales frágiles, puede permanecer en estos exteriores menos tiempo que la niña. Necesita de arcones y recibidores con cortinas y pianos, el otro fondo-tipo que esboza la recopilación de historias protagonizadas por las figuras de la colección. La solución gráfica es significativa. Las protagonistas –casi siempre niñas y muñecas, pocas veces supervisadas por adultos– gustan de aparecer en lugares híbridos.

Un ejemplo es este lugar imposible, donde el grupo de niñas decimonónicas comparte una muñeca en un banco, cercano pero apartado de la gran avenida (fig. 1079). Más que las indicaciones paisajísticas, lo que las separa de la vista urbana son los patrones de encajes, que aluden también a historias concretas del libro, dedicado al trabajo, las alianzas intracomunitarias y la memoria, además de ser el valor simbólico femenino por excelencia.



Fig. 1071. Lola Anglada. Dibujo preparatorio para *Les meves nines*, ca. 1983.

Hay otras maneras aún más explícitas de anular las diferencias entre la calle y el encierro doméstico. La azotea, el patio y otros espacios análogos de falso tránsito aparecen con frecuencia en la pintura de fin de siglo con temática femenina¹²⁷². En ellos ubicamos este segundo grupo, que también comparte muñecas y otros utensilios del juego de mamás y amas de casa (fig. 1071). El entorno subraya el carácter teatral del juego; aunque debidamente protegidas de la vista del transeúnte, las niñas se deleitan con un ensayo público de sus roles. Es un vuelo de la fantasía muy particular: no miran a la bulliciosa ciudad, se dejan ser miradas por ella, como las gárgolas de las cubiertas catedralicias (según sus constructores) se dejaban ser observadas por el supuesto ojo del observador divino. La referencia no es baladí: varias de estas torres eclesiásticas tan catalanas sancionan el juego de muñecas. De hecho, respecto a la mirada del espectador, sólo las torres de la ciudad condal y los ojos de la muñeca tienen una disposición frontal. Disfrutan del mismo papel: transmisoras de la memoria nacional y de los modelos imborrables. En una de las narraciones la propia artista –autora íntegra– designará el papel cultural de la muñeca catalana, como objeto simbólico valioso que se hereda, proyectando el pasado en el futuro: “Perquè no tot mor del tot”¹²⁷³.

¹²⁷² El listado de ejemplos en el ámbito catalán es larguísimo. Podemos mencionar títulos significativos como *La Terrassa*, de Joaquim Vayreda, ca. 1891 o *Interior al aire libre* de Ramón Casas, 1889. Completamos el tema con el análisis de otro entorno ambiguo favorito, el balcón mirador: BENITO GOERLICH, Daniel; VASILEVA IVANOVA, Aneta, 2017, p. 53-60.

¹²⁷³ ANGLADA, Lola, 1983, p. 110.



Fig. 1072. Lola Anglada. Dibujo preparatorio para *Les meves nines*, ca. 1983.

Una de las representaciones más simbólicas de las funciones de la muñeca, como garante de la red de miradas que cimienta el tejido social, es la del juego vecinal entre balcones (fig. 1073). Las niñas siguen compartiendo sus experiencias y emociones, ahora desde un lugar preferido en los trabajos de Anglada que acabamos de nombrar: el exterior falso, o intersticio controlado. El lugar donde “ella” puede trabajar semi-oculta entre las flores y el tradicional pájaro enjaulado, o respectivamente jugar y observar sin ser molestada. Por supuesto, las dos niñas cambian las reglas de la visibilidad. La comunión en la tradición cultural es más importante que las restricciones, el cielo urbano puede ser rediseñado para expresar la intención de intercambiar cuidados y cariño. Una vez más, amigas, muñecas y ciudad convertida en hogar forman una familia que puede prescindir de mayores, aunque no sabemos a quién (entre la urbe y el juguete) atribuir el papel de madre, y a quien el de abuela eterna.



Fig. 1073. Lola Anglada. Dibujo preparatorio para *Les meves nines*, ca. 1983.

Las muñecas son sabedoras y ratificadas también del papel masculino en este mundo perfecto. El padre que ofrece el regalo soñado lo hace en un lugar de tránsito como la escalera, qué duda cabe, también comunitaria (fig. 1074). De todas las imágenes que subrayan la sobrecogedora semejanza entre las niñas y sus muñecas, quizás esta sea la más destacable. El solitario padre ha ganado, para su única hija, una hermana pequeña o quizás una madrecita para que la cuide y recuerde lo bueno y lo bello (que, siguiendo la fórmula de Platón, es equivalente

al bien común). Así funciona la educación social en el siglo de oro catalán, o quizás en el recuerdo de él desde un mundo cuya memoria se está oscureciendo.



Fig. 1074. Lola Anglada. Dibujo preparatorio para *Les meves nines*, ca. 1983.

Para contrarrestar esta transmisión del espíritu cultural paramaterno a través del padre, la artista usa otra presentación, autobiográfica (fig. 1075). Se refiere a las experiencias de viaje de aprendizaje en París, donde adquirió los primeros ejemplares de la colección. Una joven y moderna Lola Anglada aparece de espaldas, abrazada a la enorme muñeca anacrónica, que repite sus rasgos y la mira. Frente a otra ciudad, en el corazón de Montparnasse, la artista escindida entre los exilios (exterior y, más tarde, interior) y la política nacionalista, buscaba su voz. Sabemos por su biografía que la división se refería también a su condición femenina y a su carrera artística; es obvio que sus convicciones y su difícil destino en una historia nacional trágica buscaron alivio en las representaciones alegóricas de mujeres y niñas. Pero antes de fijar estos modelos de domesticada naturaleza catalana, que incluye la campiña con una joven o el balcón urbano con una niña, la artista aparece en un entorno universalmente moderno, con la cara invisible, cediendo el protagonismo a la muñeca. Anterior en el recuerdo, insistamos en que el tardío dibujo es un legado. Resumiendo, en las memorias de una vida de lucha, de una poderosa individualidad contra el silenciamiento y el encierro, la muñeca resultó ser uno de los portavoces más válidos, la verdadera cara que trasciende y remedia las fisuras entre valores contradictorios.



Fig. 1075. Lola Anglada. Dibujos preparatorios para *Les meves nines*, ca. 1983.

3. DETRÁS DE LA MUÑECA

3.1. UN MARAVILLOSO MUNDO HUÉRFANO

Recordemos que el juego de muñecas, una dedicación solitaria o compartida con otras niñas, pero no con mayores, proyectaba modelos eternos al presente en la intimidad. No obstante, venía a ser una actividad complementaria respecto a la matriz de los modelos: la narrativa con raíces oscuras que en el pasado precisaba de una intermediaria femenina, madre o abuela para pasar a ser otro tipo de diálogo con autores y artistas de ambos sexos, reinterpretando unos personajes-tipo que no cambiaron sustancialmente. Esta invariabilidad de los personajes esclarece a la perfección el vínculo entre el cuento y el juego de muñecas, como pasatiempos que estructuran el mundo del crecimiento femenino. Retomemos el tema de la distribución de los personajes narrativos. El tradicional enfoque psicoanalítico se apropia de los tipos del cuento universalizándolos¹²⁷⁴. Este método desemboca en verdaderos disparates, tachando de problemas fraternales o intergeneracionales las siniestras historias entre Cenicienta y sus hermanas o entre ésta y tantas otras heroínas y sus progenitores de género masculino, convertidos por la narración en pasivos cómplices del maltrato o en sus principales propulsores. La misma operación de desexualización transcurre en muchas interpretaciones psicologistas del relato fantástico o folclórico: a fin de diluir las particularidades que diferencian a los destinatarios de los relatos, ven un falso modelo de niños, idénticos también en materia de género, cincelados por padres que responden mecánicamente a roles tradicionales. Pero la *reductio ad absurdum* va aún más lejos. La mixtificación de la actualización del cuento opera a través de la simplificación reduccionista del método psicoanalítico y de la ocultación de sus conceptos, mediante la especulación con la terminología de toda una serie de disciplinas vinculadas a la hermenéutica del corpus trascendental, desde la mitología comparativa hasta al ocultismo. Sin embargo, la confusión resultante no es más que un amplificador de una laguna estructural ya presente en los propios cuentos. Una aplastante parte de estos construye el conflicto en torno a un héroe o a una heroína privados de presencia materna, agravado a menudo a través de la interacción con una figura paterna de impotente o indiferente a malintencionada y dañina. Ni la lectura más desorientada podría hablar de un “conflicto intergeneracional” entre Piel de Asno y su incestuoso padre.

El intento más completo de explicar este exterminio de las madres de los cuentos pertenece a Marina Warner¹²⁷⁵. Cabe recordar también que su método indaga en la transmisión como herramienta de análisis contextual de los motivos. Es decir, la evolución milenaria de motivos y tópicos sin romper la estructura narrativa, está puesta en relación con el hecho de que la transmisión oral, enormemente interactiva, supone la adaptación permanente del material reinterpretado a las necesidades del público. Pero hay también un trabajo de ocultación y metaforización indispensables: el privado de voz pacta su derecho a relatar con un mecanismo social que sabe invulnerable. La mixtificación resultante dificulta la hermenéutica de la transmisión y determina la infiltración del relato dominante en las narrativas personales. Este enfoque la llevó a reflexionar sobre la fundamentación histórica del momento que provocó su especial interés, el auge de las historias maravillosas en el culto siglo XVII, obra de los salones

¹²⁷⁴ El párrafo recoge, además de las observaciones sobre el clásico de Bettelheim, otras derivadas de monográficos en la misma línea. Entre los numerosísimos “actualizadores del cuento terapéutico” mencionaré sólo el texto que resume la mayoría de los planteamientos de los seguidores anglosajones del psicoanálisis: “La bruja debe morir” de Cashdan. BETTELHEIM, Bruno, 2012; CASHDAN, Sheldon, 2020.

¹²⁷⁵ WARNER, Marina, 1995.

femeninos. Sus brillantes autoras se nutrían de los relatos de las mujeres de clases bajas a su servicio. El forzado olvido les llegó cuando las mismas historias fueron adaptadas en otras épocas por recopiladores masculinos. Pero los motivos que cimentaron Marie-Catherine d'Aulnoy, Henriette-Julie de Murat, Catherine Bernard o Marie-Jeanne L'Héritier quedaron imborrables, más allá de su posterior tergiversación. Así permanecieron las innumerables madres auto-sacrificadas en los partos, sustituidas por figuras femeninas del mal encarnado, frecuentemente con poderes sobrenaturales. Estas continuaron las batallas para la aniquilación física y social de la protagonista, apoyadas en el silencio de oscuros personajes masculinos y enfrentadas a otras figuras paramaternas, poseedoras de las fuerzas mágicas del bien... Y el hilo conductor se ramificaba en un sin fin de ordalías que enfrentaban a las heroínas a monstruosidades, escapadas y metamorfosis. Desde el análisis histórico, semiótico y feminista de Warner, se trata de un proceso de purga de lo femenino de la estructura narrativa, que se había sedimentado orgánicamente gracias a las transmisoras que buscaban consuelo y justicia con sus relatos. Siglo tras siglo, las voces oficiales trataban de apropiarse de los relatos de las víctimas, haciendo rentable la descomposición de las antiguas estructuras míticas: mientras las diosas paganas se desdoblaban, luchando alrededor de la desheredada adepta como brujas y hadas madrinas, las madrastras ganaban presencia y poder, absorbiendo la creciente misoginia y disculpando la crueldad social del patriarcado, personificado por un distante y débil padre. Sólo la ausencia de la madre quedaba invariable, como base de la aleación entre el andamio fantástico y el mito social en construcción. Pocos siglos después de los sucesos analizados, detalladamente fundamentados por Warner, estos ya parecen casi-fantásticos por la gravedad de las conclusiones. Pero si revisamos el análisis del orden de género, plasmado sucesivamente en los principios de cada uno de los capítulos cronológicos de esta investigación, veremos que el nicho de la imagen materna establece relaciones no menos increíbles con la literatura ilustrada que heredó los motivos de los cuentos en los períodos en cuestión.

Aún en vísperas del siglo XX, el pensamiento católico en España formuló un principio que apenas evolucionó. Eso es: la familia es la célula constitutiva de la sociedad moderna¹²⁷⁶. Los artífices del imaginario sustrajeron de esta definición el subtexto implícito. Como centro simbólico familiar, la madre sería la piedra angular del orden metafórico y representacional del estado nacional—sin ninguna necesidad de que sea su beneficiaria o miembro de pleno derecho—. En la vida real conservadores y progresistas contaban con el papel de la madre enclaustrada para la transmisión literal de sus ideas a la generación siguiente. A principios de siglo, los primeros delegaron en ella las virtudes marianas, compensando su miseria social con una presunta superioridad moral. Para los segundos podría acelerar la regeneración social formándose, ambas cosas dentro de sus limitaciones, es decir, de sus entornos cerrados. Por fin las confluencias parciales de ambos idearios en el catolicismo social redactaron la narrativa de una misión femenina materna extrapolada de la esfera privada a la pública. Cabe completar con un apunte. Ni este secundario papel le fue concedido sin la permanente "guía y supervisión", como tampoco fue plena detentadora de la maternidad biológica. Médicos, legisladores, funcionarios, profesores y una larga lista de etcéteras hasta el propio esposo controlaban, arengando y satirizaba las modestas aptitudes de la madre social y de la casera. Y esta observación no se limita al primer tercio del siglo.

Podríamos usar una vez más la dramática trayectoria de Lola Anglada para ilustrar lo dicho en imágenes desgarradas. Desde las anteriores a la guerra, en las que las madres del pueblo, seres casi infantiles, sujetas al ojo corrector de la autoridad intelectual y moral

¹²⁷⁶ Es una paráfrasis de un discurso parlamentario sobre el voto femenino en España, citado en el principio del capítulo I. Todas las conclusiones a partir de aquí se apoyan en documentos, hechos y monográficos referidos en los primeros epígrafes de los capítulos I-VI.

masculina, comparten rasgos –y atuendos– con las figuras alegóricas nacionales, defendidas por multitudes de varones. Hasta las otras, las monolíticas madres-territorio de la larga dictadura, pilares de un simbólico abrazo con el que transmiten a sus hijos, a la vez, la resistencia y el fatal mutismo frente al orden. Las divergencias y analogías que trazan estas representaciones atañen a todos los modelos vistos en la investigación hasta aquí. Los abrazos maternos, dibujados por Lola Anglada pocas veces o nunca son un asunto personal, es decir, recluso en un interior compartido solo por la madre y su hijo o hija. La complejidad de la maternidad, como tarea social y arraigada en un campo visual común, está puesta en evidencia a través de todo el corpus de Anglada. Lo vemos con especial énfasis en los distintos volúmenes de *Visiones barcelonines*, libros que podríamos llamar paisajes-retratos urbanos por la fusión de entornos públicos con interiores abiertos de uso social. Y sabemos que otra paradoja atañe a su cronología: creadas en la reclusión obligada de la dictadura, las representaciones vuelven a la génesis de la Catalunya urbana en el XVIII y el XIX. Por ser así, la imagen materna de la figura (1076) está lejos del idealismo tranquilizador. En ella una ignorada madre de pueblo acuna a su bebe a la espera de que la atienda el ocupado boticario, representante del orden correctivo de la sabiduría médica masculina. Todo, desde la abigarrada composición de la esquina ocupada por el hombre hasta su gato desafiante, ubican a la mujer en situación de desventaja visual. No obstante, el establecimiento está repleto de imágenes femeninas canónicas que deberían de brindar modelos indiscutibles, desde las chicas de pueblo bailando en las portezuelas de la despensa, hasta la figura religiosa detrás de la mujer.

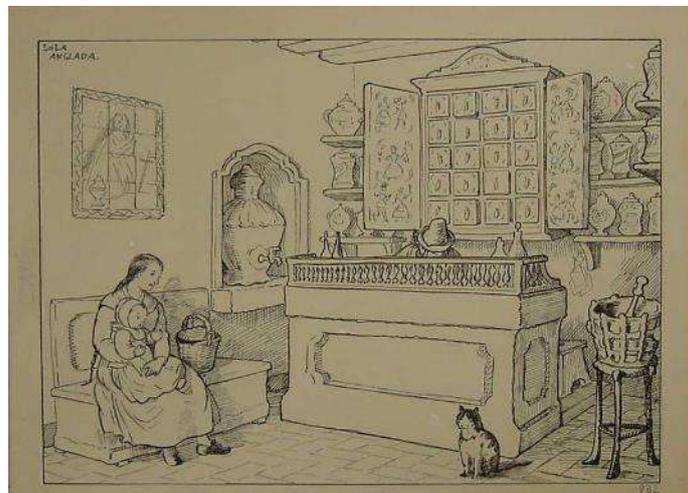


Fig. 1076. Lola Anglada. *Típica tienda de boticario del siglo XVIII*, s.f. Dibujo para la serie *Visiones barcelonines*.

El atuendo de la mujer la ubica en el mundo cultural del que derivan, por ejemplo, las imágenes nacionalistas más combativas firmadas por Anglada en los años treinta, dibujadas para la revista *Nosaltres sols!*, órgano de la homónima agrupación política (por lo demás, primera organización de carácter político-armado en Cataluña). Se trata de alegorías con trajes populares simbólicos y con una gesticulación cargada de retórica explícita. Las figuras de la revista, y muy especialmente sus manos, pueden expresar indignación o confusión, pero también una agónica desesperación. La alegoría nacionalista, siempre femenina, precisa de la multitud de sus defensores hasta para llevar la bandera. Pero, como vimos, la alegoría política necesita además unas características corporales más afines a la entusiasta juventud de lo que proporciona el cuerpo estrictamente materno. En el grabado de las mismas fechas el papel de luchadora-civilizadora, que une enseñanza, arte e ímpetu político, pertenece al tipo femenino de “hermana mayor”. La decaída figura materna apenas sostiene al bebé con el apoyo de la hija pequeña (fig. 1079).



Fig. 1077. Lola Anglada. Ilustración para la revista *Nosaltres sols!*, 1932.

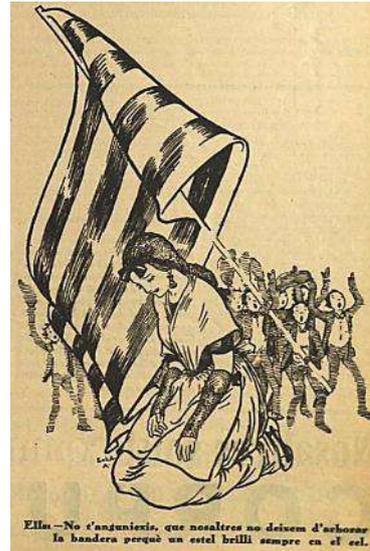


Fig. 1078. Lola Anglada. Viñeta para *Nosaltres sols!*, 1931.

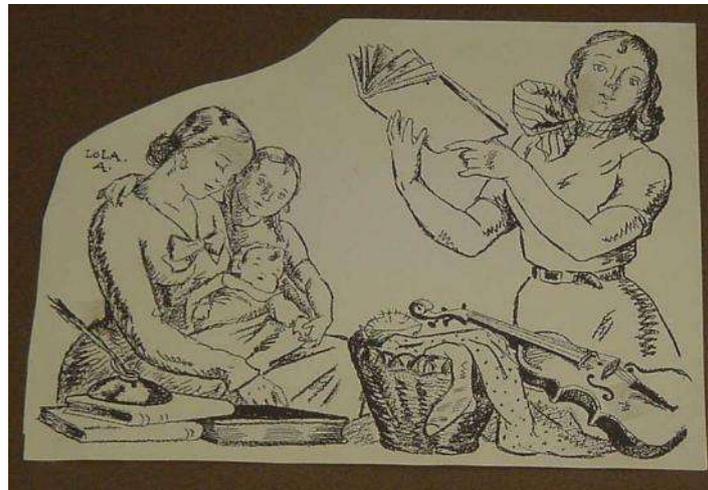


Fig. 1079. Lola Anglada. Grabado de tríptico alegórico, 1930-1934.



Fig. 1080. Lola Anglada. Litografía sin título. Primer cuarto del siglo XX.

Fig. 1081. Lola Anglada. *Madre e hijo*, 1978.

Es fácil ver la omnipresencia de la socialización de aquella pose eterna que procede de la representación religiosa de la Virgen con su hijo. Lo habitual es observar su externalización, en medio de un paisaje simbólico novecentista presente o solo aludido, además necesitada de compañía (fig. 1080). En décadas posteriores, cuando este tema llenó también varios plafones cerámicos, volvemos a encontrar a las madres del pueblo en el centro de los paisajes ideales catalanes, pero a menudo renunciando a su cara individual. La personalidad se transfiere a objetos simbólicos como la cesta con fruta, o se extrapola en la cara del hijo (fig. 1081). Pero lo que verdaderamente domina las composiciones de Anglada, sobre todo las urbanas, es la sustitución de la maternidad aludida por figuras inanimadas. Muñecas, imaginería religiosa o esculturas con un implícito valor alegórico conviven en los exteriores, y a veces también en los mencionados interiores públicos urbanos. Hay imágenes-clave (fig. 1082) que retoman motivos y valores compositivos presentes en muchas otras ilustraciones: tiendas de juguetería con muñecas que emulan a la madre-compradora, procesiones donde las fieles transportan efigies también femeninas delante de los ojos atentos de las niñas, paseos urbanos jalonados por esculturas que congelan el movimiento de las damas, etc., hasta las escenas donde las familias eligen figuras con valor simbólico, religioso, etnográfico-costumbrista o lúdico, indistinguibles en tamaño o forma. Además las muñecas/idolos de piedra convierten el espacio exterior en un armónico y mágico teatrillo de títeres, cuya florida arquitectura encierra las correspondientes relaciones emocionales (fig. 1083). Un bodegón de 1927 anticipa las analogías, remitiendo a la colección de muñecas que a posteriori se convertiría en legado historiado (fig. 1084). Puesto que la maternidad, biológica o social, es vulnerable, el papel de la joven creadora sólo está a salvo en la figura de la eterna muñeca del pasado.

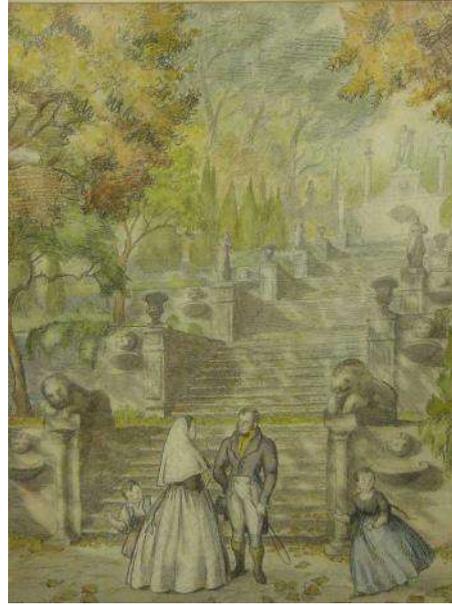
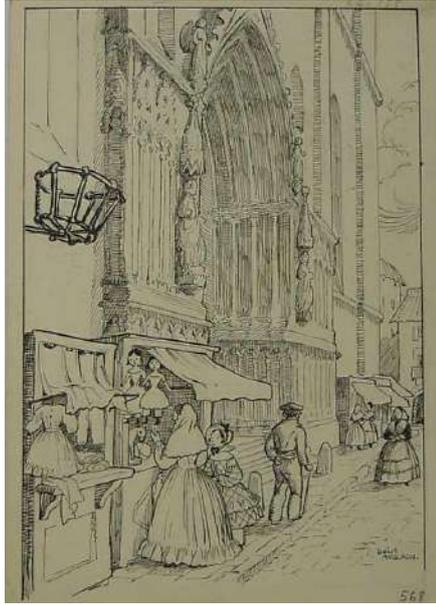


Fig. 1082. Lola Anglada. *Casetas de Santa Maria*, 1953. Dibujo para la serie *Visions barcelonines*.

Fig. 1083. Lola Anglada. *Tarde en Raixa*, 1953.



Fig. 1084. Lola Anglada. *Bodegón*, 1927.

Insistamos: durante el franquismo, Lola Anglada mantuvo la pluralidad de las figuras sustitutivas de la maternidad por una costumbre de su pasado. Integrar en la vida imágenes de múltiple potencialidad, confrontar las soluciones que proponen, seguir indagando los pasados y futuros ideales que surgen en búsqueda de un modelo social posible... todo esto quedó reducido a un escaparate con muñecas, encerradas en una obra teatral de siglos pasados. En el día a día de España tras la sacudida de la guerra civil y la aniquilación de los incipientes logros feministas, ni la modesta presencia de las madres sociales como maestras y enfermeras estaba garantizada. En la posguerra se materializaba el refrán "madre no hay más que una", es decir la biológica. De hecho, la única feminidad pública, beneficiaria de un ilusorio poder en las filas de la Sección Femenina de la Falange, servía para el adoctrinamiento de la amplia masa de mujeres a fin del perfecto cumplimiento de una única función. La de la típica madre fascista, que produce carne de cañón y futuras madres para el régimen (siendo para ello también esposa y ama de casa ideal). La omnipresencia de las imágenes marianas no variaba ni un ápice el

contenido de este imaginario, que en las décadas siguientes privaron de su aspereza, pero nunca de su núcleo ideológico.

Involucrada en la esfera del recuperado consumo y la domesticidad con algunas ventajas tecnológicas, la madre desarrollista no perdió el centro gravitacional de su imagen: el abnegado sacrificio. Incluso en plena Transición la dimensión reproductora siguió siendo el campo de la batalla que se encarnizó a partir de los sesenta. Familia numerosa o píldora y aborto fueron los verdaderos marcadores del cambio social e individual en los años siguientes. La herencia que dejó toda esta historia en la autopercepción de las mujeres fue visible en la Transición tardía. Las *superwoman* que conseguían romper el techo de cristal se reconocían en un constante esfuerzo culpable, ya que no existían estructuras intergeneracionales u oficiales, comprometidas en romper las barreras entre las dos esferas. Impelidas a realizarse profesionalmente en una economía de género inestable, las mujeres exploraban los formatos de la madre sacrificada. No menos dedicada que la tradicional, pero probablemente infinitamente más confusa, sola y privada de una imagen comprensible. El oscuro trasfondo de los silencios, las ausencias y las lagunas nunca dejó de cernirse sobre las figuras que constituyen el principal modelo educativo para las niñas.

Retomo el extracto resumido de la cronología del segundo país investigado. A inicios de siglo la situación de la mujer rusa apenas presentaba modestas divergencias locales de la problemática europea. Es decir, el lastrado movimiento emancipador concordaba con el auge de la maternidad social, llenando el espacio público con entregadas y sacrificadas enfermeras y maestras. Uno de los detalles idiosincrásicos potenciaba la sublimación del prohibido placer personal en una vida artística tan desenfadada como frustrada. La resultante figura de la creadora progresista, como una especie de madre virgen de la nación/ humanidad, no era menos trágica que la de otros países europeos. Fue la posterioridad la que normalizó las dramáticas autopresentaciones como la de Bem, engrandecida a los ojos de sus modelos –ensalzada exactamente por los patéticos esfuerzos de ubicarlos en el mismo nivel que su arte, como demuestran las reiteradas composiciones sobre este tema (la figura 1085 completa la vista en el capítulo II)–.



Fig. 1085. Anónimo. *E. Bem trabajando*, década de 1880.

Dicha posterioridad, que en teoría iba a eternizar la liberación femenina, acabó institucionalizando la maternidad social como superior a la biológica (enseguida veremos cómo el planteamiento que supeditaba a la pobre madre inculta a la impoluta trabajadora de la guardería estatal fue el primer escalón de una palpable invisibilización). Las entregadas madres de la temprana Edad de Plata pasaron a ser en masa, víctimas por salvar. El estado leninista

prometía liberarlas de la carga de la maternidad, encargándose de la cría y la educación de la nueva generación. Sobre decir que, mientras la carga laboral de las mujeres empujadas más allá de un límite de la pobreza crecía en progresión, la colectivización del trabajo doméstico que las aliviaría iba muy a la zaga, y el compañero que compartiría en condiciones de igualdad se difuminaba en un alcoholismo nacional global.

Así se fue reforzando la estructura que alcanzó plena definición en el estalinismo y fue llamada posteriormente por las investigadoras rusas "orden de género etacrático". Recuerdo que, en resumen, consistía en la continua obligación de las mujeres de procrear a la vez que entregaban su fuerza laboral al estado, sustituyendo este ente la mayoría de las funciones de la pareja masculina real. Ejemplificado en la figura del líder y padre de los pueblos, este orden social formaba una familia simbólica, compuesta por Stalin, grandes masas de mujeres trabajadoras y la inmensa producción quasi-industrial de niños, cuyo verdadero propietario era el estado totalitario. Nada de esto liberaba a las madres de familia de las extenuantes jornadas dobles o de la lucha por la supervivencia, en los períodos especialmente críticos cerca de lo imposible. Pero sí las desposeía de los derechos y responsabilidad sobre la educación ideológica y ética de sus hijos. Vimos algún ejemplo de las innumerables representaciones de las actividades infantiles en las organizaciones estatales, incluidas algunas profundas disonancias entre las sucesivas estrategias estilísticas, centradas en el rendimiento masivo de la propaganda respecto a la niñez-como-colmena y de las tácticas personales, elocuentes sobre los miedos y las dudas implícitas. Añadiré tres más, que transparentan el desarrollo del lenguaje visual imperialista y universalizante, a costa del borrado de la figura materna a la que, a la larga, sustituyen.



Fig. 1086. Anónimo. Cartel “8 de marzo. Día de la organización de guarderías en las granjas colectivas”, 1930.

Fig. 1087. Natalia Pinus. Cartel “Un saludo bolchevique a los jóvenes leninistas”, 1934.

La primera, fechada en 1930, pertenece al acervo propagandístico de las guarderías en las granjas colectivas y despliega una titubeante mezcla de evocaciones a medias: desde el cromatismo de la artesanía popular a un ingenuo fotomontaje (fig. 1086). La madre campesina, llamada a las filas de una mecanizada producción agrícola de aspecto compositivo paramilitar, entrega su bebé a la cuidadora de la guardería que lo derivará a otras cadenas productivas, no

menos masivas. Dos detalles estremecen. La inscripción: “8 de marzo. Día de la organización de guarderías en las granjas colectivas”, y el hecho de que el niño expresa claramente su preferencia por la madre colectiva. En cuanto a la aparente ausencia del líder de su “harén” de mujeres productivas, podemos adivinar su mano en las dos banderas que coronan el fálico silo y la no menos ascendente guardería. (En un año ligeramente posterior) Apenas cuatro años después vemos en otro cartel una de las habituales imágenes donde, si jugamos con la expresión orwelliana, el pionero y la pionera son iguales, pero él es, compositivamente, bastante más igual que ella (fig. 1087). Los dos niños mayores organizan con su llamada la marcha de una interminable multitud, que adivinamos irá creando figuras geométricas deshumanizadas. Más que la implícita presencia de la autoridad divinizada, que exige la formación de campos y montes aterrazados de cuerpos infantiles, sobresale la utilización arbitraria del elemento étnico, como una pincelada exótica rodeada del mar de uniformes. Folclórico-pintoresco, como la campesina de la imagen anterior, el elemento que alude a la diferencia nacional dentro del imperio soviético queda reducido a un detalle casi ridículo, condenado como ella a fundirse con las masas corporales anónimas y a la vez necesarias para justificarlas. De hijos de un territorio diferenciado o de una mujer concreta, ambos orígenes caracterizados por poco más que los estilizados disfraces, inseparables de la idea de retraso y secundariedad, los niños han pasado a “evolucionar” en lo que la inscripción en este caso llamó “leninistas”, que sería lo mismo que decir “hijos de Lenin”, aunque cada observador ya sabía identificar mejor a su nuevo padre.



Fig. 1088. Galina Stolbova¹²⁷⁷; Vladímir Bogatyrev. Composición escultórica de cerámica. *¡Gracias, camarada Stalin, por la infancia feliz!*, 1949.

¹²⁷⁷ Galina Stolbova (1908-1996) se formó inicialmente en los talleres de AJRR y posteriormente en la Academia de Leningrado. Desde su graduación, en el significativo año 1937, la “infancia feliz” soviética se constituyó en el tema central de su trabajo. Después de la Segunda Guerra Mundial materializó sus ideas, uniendo su trayectoria con la famosa fábrica de porcelana de Leningrado. Fue una colaboración de lo más fructífera: hasta el día de hoy, la línea oficial “Infancia Feliz” sigue siendo registrada por la fábrica y sigue siendo rentable (explotando la creciente nostalgia que implica el oculto adjetivo “soviética”). Son significativos los nombres de las figuritas de porcelana de Stolbova: *Niña con flores (al desfile)*, *Niña-tenista*, *Primer día de clase*, *Joven guarda de la frontera con su perrito*, *Joven bañista* o el obligatorio, para el kitch cotidiano, tema de la higiene infantil, reflejada en *El lavado o Niña con palangana*. También caben los temas exóticos, que en el mundo de la estatuilla de porcelana indican simplemente la vulgaridad del gusto occidental, convirtiéndose aquí en potentes metáforas colindantes con la alegoría imperial: *Niño uzbeko con uva* o *Chica uzbeka peinándose*. Cabe señalar que lo habitual de su producción es –como podríamos esperar de la porcelana de disfrute diario en el hogar en combinación con el semidesnudo infantil y el matiz propagandístico– mucho más dulzona y menos solemne que las composición con Stalin, hecha en colaboración con el marido de la artista, un escultor, practicante de formas más grandes y “serias”.



Fig. 1089. Galina Stolbova (coloración G. Kosenkov). *Niña con flores y vestido rojo (¡Vamos al desfile!)*, años sesenta. Fábrica de porcelana de Leningrado, serie Infancia Feliz. Fig. 1090. Galina Stolbova (coloración E. Lupanov). *Niña con flores y vestido blanco (¡Vamos al desfile!)*, años sesenta. Fábrica de porcelana de Leningrado, serie Infancia Feliz.

Por fin, en el grupo figurativo posterior de la guerra, este padre aparece entre sus niños (fig. 1088). El material es muy apropiado para la pretensión de lujo “de masas”: la porcelana de colores brillantes, próxima a la tradición prerrevolucionaria y a la vez, a la representación paneuropea del cliché infantil. Además, las características formales desmienten el título propagandístico. En vez de un repaso de las plurales opciones para desarrollar sus dones dominando el mundo, los niños de Stalin parecen un grupo de antiguas divinidades. El pionero-montañista es un verdadero Mercurio con el *contraposto* correcto, las poses y actitudes del joven agricultor o del amante de los caballos no son menos greco-universales, y la violinista, por si quedaba alguna duda, utiliza como atril una mini-columna dórica. Pero los atributos de este mundo pan-helenista dejan huella de la pertenencia multinacional de los niños, reducida a detalles anecdóticos, como el jinete con gorrito del Asia Central que ama al caballo por ser de donde es, preso de la eterna contradicción entre igualdad uniformizante y reduccionismo folclórico.

El grueso de la obra de Stolbova admite variaciones de colores de los atributos, para satisfacer una demanda que permanece en el tiempo aunque cambien las ideas y afectos: la niña que va al desfile cambia de vestido (figs. 1089-1090), igual que el joven guarda fronterizo de gorrito, conllevando así a catálogos que anuncian solemnemente el modelo del tipo “con gorrito azul” o “con gorrito verde”. Eso sí, la insistencia en la pintora que coloreó la figurita (fecha hacia el final de la trayectoria laboral de la escultora en el establecimiento) dejan abierta la cuestión de su actitud hacia esta forma de serialidad. Lo que no podemos cargar sobre la memoria de Galina Stolbova es la nostalgia postsoviética, igual que le es ajena la reivindicación crítica del kitsch vivida tímidamente en los noventa, fechas en los que vivía su profunda vejez. Lo más probable es que fuera una artesana convencida de que sazonar el edulcorado surtido de la eterna porcelana de las vitrinas del salón, con algo de ideología comunista, no cambia el mensaje primario de los querubines a precios accesibles. El quid está en la decisión de fusionar la producción estatal de escultura decorativa de pequeño formato con valor simbólico, con la tradición anterior de estatuillas de porcelana, tomada en préstamo poco después de la revolución. Y en el resultado, un encuadramiento en la incipiente cultura de masas donde desentonaba lo experimental (Malévich también trató de producir cerámica, con algún éxito puntual) y sí triunfaba el artículo de lujo obrero necesariamente de bajo precio. Pero se trataba de un *mainstream* ya establecido, al que la artista podía solamente unir sus preferencias, sin modificarlo. KOMAPOB. E., 2017.

Ya completamente invisibles, esto es, privadas de cualquier imagen, nos llegaron las historias de madres internadas en los Gulags, como las contadas por Svetlana Alexiévich¹²⁷⁸. Sus hijos les fueron arrancados para ser educados con un cruento adoctrinamiento, en desprecio hacia las enemigas del pueblo en las que involuntariamente se habían convertido las madres. En esas condiciones muchos se reencontraban después de la rehabilitación, para seguir con la tragedia de sus vidas, mientras que de la existencia del asesinado padre apenas quedaba rastro o memoria, este se sobreentendía suplantado por el estado neo-patriarcal. En el siniestro paréntesis que supuso la Gran Guerra Patria, la imagen femenina absorbió una carga metafórica adicional (siguiendo la otra línea, la de invisibilización por falsificación, donde la figura monumental absorbe y esconde la real). Trabajadora, víctima de la violencia del enemigo y casta compañera que espera eternamente un soldado desaparecido, la mujer fue cargada también con los rasgos de la grandiosa madre patria que instaba al sacrificio militar. Reinterpretando las características seculares de las alegorías nacionales con un neoclasicismo mediocre, esta figura de los carteles de guerra nutrió la escultura pública posterior, inspirando megalómanos monumentos de –indistintamente– la victoria, el pueblo ruso o la paz.

Los años posteriores al estalinismo apenas suavizaron la existencia de estas madres, que la propaganda seguía declarando como las mujeres más emancipadas y liberadas del mundo. En tiempos de "erosión del modelo de la madre trabajadora", según la definición de Pushkaryova, garantizar la subsistencia familiar seguía siendo la tarea prioritaria de la mujer, que terminaba su jornada laboral en las infinitas colas de los endémicamente carentes productos básicos. Relegadas a puestos secundarios, lejos de poder realizarse profesionalmente, a las mujeres tardosoviéticas se les ofreció ser madres ejemplares, cómo dedicación emocional compensatoria. Luchando para dar a sus hijos aquellas posibilidades materiales e intelectuales que ellas mismas nunca tuvieron, fueron educando, de modo semiconsciente, a la generación de descontentos que promovió los verdaderos cambios.

No parece que se lo hayan agradecido. El alto precio de la parcialmente lograda transición democrática en Rusia fue una vez más un asunto de género. Entre sus componentes encontramos la pobreza femenina endémica, la violencia machista institucionalizada, una creciente misoginia y la implacable vuelta al orden conservador. Este nuevo patriarcado, más atávico y violento que el decimonónico, fue abrazado sucesivamente por las estructuras paracriminales que dominaron la economía liberalizada, por el renacido ideario religioso y, hacia el final del periodo, por las estructuras del renovado "estado fuerte". Como durante todo el siglo, el imaginario programado encauzaba los procesos con representaciones de gran poder de convicción. Entre muchos otros ejemplos, podemos citar a las revistas femeninas, que a partir de los noventa proyectaron los deseos de sus lectoras en una única figura capaz de alcanzar la felicidad. La entregada y sacrificada madre de familia, el antídoto a las solitarias e insatisfechas mujeres con éxito profesional. Como si el siglo nunca hubiese comenzado.

Vuelvo a la pregunta crucial. En un entorno de falsificación y coacción generalizada, donde la ideología se nutre de la violencia simbólica normalizada y la justifica, apropiándose de los conceptos que podrían denunciar ¿qué medidas de precaución tendríamos que tomar antes de usar la imagen como testimonio analítico? Plantearé uno de los métodos derivados de las bases esbozadas en la introducción, esto es la búsqueda de rasgos de representación estereotipada, tal como la sugieren teóricos del discurso como Barthes, Foucault y Butler¹²⁷⁹. Se trata de detectar rasgos originariamente aislados, superficiales pero impactantes, que han

¹²⁷⁸ ALEXIÉVICH, Svetlana, 2015 b. Ver también GREGORY, Paul, 2013 y, respecto a la revisión de la representación de la maternidad en la Unión Soviética, las referencias correspondientes, señaladas en los capítulos II-VI.

¹²⁷⁹ HALL, Stuart, 1997.

sido repetidos en la representación del mismo grupo de personas hasta convertirlos en atributos categóricos de un sistema clasificatorio. Recordaré también, que los citados atributos, ahistóricos e inmutables, a menudo se refieren a características que se excluyen mutuamente, provocando reacciones de signo positivo y negativo a la vez y revistiendo así la corporalidad del sujeto representado con pulsiones liminales. El fetichismo, el voyeurismo y la fragmentación han sido aducidos como ejemplos de prácticas de relación visual con la figura, estigmatizada por el estereotipo.

A continuación, y como corolario de la revisión histórica de la figura materna en la Unión Soviética y Rusia de los párrafos anteriores, confrontaré el antimodelo estereotipado con dos madres, creadas por Nika Goltz. La primera deriva de su querido Hoffmann y data de 1988, aunque las primeras ilustraciones de la obra, *El pequeño Zaqueo llamado Cinabrio* –y con ellas las posibles variaciones en dibujos preparatorios de la misma figura– aparecen aún en la segunda mitad de los años setenta. El hada Rosabelvedere, madrina y benefactora, visita a su ahijado, prácticamente hijo adoptivo; gracias a su arte, el pequeño monstruo adquiere poder casi-dictatorial sobre la caricaturesca sociedad¹²⁸⁰ (fig. 1091). La particular *Pietà* está espiada por dos personajes, pero en realidad no admite miradas curiosas. Aunque Zaqueo queda a la vista con toda su fealdad, la mujer está doblemente oculta por su semejanza con las rosas que la absorben en un trampantojo y por las capas de telas que cubren su cabeza y cuerpo. Es el aspecto habitual de las madres de Nika Goltz, que, en distinto grado, suele obstaculizar la observación exacta o la identificación. Otra paráfrasis de la *Pietà*, de una década posterior, muestra a otra madre velada, la del Niño-Estrella de Wilde (fig. 1092). Rechazada por su “superior” hijo –que repite los rasgos de un monumento clásico– la mujer queda reducida a un patético (casi el símbolo clásico de la desesperación) y cubierto de capas, que apenas descubren las manos, las mismas partes del cuerpo que vemos en la figura anterior.



Fig. 1091. Nika Goltz. *El pequeño Zaqueo llamado Cinabrio*, 1988.

Fig. 1092. Nika Goltz. “El niño-estrella” en *Cuentos*, 1993.

¹²⁸⁰ Es notable que la Unión Soviética estuvo entre los pocos países que otorgaron una cálida acogida al cuento. La madre biológica del pequeño antagonista es una pobre campesina privada de cualquier suerte o consuelo. En cambio, la verdadera figura materna, el hada velada que le dota del poder de embaucar a la gente hipócrita, es una prófuga de las reformas de un autócrata ilustrado, que expulsa de su país lo maravilloso.

Podemos aceptar a las imágenes de Goltz como dos caricaturas del discurso de la maternidad de su época, la primera suavizada por las habituales sutilezas e insinuaciones ochenteras y la segunda desgarrada, pero saturada de metaimágenes, como este niño-monumento que alude a otras imágenes de otros libros infantiles anteriores, etc. Tenemos varias razones de peso. No solo porque las fuentes documentales de este periodo nos relatan historias de maternidades, anuladas por las degradaciones ideológicas, o de separaciones entre madres asimiladas e hijos secuestrados dentro de un sistema de dobles sentidos. Sino también porque las particularidades estilísticas personales, legibles en las ilustraciones utilizan unos métodos, antitéticos respecto a la presentación estereotipada para neutralizarla. Sumando las impresiones visuales de los innumerables carteles y postales dedicados al 8 de marzo de las décadas posbélicas (cuando fue convertido en la “fiesta de mamá”), detectamos rápidamente los elementos repetidos en distintas combinaciones, estando presentes inevitablemente por lo menos dos. Las flores, que a menudo han parasitado hasta crear estructuras envolventes, alrededor del inspirado y estilizado perfil de la cara y de la mano en primer plano (fig. 1093). Este último elemento suele dedicarse a evidenciar un gesto retórico: enseñar el “camino correcto”, saludar, abrazar, etc. El resto de elementos parece una visualización de los contenidos semánticos de la denominación de la fiesta: la cara de lado ilustra el vocablo “feliz” y el entramado decorativo aludía al adjetivo “internacional” (expresable también con numerosos perfiles de rasgos de diferentes etnias con sus respectivos trajes, de la imagen gráfica del globo terrestre, etc.). Las omnipresentes flores, a veces sublimadas en formas paraescultóricas o geométricas, se asociaban fácilmente no solo con la ahistórica idea de lo femenino, sino también con la fuerte identificación entre la mujer y la madre-floricultora, es decir, productora de niños, belleza o paz¹²⁸¹, y a medida que avanzaban las décadas, cada vez era más probable que dichos niños también formaran parte del cartel o la postal (fig. 1094). Convertidos en pictogramas, estos fragmentos de cuerpos no provocan ningún tipo de atracción (ni cualquier tipo de proyección emocionante, contradictoria o simple). No así los monumentos escultóricos o sus analogías del cartel que –como vimos en reiterados ejemplos– repiten gestos, poses y fragmentos sobrecargados de énfasis, para inspirar a la vez conmiseración por el cuerpo atacado de la madre patria y terror por su grandeza física y moral.

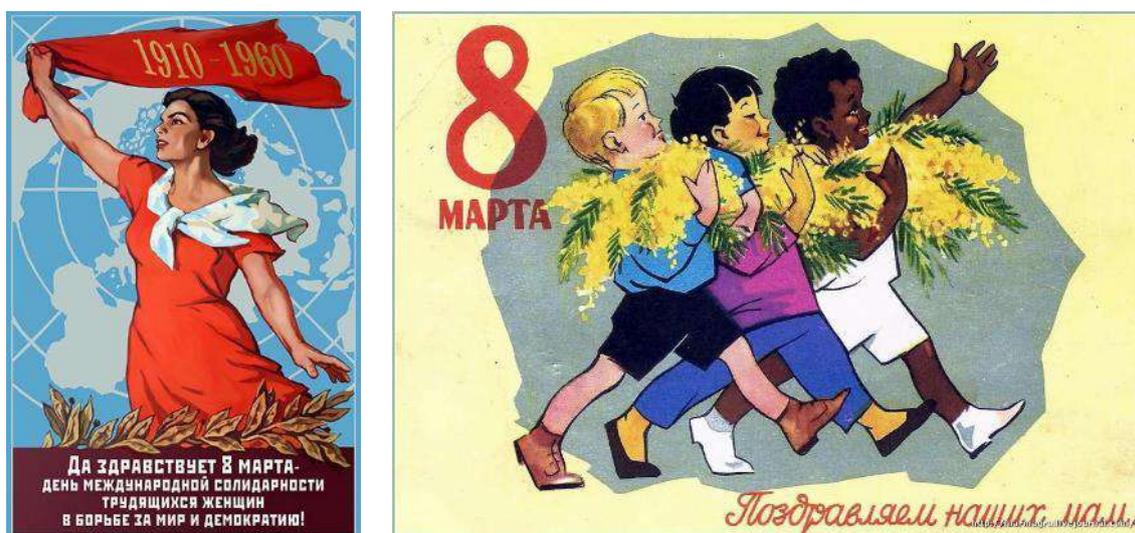


Fig. 1093. Desconocido. Cartel “¡Viva el 8 de marzo: día internacional de las mujeres trabajadoras en su lucha para la paz y la democracia!”, 1960.

¹²⁸¹ Remito también a los dos carteles florales, analizados en el cap. IV.

Fig. 1094. Yuri Rajóvski. Tarjeta postal dedicada al 8 de marzo “¡Felicitamos a nuestras mamás!”, 1961.

Las dos imágenes maternas de Goltz están compuestas íntegramente por clichés extraídos de los carteles del 8 de marzo y de los monumentos nacionalistas que usan cuerpos femeninos reproductivos. Pero no sugieren ninguno de los mensajes propios de estos grupos – el primero, definible como estereotipo trivializado en proceso de difuminación y el segundo con implicaciones alegóricas–. A saber: felicidad, universalismo (internacionalista/colonial), maternidad satisfecha, orgullo nacional o inevitabilidad de la restauración del orden amenazado. Nika Goltz ha redefinido una serie de elementos desacreditados, uniéndolos con otros discordantes, a través de la metáfora visual del velo-borrado-negación. A partir de esta fórmula, la hoja se convierte en zona libre para expresar las realidades silenciadas del contexto, sin que ningún discurso pudiese distorsionar la representación¹²⁸².

Después de los ejemplos puntuales, analizaré una muestra de ilustraciones –selectiva pero más amplia– para detallar lo referido. Desde la Unión Soviética, una imagen doble del abrazo roto materno analizada, por un lado, a partir del llanto de la Mater Dolorosa no cristiana, en las ilustraciones del *Kalevala* y, por otro, en su relación con las despedidas y ausencias de las impotentes madres trabajadoras soviéticas, indisolublemente unidas a brillantes mixtificaciones literarias. En el lado español veremos la representación de un tipo, derivado de las imágenes marianas que, en el plano literario, considero más afín al tema de la nana y la transmisión intergeneracional de la resistencia, entre otras actitudes por definir. No conviene olvidar que, aunque muchas de estas representaciones abandonan el espacio interior, para buscar la vuelta al universo telúrico que equipara mujer fértil y naturaleza cíclica, su verdadero carácter es propio del encierro. Abriendo sus brazos para gritar el dolor frente al monstruo-asesino de la guerra, apuntando para conjurar a sus víctimas o acunando entre la bendita naturaleza nacional, la madre sigue cerrando el ciclo que puebla el mundo para que este sea devastado reiteradamente, sin acceso a la esfera pública que le permitiría interrumpir el absurdo proceso. Este es el trasfondo común de las imágenes del “sacro” abrazo maternal y de las creaciones alegóricas en torno a las ideas nacionales. Muchos aspectos de estas figuras que veremos, destinados a afianzar la exclusión y la asimilación confirman sus correspondencias visuales directas con la representación materna.

3.2. LOS MONSTRUOS NO SOÑADOS

En el subepígrafe anterior, vimos imágenes de Lola Anglada referentes a la relativización del cuerpo alegórico materno, que podía manifestarse formalmente afín al canon religioso y, en el caso más común, cedía su rol social a figuras simbólicas sustitutivas. En otro ejemplo más reducido observamos otra forma de neutralizar o borrar a la madre, transfiriendo directamente sus funciones al estado totalitario-patriarcal, personificado por el líder soviético. En este punto restablecemos el equilibrio, volviendo a las madres soviéticas visualmente desplazadas. Hablamos de la falsificación generalizadora de una imagen, confeccionada con datos de la realidad inmediata cribados por los preceptos oficiales interiorizados y –por añadidura– reforzados por moldes formales inconscientes, anteriores a los discursos del poder (como lo vimos en el caso de la figura alegórica). En este caso, y aun disponiendo de los

¹²⁸² La cuestión de si tales operaciones quedan al borde de lo consciente para la artista, tan antigua como la Historia del Arte misma, no cambia el planteamiento. Lo importante es que la recepción colectiva (en relación de retroalimentación con las ilustraciones del cuento) sí permitía las interpretaciones liberadoras, hasta el punto de asociar públicamente al pequeño Zaqueo con sus propios dictadores. КАРЕВ, Владимир, 1990.

detallados análisis previos de los planteamientos de censura y control característicos de cada época, y también de las estrategias personales, no todas las imágenes tendrán el mismo nivel de transparencia. Es inevitable que la representación materna aporte formas monolíticas: siglos de visualidad cristiana (nunca borrados del todo del imaginario colectivo, incluso en los países socialistas) y milenios de estatuaria paraclásica, centrada alrededor del concepto alegórico de la mujer-territorio producen pocas variantes de manifestación del cuerpo materno. Este puede abrazar en un acto de transmisión (el proceso de la procreación en sí es un tabú), permanecer de pie como una montaña-refugio frente a las adversidades, o derrumbarse, aplastado tras el ataque existencial de la historia contra la vida. Es decir, empezando por el final representar pérdida –que puede ser también despedida, ausencia u otras formas parciales de faltar–, continuidad o permanencia. Los últimos dos conceptos dejan de ser sinónimos, si admitimos que la madre que defiende del peligro es un eufemismo para mostrar el embarazo, igual que el esquema cercano a los iconos de la Virgen con el Niño lo es para la procreación en general. Ahora bien, todo ello queda claramente visible si la forma típica acompaña a un texto también arraigado en el arquetipo: el cuento popular permite no solo acompañar las figuras literarias eternas con imágenes tipificables, sino también proyectar las disidencias y dudas inconscientes de un modo fácil de advertir. Cabe puntualizar, en cambio, hasta dónde los temas derivados de la intimidad cotidiana soportan el uso de gestos y poses clásicos, ideologizando así la imagen tónica de la madre. Con estos propósitos analizaré primero algunas ilustraciones de una famosa narrativa mitológica y luego imágenes que acompañan célebres versos dedicados a la problemática materna en la Unión Soviética, recordando antes la legibilidad de la imagen tipo a través de un impactante dibujo de Lola Anglada (fig. 1095). La mujer-Cataluña enfrentada a la represión franquista desde 1936 no es una madre evidente (ya vimos los reparos de la artista referidos a la maternidad política), pero sí una progenitora en potencia, como lo delatan sus curvas pronunciadas y su postura que la asemeja a una ánfora. Más que la impotencia de las manos atadas para la ejecución, la figura anuncia la inmortalidad de la permanencia que transmite y afirma lo propio; como si la minúscula sombra representara el cuerpo perenne y sus miedos, pero la cuasi-pétreo figura fuese intocable. Sin necesidad de texto de apoyo (o de más texto de lo que serían los boletines de guerra reales) la imagen deja entrever una afinidad que trasciende la conocida Ben Plantada, para reivindicar su parentesco con los dibujos de Goya. Es decir, la contingencia de la idiosincrasia local se ha refundido con la visión universal, a la vez que lo verídico, en un momento histórico desgarrado, coincide con lo simbólico (piénsese en la ubicación de los fusiles). Toda esta visibilización de capas de sentido ha dotado a los elementos de la imagen, compacta y lapidaria, de un enorme poder sugestivo. La disposición de brazos, cabeza y pies se convierte en un código tan unívoco como si se tratase de escritura.



Fig. 1095. Lola Anglada. *Represión franquista*, 1936.

Podemos averiguar la viabilidad de tal planteamiento: la superación de las particularidades personales e incluso coyunturales por un código corporal exacto, en el caso de un poderoso motivo trágico (derivado de la realidad, del fondo textual, o de ambos). Una oportunidad semejante la brindan las ilustraciones de la epopeya carelio-finesa *Kalevala*. En el capítulo IV vimos que las imágenes creadas por las paradigmáticas artistas de vanguardia Alisa Poret y Tatiana Glébova pertenecen al año 1933, es decir, a un momento en el que las búsquedas estilísticas rompedoras tenían más peso que la problemática histórica del tema. Poco después, la guerra ruso-finesa terminó con la anexión de gran parte del territorio carelio por la Unión Soviética, resignificando así el trabajo de publicación e ilustración de los poemas mitológicos de la región. Los versos seguían estando dedicados a los anhelos íntimos de los héroes, al poder mágico de los poetas, cocreadores de las realidades sociales y, sobre todo, a la violencia omnipresente contra las mujeres que daban forma al mundo con su resistencia. Pero su lectura había cambiado, en la lucha dialéctica entre una visión asimilacionista (que presentaría el mito como “doblemente” universal: todas las leyendas dicen lo mismo, así que el territorio anexionado queda rusificado una vez más por la recreación) y la otra, localista, que a su vez tendría que debatirse entre el exotismo y cierta reivindicación política semitransparente¹²⁸³. Con estas condiciones evolucionaron los dibujos de Tamara Yufa, muchos sin una fecha exacta, ya que toda su vida creativa fue un constante rehacer los personajes y paisajes del *Kalevala*. Así vemos a dos madres de la saga, una de la heroína, víctima de la violencia sexual (fig. 1096) y la segunda del héroe cultural, sacrificado por otras formas de violencia generalizada (fig. 1097). Pese a la evidente diferencia estilística que indica la distancia cronológica, el gesto es idéntico: el desconsolado llanto está acompañado por los brazos abiertos, que emulan el vuelo de las aves míticas (en el poema épico, a menudo los personajes muertos toman formas parecidas). Es una llamada a la metamorfosis que transforma la muerte en vida, un gesto de retórica y salvífica creación. Una especie de crucifijo o su negación, en el que la madre cósmica (a la que representan todas las madres del mito) asciende del infierno terrestre del dolor, al cielo que permite la resurrección —una de esas madres resucita a su hijo, recogiendo y juntando sus miembros, como ocurre en otros mitos del mundo—. Por su evidente afinidad con los elementos naturales, estas madres míticas se vinculan con las madres muertas de los cuentos folclóricos, aunque aquí tratan de hacer resurgir la vida de los suyos sin perder la propia. Por su asidua identificación con el traje étnico y el código gestual monumental recuerdan a las alegorías nacionales o sus contrapartes exótico-regionales, erigiéndose así en una especie de eslabón entre el arcaísmo y la confusión ideológica. Pero su gesto rotundo difiere de cualquiera de estos fenómenos: es a la vez retórico (dando legibilidad unívoca a múltiples significados) y realista, por aludir a una tragedia que cualquiera sentiría sin necesidad de códigos. Podríamos seguir enumerando influencias y afinidades —por nombrar una, las imágenes expresionistas de muerte y dolor son estilísticamente muy cercanas a la segunda figura— pero esto no empañaría la comprensión de las protagonistas. Son madres en las que el esencialismo en torno al género, inevitable en la mitología, queda neutralizado por las distorsiones ideológicas propias del complejo origen geográfico y así la negación de normalizar o enmascarar el drama femenino queda plenamente visible.

¹²⁸³ Semitransparente o semiconsciente. Insistamos: los fineses abandonaron la Carelia soviética que fue repoblada por gente de todos los confines del imperio. Muchos de los artistas recién llegados se dedicaron a la temática local, etnográfica e histórica. El estudio académico de los temas afines fluctuó durante décadas entre la censura, la falsificación condescendiente (la “gran” cultura rusa pretendía asimilar justificadamente a una “menor”), la mixtificación propagandística y la insinuación críptica. ВИХАВАЙНЕН, Тимо, 2013.



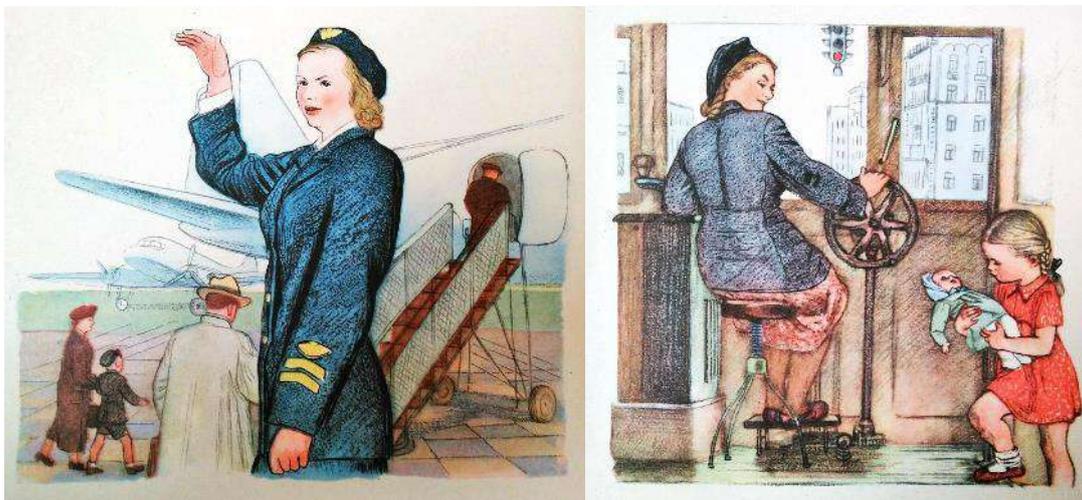
Figs. 1096-1097. Tamara Yufa. Ilustraciones sobre motivos del *Kalevala: epepeya carelio-finesa*, ca. 1980-ca. 2000.

3.3. “SE PRECISAN”, FIRMADO: MIJALKOV

Otras formas de separaciones pueden ser reflejadas de otras maneras. En 1936 Serguéi Mijalkov publicó, dentro de su primer poemario, uno de los más memorables poemas infantiles en ruso: *¿Y en vuestra casa?* Un lirismo embellecido y una enorme habilidad en la sugerencia sonora conseguían falsificar la sensación de pérdida y desorientación sufrida por miles de niños y madres. En el poema, un grupo de niños, solos en el patio comunal, se ponían a discutir sobre qué madre es más importante, revelando así un amplio abanico de dedicaciones profesionales femeninas. Con alegre ternura el final insistía en que “se precisan mamás diferentes”, dejando entender que, independiente de si son cocineras o ingenieras (y sin menoscabo de su permanente ausencia) siguen siendo unas ciudadanas y sobre todo unas personas maravillosas. Esta afirmación –compartida por los lectores hechizados por la poética, pero sin pruebas lógicas– tenía que ser desarrollada por los ilustradores. Antes de ver el cómo, mencionaré un hecho que adquiere relevancia. El autor de los versos, uno de los más exitosos poetas infantiles, fue posteriormente homenajeado en una brillante cinta por su hijo, el director Nikita Mijalkov, como el *Padre* por antonomasia. El homenaje parecía impecable, además de talentoso: el mismo año *Mamá*, otra película documental, supuestamente compensó cualquier posible desequilibrio¹²⁸⁴. Solo conociendo la biografía y trayectoria del poeta podemos comprender dónde está la falacia y por qué todo esto es tan importante para la interpretación visual de su obra. Serguéi Mijalkov fue, probablemente, la persona más premiada que existió jamás: ningún honor le fue negado por ningún poder, el partido comunista ruso lo celebró no menos que los gobiernos posteriores. El poeta, que cambiaba públicamente de ideas inmediatamente después de cada cambio de régimen, podía presumir no solo de numerosísimos premios, medallas o monumentos, sino hasta de un asteroide que lleva su nombre. Una de las pocas personas que compiten con él en este estatus casi divino es su hijo. Para sus compañeros escritores y muchos otros intelectuales, Mijalkov-padre fue, no obstante, algo más que el símbolo de la adaptación acomodaticia a cualquier poder político. Participó con convicción en las persecuciones de otros

¹²⁸⁴ Si no tenemos en cuenta que el padre recibió el homenaje por su nonagésimo cumpleaños y que para la madre este llegó dos años después de su muerte; en realidad no es una diferencia tan insignificante. МИХАЛКОВ, Никита. *Отец. Мама*. Москва: Студия ТРИТЭ, 2003.

literatos y artistas. A diferencia de muchos otros personajes célebres soviéticos, nunca defendió a un compañero amenazado o una posición personal mínimamente disconforme¹²⁸⁵. Ni su aclamado hijo pudo practicar en la película biográfica otro tipo de exculpación que obviar los rumores e insistir en sus cualidades de padre perfecto, tierno y dedicado (y, como apunté, tan querido como la casi igualmente homenajead madre). Gran parte de esta estrategia fue heredada. Según la poética de Mijalkov-padre nada legitimaba mejor un régimen sanguinario que la ternura, el sentimentalismo cotidiano y la glorificación de una feminidad o infancia (o cualquier otra forma de debilidad dignificada) que ondean frente al mundo la bandera de su problemática resuelta. Tan hermoso resultado produce esta secuencia en *¿Y en vuestra casa?* que podríamos imaginar al poeta declarando: si los que no podemos negar que siguen siendo vulnerables creen que su debilidad es fuerza, y su tristeza permite ser presentada de forma estéticamente atractiva, podemos no mencionar las represiones, la miseria o el conflicto con el que hemos minado la infancia semiabandonada y la maternidad crucificada. Si los dibujamos superando su infelicidad con heroísmo y, además, hermosos, hemos contestado a la acusación sin necesidad de verbalizarla. Para demostrar qué pocas concesiones hizo la imagen a esta falsificación, usaremos un ejemplo de la mucho más tranquila y agridulce época posbélica, y de una estética dispuesta a seguir el mensaje de Mijalkov. Hablando de la mezcla de sufrimiento y belleza, cabía esperar que sería justamente un artista como Alexéi Pajómov, quien mostrara especial interés por el texto, en un principio, para seguir con el juego entre mensajes conscientes e inconscientes y no para ponerlo en evidencia. Pero tales expectativas se desploman desde el primer aspecto que une la estética de Mijalkov con la de Pajómov, el uniforme. El gran ilustrador no quiere o no puede ocultar cómo, condenadas a despedirse o asumir la presencia de sus hijos en el lugar de trabajo con un gesto de resignada impotencia, las mamás más atractivas lucen unos ceñidos uniformes que, más que expresar poder, recalcan sus curvas (figs. 1098-1099). Tanto en el caso de la azafata que dice adiós, como en el de la conductora de tranvía, cuya mirada delata la situación de sus propios hijos, las madres resultan guapas no solo por ser sacrificadas y pluriempleadas, también por llevar un uniforme que niega lo que sienten, como la estríper que dibuja una sonrisa de niña. Así el uniforme cumple con su doble función originaria e inconsciente, de aludir impunemente al acervo sado-masoquista.



Figs. 1098-1099. Alexéi Pajómov. Ilustración para *¿Y en vuestra casa?* de Serguéi Mijalkov, 1954.

¹²⁸⁵ Son numerosísimas las referencias, me limito a tres: СБОРОВ, Афанасий, 2008. БЫКОВ, Дмитрий, 2013. БОНДАРЕНКО, Владимир, 2005. La valoración de los vínculos entre la estética de S. Mijalkov y su ética también procede de testimonios de sus coetáneos.

Es interesante ver cómo desarrolla el tema de la madre uniformada, una mujer cuya concepción artística evoluciona a lo largo del tiempo. Hay cierta distancia entre las visiones de Tatiana Eriómina y las de Alexéi Pajómov, igual que la hay entre el posicionamiento de Serguéi Mijalkov y el de Agnia Bartó, la autora de *El hermano menor*¹²⁸⁶. Pero ninguno pudo sustraerse del culto al orden que disfrazaba a la mujer con el uniforme paramilitar para mostrarla luego, a la vez, entregada a la ternura materna y obligada a renunciar a ella. Lo significativo en el caso de Eriómina puede ser exactamente el cambio de paradigma. Su madre ferroviaria de 1958, construida según el realismo edulcorado de la época, se muestra mucho más cercana al aspecto del ejército, pero también más tierna y vulnerable, al revelar mayor parte de su expresión facial (fig. 1100). La estilizada versión de 1978 en realidad desarrolla el mismo gesto, pero su vista desde la espalda cambia las asociaciones (fig. 1101). Con menos pormenores del uniforme o de la cara –y con el peso visual sobre las miradas de los hijos que la des-significaba adicionalmente–, esta mamá era mucho más afín al universal modelo de mujer-recipiente o mujer-víctima, que exhiben los dibujos de Anglada de feminidad simbólica vuelta de espaldas o esbozada entre amenazas –como las escopetas franquistas–. Borrar los detalles personales, cotidianos y reales (o incluso metafóricos y extraordinarios) acerca a la protagonista a una tipificación que hace más fácil decodificar la contradicción entre ideología imperante y cosecha artística. El peligro de sobreinterpretación queda conjurado en la figura 1101: el abrazo entre la madre y el hijo, que pronto se deshará, está completado por otros elementos simbólicos ausentes de la primera imagen. La hermana mayor, que hará de “madrecita” sustitutiva, aparece tirando del juguete “masculino” que además es un medio de transporte, como la herramienta de trabajo de la madre. Es decir, sin indicación por parte del texto, Eriómina nos relata cómo la hija de la mujer uniformada transmite la vocación profesional de la madre al hijo varón, supeditando sus inclinaciones al papel de cuidadora. Por lo demás, incluso cromática y compositivamente, la hija viene a ser un intermediario entre la madre y el caballito de madera. Una sugerencia lo suficientemente compleja como para obligarnos a reflexionar sobre la angustiada tristeza que tiñe la imagen. Sin olvidar que todo aquello queda rematado por la caída en desgracia del “masculino” azul y el subrayado auge del rosado, acaecido en el periodo de creación de la imagen más estilizada.

¹²⁸⁶ Como mínimo, las imágenes de Eriómina no fueron tan ambiguas como para provocar sospechas de carácter criminal, hecho en torno a Pajómov que es un secreto público, como cabía esperar, carente de bibliografía escrita. En cuanto a Bartó, a diferencia de Mijalkov, intentó defender a aquellos de sus compañeros que fueron acusados y represaliados. HELLMAN, Ben, 2013.



Fig. 1100. Tatiana Eriómina. “Mamá se va al trabajo”. Página de *Linterna*, 1958.

Fig. 1101. Tatiana Eriómina. “Mamá se va al trabajo”. Página de *El hermano menor*, 1976.

Las ilustraciones más tensas de la relación (visualmente) coartada entre madres e hijas son unívocas, independientemente de la gran distancia estilística que las separa. Se trata de la imagen más cotidiana posible, repetida en varios poemas y respectivamente utilizada por artistas de diferentes credos. He elegido tan solo dos ejemplos de una idea muy común. La madre está aplastada por la sobrecarga en casa y en el trabajo. Sin que los poemas lo nombren, podemos añadir: también en el trayecto de vuelta, con el valioso tiempo perdido en colas y luchas por encontrar los productos de primera necesidad. En algunos casos, como en el popular poema de Elena Blaguínina, queda involuntariamente dormida cuando se sienta entre dos tareas; su hija, reproduciendo el patrón con un muñeco, le advierte sobre la necesidad de guardar silencio (fig. 1102). El estilo gráfico-pictorialista de los sesenta es especialmente apropiado para el sacrificio laboral de la madre —y la comprensión de la hija— dotándolas de auras luminosas que embellecen su miseria. En el dibujo de los noventa otra madre de otro poema ha quedado dormida sobre un libro abierto (fig. 1103). Su transgresora modernidad (muy lejos de la ensalzada humildad de la imagen anterior) debe ser castigada, insinúa la artista. Así lo vemos: ocupando una esquinita de la irregular alfombra, la madre de la transición rusa queda fuera del marco y de la historia.

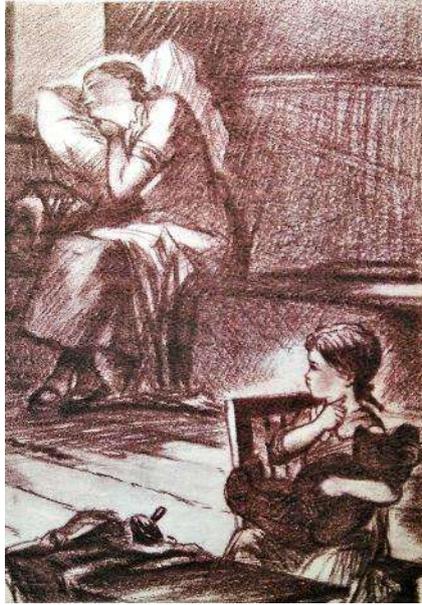


Fig. 1102. Iván Kuznetsov. Ilustración para “Nos quedaremos en silencio” en *Versos* de Elena Blaguínina, 1968.

Fig. 1103. Natalia Bisti. Ilustración para “Nuestra mamá” en *Nuestro Secreto* de Vadím Rajmánov, 1990.

Aquí cabe un paréntesis importante, dedicado a las décadas finales del siglo, donde artistas como Natalia Bisti¹²⁸⁷, autora de la última imagen, trataron de forjar un estilo sin solución de continuidad. Experimentando con diferentes enfoques formales (figs. 1105-1107), Bisti dio cuerpo a niñas y muñecas de la Rusia postsoviética y evidenció la invisibilidad de las madres borradas. La página doble en cuya esquina asoma la silueta dormida que vimos es aún más sobrecogedora (fig. 1104). Una compleja construcción, que incluye cambios de punto de vista superpuestos, presenta a la pareja de jóvenes artistas, que pretenden dibujar otro retrato de la madre extenuada: una alegre figura siempre presente¹²⁸⁸. La imagen resulta desiderativa, como lo es la construcción de la niña interior del mismo libro, dedicada a edificar un nuevo mundo para sí y para sus muñecas (fig. 1105). La mezcla de estilos, la fragmentación atrevida que abre aún más la composición y el conjunto deliberado de juguetes tradicionalmente considerados femeninos o masculinos atisban una esperanza, que otros libros ilustrados por Bisti anulan. La protagonista de *Las aventuras de Sipsik* recibe un queridísimo muñeco, obra de su hermano mayor, que la acompaña y cuida dentro y fuera de casa. Mientras la niña –una mezcla muy noventera de androginia en el peinado y feminidad historicista– descubre su regalo delante de la tradicional estampa del cumpleaños feliz, el espejo refleja solamente el brillo de las velas. La madre, sin protagonismo, parece tan solo una parte de la decoración pastelera (fig. 1106). La tradición soviética de dejar aperturas insinuantes en los interiores cerrados a través de ventanas, puertas internas o espejos, parece no haber llevado a ninguna parte. Los libros de Bisti del periodo nombrado están repletos de figuras femeninas que protagonizan juegos de

¹²⁸⁷ Hija de un célebre ilustrador, Natalia Bisti (1951) comenzó su trabajo en el libro en 1976. En los ochenta y noventa participó en el heterogéneo intento de su generación de acercar la ilustración al posmodernismo universal. Entre los libros con sus imágenes encontramos tanto traducciones de las lenguas de las repúblicas, como obras de la nueva vanguardia poética. Su trabajo fue reconocido con grandes premios nacionales ya en el siglo XX. No por ello escapó del destino de otras artistas cuya producción floreció en paralelo con la *perestroika*: escasa presencia en bibliotecas, librerías y registros biográficos. ЛАБОРАТОРИЯ ФАНТАСТИКИ, 2020.

¹²⁸⁸ Recordemos que vimos el mismo tema, muy propio del periodo, en la ilustración de Vera Mitúrich-Jlébnikova, también jugando con los estilos (fig. 596).

miradas, complejas o furtivas, más que la historia narrada. Hasta el grado de hacer pensar en un tipo transicional en todos los sentidos: la mujer/niña que mira fuera del marco (donde según el texto encuentra algo más importante que otras mujeres o niñas). En otra ubicación, entre el tópico y la desesperación, vemos a los personajes repartidos en las ventanas de la caricaturizada casita del bosque folclórico (figs. 1107). La repetición de estos motivos sugiere que no se trata tan solo de encerrar a unos personajes, ya deformados por el choque de diversas capas estilísticas, en los micromundos de los interiores domésticos, sino también de condenar a estos contenedores a una situación laberíntica, construida de superficies conflictivas y miradas inestables.



Fig. 1104. Natalia Bisti. “Nuestra mamá”. Página doble de *Nuestro Secreto* de Vadim Rajmánov, 1990.



Fig. 1105. Natalia Bisti. “Construimos”. Página doble de *Nuestro Secreto* de Vadim Rajmánov, 1990.

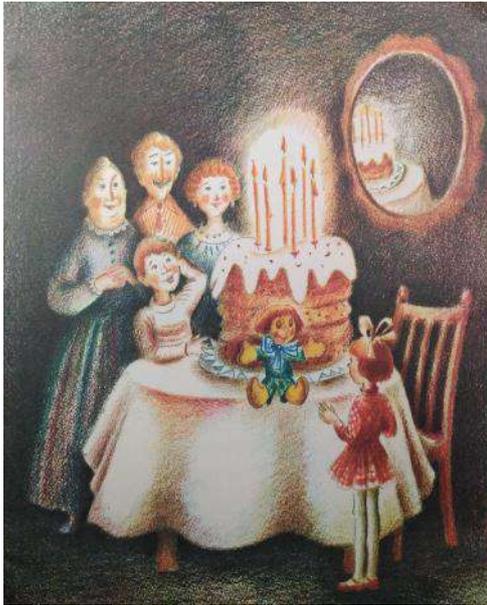


Fig. 1106. Natalia Bisti. Página de *Las Aventuras de Sipsik*, 1983.

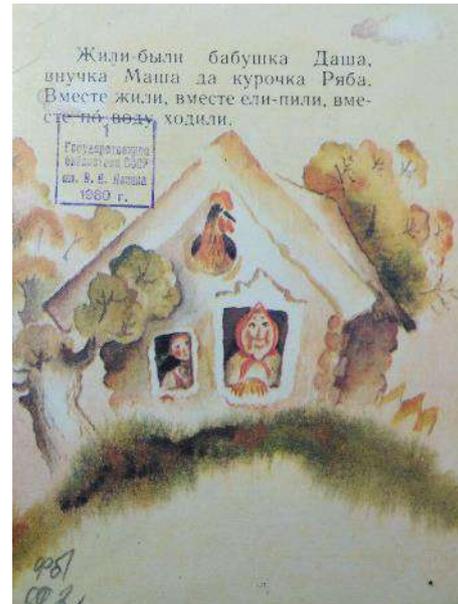


Fig. 1107. Natalia Bisti. Página de *Abuela, nieta y gallina*, 1980.

Por fin, y volviendo a la persistente tendencia, distintas imágenes inciden en otros abrazos rotos o presencias problemáticas. Como la de la madre de este poemario ilustrado por Galina Makavéeva. El verso nos cuenta la historia de una niña obsesionada por las numerosas ausencias de su madre trabajadora y el deseo de esta de consolarla, instruyéndola sobre la inevitabilidad del orden (fig. 1108). Lejos de ser un abrazo tradicional, como tantos otros, esta ilustración reviste especial tensión también porque la madre (que la niña ve disfrazada con un tipo de traje para trabajar y con otro distinto para salir) elige para la casa un modelo étnico-liberal. Estricta en la fábrica, clásica en el ocio y casi *hippie* (de un imperio multinacional) en casa: si existiese un mensaje que definiera el papel de la madre como cómplice de la alegorización colonial debería de ser este. Pero el hecho es que Makavéeva no necesitaba dibujar el traje de ir por casa así, igual que carecía de razones textuales para folclorizar los rasgos de otras madres de los poemas de autores de las antiguas repúblicas. Visualizando lo subentendido, la imagen abandona el campo de la mixtificación propagandística y se adscribe al de la denuncia involuntaria.



Fig. 1108. Galina Makavéeva. Ilustración para *Un día caprichoso*, 1970.

Fig. 1109. Irina Arjánguelskaya. Portada de *Así es mi mamá* (fragmento), 1984.

Vemos otro modelo de abrazo tenso en la madre de la portada de I. Arjánguelskaya¹²⁸⁹. Ha engalanado a su hija para una fiesta, bien pudiera ser en la guardería, donde se consagra la maternidad sustitutiva, o en una manifestación infantil militarizada, otra forma de anulación de la figura materna (fig. 1109). El texto no indica que la madre acompañará a la pequeña y la imagen mezcla la epifanía de madre e hija en una celebración oficial (tal como lo vimos en el género del álbum oficial o *parádnaya kniga* y en numerosos carteles) con otro tipo de cartel que conocemos: la madre del 8 de marzo, siempre rodeada de flores. Así, esta mamá neo-silvestre –recordemos también las imágenes materno-filiales de los bosques folclóricos– vuelve a la alegoría político-festiva con la expresión facial de una moderna *Pietà*. Es otra entrega de la hija al “monstruo come-niños” de los cuentos, acompañada de flores y banderitas como (conveniencia al estado totalitario de la infancia feliz) corresponde a la infancia feliz del estado totalitario. Sobre el grado de conciencia de los artistas que producen imágenes semejantes ya hemos reflexionado lo suficiente.

3.4. NANITAS

Seguimos desentrañando las disonancias entre lo alegórico y lo histórico en una última área de problematizados “iconos” de madres e hijos. Esta vez me centraré en España, aunque imágenes de este corte esencial abundan también en la ilustración ruso-soviética (como en la de cualquier país). Se trata de una extrapolación plausible de la forma típica no-religiosa, que permite la interpretación del abrazo materno, más que como un eco de los iconos, como la representación exacta de una nana¹²⁹⁰. Se trata de una evidencia con doble fondo. Efectivamente, muchas imágenes de madres con hijos en sus regazos o brazos no sólo muestran un intento de dormir al bebe, sino que además ilustran nanas o rimas similares. Delimitando el problema, empezaré por la relación de estos dibujos con otras imágenes-tipo que muestran a la madre y al hijo en un momento parecido, pero transmisor de mensajes ampliados. Como ejemplo pueden servir estas ilustraciones para los dos gigantes de la prensa conservadora, *Blanco y Negro* y *ABC*. La de María Ángeles López-Roberts y Muguero¹²⁹¹ está dedicada a clasificar los

¹²⁸⁹ Irina Arjánguelskaya (1919-?) es otra artista del libro casi desconocida, aunque su producción fue demandada por las editoriales, expuesta y galardonada. Ilustró varios libros que desarrollaron un paradigma conocido: el discurso de género tradicional, que completa la agresividad del orden representacional con la ternura de la niña-adorno, pasando toda la imagen por el prisma de la manipulación discursiva de las décadas tardosoviéticas. Es decir, en el ejemplo de otras de sus portadas, Vika y Alik, ubica a una tierna niña, fuertemente abrazada a su muñeca, al lado de un dulce niño, que está agarrando su banderita bélica y su pelota, y luego remata el conjunto tópico con un fondo verde florido. ГРИГОРЬЕВА, Ольга (ed.), 1981. СЕДУГИН, Арсений; АРХАНГЕЛЬСКАЯ, Ирина (il.), 1981.

¹²⁹⁰ Lo dicho no intenta minusvalorar la obvia interiorización de la repetición secular, ofrecida por el arte cristiano. Un tema aparte es el uso semiconsciente de elementos formales del canon religioso en diferentes formatos artísticos en la Unión Soviética, mucho después de que sus códigos se habían hecho ilegibles.

¹²⁹¹ La biografía de María de los Ángeles López-Roberts y Muguero (1900-1973) presenta tantas coincidencias con lo que cabía esperar de una artista con su procedencia y cronología, que podemos imaginar que fue obviada por simple mimetismo con su época. Nacida en una culta familia de la aristocracia madrileña, inició desde muy joven su formación en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, así como su participación en los Salones de la capital. Ambas dedicaciones estuvieron marcadas por la tipicidad en su doble sentido: por la imagen-tipo y también por lo profundamente habitual en una joven de su condición en la década de los veinte. Sus profesores en la academia se encontraban entre los pilares del costumbrismo realista. Sus primeras acuarelas expuestas se inspiraban en lejanos tipos exóticos para encontrar, a través de la formación, el cauce de las regiones de España: pobre, festiva, con paisaje de postal y cara femenina. Esta vocación quedó consagrada en las telas expuestas en diferentes ciudades europeas (aprovechando la movilidad de su acaudalada familia). Así como en los dibujos que periódicamente publicó *ABC* y en sus intervenciones en la ilustración de libros infantiles. También estuvo presente

tipos étnicos de España, como lo sugiere también su denominación, asociando la figura racializada de la rondeña con el paisaje histórico. Unir arquitectura, naturaleza y maternidad, subrayar la idea a través de símbolos de la fortaleza (el pilar del viaducto) y de la fertilidad (el recipiente para transportar agua), detallar el traje etnográfico y hasta centrarse en algunos detalles anecdóticos... Todo ello apunta al estereotipo, sobre todo si recordamos los rasgos contradictorios que transmite el fragmento del imaginario en cuestión: el modo de andar de la madre y el hijo es una mezcla de los “andares gitanos” que pintó Hermenegildo Anglada Camarasa en 1902 y la “pisada fuerte” de la morena de la copla, una fusión de ridiculizar y confesar la atracción.

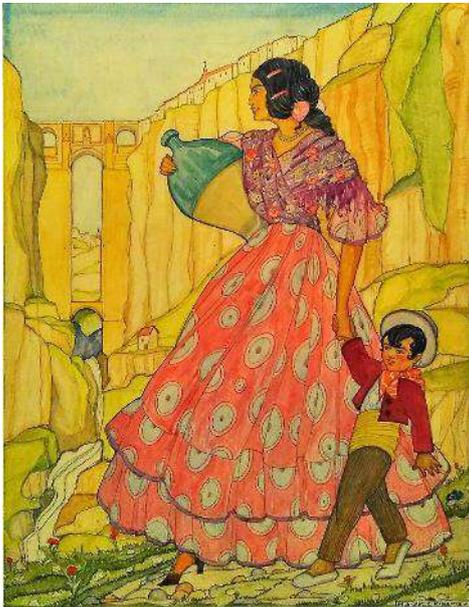


Fig. 1110. María Ángeles López-Roberts y Muguiro. “Estampas españolas, tipos de Ronda”. Ilustración para *Blanco y Negro*, 1930.

Fig. 1111. Delhy Tejero. “Madre gallega”. Ilustración para *ABC*, 1935.

La ilustración de Delhy Tejero retoma cinco años más tarde algunos de los rasgos de la “estampa española” de Ronda, y añade otros (fig. 1111). Esta madre es gallega, otra vez el título reitera la información transmitida por el traje. También debería de sugerirlo el paisaje de las afueras del pueblo y el apoyo simbólico para la espalda de la mujer, presumiblemente una cruz monumental. No obstante, la referencia a este elemento paisajístico guarda una cierta semejanza con una de las principales partes del atrezo de la más célebre película española de la época *La aldea maldita* de Florián Rey (1930). La gigante cruz exterior a las afueras del

en las muestras relacionadas con el arte decorativo y el traje nacional, e incluso cuando se estrenó en otros ámbitos, sus obras en realidad volvían a la temática de siempre. Lo amable y lo etnográfico dominaron su vida artística cuando regresó a España después de la guerra civil, publicando en las revistas femeninas e infantiles del régimen, cómo no, estampas de trajes regionales. Pero su trayectoria iba languideciendo y declinando. Aún en décadas anteriores se había dedicado al activismo católico, accediendo a altos cargos en la Cruz Roja española. Con el tiempo se dedicó cada vez más al trabajo social y menos a la ilustración o a las acuarelas costumbristas (aunque estas últimas no dejaron de recibir críticas elogiosas por la buena factura pictórica o por el trabajo de reconstrucción histórica que los avalaba). Podemos citar, entre las reseñas de los últimos años, la que suena como un epitafio. Se trataba de acuarelas y aguadas dedicadas a la Navidad y al invierno, de las que el crítico afirmó que las “resuelve con risueña pulcritud”. Recientemente, el museo ABC reconstruyó, dentro de la muestra *Dibujantas*, su trayectoria y biografía; me baso en sus numerosas fuentes para una interpretación que difiere mucho de la de los organizadores. GONZÁLEZ ORBEGOZO, Marta, 2019, p. 288-293. Para la cita: BALLESTER, Jaime. *ABC*, 27-XII-1957, p. 63.

pueblo jalona aquella obra moralizante sobre la maternidad y la “esencia española”, aunque la madre que protagonizó la película vestía el traje de la Castilla profunda y no se sentaba debajo de la cruz con su hijo. Otro centro simbólico de *La aldea maldita*, tan importante como la cruz, era la tragicómica nana con la que la mujer dormía al bebé. La madre gallega de Delhy Tejero aparece en un momento posterior al posible acto de cantar, cuando tanto ella como su hija se han dormido. El desplazamiento de los símbolos que estorban el estereotipo es una cualidad común de las presentaciones relacionadas con las canciones de cuna.

La confusión empieza por las propias fuentes folclórico-literarias, es decir, las nanas. Autores conocedores o creadores de este tipo de obras (de diferentes países que compartían este folclore femenino) dejaron testimonios sobre su complejo carácter, muy alejado de los planteamientos tópicos. Siguiendo sus aportaciones podemos construir una cronología doble, la analítica y la poética. Lorca captaba en las melodías de las nanas la expresión de las experiencias más dolorosas de la existencia¹²⁹². Gabriela Mistral –saliendo de la obvia constatación de que el bebé no entiende lo escuchado– afirmaba que la canción de cuna es un monólogo de la madre consigo misma, una creación con propósitos auto afirmativos¹²⁹³. Otros autores, como Gabriel Celaya, vieron en los balbuceos de las nanas lo contrario, una forma poética que convierte a las madres en niños, desplazando la comunicación dentro de un código cerrado autónomo¹²⁹⁴.

Los propios versos dejan su visión sobre la nana, es decir, su autorrepresentación, aún más clara. Las líneas del poema de Juan Ramón Jiménez apenas necesitan comentario:

El niño estaba llorando...
y la madre lo ha cogido
dulcemente y le ha cantado
un doliente villancico [...]
de los cantares floridos,
los miedos se hacen de flores¹²⁹⁵.

También Gabriela Mistral (tomada para la oleada de poesía ilustrada para niños durante la Transición junto con varios poetas españoles) aludía a las madres que acunan bajo la eterna amenaza de la pérdida, que se entendió siempre como aniquilación de la propia existencia y del sentido universal:

y me roban su cuerpo junto con su alma.
[...] que en la noche no tengo hijo ni nada,
madre ciega de sombra, madre robada¹²⁹⁶.

La madre que canta una nana, asociada al miedo a la pérdida y a la superación de la tragedia en pos de la vida, estaba vinculada reiteradamente con las figuras simbólicas antiguas de lo femenino, tal como las conocemos de la nomenclatura de la violencia simbólica de Bourdieu o de cualquier texto de antropología estructuralista. La noche con sus sombras, pero

¹²⁹² GARCÍA LORCA, Federico, 2004, [1928].

¹²⁹³ MISTRAL, Gabriela, 2004, [1945].

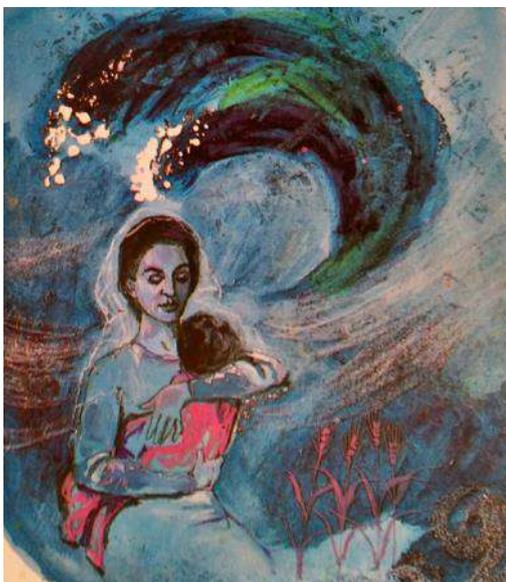
¹²⁹⁴ CELAYA, Gabriel, 2004, [1972].

¹²⁹⁵ JIMÉNEZ, Juan Ramón; RUIZ NAVARRO, José (il.), 1980, p. 5.

¹²⁹⁶ MISTRAL, Gabriela; RUIZ NAVARRO, José (il.), 1988, p. 39.

también su contrapunto luminoso, la luna, o las numerosas extrapolaciones de la muerte (entre ellas el agua como peligro remoto y la herida como su expresión inmediata) aparecieron incluso en poéticas de una originalidad exorbitante. Gran parte de estos símbolos pueden ser leídos en el célebre poema de Miguel Hernández *Las nanas de la cebolla*¹²⁹⁷, aunque la tensión del verso libre y la combinación con potentes metáforas cotidianas sustraen al verso de cualquier sensación de tópico.

Vemos que cada vez que tratamos de aislar un andamio repetitivo en el universo de la canción de cuna, nos encontramos con sorpresas. Podemos acudir a los artistas del mencionado período de la Transición, que ilustraban los últimos dos textos citados. En *Gabriela Mistral y los niños* José Ruiz Navarro confecciona una variante de la imagen de conjunto, que se había diversificado en otras ediciones de la serie de poesía para niños. Su figura materna centra los símbolos oscuros y claros de la tierra y el agua, construyendo una especie de mandalas de la vida y de la muerte (fig. 1112). Dibujar esto o representar, como Olaverri, una Virgen de los pobres con bombilla a lo *Guernica*, cactus y astros negros puede ser igualmente viable en una coyuntura estética postmoderna (fig. 1113). Pero no solo por la fecha de ambas creaciones o por las experiencias estéticas de las artistas. También porque los textos a ilustrar admiten un meta-universo de interpretaciones al límite de lo subjetivo, pero siempre conectadas con un sobrepoblado acervo imaginario colectivo: a continuación señalaré algunas. En el caso de la película ya mencionada, *La aldea maldita*, la protagonista acuna al niño con una nana tradicional, que reza: "A dormir va la rosa de los rosales; a dormir va este niño porque ya es tarde"¹²⁹⁸. Y ni siquiera la oímos, la banda sonora tapiza el fotograma donde leemos esto con el mismo fondo que el resto de película. En el caso ilustrado, Lorenzo Olaverri opera un desplazamiento más, convirtiendo a la madre que canta la nana en un icono moderno que amamanta, porque la propia canción ya está representada en los versos. Los repito, después de las líneas de hipertrofiada sencillez de la nana popular, para mostrar el límite que puede alcanzar el género en cuanto a transfiguración personal, política y compleja: "Vuela niño en la doble/ luna del pecho. / Él, triste de cebolla./ Tú, satisfecho"¹²⁹⁹. Vemos que cualquier texto de canción de cuna, desde el más simple al más original, juega con el espacio interpretativo que deja abierto, entre imágenes cotidianas y símbolos múltiples.



¹²⁹⁷ HERNÁNDEZ, Miguel; OLAVERRI, Lorenzo (il.), 1981.

¹²⁹⁸ REY, Florián, 1930.

¹²⁹⁹ HERNÁNDEZ, Miguel; OLAVERRI, Lorenzo (il.), 1981, p. 102.

Fig. 1112. José Ruiz Navarro. Ilustración para *Gabriela Mistral y los niños*, 1988.

Fig. 1113. Lorenzo Olaverri. Ilustración para *Miguel Hernández y los niños*, 1983.

Plantearé una ruptura más, en este mundo de retahílas en lenguaje casi-infantil (o, según otros, femenino por antonomasia) e imágenes que se superponen encima de otras imágenes, sean estos clichés, iconos o antiestereotipos. En sus numerosas incursiones en el mundo de la rima para la infancia, Mercè Llimona ilustró versos que iban de la reproducción del juego folclórico con palabras próximas al balbuceo, a las instrucciones didácticas represoras. Las imágenes de abrazos y madres cantando incluían figuras de la Virgen con el niño (acompañada de pastorcitos modernistas y de otros personajes de postal) o de protagonistas contemporáneos con aspecto de los ochenta. Pero lo que realmente tenía que ser subrayado aparece debajo de esta imagen, mostrando una patente filiación con las ideas y el estilo de Anglada:

Otros chicos y chicas, como vosotros, han aprendido a jugar, cantar y dormirse al son de estas canciones. Dedico este libro a los más pequeños, para que la imagen os ayude a no olvidarlos¹³⁰⁰.

Como otras ilustraciones ya vistas esta contiene retales de tópicos, como la ventana abierta hacia un brumoso futuro, pero parcialmente protegida por las impecables cortinas, un símbolo recurrente de la habitación femenina. Pero en vez de invertir esta cuña visual, Llimona la subordina a otras, de su propia trayectoria. Todo en esta ilustración recuerda a la visión circular propia de la artista: el sofá modernista tapizado de flores (que además de convertir el interior en un cómodo jardín tiende a curvarse), el cuerpo materno que dibuja otra curva protectora e incluso el de la niña, cuyas extremidades inconscientemente tienden a formar un círculo cerrado, imitando a la madre. La mano de la mujer, en otras imágenes de Llimona dedicada a enseñar o convencer, sujeta ahora el lacito del gorro de la hija, cerrando definitivamente el círculo de la transmisión intergeneracional. Podríamos aceptar esta nana de las nanas, como el modelo de la continuidad que supera cualquier cambio a lo largo de las épocas. Pero, una vez más, podemos seguir el desplazamiento ocasionado por el paralelismo de la imagen con otras, formulando sentidos convergentes y divergentes. El círculo cerrado de la protección y la pervivencia (desde el concepto histórico-artístico, trágica) se repiten en ilustraciones como este abrazo materno-infantil de Molina Gallent, que no es una nana (fig. 1115). La madre de Celia, que la autora condenará a una prematura desaparición, consuela a su hija, a la que el contexto y los ilustradores posteriores condenarán al eterno retorno, anulación de los intentos de modernidad o cambio y casi ilegibilidad estilística.

¹³⁰⁰ LLIMONA, Mercè, 1977.



Fig. 1114. Mercè Llimona. Pàgina de *Jocs i cançons per als infants*, 1977.



Fig. 1115. Molina Gallent. Il·lustració para *Celia, lo que dice*, 1929.

Por fin, cabe ver cómo la representación del abrazo unido a la canción de cuna tergiversa la imagen tradicional libre- y gradualmente, es decir, partiendo de un texto novedoso se bifurca, en las ilustraciones del mismo periodo, en imágenes de sentidos dispares. Ocurre con la representación de una particular *Pietà* contemporánea, en estos versos de Juan Ramón Jiménez:

Si pudiera llevarte
yo a la nada, en mis brazos, de tu vida,
como tú me llevabas, cuando niño,
de tu pecho a la cuna¹³⁰¹.



¹³⁰¹ JIMÉNEZ, Juan Ramón; HORNA, Luis de, (il.), 1988, p. 71.

Fig. 1116. José Ruiz Navarro. Ilustración para *Juan Ramón Jiménez y los niños*, 1981.

Fig. 1117. Luis de Horna. Ilustración para *Canta, pájaro lejano* de Juan Ramón Jiménez, 1988.

La diferencia entre la representación de Navarro y la interpretación de Luis de Horna es abismal. El primer caso es poco más que un aliciente para que los niños adviertan la modernidad del verso de Juan Ramón Jiménez, es decir, la cercanía de este a su cotidianidad; de ahí la cuna móvil, el vestido contemporáneo o incluso la emulación de dibujo infantil, llevado en el retrato del poeta-bebé a cierto grado de caricatura (fig. 1116). En la imagen de Horna la madre, que ha cambiado su sitio con el hijo (como lo sugería en realidad el texto) se ha convertido en una niña. Una joven que, en la obra de este tándem poético, siempre está emparentada con los elementos naturales, hermana de las estrellas, de las aguas y de la primavera, siendo así la ilustración una promesa para el eterno retorno. Con un solo gesto de inversión, el texto se ha convertido de llanto de impotencia frente a la muerte en justamente lo contrario, una afirmación de la inconmensurabilidad de la vida (fig. 117).

Lo que vimos en esta serie de representaciones de la nana, desde las más continuistas hasta la ruptura total de Horna, es su carácter de abrazo problemático, de círculo roto o amenazado por fisuras. Sin llegar a ser caleidoscopios compuestos por añicos de estereotipos, como la composición de Goltz con el hada Rosabelvedere y el pequeño Zaqueo –que oscila en la frontera con la nana–, estas ilustraciones consiguen yuxtaponer lo repetitivo con su cuestionamiento. Neutralizar la trivialidad del gesto invariable y la empatía provocada por los sujetos fracturados (no fragmentados) daña seriamente la máquina del estereotipo. Uno de los niveles más afectados es el de la identificación materna con el territorio. La madre gallega de Delhy Tejero empieza tratando de ser un tipo alegórico local y termina siendo un collage, entre un lugar de adscripción tópica panespañola y una mancha cromática provocadora. Incluso la de Llimona admite problematizar su catalanidad, libre de trajes típicos: la artista no se ha resistido a la necesidad de corregir el cliché del bebe modernista de postal, mediante la expresión de incrédula duda de la carita que ocupa el centro visual. Esta niña necesitará ser convencida trabajosamente del valor eterno de lo que oye. Terminaré esta revisión de mujeres internas (en construcción) con dos últimas variaciones. La primera verá algunos intentos extremos de proyectar la imagen de la nana al plano político global, contrastados con esbozos de figuras de exclusión y alteridad. La segunda volverá a las composiciones circulares, cerradas o abiertas, y a los sentidos universalizantes transmitidos por los juguetes.

3.5. ALEGÓRICAS Y DIFERENTES

En un momento histórico-artístico anterior, que inaugura la más intensa teorización de lo moderno, Baudelaire daba a sus reflexiones títulos como “¿Por qué es aburrida la escultura?”¹³⁰². Desde la distancia, consideramos que sus razones de descontento se entrelazan con las que lo habían inducido a denunciar la incipiente fotografía y demás formas de cultura de masas: las artes más canónicas se prestaban con menor resistencia a la tendencia que iba a canalizar la visualidad en los mismos moldes repetidos y repetitivos sin fin¹³⁰³. Una lectura atenta confirmaría la esperanza intuitiva del pensamiento simbolista sobre las posibilidades de rupturas estéticas revolucionarias, que serían también destructoras de moldes clásicos y reglas retóricas eternas. La ilustración infantil se hizo arte cuando dejó de ser “aburrida”, es decir, cuando su evidente mensaje educativo, tan deudor de los tipos fijos y los gestos didácticos

¹³⁰² BAUDELAIRE, Charles, 1996 [1846], p. 177-180.

¹³⁰³ BAUDELAIRE, Charles, 1996 [1859], p. 229-235.

como cualquier alegoría de piedra, adoptó cambios estilísticos vertiginosos. A medida que, como ya vimos, la educación protagonizaba numerosas vueltas a sus canales y mensajes tradicionales, superficialmente enmascarados por las exigencias ideológicas, la retórica visual quedaba reiteradamente “desnuda”, cercana a unas formas casi escultóricas, rígidamente alegóricas. En las últimas décadas del XX la segunda oleada rupturista en la ilustración infantil desplegó una renovación estilística de alcance universal. Sus premisas formales proponían un último desafío: devolver al arte para los niños la libertad del dibujo infantil, pretendidamente anterior a las fórmulas de adiestramiento social cognitivo. Desde estas bases, revisaré algunas ilustraciones rusas y españolas que se desvían de las clásicas representaciones alegóricas de las ideas nacionales o imperiales. Sus cuerpos femeninos escapan de las composiciones escultóricas (y también retratísticas) fácilmente descifrables, incluso sus abrazos maternos se oponen a las fórmulas conocidas, próximas al icono de la Virgen con el Niño. Pero, como veremos, la manipulación ideológica los encierra en moldes con varios fondos. Los ejemplos iniciales muestran cómo los atributos etnográficos construyen “catálogos” de nacionalidades o etnias de vitrinas expositivas, en el sentido de la museología colonial. A continuación veremos también como el reduccionismo cromático revela significativas dependencias entre el cuerpo racializado y el entorno que lo rodea y contiene. En este caso, además, el gesto repetido de lectura fácil cosifica no menos que el atributo folclórico.



Figs. 1118-1119. Georgui Echeístov. Páginas de *Hermanos*, 1936.

En 1936, G. Echeístov ilustró el típico libro infantil, como se decía entonces, “internacionalista”, *Hermanitos*. La portada baraja las caritas de niños de diferentes colores, en una cuadrícula que emula un juego estratégico-militar de mesa¹³⁰⁴. Están ordenadas como fichas junto con distintos símbolos étnicos y políticos: elefante, motivos artesanales africanos y la hoz con el martillo. El hilo argumental usa cuatro nanas, cuyas intérpretes, como las reinas de la baraja, tienen claramente definidos colores primarios: negra, blanca, amarilla y marrón (lo rojo tenía un significado soviético universal). Ninguna de las cuatro adopta una pose estándar: la ilustración ya había protagonizado la primera gran revolución contra las formas clasicistas en lo que iba de siglo, y pronto haría el camino de vuelta. Es decir, si buscamos unas alegorías de los cuatro continentes, tal como las utilizaban todos los imperios neoclásicos, incluida Rusia, quedaríamos desilusionados: el llamamiento de Lenin al internacionalismo

¹³⁰⁴ En uno de los registros, los cuatro niños aparecen con el uniforme de soldados del Ejército Rojo.

sucedía a la revolución estética neoclásica¹³⁰⁵ y el estalinismo tenía que domesticar ambos planteamientos para poder volver al lenguaje imperial. Aquí podemos observar el proceso en pleno desarrollo. Aunque el mensaje visual de Echeístov tendría que ser antirracista, dos de las mujeres-continente aparecen radicalmente opuestas: la africana usa el suelo raso como soporte del lecho de paja de su hijo desnudo (fig. 1118), la ruso-europea canta sobre una moderna camita-cuna móvil, como las que aparecen en las fotografías de crianza mecanizada de los álbumes propagandísticos (fig. 1119). No obstante, ambas aparecen caracterizadas por motivos gráficos que enmarcan su pertenencia cultural, siendo la hoz con el martillo equiparada al cosmogónico bordado eslavo y a las geometrías de la africana. La cuestión no reside tanto en la evidente falsificación del motivo bordado de la mujer soviética ni en el inconsciente etnocentrismo que promovían también las franjas decorativas africanas, no menos generalizadoras¹³⁰⁶, sino en cómo, enmascarado bajo el mecanismo unificador de consignas colectivas como los lemas de igualdad en la diferencia, subyace el eterno racismo. Así, Cuanto más cuadrículada está la clasificación, más difícil de esconder nos parece hoy la verdadera jerarquía.

Como concepción internacionalista, el libro se inscribe dentro de una larga serie de mixtificaciones que jalonan la educación gráfica de los años veinte-treinta. Numerosos niños de colores oscuros exhiben su durísima vida, su deseo de estudiar y jugar o su esperanza de que el gran padre blanco, claramente identificado como Lenin (fig. 1120), los liberará de la explotación laboral. Como ejemplo extremo de falsificación podríamos citar a *Lenin en la India*, ilustrado por Safónova, que describe a través de una mirada infantil, la veneración de una escultura del líder, ataviada como un ídolo local (fig. 1121). Las imágenes insisten tanto en el aspecto primitivo de los interiores, a veces fundidos con la naturaleza, como en la indiscriminada explotación y retraso de mujeres y niños, a veces apenas distinguibles entre sí. El cliché propagandístico, cabe insistir, aparece matizado por el empeño estilístico de las artistas de vanguardia. Los niños y mujeres, ligeros de ropa, no sólo tejen alrededor de ellos una casa-mundo de colores primarios y motivos geométricos. También –como paradoja sumergida– evocan el parecido con las creaciones escultóricas, más locales que clásicas (figs. 1122-1123).

¹³⁰⁵ Remito a la revisión de las bases de la estética soviética en el capítulo VIII.

¹³⁰⁶ Ver los motivos del arte africano a través del prisma de la vanguardia europea, que se había inspirado en los expolios mostrados en los museos europeos era una práctica conocida, no sujeta a discusiones en Occidente. Verlo a partir de los experimentos de los constructivistas, que descomponían la forma artística en sus elementos básicos, para sintetizar luego nuevas visiones formales, y equiparar luego la operación a un llamamiento emancipador para los colonizados era, evidentemente, otro planteamiento peligroso, más difícil de desenmascarar que el anterior.



Fig. 1120. Nikolái Lapshin. Página de *Sami*, 1939.



Fig. 1121. Elena Safónova. Página de *Lenin en la India*, 1931.

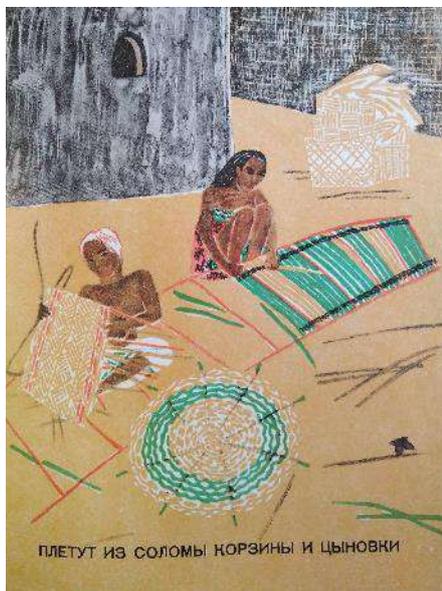


Fig. 1122. Alisa Poret. Ilustración para *Los niños de la India*, 1930.

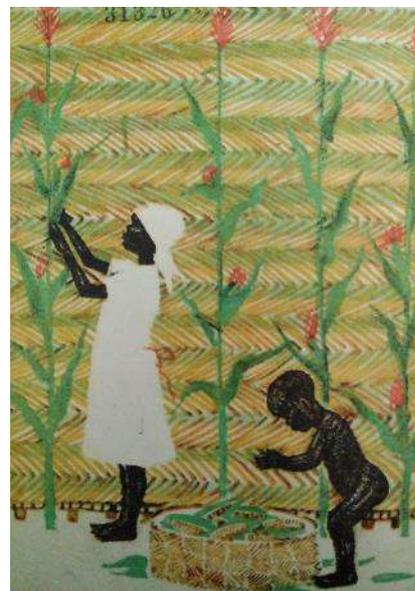


Fig. 1123. Elena Safónova. Página de *Los niños-negros*, 1930.

Desde esta imagen de pueblos “iguales” frente a los líderes paternales, podemos efectuar un salto adelante en el tiempo hacia los mitos étnicos del imperio soviético maduro. Me serviré de las ilustraciones de Tatiana Eriómína para una leyenda nacionalista de constante popularidad, cuya protagonista una varios tópicos. Krupénichka (un nombre que podríamos traducir como “Semillita”) simboliza la modernización del ideal familiar, significativamente sujeta al atavismo de la supremacía étnica. El texto ofrece un ejemplo elemental de pseudomito. A saber: el secuestro de una recatada doncella de la etnia hegemónica y su milagrosa salvación de la deshonra, equivalente a la aniquilación moral, explica el origen de un cereal elevado a

emblema nacional¹³⁰⁷. Nos enfrentamos entonces, a una sencilla apropiación mitológica, acompañada por la inevitable mezcla de repulsión y atracción sexual innombrable. Solo la estética de los sesenta de Eriómina podía acometer el intento de elevar este texto a la verdadera modernización ecléctica, cuando lo simbólico opera a niveles tan consensuados como el tópico espacial o el arquetipo proto-religioso, y a través de su mensaje subliminal se hace viable también la moraleja del cuento. La artista lo intenta de buena fe: evoca a una heroína que empieza felizmente su trayectoria en interiores herméticamente cerrados, casi parece cuando se adentra en la naturaleza y es restaurada para decorar un interior renovado con el trofeo metafórico de la resurrección vegetal. Y si el intento es tan poco convincente, la razón está en las expectativas frustradas, en el desconcierto estético que provoca la imagen de un mito étnico apuntalado en gestos con la retórica de la afectación y disfraces, que, por pretender veracidad, pierden la estilización. Es decir, lo que confunde en la correcta y amable imagen de 1967 es su baja alegoricidad.



Fig. 1124. Tatiana Eriómina. Página de *Semillita (Krupénichka)*, 1967.



Fig. 1125. Nika Goltz. Página de *Hierba-Vencedora*, 1965.

Efectivamente, allí donde podríamos esperar ver las extrapolaciones de las grandes alegorías nacionales de los momentos heroicos, apenas destaca una doncella ideal rusa, siempre sucumbiendo frente a la violencia del Otro histórico. Observamos su carácter tan poco convincente en la indefensa *Krupénichka*, que carece de cualquier parecido compositivo incluso con las esculturas, estampas o carteles de la típica “patria amenazada”. E incluso una artista con una capacidad compositiva tan potente como Nika Goltz, no logra resolver el insalvable problema de una protagonista nacionalista simbólicamente convincente (en sus inicios, cuando aún podían seducirla semejantes temas). Observamos cómo la joven de *Hierba-Vencedora* desfallece, forzosamente engalanada por otros villanos asiáticos, literalmente

¹³⁰⁷ Sin embargo, en el resto del mundo la denominación de trigo sarraceno suele estar relacionada con las aquí denostadas etnias orientales. De hecho, en la propia Rusia, este popularísimo producto alimenticio fue introducido por los mismos tártaros, que según el falso mito de *Krupénichka* secuestraron a la doncella local que da el nombre al cereal. Es decir, el cuento creado en 1919 sigue el esquema de “el mundo al revés”; la ilustración de los años sesenta involuntariamente la pone en evidencia.

negros y amarillos. Encarnación del poderoso invasor extranjero según el texto, en la confusa imagen aparecen representados como agentes de una empresa textil de importación (figs. 1125). Así, entre pieles y sedas, incluso la caricaturesca sexualización de lo oriental parece más definida que las características de lo ruso, supuestamente prístino, a no ser que aceptemos como un rasgo fijo la blancura virginal. En partes anteriores vimos las imágenes de las supuestas alegorías imperiales, que reducen a los pueblos colonizados y a los de las zonas de influencia a etiquetas folclóricas de esquemática frontalidad. También analizamos el esquivo lenguaje de las monumentales mujeres pétreas que desubicaban el mensaje imperial (en el sentido de privarlo de una geografía concreta): la Patria o la Paz no podrían ser distinguidas de otras piezas escultóricas antiguas o neoclásicas. Pero la impotencia discursiva de la cuatricromía internacional materna de Echeístov y las violentadas doncellas rusas requieren más indagaciones. Dicho de otro modo, el fracaso simbólico de las mujeres y niñas étnicas no las convierte en una categoría aparte, distinta del gran grupo binario que encierra las alegorías patrióticas y las alteridades estereotipadas, internas y vecinas. Aún más si aceptamos que en los estados que han atravesado totalitarismos las mutaciones de la representación se pueden observar tanto en las postrimerías que posibilitan las apariciones de estos regímenes, como en las duraderas sombras que estos regímenes proyectan después de su fin. Entre estas malformaciones que dificultan el análisis y el estudio de la visualidad encontramos un grado de politización de la imagen (histórica, de género o de cualquier tipo) mucho más profundo y de allí, diversificado, que lo que estamos preparados de asumir. De esto habla también la historia del uso del binomio nación-márgenes, y no solo en Rusia.

Nos aproximamos a la fundamentación teórica de las imágenes con sentido geopolítico, cuando hablamos de los Urales artificiales de P. Bazhov o de las tarjetas étnicas de Elisaveta Bem, donde el paisaje local de los tipos se difuminaba, reducido a un atributo que uniformizaba las figuras: en vez de cartografías retratadas, una casilla expositiva, ni dentro ni fuera. Partiendo de las constantes sociales prerrevolucionarias, existe cierto consenso entre los investigadores internacionales, en considerar a la Rusia zarista un imperio, fracasado en sus intentos de crear cualquier tipo de nacionalismo, incluido el ruso¹³⁰⁸. Se trataba de una característica genérica de las sociedades del Antiguo Régimen, agravada por otras particularidades. La asimilación cultural de las etnias minoritarias del imperio fue practicada durante siglos con un interés tan laxo y un desconocimiento del otro tan intuitivamente estereotipado, que apenas integró parcialmente a una parte de las élites locales. Por encima de la religión ortodoxa y de la lengua rusa, el identificador común del estado fue el poder absoluto, que un autócrata visto como benevolente padre ejercía ilimitadamente sobre sus supuestos hijos. El romántico intento de la inteligencia de santificar a los campesinos, los más privados de derechos entre estos hijos, convertía la noción de “pueblo” en antónimo de “nación”. Si así funcionaba la dignificación de los que pertenecían a la ortodoxia y a la lengua rusa, el arte le concedió al Otro orientalizado únicamente la sexualización violenta... Las ineptas políticas de integración de la “Tercera Roma” nutrieron a los nacionalismos separatistas más que el propio nacionalismo mayoritario.

Sólo a los que no conocen la historia soviética les podría parecer una paradoja el hecho de que la política de los líderes comunistas, hacia las repúblicas de población no rusa, compartiera el espíritu del imperio zarista pluriétnico. Eso es, atraer a sus élites a las filas del partido comunista y procurar, si no actuar, por lo menos hablar todo el tiempo de la autonomía cultural de sus naciones, para evitar así el nacionalismo separatista. El estado estalinista, en donde estas tendencias se estabilizaron, volvía abiertamente al imaginario y los símbolos de los antiguos imperios. La Unión Soviética promovía la incesante categorización y clasificación

¹³⁰⁸ El párrafo está fundamentado en: SUNY, Ronald Grigor, 2001, p. 23- 66. Ver también: WEEK, Theodore R., 1996. KAPELER, Andreas, 1994.

de las naciones, que según la ley la formaban "voluntariamente". Si los zares se habían aprovechado de las formas alegóricas que la Antigüedad legó al Renacimiento europeo, el socialismo se apropió de las tablas clasificatorias, los escaparates etnográficos, y los desfiles de los actores públicos grupales, disfrazados con sus atributos folclóricos. Todo ello procedía de los esquemas globalizadores establecidos por el pensamiento ilustrado, pero nutridos de los mismos símbolos antiguos. Después de las primeras décadas, las naciones periféricas, con su pregonada autonomía cultural, experimentaron una creciente especialización conceptual y práctica. El poder estalinista las convirtió en portadoras de caracteres nacionales fijos: eso permitió explicar la persecución e incluso genocidios contra algunas etnias tachadas de traidoras y enemigas, sobre todo durante y después de la segunda guerra mundial. El trasfondo de todos aquellos procesos velaba un nacionalismo estrictamente ruso, convirtiéndolo en algo propio del inconsciente: omnipresente pero nunca nombrado por su propio nombre¹³⁰⁹.

El desarrollo de las prácticas artísticas en las repúblicas soviéticas, alejadas del centro del poder muestra una relación directa con lo contado. En las primeras décadas posrevolucionarias, las élites locales aprovecharon los discursos que promovieron una teórica autonomía cultural. Maestros ucranianos, georgianos o armenios renombraron como "nacionales" las particularidades estilísticas que habían desarrollado después del contacto con los experimentos del modernismo europeo. No obstante, con el avance de la doctrina realista en los treinta, este subterfugio se tornó contraproducente. Por mucho que repitiera el mantra de un arte socialista en contenido y nacional en la forma –un trabalenguas, como muchas otras consignas de la época– Stalin temía los separatismos políticos. El realismo socialista era su mejor arma contra ellos: su imposición significaba poco más que la rusificación agresiva de la lengua, la cultura y las prácticas artísticas. Los que decían que su decorativismo había sido presuntamente ucraniano (citando un ejemplo real) fueron acusados de formalismo antirrealista y represaliados. Mientras se imponía con todos los medios de la propaganda o la fuerza el llamado "verismo social", era un secreto público que se trataba de nacionalismo ruso revestido de arte. Después de muchos mensajes subyacentes, terceras vías y fusiones entre las parcialmente permitidas idiosincrasias personales o locales, los artistas de las repúblicas soviéticas consiguieron vaciar el realismo socialista de su sentido centralista, y transformarlo hasta hacerlo irreconocible¹³¹⁰. Los nuevos artistas nacionales, podríamos bromear parafraseando, eran falsamente alegóricos en su contenido y verdaderamente alegóricos en su forma: podían esconderse tras el dibujo de una alegoría clásica propia del imperialismo soviético –como la Paz– y llenarla de formas y colores con sentidos ocultos (es decir, alegóricos según Aristóteles).

Pero las artistas de la ilustración, una y otra vez proyectaban, incluso en las figuras más pretendidamente étnicas, sentidos de género. Las doncellas desmayadas de Goltz y Eriómina no son más que intentos fracasados de politizar un tipo, repetido hasta la saturación. En ilustradoras tan distintas como Mávrina, Zholtkévich, Jácobson o Yufa las doncellas casaderas bajan tímida- o impotentemente las miradas y las manos. A veces lo hacen en entornos de tránsito entre lo público y lo privado: cuando los hombres de su propia etnia las inician delante de la comunidad en los ritos matrimoniales (figs. 1126-1127). Otras veces, como les pasa a Krupénicka y otras "hermanas" suyas, secuestradas por los Otros, se adentran en los paisajes boscosos, equiparándose así con las doncellas en apuros de los cuentos iniciáticos. En cierto sentido las novias de las artistas con una diversidad mixtificada (Yufa, que dibujaba la idiosincrasia fina por una adopción *sui generis* o Jácobson, cuya compleja pertenencia combinaba a la perfección con el folclore falso de Bazhov) parecen las hermanas pequeñas de

¹³⁰⁹ WEINER, Amir, 1999, p. 1114-1155. MARTIN, Terry, 2001. BRUBAKER, Rogers, 1994, p. 47-78.

¹³¹⁰ CULLERNE BOWN, Mathew, 1993, p. 141-152.

las estampas propagandísticas fallidas como Krupénicka. Las protagonistas conquistadas como Guadalmina son casi localistas y ritualmente impotentes en el placer, mientras las irreductibles como Krupénichka son casi nacionalistas y pretendidamente desfallecidas frente a la violencia sexualizada. La presentación gráfica visibiliza mejor la ineptitud de un nacionalismo mayoritario (carente de lenguaje alegórico propio) que la fragilidad de los regionales, eco de otras imágenes subrepticias que apenas repercuten en la ilustración infantil. Y no olvidemos el corolario de la falacia: mientras tanto, madres de todos los colores –pero con el mismo perfil y gesto–, convertidas en sello propagandístico, rodeaban el globo florido. Lo personal podría ser político, pero lo doméstico se negaba a tornarse planetario. Contaminado por la ambición de simbolizarlo todo, el abrazo materno soviético se difuminaba, fraccionado entre ausencias, añicos de tipologías y mixtificaciones étnico-folclóricas y terminaba no diciendo nada, salvo la necesidad de calcar, año tras año, la misma pose en el nuevo cartel del 8 de marzo.

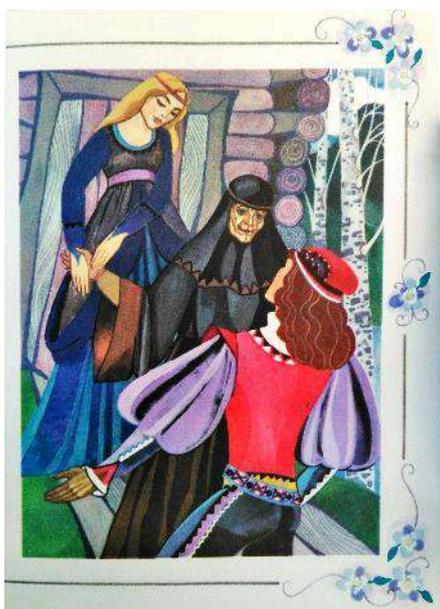


Fig. 1126. Tamara Yufa. Página de “La perla de Guadalmina”, en *Cuentos* de Topelius, 1979.

Fig. 1127. Alexandra Jácobson. Página de *El joyero de malaquita. Cuentos de los Urales* de Pavel Bazhov, 1950.

Nos falta por añadir algunas claves al retrato tipológico de la mujer diferente en España, presentada en capítulos anteriores. Vimos imágenes de gitanas posando como *genius loci* en medio de paisajes emblemáticos, pero no reparamos en la poderosa retórica de su gestualidad, que las caracterizaba incluso en los entornos cerrados. Retomaré algunas líneas rectoras para la observación de este tipo de representaciones, derivadas de sus contextos generadores¹³¹¹. Existen lugares comunes, como el ambiguo y escurridizo estereotipo detectado en todo tipo de obras que capitalizaron el exotismo gitano, a la vez que nacionalizaban su valor turístico, sobreinterpretándolo como espectáculo coreográfico. Los gestos que hacían que la gitana girase sobre el estrecho escenario en la taberna, dotaban a sus manos, cabeza, faldas, etc., del poder simbólico del fragmento-fetiché: las palmas o el pañuelo característicos bastaban para expresar una serie de emociones, incluso historias, y para ocultar cualquier realidad de la alteridad que trascendiese este vocabulario. Un mecanismo semejante muestra el proceso que vinculó a la

¹³¹¹ Lejos de querer agotar el tema de la representación performativa de la diferencia, me apoyaré aquí en investigaciones anteriores de las que he formado parte, entre otros textos: ALBA PAGÁN, Ester; VASILEVA IVANOVA, Aneta, 2020, p. 145–165. Ver también: MARTÍN-MÁRQUEZ, Susan, 2011. CHARNON-DEUTSCH, Lou, 2004.

presentación del otro antónimo tipológico de la mujer nacional, la romántica antepasada árabe. Es conocida la historia de su eclosión en el imaginario común español, en paralelo a los intentos de expansión colonialista en la primera guerra de Marruecos. Este auge justificado políticamente, inseparable de la promoción y utilización del orientalismo en el patrimonio local, la hacía idónea para convertirla en mujer-arquitectura. Construida por retales de cuentos y romanzas medievales, de postales de monumentos restaurados o en ruinas, y de las laberínticas fantasías sexuales masculinas, la mujer hispano-musulmana fue el más interior de los seres inventados. Con este encierro floreció a la vez su irreal blancura, proyección del reprimido deseo de ver a las mujeres de la propia clase y nacionalidad en las situaciones de *Las mil y una noches*. Y en los límites cronotópicos de este tipo existía una racialización, tan poco fundamentada como lo fue la de la mujer gitana. Las blancuras y negruras irreales operaban como proyecciones directas de miedos y deseos, mientras las fetichizadas manos y pies perpetuaban una escritura jeroglífica de sentidos velados. Los signos decorativos que empezaban en el cuerpo continuaban en el entorno arquitectónico o abstracto: encerradas o sin hogar, las Otras mujeres eran a la vez encadenadas a los sitios que simbolizaban y nómadas sin otro entorno que la estampa.

Podemos observar la extrapolación directa de estas generatrices en un área como la ilustración infantil, erróneamente considerada poco idónea, en prácticamente cualquier momento de su evolución. Así, en la rompedora imagen de Goldman de los años noventa una romi, pretendida madre atípica, gira para que los elementos decorativos del escenario se reflejen en los de las faldas, y viceversa (fig. 1128). Sus manos expresan lo mismo que las de la racializada protagonista del cuento de *Alí Babá*, dibujada seis décadas antes, en un entorno de superficies que se fusionan con el cuerpo (fig. 1129). Otros momentos de la historia de la ilustración, equidistantes del preciosismo de Segrelles y la posvanguardia de Shulman, muestran la absurda coloración del personaje gitano, opuestos a la elocuencia de sus manos de sibila. Las únicas coordenadas remotamente espaciales son las flores decorativas del pañuelo, que la ubican en la tópica Andalucía rural, mientras el fondo ha perdido la relación lugar, guardando sólo la reminiscencia de una tragedia personal y pública (fig. 1130). Por fin, la artificial blancura de la mujer árabe posmoderna, en la paródica ciencia ficción de Goñi, no prescinde de los paralelismos entre el cuerpo-jeroglífico y el interior convertido en laberinto para la mirada (fig. 1131). Gracias a su parentesco con las viñetas, ambos elementos, la carne y la arquitectura, son tan predecibles como abiertos, hasta el punto de hacer el texto innecesario, desarrollando su propia metaficción. Algo que, en un alto grado, consigue cualquiera de las cuatro imágenes. El área del libro infantil, aparentemente aislada de los desarrollos tópicos de la alteridad, resulta estar bien preparada para codificar y decodificar sus significados. Tan fijos son los sentidos que transmiten, que los artistas con distintos estilos pueden usarlos como elementos constructivos para edificar nuevos vocabularios, ricos en contradicciones con sus respectivos textos, y de lagunas que dejan lugar a la lectura participativa. Especialmente si recordamos qué difícil era encontrar espacios, que liberaran la interpretación en las didácticas representaciones de las alegorías con carácter regional interno y mensaje nacionalista, que vimos en capítulos anteriores.

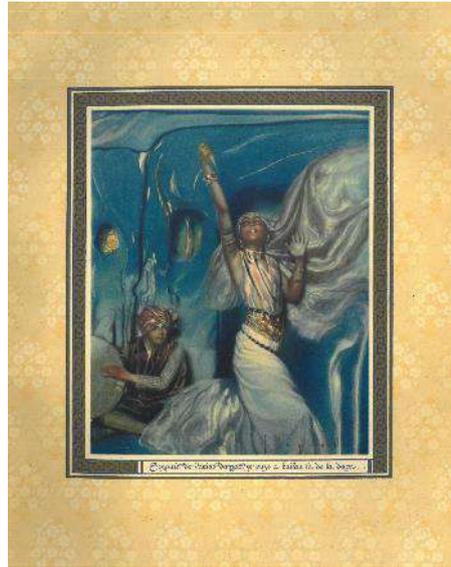
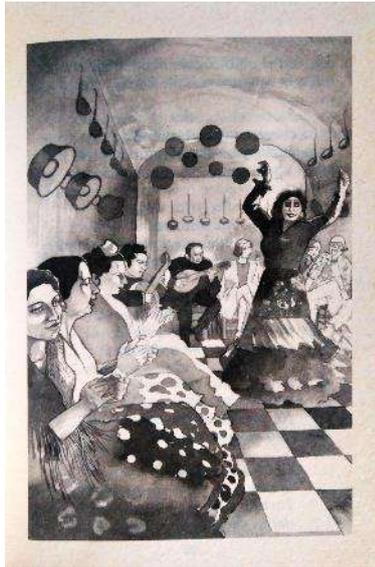


Fig. 1128. Shula Goldman. Página de *El gato con ojos color de oro*, 1992.

Fig. 1129. José Segrelles. *Las 1001 noches*, 1932.

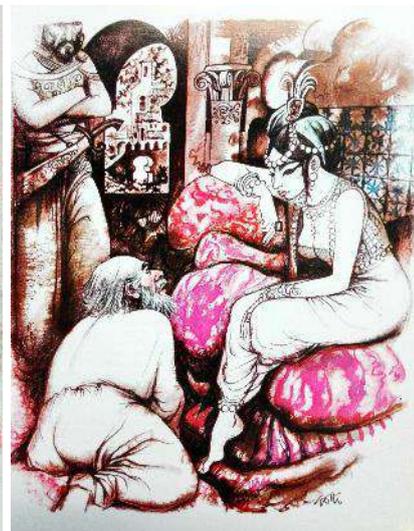
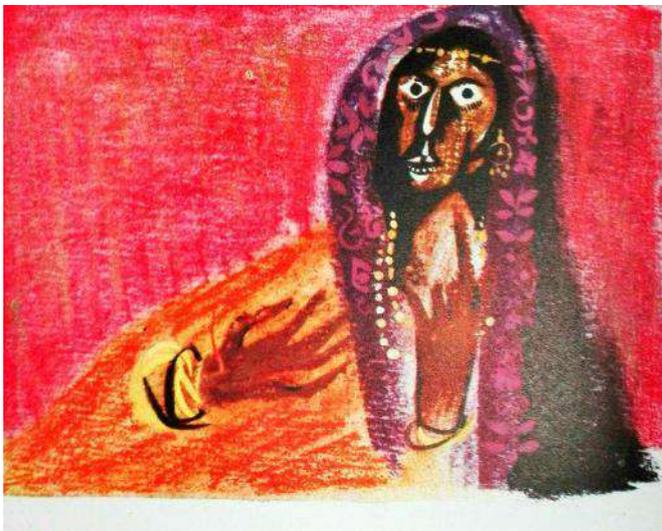


Fig. 1130. Rafael Munoa. Ilustración para *Leyendas andaluzas*, 1963.

Fig. 1131. Lorenzo Goñi. Página de *Nuevas aventuras de Marsuf*, 1971.

4. CONCLUSIONES PARCIALES. LA MUÑECA COMO BORDE, LA MAMÁ FUERA DEL MARCO Y EL MUNDO REDONDO

Las imágenes-espejo, que alimentan los comportamientos y la percepción de las niñas que crecen en un interior no solo arquitectónico, forman el mismo catálogo de gestos típicos que vimos en las ilustraciones de otros entornos. Como vimos a lo largo de la investigación, en ambos países los mensajes repetitivos confluyen en tres grupos. En primer lugar, se trata de composiciones geométricas que afloran posibles significados inconscientes (habitualmente vinculados al cuerpo y a las pulsiones). Un ejemplo sencillo sería el de la niña al abrigo de un árbol maternal. Luego, las representaciones compuestas por partes fijas y fáciles de decodificar,

que en conjunto forman un meta-signo con una interpretación flexible. Podríamos pensar en las aparentemente simples ilustraciones de nanas, pero también de tantas jóvenes-bultos, escapando a lomos de distintos animales, etc. Por último, se trata de imágenes que podríamos llamar paraalegóricas, por visibilizar la ambición de sugerir un mensaje político que no cuajaba en el molde de la alegoría nacional femenina por insuficiencia o exceso. La intervención de la figura del muñeco o muñeca vierte más luz sobre la comprensión de cualquiera de las tres. Pero también esclarece un proceso crucial, que gracias a ellas pierde mucho de su opacidad.

Constantemente amenazado por la falsificación política que lo vacía de experiencias vitales únicas y reales, el cuerpo femenino de los relatos antiguos actualizados se resiste a ceder su derecho al protagonismo heroico en favor de la prometedora cotidianidad de los personajes. En cierta medida, no solo las nuevas formas literarias (sino) también la recepción coyuntural del canon clásico en ambos países que indagaron en la creación visual de no-heroínas: escapistas involuntarias que dudan de las evidencias firmes o aventureras que buscan un hábitat cálido en vez de una verdad absoluta. Pero las tendencias opuestas brotaban en cualquier lugar y momento. Por un lado, las malas madres de las muñecas que sufrían percances violentos se prestaban a una iniciación que las deseducaba poniendo del revés la estructura mitológica. Por otro, la forma antropológico-mítica aprovechaba cualquier oportunidad para crear signos políticos legibles y potentes: uno de los ejemplos paradigmáticos sería la creación del culto de la fiesta soviética de Fin de año, con su heroína que fusiona emblemas mágico-vegetales, clichés climáticos y vestigios de simbologías festivas antiguas.

Podemos revisar muchos de estos conflictos a través de la actualización del mito romántico hoffmanniano y su representación gráfica, tal como lo analizamos desde su relación genérica y contextual con otras imágenes de soledades infantiles y monstruos comunitarios. Vimos como noche tras noche –si nos situamos dentro del cronotopo de la ficción ilustrada–, las niñas encerradas en un mundo de cuidados familiares reproducen sus miedos a través de sus juguetes. Lo que visibilizan son monstruos propios de la vida en comunidad, tanto o más que de la familiar: violencia, muerte, guerra, orden, falacia, miedo, abusos... todos elementos del cóctel mortal consustancial y necesario para las dictaduras.

Y también observamos que, día tras día, las niñas de los cuentos (y versos) dibujados se convierten en el centro de un drama cósmico. En sus cuerpecitos se libra la lucha entre dos fuerzas: lo personal, cotidiano y real contra lo mítico, heroico, repetitivo, modélico y eterno. La vida vs. los principios establecidos y heredados. La experiencia, por un lado, y la alegoría política o figura antropológica, por otro. Sus muñecas y muñecos, sus vestidos maternos performativos y solemnes como fetiche religiosos, y también la flora teologizada, como el famoso árbol de Navidad/Fin de año que introduce la fiesta (y con ella, la guerra entre el frío y el calor) en casa, todo esto representa la segunda tendencia, la que amenaza con congelar a las pequeñas como efigies eternas. Ciertamente, sobre todo a través de los ilustradores soviéticos del *Cascanueces*, también observamos la tendencia hacia la “explosión” de los tipos espaciales hacia el final de la dictadura, que hacía más legible la tipicidad de los gestos en las imágenes que encerraban sentidos contradictorios.

Pero la muñeca nos permitió replantear también el análisis de autoras de trayectorias tan prolongadas (y fieles a sus líneas rectoras, insistiendo en la construcción retórico-gestual) como la de Lola Anglada. Y sugerir la existencia de proto-tipos –mejor que prototipos, para no confundirlo con el manido término psicológico y literario– educativos, el germen común de las heroínas de cuentos y las muñecas que cumplen la función transmisora de cuentistas mudas. La intersección con las teorías de Marina Warner, respectivas a la madre muerta de la narrativa folclórica, hace reflexionar sobre los factores para la aparición de este proto-tipo. El cuento en

evolución se convierte en una pugna entre voces: la oficial que prescribe el resultado del encuentro entre las ideas aceptadas y las peligrosas y, por otro lado, la de la cuentista femenina individual. Esta lucha podría tener correlación con la existencia de moldes (como la heroína prometeica, dispuesta a resignificaciones político-alegóricas, o la muñeca mágica, eterna como un genoma cultural) y receptoras moldeables que piden u ofrecen interpretaciones abiertas, inéditas o simplemente poco aburridas.

A lo largo de la investigación nos encontramos a menudo con el problema de la recepción y reinterpretación de la ilustración, lastrado por la falta de datos cuantificables; también hablamos de los indicios en este sentido, sugeridos por los mensajes o actitudes artísticas contradictorias¹³¹². Anglada es uno de los más complejos ejemplos conocidos de una larguísima trayectoria artística femenina, que atraviesa una etapa de completo desencuentro con sus lectoras (durante el periodo franquista) y otra de renovado interés hacia unas formas estilísticas que han cambiado, junto con un mensaje que ha permanecido casi invariable. Su última obra, dedicada a las muñecas históricas de su colección, abunda en mensajes subyacentes, a través de los cuales sus ilustraciones divergen de su propio texto enriqueciéndolo con sentidos nuevos. Además de reflejar un laberíntico mundo íntimo que siguió creciendo durante los años del exilio interior fuera del tiempo, *Les meves nines* muestra algo más. Es su profundidad interpretativa, encerrada detrás de las imágenes con una aparente claridad y sencillez pedagógica, la que indudablemente ha conectado con las nuevas lectoras, conocedoras de los vanguardistas álbumes ilustrados de múltiple fondo semántico de la década de los ochenta.

Volviendo a las más tempranas y dramáticas imágenes de Lola Anglada, estas afianzan la idea de la posibilidad de equiparar a la madre, tan propensa a desaparecer del imaginario infantil, con un genérico cuerpo vulnerable, y al arte (o forma político-artística) con la muñeca o tipo eterno. Muchas ilustraciones de otras áreas culturales confirman esta visión de las madres reales como seres solitarios, borrados o silenciados a través de distintos, siempre trágicos, avatares históricos. Las madres por delegación, en cambio, sean estas muñecas, esculturas, figuras mítico-religiosas o modelos de los cuentos, se manifiestan como unos refugios inseguros, continentes que, sin traicionar la resistencia personal susurrada, obedecen a la voluntad de la voz más fuerte. Quizás el lugar donde mejor distingamos un esquema de este tipo es en las ilustraciones “matricidas” estalinistas, que presentaban definitivamente el estado neo-patriarcal como una fábrica de modelos de comportamiento infantil. Expropiada de sí misma en favor de las formas fijas, la madre asesinada de los cuentos se convertía en madre política trina. Su monolítico cuerpo era codificado en tres poses permitidas: abrazar (por educar sin demasiada intromisión en lo oficial-paterno), estar, albergando la disidencia sutil, o desaparecer, delegando su rol en otros agentes aún menos reales y más simbólicos. Como última forma de oposición en este conflicto podemos señalar el uso de lo que llamé sentimentalismo cotidiano legitimador de la violencia (el caso de S. Mijalkov y sus ilustradores), fenómeno que podríamos resumir brevemente con la palabra *kitsch* y, por otro lado, la legibilidad de unos significados heterodoxos y de un simbolismo forzado hasta romperlo en las formas más estereotipadas. Cerrando el círculo, recordaré que ha habido muchos intentos de lectura posmoderna del *kitsch* en ambas culturas. Y mucho de la apuntada deconstrucción caricaturesca, a menudo intuitiva, aflora en los usos de los estereotipos de las diferencias étnicas, tema al que me acerqué para completar el reiterado fracaso de consolidar

¹³¹² En la introducción me referí por primera vez a las teorías modernas sobre el análisis de la lectura de la ilustración como un proceso abierto, basándome sobre todo en los trabajos de investigadores anglosajones. SCHWARCZ, Joseph H., 1982. NODELMAN, Perry, 1988. NIKOLAJEVA Maria; SCOTT, Carole, 2001. LEWIS, David, 2001. EVANS, Jane, 1998. SALISBURY Martin, STYLES Morag, 2012.

representaciones alegóricas dominantes para el uso de la infancia. También con la forma circular terminaré la exposición referente al papel de los juguetes y del simbolismo arquitectónico de la composición.

En 1976, Mercè Llimona modificó ligeramente un libro, dibujado por primera vez en 1942, para darle nueva vida. Lo coronaba una imagen de supuesta cotidianidad, pero orientada por principios compositivos míticos (fig. 1132). Una dulce niña, calcada de su muñequita, celebraba la invariabilidad del tiempo en su oración antes de dormir. Su pose trataba de emular no sólo la imagen religiosa que la sancionaba a modo de espejo, sino también a la redondez del reloj, en clara alusión a lo que en otros contextos fue llamado “eterno retorno”. Fueron los ejes que jalonaron toda la trayectoria de una gran ilustradora. La Virgen que acuna, rodeada de guirnaldas floridas, las parejas de niños que, dentro de la misma trenza de plantas simbólicas asisten a una boda, la sirenita de Andersen que escucha las historias de su abuela en un claramente delineado círculo femenino, o incluso Blancanieves que nunca muere, ya que su sueño aparece rodeado de una corona de árboles, garantes de la resurrección por y para el amor (fig. 1133), todas manifestaciones de la misma idea. Según las imágenes de Llimona, y según centenares de otras ilustraciones, derivadas tanto del espacio de la dictadura como del democrático, la niña bien educada habita en un universo redondo, donde el cambio más significativo es el del disfraz.

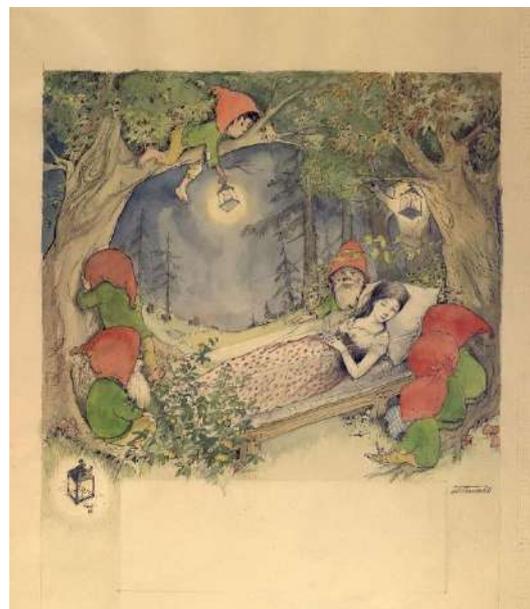
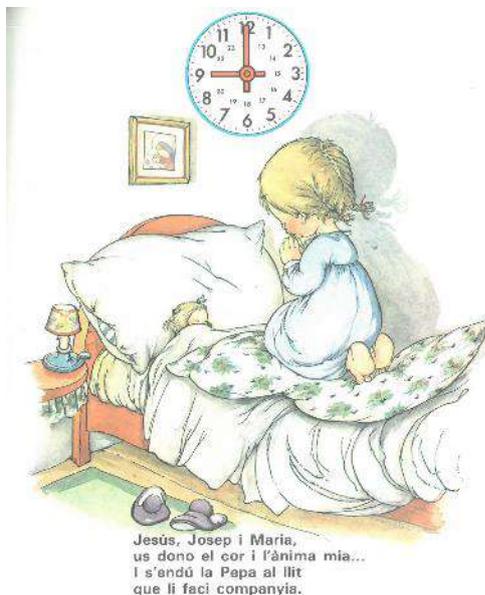


Fig. 1132. Mercè Llimona. *Tic tac. Les hores del dia d'una nena*, 1976.

Fig. 1133. Mercè Llimona. Dibujo original para *Blancanieves y los siete enanitos*, ca. 1959.

Podemos recalcar la generalización. En vano esperaríamos encontrar el polo opuesto de este tipo de imágenes –sería pertinente llamarlas: íntimo-eternas– en la propaganda internacionalista soviética como esta portada de Safónova: el globo revolucionario promete una universalización tan moderna, que bajo la uniforme bandera roja, hasta la mujer de la península arábiga conserva su burka (fig. 1134). Es fácil reírnos de una imagen de los años treinta desde nuestro conocimiento sobre la globalización y de la historia posrevolucionaria. Y podríamos seguir hablando de género, del violento alineamiento de la vanguardia y de pistas involuntarias. Así recordaremos que la imagen de las multitudes sobrevoladas por aviones de guerra es un mapa militar, donde incluso la amazona árabe, única señal de presencia femenina, podría ser interpretada de otra manera: ¿qué le impediría, en la confusión que aprovecha la

estilización cartográfica, ser un jinete-varón? Sería mucho más productivo ver la evolución de las formas circulares en los contextos supuestamente íntimos que politizan la infancia con otros métodos. Un frecuentado eje convierte el globo –esta forma que difuminaba el sentido de la alegoría soviética a fuerza de eternizar el calco– en un ti vivo. A lo largo de las décadas numerosos artistas revisitaron el tópico, dibujando niños y niñas que giraban felices, abrazados a la artificial flora y fauna de madera y metal. El ocio de la paz y la violencia naturalizada se fusionaron, mezclando palomas y juguetes bélicos; fue una fecunda manera de dibujar la “infancia soviética feliz” como un entorno universal, omnívoro, donde todo vale para significar el mismo difuso mensaje incomprensible. Lo importante era girar en círculo todos juntos, caballos de combate y conejos, niños de todos los colores y símbolos de todos los tiempos.

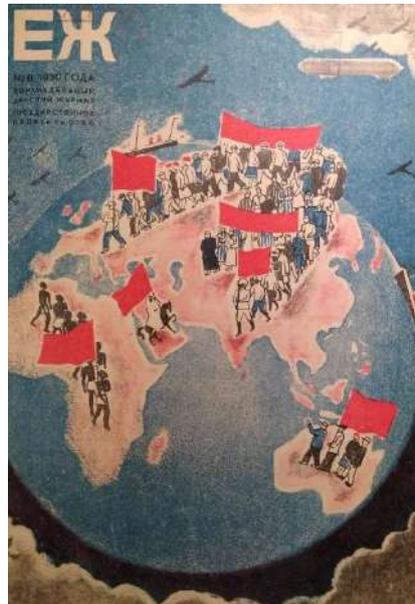


Fig. 1134. Elena Safónova. Portada de *Ezh* (*Erizo*), 1930.

Otra extrapolación del mismo tema, vista por Tatiana Eriómina, explica la importancia del eclecticismo en este “eterno retorno” soviético (fig. 1135). La acumulación de elementos heterogéneos es impresionante: incluso si nos limitamos al primer plano, donde Abuelo Frío conversa con un trío de niños disfrazados de, respectivamente, mago, mosquetero y astronauta. Al fondo, su mitológica nieta, la Blancanieves soviética, gira con niños de diferentes etnias alrededor de un enorme árbol de Año Nuevo comunitario: la confusión más importante es la de interior y exterior. La fiesta del tiempo cíclico convertido en personal es transferida al patio comunal, visto como microcosmos con pretensiones consumistas.



Fig. 1135. Tatiana Eriómina. “El abeto festivo en el patio”. Ilustración para *Murzilka*, 1965.

Pero hay otra portada, aún más evidente (fig. 1136). Aquí la fiesta de Año Nuevo es solo cuestión de juguetes. Embriagados por la nueva abundancia del consumo socialista (muy visible en las portadas e imperceptible en la vida real), juguetes de todas las épocas celebran un baile circular cósmico. Los héroes literarios nacionales (como Buratino, la versión soviética de Pinocho), las folclóricas *matrioshki* o los aviones del Ejército Rojo se unen al nuevo automóvil lujoso y a las muñecas de trajes étnicos de distintos países. Falta el globo terrestre, implícito en la composición. Una vez más, la cuestión del “eterno retorno” está presente en distintos niveles. Por ejemplo, en el temporal, que mezcla los personajes de cuentos tradicionales, los juguetes mecánicos modernos y los guiños a los posibles viajes espaciales de los sueños. Los dibujantes infantiles eclécticos, en la frontera con el cómic medio prohibido, no perderían tiempo tratando de resucitar una alegoría política femenina con rasgos clásicos. Ni que decir tiene que los artistas de la última revista referenciada, *Dibujos Alegres*, mostraban una creciente despreocupación por los mandatos directos del partido. Irreverentes y sutiles, desplegaron el inofensivo júbilo de las grandes estrellas: cada niño conocía sus inocentes sátiras, no había alternativa a la modernidad. Dejando aparte la forma que evidentemente les hubiese gustado desarrollar, la del cómic coetáneo, los artistas obviaban la ideología, reflejando más lo que el público colectivo esperaba o deseaba ver que cualquier propaganda directa. Y desde estas premisas, despedían definitivamente las caducas formas alegóricas fracasadas. Les resultaba más fácil y viable acumular gran número de símbolos cotidianos o muy repetidos, añadir otros que aludieran a significados antiguos apropiados y hacer que la mezcla girase.

En su doble vertiente asociativa de tutoras sociales y de regalos festivos, las muñecas representadas vienen a corregir la insuficiente rigidez del cuerpo materno que, apenas fundido en los moldes alegóricos, obstaculiza la interpretación unívoca. Así, la muñeca, una de las primeras representaciones típicas de la infancia, muy anteriores al siglo XX, se nos presenta aquí también como límite cronológico y semántico del mensaje, último intento de infundir “naturalidad” o “normalidad” a un simbolismo contradictorio hasta lo ridículo.



Fig. 1136 ¿Iván Semiónov? Portada de *Dibujos Alegres*, 1957.

CONCLUSIONES

1. NEXOS Y LÍMITES

Esta investigación partió de unas bases teóricas, con complejos pero lógicos vínculos internos entre sí: el enfoque de género, aplicado al análisis visual y al espacio; las derivadas contestatarias de los estudios semióticos; los trabajos sobre la ilustración infantil, aparecidos desde finales del siglo XX, y un variado corpus de estudios sobre el cuento, de mucho más amplia cronología. Todo ello sin profundizar aquí en aquellos monográficos o fuentes que desbordaban la función de testigos, invadiendo cauces científicos contiguos.

En el proceso del trabajo, adapté estas herramientas teóricas, de origen heterogéneo aunque armónico, al material analizado. Esto es, a la producción de las ilustradoras españolas y rusas, y también a los aludidos textos e imágenes que ayudaban a comprender su cruce de contextos. Las coordenadas, determinantes para las trayectorias que, a lo largo de un siglo, gravitaron de lo crítico a lo estilístico y de lo literario a lo íntimo. La adecuación se tornó dialéctica: además de sugerir nuevas combinaciones teóricas y sorprendentes puntos de vista sobre las imágenes, creó un sistema clasificatorio, inesperado al iniciar la tesis. Esta taxonomía que cambia las premisas, es parte de los frutos concretos de todo el trabajo. Consiste en la agrupación de todo lo observado mediante el análisis de datos y representaciones, en las figuras cronológicas y espaciales descritas a continuación, pero que no quedan fijadas antes de contrastarlas con los lugares comunes de los currículums de las artistas, llamados *topois* biográficos. O, detallando el núcleo de la fórmula sintetizada, como resultado obtenemos los tipos infanto-femeninos del encantado medio natural; los que habitan el interior o transitan entre los entornos (agrupados en formas de aparente rigidez y fácil interpretabilidad) y, por fin, la antigua figura geopolítica de la alegoría, la cual descubrí en todo el cosmos espacial. Estos tipos espaciales serán resumidos en las presentes conclusiones, partiendo desde su base cronológica –las agrupadas manifestaciones verbo-icónicas propias de tres fracciones dobles, ruso-españolas, del siglo XX– y terminando por señalar los hilos conductores en las biografías

de las mujeres creadoras, referentes a los espacios femeninos. Para pasar a la exposición conclusiva, abordaré primero aquellas hibridaciones teóricas (o histórico-conceptuales) que resultaron decisivas para la configuración de dichos ejes, con sus divisiones y vínculos internos.

Revisando a los teóricos de la discursividad, encontramos atractivos nexos con el espacio en general, y muy a menudo con los exteriores naturales representados. Un ejemplo significativo procede de Bajtín, que subordina los modelos narrativos de las distintas épocas históricas al marco espacial. Una lectura atenta de su teoría de los cronotopos percibe, en sus paisajes clasificados, incluso reflejos de las más bellas obsesiones bajtinianas: la apertura hacia una lectura activa y la multiplicidad de las estructuras internas del relato que la posibilitan. Privada de fuentes referentes a la recepción de la ilustración infantil alejada en el tiempo, mi investigación maximiza las oportunidades, brindadas por la espacialidad de la imagen en busca de grietas o vacíos, que delatan una mirada lectora implícita o las dudas de una creadora amordazada por la coyuntura. La certeza de haber obtenido tal información, de dudoso acceso por otras vías, a través de los esquemas del espacio dibujado es una de las conclusiones principales de este estudio.

Entre otras confluencias de lo espacial y lo discursivo, destaca una observación basada en la historia del paisaje representado, también en el sentido de categoría política. Su participación en la significación, es decir, la tendencia a albergar lexemas del imaginario de valores comunes y rasgos conocidos, lo acercaba también a la comprensión de los márgenes de las figuras compartidas. Y si aceptamos la sugerencia de la imagen de ubicar allí no solo las alteridades exóticas, observaremos que el espacio, y muy claramente el abierto, es el hogar diferenciado de dos categorías centrales, el tipo y el estereotipo femenino. Otro importantísimo formato de la abstracción, con rasgos de cliché, también precisa ser deslindado de esos dos grupos vecinos, parcialmente solapados. Netamente, la alegoría en cuestión, contiene elementos míticos que la acercan a los tipos del cuento y en ambos casos la caracterización espacial estaba presente, como fondo, o a través de atributos derivados de la naturaleza.

Efectivamente, la breve historia del paisaje español se convierte, a la vez, en taxonomía de los tipos nacionales y regionales y en fuente de la teoría de la diferencia. Heredero de las bases elaboradas a lo largo de más de los dos siglos anteriores, el siglo XX comenzó con personajes ya fijados en sus exteriores ideales. Las figuras de la alteridad vecina, las mujeres orientales y sobre todo, las Otras internas, las gitanas, encarnaban las temibles fórmulas de repulsión y deseo, cargadas de operaciones inconscientes de corte sadomasoquista (de la fragmentación al voyeurismo) y privadas de historia o apellidos. Pero también, junto con otras series de abstracciones sociales y locales, el siglo que nacía recibía en legado, gracias a la irónica autocontemplación de los románticos, una propensión a observar y encontrar contradicciones grotescas. Esta línea del tipismo fue avanzando o retrocediendo frente al estereotipo rotundo, en un movimiento pendular que iba desde la denuncia vanguardista hasta el culto franquista a lo rural, y desde la burlesca desarrollista hasta aquel paisaje posmoderno que pretende prescindir de toda humanización (vista la escapada de la tipificación como imposible). Muy al contrario de la opinión imperante, todos estos tipos, por muy provocadores que parezcan, inciden en la ilustración infantil española.

El tipismo ruso-soviético y sus excesos teóricos fueron en gran medida asunto político de un imperio, ora manifiesto ora enmascarado. Añadiría que se trataba además de un imperio hambriento de mitos fantásticos a los que no permitía cuajar, siempre en busca de la siguiente cosmovisión globalizadora, que volvía a fracasar. Un pequeño ejemplo referente a lo liminal con el cuento sería el tópico ambientalista, aquellas teorías, pronto denostadas, que vinculan el carácter nacional al clima y al paisaje (en España visibles en el mito orientalista sobre Carmen y su vergel andaluz, todavía desde la llegada de los viajeros decimonónicos). Abrazado y abandonado, en paralelo con el internacionalismo y las cambiantes fórmulas de las relaciones

con las repúblicas soviéticas, el esencialismo climático resucita periódicamente para emanar residuos del culto a la nieve y al sufrimiento (siempre femenino) en las invenciones culturales del siglo entero. Siendo cuestión de facto geopolítica, el tipismo imperial intentaba y fallaba también, reiteradamente, en la elaboración de imágenes alegóricas que proyectaran una idea nacional unitaria: en los constantes forcejeos con las presentaciones simbólicas territoriales, referidos a las repúblicas y a otras etnias minoritarias, fueron utilizados temas pertenecientes al vocabulario mítico-antropológico y al propio cuento. El eje alegórico ruso-soviético de la investigación está enfocado por el documentado esfuerzo por modernizar las atávicas personificaciones del tiempo ritual, implicando al paisaje, al clima y a la protagonista infantil en un problema político sin soluciones factibles.

Una de las razones fue que la realidad todavía estaba lastrada por la malograda idea nacional del imperio zarista. Una febril *intelligentsia* (por no hablar ya de la podrida administración) había tratado con igual laxitud a las etnias orientales colonizadas y a las alteridades internas, entre las que, entusiasmada, encontraba al propio pueblo ruso. Ambas figuras grupales fueron sobretipificadas y estereotipadas de manera parcial, cargándolas solo con características paraliterarias. Así el pueblo, a la vez ideal e infantilizado sobremanera, no fue convertido en un opuesto simbólico a las alteridades étnicas, revestidas con los acostumbrados tópicos de sexo y violencia. Esta oposición tan poco agraciada como artificial, pero inherente a los nacionalismos europeos, fue un estadio que el imperio nunca alcanzó.

Las posteriores concepciones leninistas pregonaron ampliamente una autonomía cultural que no se materializó. La obsesión clasificatoria de Stalin convirtió la supuesta igualdad fraternal de los pueblos socialistas, en un *sui generis* macrozoológico humano. O, si se prefiere, en un escaparate de coloridos trajes folclóricos, donde las nacionalidades participaban en un desfile festivo, sin correlación con ninguna esfera de la vida habitual. La especialización estereotipada de los pueblos –que oficialmente eran hermanos y, en la intimidad cotidiana, sujetos simbólicos menores de edad–, pretendía en vano enmascarar un nacionalismo ruso centralista, nunca reconocido salvo con circunloquios. Lógicamente, las etnias colonizadas, muchas hoy países independientes, ensayaron todo el abanico de estrategias de disidencia cultural, desde el filo-modernismo, disfrazado de folclore local hasta el realismo socialista (en realidad marca prorrusa), llevado al extremo que lo disolvía en los experimentos de las nuevas vanguardias. Explícita- o tácitamente reprimidos –según el periodo–, tales ejemplos quedaban silenciados entre la fuga de la ideología y las variaciones folclórico-decorativas. Cuando brotaba una imagen que expresaba la identidad local, en vez de tergiversarla, la sobrecodificación era aplastante.

Lo relatado explica por qué en la Unión Soviética no pudo haber sido registrada ninguna teoría respectiva a la presentación alegórica: en su lugar, los oxímoron estalinistas exigían a las repúblicas soviéticas, un arte “socialista en la forma y nacional en el contenido”. Cualquier teorización (coetánea) en esa época comenzaba y terminaba con esta cita. Mientras tanto, las representaciones alegóricas obviadas seguían trasladando los modelos clásicos que, evidentemente, correspondían con las teorías occidentales sobre el tema. Resumiendo a continuación dicho recorrido teórico, válido también para cuestionar las imágenes españolas, seguiré la cronología propia de su manifestación, no de las interpretaciones proyectadas sobre ella¹³¹³.

Tanto la efigie alegórica, como la reflexión sobre ella, parten de la polis ateniense, donde la representación escultórica femenina recogió todo lo necesario para la vida pública de la primera democracia. Esto es, la materialización de la diosa virgen que unifica el territorio,

¹³¹³ La abundancia de nombres de estudiosos implicados, hace difícil repetirlos todos de aquí en adelante. Para contrastar las referencias teóricas recomiendo, además de los correspondientes capítulos, la introducción que las organiza sistemáticamente.

personificando un orden estable. Y también la progresiva autonomía de sus atributos, equiparables a valores cívicos, que requerían la implicación personal de todos los ciudadanos varones en el bien común y hasta fomentaban el desarrollo tecnológico-cultural (respectivamente, Victoria, Paz, musas, etc.). Nada de eso aparece en los primeros apuntes sobre la alegoría, donde Aristóteles, definiéndola, insiste sólo en su capacidad de visualizar las ideas ocultas. Enriquecida por los romanos y conservada, con las debidas transformaciones, durante toda la Edad Media, la alegoría, con cuerpo femenino y atributos procedentes de la naturaleza, floreció en el barroco, llenando miles de lienzos y muros. Inicialmente fue interpretada por iconógrafos como Cesare Ripa, en estrecho vínculo con las virtudes y otras personificaciones retóricas de conceptos cristianos; sus lacónicos textos ya subrayan el vínculo entre la forma femenina y el poder de las abstracciones para provocar deseo y acción. Apropiados por numerosos gobiernos de la época, los conjuntos de virtudes desarrollaron su potencial primigenio, designando a un territorio y a un gobernante, que los regía según unas normas universales y divinas.

Los Ilustrados atacaron con fervor las fórmulas, elaboradas por los teóricos de la estética del Antiguo Régimen, y también los propios modos de representar, perdidos en intrincadas sugerencias. Podríamos pensar que las exigencias de un lenguaje retórico de máxima flexibilidad e inequívoca claridad, deberían corresponder a los sistemas simbólicos forjados por la Revolución Francesa y las revoluciones liberales que la siguieron. En realidad, la nueva oleada de efigies, de nuevo escultóricas, que invadió el espacio urbano en los siglos siguientes, acumuló rápidamente un exceso de capas semánticas contradictorias. La tendencia general apunta a un constante vaivén en la figura central, encargada de significar la unidad territorial de la nación y reproducida fielmente en las personificaciones regionales. Constantemente reescrita y borrada, a medida que la historia europea oscilaba entre revoluciones y restauraciones conservadoras, la figura de Atenea-Minerva fue retirándose a los márgenes de los monumentos urbanos, al lado de sus antiguos atributos, las mujeres con caras inexpresivas en el rol de la Fama, la Justicia, y las numerosas formas del progreso moderno como la Banca o la Locomotora. Desde esta posición secundaria, las Patrias, junto con sus valores, apoyaron los nuevos núcleos monumentales, de héroes masculinos con una historia concreta.

Ya en pleno siglo XX, en los inicios de su desgarrada trayectoria personal, Walter Benjamín dedicó a la alegoría del pasado, justamente la del teatro alemán barroco, una investigación que también resonaba con trágica impotencia. Forjó un término específico “historianatural” para expresar la angustia de la representación frente a la frustrada relación de la persona con la política; conociendo los vectores del pensamiento de Benjamin, podemos creer que incluyó el tiempo y el espacio en las formulaciones.

Los acontecimientos que ocurrían mientras tanto estaban dibujando nuevos y terribles nexos entre todas las categorías utilizadas para la conceptualización del fenómeno, de territorio y nación a cuerpo y progreso. Solo la evidente femineidad de la enorme mayoría de las figuras alegóricas esperaba su momento, para ser teorizada tan solo en tiempos recientes. Cuando, dicho sea de paso, ya campaba la opinión que tomaba a Aristóteles con alegre ligereza, permitiendo simplemente ver en lo alegórico lo que cada uno quisiera o consiguiera entender. En cambio, la teoría feminista del espacio monumental (encabezada por Marina Warner) insistió en las razones y modos de uso del soporte corporal femenino, como un molde vacío apropiado para cualquier tipo de proyección generalizadora. Y dotado del dudoso poder de devolver la mirada “de lo eterno” al observador, convertida en llamamiento a una actitud o acto concretos. De ahí a relacionar el fenómeno con las premisas básicas del anuncio publicitario hay solo un paso, que hice sin necesidad de más apoyo teórico. Veremos enseguida cómo las imágenes de la ilustración infantil investigada apoyan tanto este planteamiento, como todos los

ejes teóricos desplegados en torno a la alegoría. Subrayar que una de las grandes sorpresas surgidas a lo largo del trabajo fue la posibilidad de confirmar, reiteradamente, el vínculo entre la conceptualización de Benjamin y el uso práctico de la alegoría por Lola Anglada, la artista que llenó los principios formales novecentistas con la tragedia de su propia vida.

A continuación resumiré el primer gran bloque de la investigación, que entrelaza los destinos de las creadoras y el de sus creaciones, con todo aquello que indudablemente (en)marcó también a las lectoras anónimas. La primera de las así formadas figuras cronológicas dobles, Consagradas a la Primavera, revisa en paralelo lo contado en los dos primeros capítulos, sobre los hechos y condicionantes en las dos culturas, antes de que sus producciones se adaptaran a los preceptos de las dictaduras de Franco y Stalin. La segunda, Encasilladas, termina en las fronteras de unos cambios radicales; en el caso español la fecha es obvia, en cuanto a las razones de elegir para la Unión Soviética el inciso de la perestroika, el amplio epígrafe introductorio del capítulo VI fundamenta la importancia de las decisiones cronométricas para todo el estudio. Por fin, el citado capítulo VI, junto al interior, dejan abierto el mapa de los periodos finales, resumibles como El marco del eterno retorno.

2. FIGURAS CRONOLÓGICAS

2.1. CONSAGRADAS A LA PRIMAVERA (CAPÍTULOS I-II)

Los ejes que dieron forma a la historia de la mujer en España, desde finales del XIX hasta el final de la Guerra Civil, coinciden con los debates políticos sobre los derechos femeninos que acompañaron al periodo, la evolución mistificadora del discurso religioso y los ambiguos avances de la enseñanza, parejos a la movilización femenina en las primeras décadas del siglo. Todas las líneas convergieron en un proceso que, en otro sitio, describí como “dejar a la mujer salir de casa, cargada de su catre para la misa”. Las limitaciones de la parcial modernización, más patentes en la institución de la “maternidad social” resistieron los sinceros intentos de cambio, protagonizados por la Segunda República y facilitaron el retroceso, realizado por la dictadura.

Las divisiones internas de los capítulos de la tesis, en torno a las confluencias de los fenómenos estéticos, los avatares de la educación y la política de lo femenino, ayudan a revelar también los nexos de estos factores con los hitos de la ilustración infantil de cada subperiodo. Cronológicamente, el primer cofactor interrogado son las figuras-tipo femeninas del simbolismo y el modernismo, en sus vertientes decorativa y erótico-esencialista.

Los lugares comunes de la feminidad en la imagen del libro modernista permiten valorar los más tempranos dibujos de la primera ilustradora crucial, Lola Anglada, desde las relaciones entre la representación política del espacio y la figura tendente a rasgos típicos. Y también empezar a conjugar el primer concepto rector del estudio, delimitando aquella parte del canon literario-instructivo, destinado a las niñas, que ayuda a comprender el "marco gráfico". Para el subperiodo analizado, de 1891 a 1907, el material más importante son los manuales específicamente femeninos, abarcables por el título genérico "pensil de las niñas". Su contenido y principios redundan en los rasgos gráficos que repiten como tics corporales, modificándolos superficialmente a través de los estilos (es decir, a través también de contextos políticos y sociales distintos). En ese caso dichos rasgos confluyen –entre otras características– en un marco en sentido literal, decoración que convierte la página educativa escrita y dibujada en un intransitable "hortus conclusus". La hermana pequeña de la mujer naturaleza-decorativa (la de las partes corporales convertidas en elementos florales) acababa encerrada en la suma

negación de lo femenino, gráficamente manifestada a través de un cerco, hecho de una feminidad exacerbada.

El siguiente epígrafe, *Ben plantades roses de demà*, con una delimitación aproximada entre 1907 y 1915, trata de las figuras infantil y femenina, propias de las artes y la literatura del noucentisme catalán. Nada más definir el pretendido prototipo, la alegoría catalana forjada por Eugenio d'Ors, los materiales recopilados obligan a matizarla. En parte, por el talento pedagógico de la literatura divulgativa infantil catalana y sus ilustradores. Artistas, capaces de sintetizar una revisión estilística de los códigos ideológicos e imprimirla sobre un personaje infantil femenino y un espacio natural ideal inconfundible. Pero, sobre todo, por la aún más particular situación de Lola Anglada, cuya estrella alcanzó su zénit en esta época, para seguir reflejando las posteriores vicisitudes históricas. Los fragmentos de esta trayectoria personal, inseparable del tema clave de lo alegórico, reaparecen a lo largo de distintos capítulos. Esta diseminación, aplicada a un núcleo de artistas de los dos países, a las que el hilo cronológico y el espacial vuelven a recurrir, viene a ser contraparte del modo de presentar a la totalidad de las artistas: una entrada biográfica a pie de página y las claves, extraídas de ella, aplicadas al análisis de las ilustraciones que caracterizan el contexto del periodo. De esta manera funciona también el estudio paralelo de las imágenes más emblemáticas de Anglada y los libros silabario catalanes de sus colegas: dos lados del concepto del marco, como corpus divulgativo seriado.

Otra faceta del marco como herramienta de selección la observamos en el subepígrafe dedicado al periodo entre 1915 y 1939. La génesis del decó, el estilo que hizo esfuerzos tanto para formular una contradictoria feminidad, como para liberar de fórmulas restrictivas a la infancia, conlleva a hablar también de la ruptura de un marco más amplio, entendido como composición tipográfica de cualquier página verbo-icónica. Un claro ejemplo es la recopilación de canciones ilustrada por Marga Gil Roesset, artificial hermana de las recopilaciones de folclore infantil, que en realidad contiene versos personales y aún más personales dibujos. La casi falsa literatura divulgativa, un paragénero apropiado para un tiempo de silencios especialmente sonoros, fue también el soporte perfecto para expresar los traumas y delirios que jalonaron la vida de esta malograda artista. La Biblioteca Nacional, dicho sea, no de paso, custodia poco más que este cancionero y un también “falso” cuento oriental, publicado en extranjero. Borradas en la entrada, como la de Roesset, o instantáneamente popularísimas antes de afrontar otro destino (el caso mayoritario), varias trayectorias femeninas se unen al empeño de fijar la nueva visión sobre el cuento por medio de personajes típicos de nuevo cuño. Un curioso lugar común aflora gracias al uso de ilustraciones de célebres artistas masculinos contemporáneos, como material de control. Así descubrimos que, mientras ellos forjan provocadores cuerpos infanto-femeninos, dirigidos a la conquista del espacio visible, ellas dibujan a las heroínas capturadas por un dinamismo frustrado, con un efecto trágico-doloroso.

También significativamente, observamos a estas protagonistas primero en las páginas de la prensa infantil decó y luego en las publicaciones periódicas durante la Guerra Civil, encaminadas a una solución que corresponde a la situación extraordinaria. Esto es, la intensa sustitución de la ilustración por las viñetas del cómic, una estratagema común que resultaría vital también para la supervivencia de las mujeres artistas.

Perfilando, el prisma del enfoque de género espacial, ayuda detectar las pautas repetitivas y las divergencias, que asoman en las imágenes creadas por el reducido número de mujeres artistas en el primer tercio del siglo en España. El patrón que ordena a los entornos representados, y con ellos, a las propias protagonistas, es enormemente parejo al que configura este objeto material que es la página escrita. Las ilustraciones seriadas (educativas o periodísticas) de temática femenino-infantil modernistas, novecentistas y decó obedecen al cliché temático del jardín y al tópico estilístico de la flor decorativa. Eso ya lo sabíamos de sus

contextos y la tendencia de los patrones a confluír en una despiadada retícula, que habla de labores femeninas y estetización mortífera, evidente a la hora de contemplar cualquier marco de los manuales femeninos. Pero el significado, aparentemente redundante, hace ver otras implicaciones de la página seguida. Las verjas que encierran a las jóvenes en el perfecto jardín pedagógico, las exponen a una mirada voyerista de pertenencia mixtificada: si la que las observa para aprender es la niña que crece, su propia mirada resultaría sustraída y alienada, a ejemplo de las transeúntes urbanas que observan alguna alegría patriótica desnuda. Al rescate de la recepción de esta niña desaparecida, de cuya verdadera reacción ya podemos descubrir muy poco, vienen las miradas de las creadoras femeninas que frecuentaban el tema. Se trata ante todo de Lola Anglada, la artista que rescató también la ecléctica alegoría catalana de los fragmentos fetichistas, con los que la edificó Eugenio d'Ors. Sus doncellas ideales no precisan exhibir sus pechos desnudos, y tampoco se liberan de las verjas de los paradisíacos *hortus conclusus*. El movimiento bello y rítmico es el que ordena tanto a la naturaleza ideal como a sus cuerpos. El juego con la verja-retícula, que vuelve para convertir la figura en espectáculo o cae, dejándola en una situación de trágico desamparo, jalona las imágenes de las artistas de este periodo, en íntima relación con las opciones políticas que marcaron sus difíciles destinos.

El segundo capítulo, delimitado por todos los elementos que unen la historia femenina y la imagen ofrecida por las artistas a las niñas, desemboca en una acotación cronológica, muy cercana a la elegida para empezar la revisión de la ilustración española: 1898-1932. Se trata de una de las soluciones decisivas, de la línea de pensamiento que reivindica la tesis: no la Revolución de Octubre, sino la datada y represiva explosión del realismo socialista marca un antes y un después para los componentes citados. Esbozando los lugares comunes, el marco de género subraya las particularidades que dotaron a la historia de la mujer rusa de una idiosincrasia poco comparable. Hay consenso en que lo sabido sobre el fenómeno emancipatorio femenino de principios del siglo, ignora la experiencia de millones de mujeres, para centrarse en la exigua capa de las que pertenecen o simpatizan con la *intelligentsia*. La realidad de este segmento minoritario es aún más problemática. Muchas de sus luchas les granjearon tan solo acceder a la situación de pasivas receptoras de un intenso debate literario, filosófico e ideológico. Es decir, estas mujeres, que influenciaron a las otras tanto como pudieron, fueron ellas mismas hijas de las páginas escritas y de las imágenes vistas. La interiorización de unos ideales estéticos y éticos, cuya poca o nula adecuación a la realidad podemos fácilmente imaginar, marcó su destino y su desarrollo. Procesos análogos intervinieron en la vida de las intelectuales y artistas a partir de las fechas revolucionarias, en paralelo con su trágico papel en el área de las nuevas vanguardias soviéticas.

Conociendo esto, resulta mucho menos sorprendente que la imagen femenina de las primeras décadas, y aquella que marcó el primer diseño revolucionario, más que ser opuestas, compartieron algo de aquel inestable equilibrio entre ideas radicales y realidades inventadas, que produce lo mismo que el sueño de la razón. Si no monstruos, por lo menos palimpsestos, que requieren sus piedras de Rosetta para ser decodificados. Justamente así se nos presentan las primeras imágenes altamente auto-representativas de las disculpas de las escuelas vanguardistas: imágenes de mujeres-teorías o mujeres-manifiestos con secretos mensajes estéticos e ideológicos. Y que, al rozar las emociones personales, o simplemente las superficies cotidianas, respiran una tragedia anunciada.

El análisis de los cambios artísticos y educacionales entre 1889 y 1917 los muestra directamente vinculados a lo acaecido en la propia ilustración infantil. Las imágenes femeninas modernistas y simbolistas se revelan tan teatrales (y también decorativas, florales, pétreas u otras características que lindan con el almacén formal de las alegorías), como cabría esperar de una cultura que alberga estos movimientos. Pero, desde la especificidad rusa, podemos ponerlas

en relación con otras figuras más cercanas a la infancia, como la omnisciente muñeca mentora, protagonista de todo un género literario. O, en otra relación a largo plazo, con los fantasmas de la infancia amenazada por unos abusos más que evidentes.

El marco genérico, elegido para el subperíodo anterior a 1917, son los abecedarios modernistas, hábiles en organizar sus realidades ideales a través de una articulación doble. Por un lado, la retícula de las letras, casi pictogramas impregnados de indicios conceptuales. Por otro, enmarcando en segundo grado, la ya conocida tendencia a cerrar las perspectivas de las páginas modernistas con una significativa ornamentación arquitectónica. Desde estas estructuras construyó su obra la primera gran diva de la ilustración rusa, Elisaveta Bem. Una artista demasiado sensible a su contexto, para no protagonizar un esporádico intento de usarlos en el mencionado cruce simbólico-territorial, en la catalogación alegórica de los tipos de un imperio ya (aparentemente) condenado.

En este sentido, la consensuada opinión que invita a centrarse en las diferencias de la nueva cultura con la del mencionado imperio, no contradice las evidentes continuidades, también en cuanto a la infancia y sus códigos. El mesianismo de los artistas de la vanguardia revolucionaria, curiosamente aderezado por esta misma continuidad difusa con las ideas del pasado, desembocó en la creación de comparativas metáforas del mundo floral. Ellos se referían al nuevo mundo revolucionario, pero también a sus mujeres y sobre todo a los niños. Esta línea se entremezcla incómodamente con las consignas de carácter militar respecto a la nueva mujer liberada o a la nueva infancia revolucionaria. Y el giro gestado en aquel momento, hacia una pintura de formas más tradicionales y consignas más reiterativas, el realismo socialista, no solucionaba la contradicción. De los numerosos libros divulgativos, paraenciclopédicos o productivos que generó la época, rica en mujeres artistas, hay varios de especial significado para comprender la problemática del género. Chiquillas de género inestable y elástico, siluetas del pasado mecanizadas ante un futuro antiutópico o absurdas figuras, impregnadas de angustia... Estos son algunos de los hitos de la imagen educativa femenina producida por mujeres, en aquel momento, en el que el imaginario de la primera revolución proletaria se trasvasaba, también estilísticamente, a la cadena de montaje de la dictadura.

Revisando las imágenes femeninas, creadas por los más reconocidos modernistas y simbolistas, vemos un espejo particularmente deformado: ellas son personajes teatrales, en los que confluyen la retórica gestual, el disfraz exótico y un decorado, construido según las reglas de la sinestesia. La mirada que las reduce a esta brillante superficie, no solo les niega cualquier posibilidad de ser conocidas, sino también vacía de realidad la noción de cualquier naturaleza que no es simbólica, sea esta la corporal, la social o la circundante. Si el público femenino, que se identificaba totalmente con estas representaciones, sintió malestar o disonancia cognitiva, el único signo que nos lo puede atestiguar difícilmente podría representar otro espejo, más correcto. Hablamos más bien de grietas, discordancias excesivas que rompen involuntariamente una composición demasiado armónica. Así vemos las imágenes creadas para las niñas, de la mano de Elisaveta Bem: sus titubeos y contradicciones delatan un conflicto sin resolver, detrás de las eclécticas superposiciones de gestos gráficos (cada uno por separado, de gran maestría) y en los particulares vacíos por llenar entre estos.

Las sacudidas no solucionaron las contradicciones entre la imagen femenina interiorizada y su realidad: las heredaron para multiplicarlas. Las artistas de la nueva vanguardia, no llevaban solo la carga de compañeras en el destino revolucionario o discípulas de grandes maestros perseguidos. A esto se añadía la imposibilidad de negociar, directamente, unos mensajes extremadamente ambivalentes, desgarrados entre la innovación formal y la flexibilidad adoctrinadora, un equilibrio especialmente difícil en el caso de la ilustración infantil. Las imágenes femeninas, creadas en los primeros años posrevolucionarios por las

artistas clave de la ilustración, resolvían este problema de un modo que se acerca a la apertura de la intencionada irresolubilidad; o por lo menos va mucho más allá que las respuestas insinuadas por E. Bem en los años inmediatamente anteriores. Vera Ermoláeva, enormemente interesada en los fenómenos científicos de la comunicación artística vanguardista, dejó protagonistas casi privados de género definido. Su factura inacabada es todo menos falta de habilidad, en una artista tan consciente de la percepción de los estímulos formales (y si nos esforzamos en atribuirlo a la imperfección de la imprenta, nos detendrían los numerosos dibujos con la cara vacía, incluidos autorretratos). Las ilustraciones de Evguenia Évenbach indican otra tendencia de uso del signo femenino. Parece advertirnos de que, si cada escuela filosófica, encarnada en arte, multiplica los posibles desarrollos de la idea, la representación acaba a merced de cualquier interpretación, incluida la más restrictiva o manipuladora (algo verdaderamente acorde con la historia). Y que, en este caso, la figura femenina siempre debería de ofrecer un sentido fijo, independiente si este se expresa con las oposiciones binarias esenciales –que hoy conocemos como base de la violencia simbólica–, o simplemente con la permanencia de contraseñas inamovibles. No obstante, ser piedras de Rosetta a disposición de los demás, ineludiblemente oscurece el propio destino. No es difícil aceptar que el rol de la figura femenina en las imágenes con trasfondo filosófico (y las de las artistas de vanguardia lo fueron todas, a pesar de su engañosa sencillez), es hacer traducible el sentido ajeno y, por ende, LOS OTROS. Pero equivaldría a reconocer que así, su autoexpresión desmitificadora queda aplazada indefinidamente.

Los dos periodos, correspondientes aproximadamente al primer tercio (largo) del siglo, encierran los cambios más dramáticos en la múltiple historia de la representación infanto-femenina: no por ser más decisivos que los acaecidos en otras épocas, sino por la rapidez con la que se suceden. Las habilidades y predisposiciones de las niñas que crecieron con las imágenes que discutimos, no pueden hoy ser medidas con herramientas objetivas, pero podemos suponer que la sensibilidad que sucedió a la decimonónica, no fue preparada para las distorsionadas aceleraciones en los discursos del temprano siglo XX. Lejos de ser un drama solo español o solo ruso, este proceso marcó con más fuerza a las sociedades europeas como estas dos. Que alternaron un prolongado retraso, con bruscos cambios revolucionarios, sacando así a la figura femenina de la casi completa oscuridad, solo para proyectar en su lugar unas sombras monstruosamente deformadas.

Estas observaciones trascienden las posibles analogías históricas que ven, la prerrepública socialización femenina en España a manos de la iglesia, no tan alejada de la supuesta emancipación femenina posterior a la Revolución de Octubre, sobre todo a sabiendas de la total cosificación de los sujetos femeninos reales, que comparten los dos países después del advenimiento de, respectivamente, el franquismo y el estalinismo. El consecuente hecho de que las mujeres del imaginario demolieron a las de carne y hueso, usurpando su voz y características, apenas puede ser considerado algo más que una exacerbación de las dinámicas históricas anteriores. Las similitudes que sobrecogen, vienen de las formas afines que prepararon y matizaron dicha apropiación. En las dos áreas político-geográficas, el desafío de la lectora desconocida tuvo una solución, válida también para los periodos siguientes. Comparar los mensajes hegemónicos dirigidos, con variable habilidad, por unos artistas varones, reconocidos o plenamente autorizados por la sociedad, para hablar en imágenes a las niñas y las tempranas autorrepresentaciones. Mi suposición inicial fue que las primeras ilustradoras, plegándose a los códigos éticos que no definían ellas, enriquecieron la mirada con los ecos de aquella niña escondida, que seguían encarnando para sus mentores y compañeros, incluso después de haber alcanzado el éxito. Los resultados superaron ampliamente cualquier expectativa. Las artistas que asumieron el rol de educadoras visuales de las niñas, les hablaron también sobre su propio, de las creadoras, lugar en las sacudidas políticas y las mixtificaciones culturales, usando códigos, accesibles al análisis consecuente. Si revisamos los conceptos clave

generados en torno a tal análisis, volveremos a encontrar, en las artistas de ambos países, la declarada intención de crear signos que ordenan y explican el universo representado. No solo fijan relaciones soportables para sus lectoras, sino que incluso les brinda un nicho, que por lo menos asegura la comprensibilidad del absurdo mundo sin excluir por completo la inquisitiva (auto)contemplación. Y, una y otra vez, la ilustración femenina, muy especialmente la de los movimientos propiamente vanguardistas¹³¹⁴, mostraba cómo dicho signo sucumbía bajo una sobresignificación. En cambio, los movimientos estéticos ambivalentes funcionaron como aperturas o intersticios en los lugares representados. El novecentismo catalán daba suficiente espacio para un juego de entradas y salidas, idas y vueltas: una artista con una fuerte individualidad, podía permanecer jugando con las opciones durante toda su existencia, explorando todas las figuras y tipos imaginables. Y en la nítida y agresiva clasificación estilística soviética, los corredores salvíficos fueron los residuos formales que sobreviven en corrientes opuestas, además de los tópicos temáticos y, como veremos enseguida, espaciales. Las directrices vanguardistas escenificaron, tanto en el plano estético como en el político, una saturación del principio “primaveral” (entendido también como “programático”, “desiderativo” y, por ende “especulativo” o simplemente “simbólico”). Hombres nuevos, sociedades rehechas de base por medio de seres que miran y obran “como los niños” y figuras femeninas que encubren los daños colaterales con océanos de florida belleza, fueron tan solo una parte de las exigencias para el nuevo arte. Las protagonistas femeninas de la evolución estética y educacional tendían a experimentar mejor con las formas si no eternas y fijas, por lo menos lo suficientemente transmisibles, como para poder soportar la sugerente progresión de sus dudas.

2.2. ENCASILLADAS (CAPÍTULOS III-IV)

Las necesidades del material encontrado fueron modelando la forma, y también el volumen de los capítulos. Aunque no de modo equiparable, con muchísimos más estudios por la parte ruso-soviética, las primeras décadas de la centuria cuentan con valoraciones consensuadas entre los investigadores de ambos países. Nadie niega que encierran los momentos cumbres de la ilustración infantil y, dentro de esas evaluaciones, se perfilan con bastante claridad los quiénes, los cómo y los porqués. En cambio, los siguientes capítulos, que engloban las partes más oscuras de las dictaduras en los dos países, sus respectivos resquebrajamientos y dos muy desiguales transiciones, tienen otro punto en común. Es frecuente la ambigüedad de los textos dedicados tanto a ilustración franquista como a la estalinista, junto con las lagunas, silencios y manipulaciones que los lastran. Todo ello, junto con los procesos en curso, de urgente recuperación de muchas manifestaciones femeninas, provoca, inevitablemente, que los capítulos III y IV superen en volumen al I y II. Unas tendencias comparables moldearon los capítulos V y VI. En este último caso, las etapas transicionales produjeron tan inusitada abundancia de imágenes y autoras (por lo demás generalmente carentes de estudios significativos), que el engrosado número de páginas apenas dio cabida a todas.

Volviendo a las dictaduras, las bases del encasillamiento, tanto de la figura representada como de la creadora, se entrevén más parejas al señalado incómodo silencio de la crítica en el caso español, sólo aparentemente distinto del escaparate de la estética soviética, saturado de

¹³¹⁴ Escribo esto teniendo en la mente el repetidamente subrayado desplazamiento, que centra el experimento en el decó español, mientras en Rusia lo asume casi por completo el libro constructivista, que ha dejado anticuadas las tendencias decorativas.

textos vacíos. En España, el marco de género acotado entre 1939 y 1975 es concluyente, resumiendo el régimen sociopolítico de la época reflejado en los escasos ámbitos femeninos. Esto es, el andamio legal educativo, el religioso y el estrictamente ideológico, responsable del nuevo enclaustramiento femenino, suponen realidades y valoraciones unívocas. También el papel de uno de los principales agentes del nuevo discurso, la Sección Femenina de la Falange, muestra pocas contradicciones verdaderamente sorprendentes –aun agradeciendo las aportaciones recientes que subrayan las dobleces en la imagen gráfica de vírgenes de hierro, que ofrecían los altos cargos fascistas, encargadas de fomentar una procreación ilimitada—. Las imágenes de las décadas siguientes obligan a contemplar los posteriores cambios desarrollistas, como implicados en la continuidad en el régimen de género, detrás de la fachada de modernidad mediática consumista. Pero, en cualquier momento de la dictadura, las representaciones ocultan o dejan transparentar una multiplicidad de capas, cuya relativa asunción como obviedades banales por parte de la crítica coetánea actúa en la misma dirección que la censura que acompaña a la sociedad totalitaria o la confusión que la sigue.

La primera parte de la particular resistencia, forzosamente emplazada entre los preceptos fijos y el silencio interpretativo, corresponde al subtítulo *Angelitas*, un emblema apropiado para los contratiempos del arte infanto-femenino hasta 1959. Las vías de escapada de las mujeres artistas mediante imágenes femeninas, que sugerían en susurros, mantienen también nexos visibles con los nuevos paradigmas de la infancia. heroínas seriadas de un nuevo canon de la perfecta niña franquista (y de sus márgenes), o heroínas cliché no libres de fracturas, casi todas fueron reformuladas desde el gran hito de la época, el nuevo lenguaje gráfico manifestado en los tebeos femeninos. Aunque en su totalidad la investigación está centrada en la ilustración del libro, es imposible no volver reiteradamente sobre las sendas del cómic –y no solo por su intrínseca relación, que insta a contemplar ambas áreas como vasos comunicantes—. Sino también porque, sin hablar del tebeo para chicas, es imposible entender el destino grupal de las artistas de la imagen de masas femeninas: el desalentador *currículum vitae*, propio de las dibujantes de estos cómics, contiene las más importantes claves para la comprensión del binomio “mujer artista”. Estrellas en los lindes de anonimato, que enamoraron a decenas de miles de lectoras; dibujaban durante el día y durante la noche, mientras acunaban o cocinaban; malvivían con las migajas de las ganancias editoriales y con todo, intuían inenarrables estrategias para trocar la vulgaridad en liberación. Este es el ineludible perfil de la pléyade en sombra, que llenaba las páginas de viñetas, empezando por grandes divas como María Pascual y terminando con nombres de cuyos apellidos dudamos. Este iceberg femenino, o su parte más longeva, que conservó incluso en las décadas del cambio el germen de la equívoca banalidad, es más sintomático para la representación franquista, que las grandes ilustradoras del libro, que negociaban continuidades clasicistas, como Mercè Llimona o las rebeldes declaradas de sus postrimerías. Entre otras razones, también porque es la verdadera contraparte de otras creadoras, borradas del libro ilustrado de este periodo, que infiltraron en la imagen fermentos tanto tóxicos como curativos, antes de rendirse en el intento.

Como la biografía de la historietista típica, también la protagonista del cómic permitiría definiciones como “tipo-chicle”. Ambas se adaptan, sin perder el equilibrio, a cambios ideológicos, comerciales, estéticos o hasta genéricos, y seguían siendo, como mínimo, reconocibles. Otra relación importante, para la visualidad de la época, une las categorías citadas con imágenes femeninas modélicas de las recopilaciones didácticas de la larga posguerra, enciclopedias visuales o cartillas de lectura. La conclusión del análisis paralelo es unívoca. Los ilustradores que cumplían encargos directos del régimen construían incongruentes composiciones barroquizantes. En sus imitaciones de estampas, unas monumentales heroínas del pasado centraban toda la luz mientras, en los poblados márgenes, pululaban las grotescas sombras del presente femenino. Cada mujer artista trabajaba marcada por las tóxicas limitaciones de estos preceptos (implícitamente ineludibles) y, a la vez, por la necesidad de

desmentir dichos esquemas cadavéricos, para alcanzar algún interés entre su público. Lo que explica la hegemonía de la estructura visual que definí como afín al “eterno retorno” nietzscheano: a los círculos compositivos, que cercaban a los jóvenes cuerpos en trayectos repetitivos y entornos simétricos, venían a añadirse los rasgos consolidados de los papeles inevitables. Pero los roles y los laberínticos marcos-cierre convivían con los mecanismos que dinamizaban a las protagonistas y abrían fisuras, permitiendo identificaciones inesperadamente libres.

Explicaré primero algunos rasgos de lo que llamé fisuras. Incluso mucho antes de adentrarnos en el mundo de la alegoría, el molde por excelencia, las protagonistas de los tebeos y de los libros divulgativos, así como las estereotipadas heroínas de la novela femenina, revelan varias características del signo vacío. Se trata de miradas distintas, y los artificios que reproducen se expresan de modos diferentes. Las muñequitas que corretean a través de viñetas y portadas de la posguerra tienen el talante de payasas tristes: pueden sufrir cualquier deformación corporal, sin dejar de lucir la impuesta blancura de sus calcetines. Los años cincuenta permiten que sus cuerpos se estiren y cumplan con un canon cinematográfico más variado, pero sus caritas siguen delatando, debajo del moderno maquillaje, a las pequeñas que saben que sobreactúan cuando juegan a estrellas. Desde esta base, los libros ilustrados de la década siguiente pudieron sobredimensionar el valor del atributo hasta hacerlo opaco, exagerar la retórica decorativa y caricaturizar lo folclórico. Eso sí, comparado con lo sucedido en décadas posteriores, podemos calificar estos intentos de titubeos.

Las diferentes vacuidades de los signos confluyen en la liberación interpretativa, aunque, durante el tránsito entre la larga posguerra y el desarrollismo, con su remilgado jolgorio, podemos observarla mejor en el área del cómic, campeona de la popularidad. En otras ocasiones publiqué las entrevistas de antiguas lecturas de la época, que conforman las bases de la extraordinaria pasión por el tebeo: los plásticos cuerpos, contaminados por las películas de animación importadas y por el glamour de la moda, fueron convertidos, en las fantasías infantiles, en excitantes sugerencias que no tenían nada que ver con los preceptos morales vigentes. Todo ello puede ser puesto en directa relación con lo acaecido en el periodo desarrollista, incluidos fenómenos como la frustrada revolución educativa o la desbordada liberación de la imagen "para mayores", hacia finales del periodo. Ninguno de estos elementos sobra si queremos entender la imagen infantil y femenina de los sesenta, su contenida ruptura y su ambigüedad formal, manifiestas tanto en la prensa gráfica como en el libro anterior a la gran renovación. Los rasgos gráficos de estas figuras, comparados con los antecedentes visibles en las protagonistas de las décadas de los cuarenta y cincuenta, confirman que la desmesura en el uso de las convenciones crece, a medida que su tipismo se hace cada vez menos serio.

Visto todo, los gérmenes que detonaron la segunda oleada vanguardista en la ilustración, inmediatamente anterior o casi coincidente con los cambios democráticos, más que en una recuperación imposible de la vanguardia anterior a la Guerra Civil, residen en la acumulación invisibilizada. Las imágenes interrogadas avalan lo escrito sobre el inestable equilibrio entre las innovaciones y las concesiones en la construcción de las niñas de papel de todos los formatos y géneros. Dicho de otro modo, el análisis visual permite entender por qué algunas artífices de aquella explosión creativa hablan de “La revolución de las ballenas”, mientras otros artistas ilustran la fábula que emplaza a dichas ballenas, simbólicos fantasmas de la libertad imposible, como banderas de la dictadura consumista. Para posibilitar la comparación con el respectivo periodo soviético de la dictadura agrietada, desde los códigos visuales ambiguos, diseñé este mapa conceptual de la ilustración de la posguerra y el desarrollismo en España. La evolución reproducida de este modo se visibiliza como un trayecto, que parte de los campos semánticos referentes al *pasado* (o el intento de *recuperar* y

conservar en silencio una clasificación rígida, invariable y ejemplar) y la *supervivencia*, pese a estas directivas –a través del *disimulo*, *simulacro*, etc.–, desembocando en el grupo terminológico mayoritario, bajo el denominador común de la *mezcla*, *incoherencia*, *eclecticismo* o *disparate*.

El punto de llegada ha transformado y desplazado las premisas produciendo un campo nuevo. El universo tripartito está repartido entre lo *emocional* (lo referente a la *proyección sentimental*, a la *identificación personal*, al *sueño cinematográfico*, a las *dinámicas influencias* que jalonaron los *escaparates* de la *intimidación*, la *felicidad* y el *amor* y en definitiva, a la *comunicación*, que desbordaba los moldes anquilosados); lo *seriado* –expresable en los conceptos de *repetición*, *colección*, *modelo*, *copia* y también *banalidad*–, y lo *ambiguo* (visto como *contradicción*, *confusión*, *plurisemantismo* e *inestabilidad*, o así mismo como *falacia* transparente y *subtexto* que *tergiversa*). De las intersecciones brota la *estilización*, afin a la *provocación* y a la *picaresca*, pero también al *juego geométrico* y al *diseño decorativo*, todo lo que formó el caldo de cultivo para la consiguiente renovación estética.

El capítulo soviético central (1932-1984, esto es, desde la entronización del realismo socialista hasta el inicio oficial de la *perestroika*), perfila el recuperado marco del género dentro del trabajo condenado al fracaso de rescatar, de la oscuridad y del silencio interesado, parámetros clave de la historia estalinista¹³¹⁵. En ese sentido, destaca la importancia del análisis del discurso del régimen sobre la mujer, con su transparente doblez. Esto es, buscando autojustificar sus políticas en unas imágenes propagandísticas violentas, que hoy resultan fáciles de decodificar, la ideología plasmó, en la representación femenina e infantil, su verdadero retrato. Las estudiosas rusas posteriores hablaron del modelo de género etacrático, en el que la dictadura neopatriarcal y su líder asumían el rol paterno, junto con el poder completo sobre la educación: todas las imágenes delatan una producción industrial de uniformes, cuerpos e intelectos infantiles. Mientras tanto, la propia imagen femenina perdía las ambigüedades del periodo revolucionario, para convertirse en la mujer tradicional de todos los lugares y épocas, distinguida aquí solo por su muy exagerada predilección por los entornos florales¹³¹⁶.

El análisis, circunscrito en el periodo hasta 1953 (muerte de Stalin), insiste sobre el trágico rol de las artistas de vanguardia perseguidas y masacradas que, literalmente, sepultaron sus respuestas bajo las páginas de los libros infantiles. Respuestas al ya citado realismo socialista o Gran Estilo, que había conseguido borrar, de forma violenta, los rasgos de la renovación experimental. Y, no obstante, también se había nutrido de todas las herencias eclécticas, para quedar impregnado de todas las trayectorias y estilos personales. Por tanto, respuestas difíciles, sutiles y dispares, pero visibles, aún a costa de un constante reenfoque de la óptica de la lectura (por ello el capítulo IV fue decisivo para la modelación de mi método del trabajo posterior). Solo así resultan comprensibles los grandes nombres que el régimen casi consiguió convertir en artistas desconocidas como Tatiana Glébova, Alisa Poret o Elena Safónova. Sus protagonistas son fruto de la acumulación de fórmulas contradictorias, incluso mutuamente excluyentes. Las artistas empezaron a construir sus mensajes en épocas que prometían una revolución formal, siempre emparentada con el juego subversivo, dispuesto a relativizar la conversión del cambio en dogma. El posterior triunfo del realismo socialista, y

¹³¹⁵ Efectivamente “condenado”, pensando no solo en la inevitable asociación con lo sisífico, en su transcripción existencialista. La vuelta al orden conservador en la historia y crítica rusas cristalizó, hacia las fechas de redacción de esta tesis, en la justificación oficial de la mayoría de las prácticas estalinistas y en la penalización consensuada del pensamiento feminista.

¹³¹⁶ Redefiniendo el segundo mapa conceptual, la exageración en cuestión se vincula al calco, usado para educar mecánicamente adeptos compulsivos, pero resultante en una caricatura grotesca. En el final de estas conclusiones, la figura de la tarjeta postal o cartel dedicados al 8 de marzo, con sus gastados perfiles maternos y ofrendas florales, son usados para ilustrar la impotencia del estereotipo puro.

las persecuciones de lo que quedó tachado de “formalismo y decadencia”, añadió a las imágenes de las antiguas experimentadoras nuevas capas, privativas para cada ilustradora. Naífs, rallando el disparate paródico en Alisa Poret; crípticamente cifradas por la mística de la naturaleza, inherente al programa vanguardista pero ya sin su mesianismo social en las obras tardías de Glébova o, en el caso de Elena Safónova, una inextricable mezcla de las dos líneas, equidistante del absurdo surrealista y de la manifiesta negación de la anterior fe en una estructura gráfica redentora, llamada a componer una maqueta del mundo ideal.

Junto a las artistas con este perfil-tipo y sus representaciones, en este punto la investigación rinde homenaje a creadoras y trabajos aún más olvidados, aparentemente enraizados en los preceptos oficiales, pero que transcriben la grave problemática de la época, con la fidelidad de unos sismógrafos inconscientes. Así analizado, un librito para colorear de Natalia Ushakova entronca con otro tema, víctima de la manipulación discursiva, el de las mujeres y la guerra. Y, a la vez, volvemos a delimitar este canon visual de la banalidad interactiva que, según el entender de este estudio, acerca a la formación de los códigos grupales mejor que las obras “mayores”. La trayectoria de esta ilustradora, tan amplia como ignorada, esclarece como pocas otras, la interdependencia de lo histórico (o cronológico) y el espacio representado. Su producción es muy cercana al concepto de marco, en su sentido de literatura de divulgación, y también de un particular uso de la poesía, aplicándola a lo pedagógico y a lo cotidiano, tendente a la seriación y a las fórmulas clasificatorias fijas. Dentro de la superficie de los libros de otro tipo, su reino son las cuadrículas que limitan el espacio estilizado, indicando no sólo la tácita vinculación con el espíritu modernista internacional, dentro de lo femenino, sino también con el condenado intento constructivista de reordenar un mundo en el que cupieran el mesianismo y la libertad. Igual que otras artistas de dichos períodos, intenta investigar el movimiento de la niña, esta pulsión de escapar del dibujo que siempre queda frustrada. En el itinerario de Ushakova las formas que adopta dicha frustración son significativas. Acarreada como un bulto (tema arquetípico derivado de la visualización de los mitologemas del cuento), o acumuladora ella misma de objetos y residuos, la protagonista genérica de la artista atraviesa el estalinismo y la guerra sin conseguir otro resultado que su propia cosificación.

En momentos posteriores, el típico canon de la artista soviética gana en categorías, añadiendo artistas que, como veremos dentro de los tópicos biográficos, merecen ser llamadas cronistas del yo borrado. El capítulo IV termina, destacando los fenómenos estéticos en relación a la infancia, durante los periodos históricos llamados Deshielo y Estancamiento. El lapidario “gráfico del miedo y de la esperanza” con el que el artista disidente Iliá Kabakov midió los cambios de su época, referentes a la implicación del arte en la política, no excluye la representación de la infancia. Privados de ambos sentimientos durante el largo periodo de conservadurismo insípido de Brezhnev, los artistas *underground* atacaron el discurso oficial con todos los métodos y formas subversivas posibles, sin ninguna expectativa. La implicación de la nueva oleada de vanguardistas en la ilustración infantil fue amplísima. Aunque prioritariamente masculina, como lo fue también en las otras artes plásticas, no pudo evitar el ensanchamiento de aquel importante nicho que se habían granjeado las mujeres artistas. Como en otras épocas, su rol fue tan crucial como ambiguo. Artistas como Makavéeva, que siguieron las nuevas líneas –utilizar lo decorativo para deconstruir el sentido evidente– no eludieron la revisión de todos los tópicos representacionales, evidenciando su vacuidad, pero también su siniestra perfección, a modo de mecanismos despiadados. Otras creadoras femeninas funcionaron como bisagras, entre la línea de negociación con el discurso estético imperante y la recuperación de la transgresora herencia de las primeras vanguardias. Este nexo incluía también la introducción en la renovada ilustración infantil de matices personales, que trascendieron la comprensión crítica posterior. El equívoco hiperrealismo de A. Arjípova, el espiritualizado folclore de Tamara Yufa o la críptica filosofía visual de Nika Goltz, formaron

la base de un fenómeno propio de la ilustración soviética: la apropiación de los clásicos con efectos plenamente libres; volveré a su análisis cuando desgrane este suceso en las figuras espaciales. Lo significativo aquí es que, sin agotar las reacciones estéticas femeninas, los ejemplos muestran cómo su utilización del pasado “reciclado”, concluyó en aquellas corrientes que hicieron posible la *perestroika* y el cambio de toda la cultura. Desde el punto de vista actual, concedores del carácter limitado y amenazado que tuvieron dichos cambios, puede parecer significativa también la naturaleza de las contribuciones artísticas que los precedieron, sus excesivas complejidad y precaución rayana en la impotencia.

Desde las mismas bases, el texto resume las continuidades y cambios a través del destino de T. Shishmareva, una artista que atravesó todas las épocas significativas de la historia soviética. Su trayectoria subraya el buscado mapa semántico del largo periodo de dictadura y “dictablanda”. Compararlo con los conceptos derivados del análisis de todo el período en sus distintas fases invita a la sorpresa. A lo largo de toda su desigual contienda con las esterilizadoras normas de la dictadura, la ilustración no cambió sustancialmente sus estrategias. Tanto al principio como al final del periodo analizado –marcados respectivamente por la soterrada supervivencia de las tendencias vanguardistas y su resurrección o reedición transfigurada–, la descripción de los procesos puede ser organizada sobre los mismos campos léxicos, más matizados y flexibles en la segunda parte del itinerario cronológico. Siempre queda patente la inevitabilidad de un trasfondo mítico, utilizado por el discurso en el poder como rígido mecanismo de control, pero presto a ser apropiado a partir de divergentes formatos historicistas, venciendo así el pasado con otro anterior, más clásico o más modélico que el oficial. El otro eje ineludible en las manifestaciones artísticas de cualquier rama, incluida la infancia es, paradójicamente, todo lo derivado con el patológico vocabulario de la sexualidad reprimida: de la vulnerabilidad angustiada a los fantasmas sado-masoquistas, los sinónimos de la carne violentamente victimizada, apenas permiten una tímida sustitución por cierta puntual y tardía redención de la corporeidad, “tapada” por el decorativismo. Dicha opción decorativa es parte del tercer entramado compartido por las décadas soviéticas. Referente a las parciales, temerosas formas de escapar, este amplio campo semántico desborda la sinonimia, reuniendo esquemas inconscientes y confusiones mecánicas. El término más repetido en los análisis es “secreto”, un particular símil de la estilización y de la falacia, visible como mirada esquiva o como trampantojo desorientador. Sintético y vital, jeroglífico y alucinatorio, el carnaval de las disidencias puede ser definido con dos puntos límites. Uno sería el compulsivo cambio de disfraces, que incluye los tópicos consagrados, las identidades críticas y hasta el omnívoro *kitsch*. El otro, los siniestros interiores dibujados por Shishmareva, siempre atravesados por audaces ventanas, cubiertas enseguida por sutiles cortinajes que complican el impulso de liberación. Todo apunta a que la aprendida necesidad de hablar en subtextos, parábolas, susurros y onirismos intraducibles mostraba, con tal muestrario de técnicas dispares, que debió de haber dado en el blanco muy pocas veces.

La comparación con el mapa conceptual diseñado para la dictadura en España, evidencia que las similitudes se limitan a los contenidos, pero no a su evolución en el tiempo. Comparado con lo que aparece una vez más, extrapolación del invariable gráfico del medio y de la esperanza, el caso español es un proceso direccional, un desarrollo desde la rigidez conservadora hacia el triunfo del disparate, que prepara la futura renovación rupturista. Las tácticas de la ambigüedad para la supervivencia e incluso las de la estilización decorativa, coinciden en profundidad con la personificación del mensaje, encargado de neutralizar el dogmatismo. Por muy conservador que fuese el formato del cuento sentimental hecho tebeo, su estructura fue permeada por series de elementos de una modernidad imparables, del cliché cinematográfico al diseño industrial.

Dentro de las diferencias, anotaré también el abuso del simbolismo primaveral, como metáfora temática expresamente soviética (aplazo los usos similares, propios a ambos países para el análisis de la alegoría, junto con las otras figuras espaciales). Teóricamente superado en la cultura moderna global, el esencialismo climático sigue ofreciendo figuras retóricas fáciles que se convierten en trampas. Las primeras vanguardias habían ensalzado el sueño de la primavera, también como una confluencia entre su espiritualidad cósmica y una comprensión de lo orgánico, como juego con la naturaleza libre y liberadora. Todo ello se manifiesta con especial ímpetu en el arte, igual que el fenómeno siguiente, propio de la ilustración inmediatamente anterior a la descomposición del régimen. Las imágenes anteriores a la perestroika subrayan su preferencia por los dolorosos temas vinculados al invierno, la privación y el sacrificio, en sus diversas formas, pero con especial gusto por la nieve. La perspectiva histórica nos muestra que no se trataba solo de tácitas confesiones de la imposibilidad de la esperanza, sino de la difícil abstinencia de sentirse orgulloso de tal idiosincrasia nacional, de la flaqueza de la línea divisoria entre la denuncia y la desesperación sistemática.

2.3. EL MARCO DEL ETERNO RETORNO (CAPÍTULOS V-VI)

El capítulo V fundamenta el análisis de la ilustración femenina en la Transición y postransición en España, resumiendo los cambios atravesados por las mujeres reales, su imaginario representado y su auto (re)presentación expresada en las actuaciones feministas colectivas, dentro del nuevo sistema y en sus márgenes. No esperaré al final de este epígrafe para señalar una similitud obvia con el periodo transicional ruso: como todos los tránsitos de dictadura a democracia, estos también carecen de valoraciones unívocas dentro de sus comentaristas coetáneos y generan en los historiadores más confusiones que certezas. Quizás solo desde el fondo de la completa pérdida de importancia social sufrida por las mujeres rusas, a lo largo de la transformación política malograda, puede perfilarse bien que la inconclusa recuperación de derechos e identidades femeninas en España, fue algo más que el célebre “vaso medio lleno” del lenguaje popular.

Otro cotejo más productivo revela los estrechos vínculos de los fenómenos sociales en España con el entramado cultural, y muy especialmente con el del primer subperiodo delimitado, comprendido entre 1975 y 1990. La Movida, presente también en los cómics, y el conceptualismo que compartía década con ella, delimitan las búsquedas en torno a una difícilísima renovación de la imagen femenina. Al mismo tiempo (y sin perder de vista las posibles implicaciones con las contradictorias y lentas reformas educativas), el *boom* del mercado literario proporciona ejemplos de libros divulgativos seriados y de autorías femeninas difíciles de abarcar por su exuberante cantidad, pero también por su divergencia.

A lo largo del análisis ensayé una estructura comparativa, que encamina el material acumulado hacia los capítulos conclusivos. ¿Cómo artistas de diferentes tendencias estilísticas presentan a la nueva protagonista del libro ilustrado, dónde la ubican y cómo construyen las convenciones referentes a la mirada, implícita en la imagen? ¿De qué manera la ecléctica sensibilidad postmoderna se estructuraba en torno a temas y motivos antiguos, por ejemplo, el crecimiento en tanto aprendizaje iniciático intergeneracional, situado en la naturaleza (líneas que confluyen en el tópico de “la aprendiz de bruja”)?

Las respuestas resumidas apuntan a una protagonista tipo, tan variada, que apenas me atreví a clasificarla dentro de la categoría a la que no deja de acercarse, de distintos modos, para coincidir con ella solo en casos puntuales. Se trata de la fórmula de un fragmento autónomo de lo que llamé *Bildungsroman* femenino en miniatura (la analicé a fondo en los

últimos capítulos, correspondientes a las figuras espaciales). La parte en cuestión es el microviaje iniciático de la niña que crece y, para hacerlo, necesita perderse o escapar involuntariamente, sin alejarse demasiado de su hogar. Veremos enseguida como en periodos anteriores, tanto en la Unión Soviética como en España, proliferaron también otros formatos similares, como la novela seriada (o la colección de novelas) dedicada a la misma protagonista-estrella. Pero la Transición española resultó riquísima justamente en viajes iniciáticos parcialmente irreconocibles, y otros muy particulares. Todo aquello coincidió de pleno con la renovación formal y la apertura hacia una lectora activa, como lo fue el público buscado por Asun Balzola. Rompiendo todas las fórmulas, la artista vasca dibujó –y escribió sobre– una heroína que unía las tres líneas. Su Munia, repetida protagonista de una colección, se perdía en entornos cercanos pero imprevisibles y desplegaba sus actividades cotidianas, con enorme originalidad e importancia, detrás de la aparente banalidad del suceso, como muchas pequeñas del *Bildungsroman* soviético. Pero resultaría casi imposible compararla con ellas: le sobra heterodoxia y comunicatividad, sus acciones no son repetitivas, el absurdo de sus actos no está enmascarado en subtextos, sino directamente disponible en los dibujos aparentemente inconclusos: la lectora que quiere, juega con él, y la que no, busca otra interpretación más fácil. Hubo también protagonistas de otras cercanas al tratamiento aparentemente realista, en realidad más cercano a un ambiguo hiperrealismo. En este caso, el de las heroínas de Fuencisla del Amo, en las que tenemos verdaderas viajeras iniciáticas, que no dejan de mitificar el prototipo estructural con sus trampantojos visuales. Pero todas estas chicas, pequeñas y jóvenes, comparten las trabas espaciales que las sitúan en un *sui generis* tránsito imposible. Esto es, no pertenecen del todo ni al exterior peligroso ni al interior secreto, y en esto se asemejan a todas las demás protagonistas iniciáticas, incluidas las societarias. Son puertas entre los mundos, en vez de, o, en los mejores casos, a la vez que, sujetos de la maduración. Nos lo muestran también sus miradas soslayadas, dirigidas a un eterno fuera del marco, que osan enfrentar a la lectora solo en el caso de las más descaradas y auténticas viajeras iniciáticas del final del XX. Justamente esta característica de la protagonista femenina, se relaciona en España con la mencionada figura brujeil. Este personaje falta en la narrativa soviética por razones obvias (aunque permanece bien visible en los cuentos fantásticos de temática comparable). Tampoco aparece en los citados casos de escapadas consumadas, como *El pastel del diablo*, cuya heroína se ha asignado y ganado sola el papel de hechicera. Incluso más la abuela-bruja, la naturaleza que puede sustituirla, viene a desempeñar, en la nueva narrativa de autoafirmación femenina, un rol donde cambia la interpretación formal, no la importancia. Cabe insistir en que, ni siquiera los elementos naturales, consiguen acompañar verdaderamente muchas de las obras analizadas. Bastaría con ojear las aventuras de las heroínas de, por ejemplo, Carmen Andrrara, Karin Schubert o Irene Bordoy, subrepticamente arquetípicas, para ver el exceso de posmodernidad, política, ética o filosofía, que les ayuda a trascender el *Bildungsroman* femenino ilustrado. Solo la vuelta a la utopía comunitaria, junto a un sentido de la naturaleza que a continuación reconoceremos como propio de la alegoría, hace que, con todos los valores modernos citados, una artista como Mercè Arànega consiga crear un texto didáctico que es a la vez *Bildungsroman* renovado.

Sin dejar de investigar sobre las relaciones con la naturaleza, algunas de las artífices de esta nueva protagonista intervinieron también en la potente tendencia de reescritura visual de la herencia poética para la infancia. Al igual que participaron en otro proceso, que culminaría en la década siguiente, llegando a traducir los cuentos tradicionales en una polifonía icónica muy acorde con la estética de finales del XX. Dentro del febril reordenamiento de los códigos visuales, que reestrenó el pasado literario inmediato y lejano, quise subrayar especialmente el rol de las colecciones que se orientaban hacia el futuro. Entre ellas, la serie de la editorial Altea, dedicada a los derechos de los niños, reúne los hitos de la ilustración del periodo y funciona, a nivel analítico, como un retrato, tanto de las ambiciones de innovación, como de sus límites.

Es decir, las más atrevidas representantes de la experimentación vanguardista (entre ellas las de Asun Balzola, Karin Schubert y Carme Solé Vendrell) ilustraron, literalmente, distintos derechos infantiles, desplegando más propuestas de futuras búsquedas gráficas de las que fueron continuadas. El heterogéneo resultado no marcó tendencia, quizás también por haber insistido en proclamar los derechos de unos sujetos infantiles universales, genéricamente definidos como NIÑOS. La década final del periodo produjo nuevas heroínas, parcial o plenamente iniciáticas y volcadas en distinto grado en la renovación del *continuum* mítico-natural, sin descontar la brujería educativa. E incluso nuevas paraenciclopedias visuales, que visualizaban el horizonte alcanzado por la experimentación formal. Pero el último gran intento de hablar de los derechos infantiles (*Trabajar no es un juego*, 1997) desembocó en una recopilación inconexa de autores e ilustradores, que planteó más dudas que respuestas.

El fenómeno de las mujeres rebeldes del cómic, componente clave de la cultura de la Transición, marca también el cruce donde los caminos de la historieta y de la ilustración se revelan definitivamente separados, después de haber compartido, durante largo tiempo, el laboratorio de lenguajes gráficos y también de figuras infanto-femeninas. En este punto –o más bien tramo, ya que, cronológicamente, une el periodo descrito con la postransición–, la contraparte del cómic feminista no viene a ser la inocua historieta para niñas finiseculares, sino las nuevas paraenciclopedias visuales, es decir, las publicaciones didácticas que recrean el pasado para reorganizar el presente. De esta manera, el poder sugestivo de las figuras femeninas que protagonizan las adivinanzas folclóricas o la enseñanza de la educación sexual (en el caso de Pilarín Bayés), completa el nuevo vocabulario gráfico, constituido por las ficciones históricas o los dramas psicológicos familiares.

En esa fusión que frecuentemente alude a lo folclórico, lo mítico o lo maravilloso, encontramos desde libros de primera lectura hasta imágenes para las obras más atrevidas de la nueva narrativa femenina¹³¹⁷. El nexo entre todas ellas no es casual: enmarcar gráficamente las protagonistas en una página, las sitúa como partes conscientes de los estilos, las ideas y los posicionamientos, mientras que jugar con los signos ya tópicos del pasado construye una mirada transparente. Las observaciones sobre la evolución de la poesía ilustrada a finales del XX, e, incluso en mayor medida, los ejemplos de más extrema vanguardia ilustradora, como la desempeñada en los libros de la editorial Media Vaca, se convierten en un nexo con la estructura metodológica de los capítulos consecutivos. Toda la parte inicial de la tesis esboza la cronología –comparable– del marco gráfico seriado que juega con sus lectoras. En el caso de España, el punto no conclusivo de estos capítulos, retomado en los siguientes, coincide con el análisis de la irónica relectura posmoderna para edades tempranas, realizada por el recopilador y estudioso de cuentos folclóricos Antonio Rodríguez Almodóvar, dentro de la larga serie de la editorial Algaida.

Se trata de una confluencia de didáctica, prototipos antiguos y eclecticismo polifónico, que problematiza la relación entre las figuras protagonistas y el lector, en dependencia directa con los espacios presentados. El autor fue, a la vez, el primer gran recopilador y estudioso del cuento en el XX (en una coyuntura nacional evidentemente retrasada) y también el pionero que se adelantó a su tiempo, adaptando las narraciones a una variante irónico-abierto, apta para ser ilustrada por los artistas que más lejos habían llevado a la deconstrucción de la imagen tradicional. Con esto, la serie que reunía el resultado, se convertía en un muestrario de todo lo que había conocido la ilustración anterior, abocado a un camino nuevo. En suma, los cuentos de Rodríguez Almodóvar para Algaida, fruto colectivo de decenas de ilustradores de finales del periodo estudiado, se prestaban a recoger los resultados de las diversas búsquedas de una

¹³¹⁷ Volveré a subrayar cómo Carmen Martín Gaité, la autora de *El pastel del diablo*, o Ana María Matute nutren, además, las más completas versiones icónico-verbales tanto del muy renovado, *Bildungsroman* femenino, como de su parte independiente, el libro dedicado a la escapada iniciática.

nueva protagonista, con nuevas relaciones históricas, sociales y ecológicas. Pero, en muchos casos, la exacerbada caracterización de los personajes, solo ponía en evidencia a los verdaderos pilotos que habían centrado la investigación formal anterior. Las metáforas espaciales, los gestos retóricos y las continuas reencarnaciones de unas fórmulas repensadas, tan antiguas como el abrazo materno, el vuelo liberador o la batalla de miradas.

El último capítulo cronológico, dedicado a la ilustración infantil rusa de la *perestroika* y los años posteriores continúa aislando tipos de protagonistas, que los últimos tres capítulos pondrán en diferentes relaciones espaciales. El VI lo hace, ordenando la producción del periodo en una retícula, que une las características estilísticas, el género del libro y el enmarcamiento gráfico, construido por la página para la imagen. Pero antes, el epígrafe inicial dibuja un marco de género que sitúa a la nueva mujer rusa. Vertiginosamente empobrecida, y violentamente resexualizada, la mujer postsoviética se vio además criminalizada en caso de reivindicar sus derechos, en tanto que feminista o simplemente profesional de éxito. De ahí que su eterno papel de artista con potencial educador, resultó un cauce tan importante como lo había sido hacía un siglo, pero trabado además por los fragmentos de un pasado traumático y un futuro minado.

La distancia, desde finales del XX y de estas dos últimas décadas, nos permite apuntar otra consecuencia evidente de la significativa cosificación de la mujer, privada de voz y convertida en imagen política, representado según unas reglas equívocamente modernizadas para cimentar su eterno retorno. En la parábola recorrida por la sociedad rusa, entre los intentos de democratización y la deriva revanchista que pretendía recuperar las formas de gobierno imperiales, la soledad de las pensadoras y las artistas que reflexionaban sobre la modernidad, fue aumentando *in crescendo*. Aisladas en cada vez mayor medida de su posible público, sobre todo el de la generación que crecía, las creadoras posmodernas acabaron enfrentadas también a las figuras femeninas representadas, cuando los firmes moldes de los tipos prevalecieron sobre las disidencias que las llenaban de vida.

Pero, cuando este proceso apenas se insinuaba, las mujeres artistas no paraban de desafiar la desorientación finisecular. Visto desde este colectivo, el arte de releer la memoria o de rescatar los vulgares artefactos de una anticultura visual, resultan tan cercanos vecinos de la nueva ilustración infantil que, en momentos puntuales, acabaron coincidiendo en la misma persona. El panorama completo fue mucho más variado, apoyándose además en los trasfondos opuestos de una última oleada vanguardista de literatura infantil, centrada en el humor absurdo. Y sumido, no obstante, en un sistema educativo en descomposición, dónde el tratamiento de la figura femenina, retrocedía irremediablemente hacia valores decimonónicos. La comparativa que subyace en los siguientes párrafos pretende acercarse a algunos puntos que diferencian una transición de “grandes esperanzas”, consensuadamente fracasada.

Atendiendo a todos esos presupuestos, el capítulo trata la periodización como un *continuum* en cambio, es decir, ordena la producción de la época tratando los últimos quince años del siglo en conjunto. Mi sistema clasifica los libros ilustrados, dividiéndolos estilísticamente, en pertenecientes a la innovación diseñadora; a la tendencia post- o pararealista, o a la estilización decorativa, tendente a un grafismo histórico. Por otro lado, y simultáneamente, la estructura de la página está desguazada en marcos interiores, tradicionales enmarcamientos exteriores y subversivos marcos deconstruidos. Por fin, la pertenencia genérica contempla los tipos de libros más comunes: los divulgativos o enciclopédicos, los que reconstruyen el paradigma metodológico a través del cuento, la fantasía y los derivados, de la pura experimentación con el lenguaje. El tono categórico de la tabla podría inducir a creer que una desbordada abundancia, rebotante de deseos de reutilizar los experimentos frustrados del pasado se vertía, una y otra vez, en los mismos moldes. Revisadas las correspondencias y valorado el creciente papel de las artistas mujeres, cristaliza una reflexión mucho más compleja en torno a las citadas relaciones entre las categorías clasificatorias.

La más frecuente es la correspondencia entre unas protagonistas, derivadas de las secuelas del difunto realismo, y unas composiciones que jugaban con la idea de cierre para trascenderla, multiplicando los trampantojos y los límites falsos hasta el vértigo. La trampa dentro de la trampa corría a cargo de la convención pseudo- o hiperrealista, que daba cuerpo a la protagonista. Después de décadas de mensajes que se filtraban a través de las prohibiciones, los movimientos, que habían negociado tácitamente con el estilo imperante eran aptos para esquivar cualquier obstáculo. Muy especialmente, en el caso de las artistas femeninas más experimentadas, capaces de transgredir fácilmente las fronteras entre el realismo y los movimientos que lo suceden, negándolo.

Desde esta combinación mayoritaria, una altísima cuota de las publicaciones representativas, se dedicaban a explorar en el brillante estallido de los nuevos formatos genéricos, que ponían espejos deformados delante de todo, empezando por el propio lenguaje. Y otro nutrido grupo, aunque no tan prominente, volvía a interrogar el paradigma mítico, visto este como cuento, relecturas de obras clásicas o incluso ciencia ficción que conjugaba unos arquetipos estables. Evidentemente, los formatos genéricos sobre a dichas hipóstasis de lo cuasi-eterno, podían recurrir a él, para reinventarlo o para garantizar la supervivencia del producto editorial verbo-icónico en una coyuntura social incierta. El caso es que la recuperación de un esquema antiguo, en la violenta y común confusión que mutiló la transición rusa, prometía ciertas cotas de libertad: al fondo del generalizado borrado de los conceptos, políticos, filosóficos o culturales, con los que se podría entender lo que pasaba, hablar a través de las fábulas fantásticas parecía mejor que no poder hablar.

Por fin, otro grupo, no predominante, pero con importante presencia, utilizaba las bases del cuento o la obra con estatus mítico, ilustradas con un grafismo que reunía los tópicos del pasado, con una pronunciada tendencia al esquema decorativo. La geometría capturaba los cuerpos en unos cercos, subyacentes en las composiciones que prometían ser abiertas, sugiriendo así una realidad incomprendida. Podríamos, parafraseando a Nabokov y su *Invitación a la ejecución*, afirmar que las protagonistas embellecían la página como adornos ejemplares de sus celdas.

Para apuntalar lo dicho, aludiré tan solo al ejemplo más significativo del grupo más observado, referente a la conjunción entre, en este caso, surrealismo, texto imbuido de poética experimental y completa desestabilización de las relaciones espaciales dentro de la página. Se trata de *La escuela de los horrores*, creado por G. Óster y E. Sílina en la salida del siglo. Muy acorde a lo comentado respecto a los encuentros entre contextos sociales, educativos y culturales y la historia femenina, este antimarco formal recoge los ecos de los múltiples pasados traumáticos de la infancia y la literatura. La obra está analizada como un experimento de múltiples capas, conjuntamente orientado hacia el fomento de una lectura activa hasta lo imprevisible. Es decir, con las bromas escatológicas, los irreverentes guiños a las construcciones míticas del pasado y el propio concepto de antieducación, supera ampliamente lo planteado sobre lector partícipe o ilustración que multiplica las interpretaciones (respectivamente por U. Eco y la escuela de la recepción del texto verbo-icónico).

Sin embargo, el conjunto de tendencias observadas muestra una particularidad preocupante. Tantos subterfugios y escondites, tantos códigos que apuntan hacia la lectura de otros en espirales infinitas, todo el artificio de una cultura formada durante décadas en torno a la resistencia clandestina, delataba una evidente fragilidad. Es fácil llegar a la conclusión de que la ilustración del periodo de la inestable transición rusa, apunta hacia la creación de unos lectores infantiles implícitos, que adscriben la “novedad” a una figura colectiva precodificada por los lastres de todo el siglo, por todos sus miedos interiorizados, para ser esquivados y no afrontados. Es cierto que la escuela de los horrores parece hablar también de esto, y que su escatológica interactividad presenta un aspecto tanto compensatorio como corrosivo. Pero hoy

podemos citar el destino de sus autores como una metáfora histórica. Tanto E. Sílina, como un significativo número de las artistas renovadoras, tuvo una vida corta. G. Óster, comprometido con un incansable, pero críptico ataque a la política oficial, está siendo redescubierto por el clandestino, gravemente perseguido, movimiento feminista antibélico.

En el apartado conclusivo referido a las biografías creativas, completaré las características comunes de las artistas transicionales rusas, embarcadas en la empresa de luchar por la liberación de la expresión, a través de los enigmas surrealistas o de las mitologías personales, de la tragedia implícita o de la infinita negociación que se disipaba en detalles, perdiendo de vista el objetivo. Lo haré, después de explicitar y recalcar los ejes temático-conceptuales de los últimos tres capítulos, hasta ahora incrustados orgánicamente en su estructura autoconclusiva. Estos examinan los contenidos anteriores, añadiendo materiales nuevos, y reordenan sucesivamente las nuevas aportaciones en conclusiones previas, cada vez más globales. Así, no solo delimitan los rasgos de los tipos infante-femeninos exteriores, interiores y de tránsito, también hablan de las relaciones entre ellos y de la pertenencia de los demás conceptos clave para la investigación, como alegoría y estereotipo. Ampliando el mapa de los nexos conceptuales internos, la fórmula que ordena las figuras espaciales construye tres apartados interconectados. Frutos del bosque resume lo común en las imágenes modélicas, inscritas en espacios abiertos. Mayoritariamente derivadas del cuento fantástico, las niñas y mujeres interactúan con el paisaje silvestre según pautas compositivas repetitivas, apenas variables a lo largo de la evolución del tópico y extrapolables a géneros vecinos. Uno de ellos, la micronovela educativa ilustrada, tiene un carácter híbrido. Mostradas prioritariamente en el descubrimiento iniciático o utilitario del exterior, las protagonistas, en distintos lugares y periodos, desempeñan el rol de nexos entre los entornos, que neutralizan el efecto liberador del conocimiento adquirido fuera del hogar. El segundo gran apartado, Clásicas e icónicas contra el estereotipo, revisa las conclusiones referentes a los tipos que transitan entre los entornos abiertos y cerrados, en conjunto con las que atañen a aquellas figuras que vemos ante todo en el interior doméstico. La razón es su participación común en fórmulas transversales vinculadas a la autoría, reapropiación política y cultural e incluso a las reinterpretaciones personales de artistas y letras, visibles siguiendo este esquema analítico. Efectivamente, tanto la categoría de las “escapistas” como la que podemos llamar “emparedadas” bebieron del canon clásico de la literatura universal que, por otro lado, se nutrió de los motivos del cuento junto a otros estilos. El resultado permite una comparativa de personajes de gran popularidad tanto en España como en Rusia-Unión Soviética, cuyos símiles y divergencias esclarecen los paralelismos en las demás tipologías. El interior de la casa fue analizado desde las premisas abiertas de las expectativas revisables: tradicionalmente adjudicado a la presentación materna, este espacio permite desglosarla en diversos componentes. Entre ellos vemos a las figuras sustitutivas, que permiten apreciar la utilización del signo materno a través de diversos escenarios simbólicos, y también un subtipo nuclear, que viene a ser la contraparte de la generalizada ausencia o borrado de la madre. Se trata del abrazo entre esta y su hijo, conocido desde las fórmulas iconográficas más antiguas, cuya equívoca presencia alcanza las representaciones más estereotipadas. El inasible sintagma de la figura materna resulta vinculado también con el tercer eje, el que atraviesa todas las agrupaciones tipológicas, para aparecer sintetizado en el punto llamado Alegorías para la infancia.

3. FIGURAS ESPACIALES

3.1. FRUTOS DEL BOSQUE

La introducción teórica de la investigación traza una red de relaciones; las respuestas del material visual convierten algunas en consustanciales. Una de las más importantes es la que une los tipos, unidades taxonómicas del imaginario, con el cuento maravilloso de origen popular. Se la puede observar con tanta claridad como el planteamiento de que el mismo cuento es consustancial al espacio silvestre representado.

La primera de estas relaciones se apoya en teorías que derivan del relato fantástico, que, según ellas, acompañó integralmente a la evolución humana, las grandes abstracciones psicológicas y, por ende, a los modelos, esquemas y usos prácticos de uso pedagógico. Las ilustraciones que he analizado interrogan y contestan a los planteamientos de los pensadores de la línea Jung-Bettelheim, y encuentran más afinidad con los estudiosos inscritos en la antropología, la semiótica y, últimamente, el feminismo. Esto es, con la visión de los tipos fantástico-narrativos como unidades dinámicas, dialogantes con la historia social, las estructuras del lenguaje y los discursos del género. Sus ideas participan en el análisis de la segunda consustancialidad mencionada: la referente al bosque ilustrado.

Las protagonistas del cuento narrado o escrito también fueron entendidas de diferente modo por este grupo de investigadores. Aplicando sus ideas al análisis visual, vi como el rol femenino acumulaba calificaciones que abarcaban desde la mera auxiliadora al rito iniciático ajeno hasta la voz narradora polifacética, o multiplicada por los espejos dentro de la estructura verbo-icónica. En el punto de partida de esta fórmula observé un tipo verbo-icónico doble, con sus ineludibles divergencias, Por un lado, las heroínas semejantes a Blancanieves, figuras desheredadas y perseguidas, explicadas en los trabajos de V. Propp como reflejo rudimental de la antigua acompañante en el rito iniciático masculino, sujeta a sus necesidades sexuales. La doble de esta figura viene a ser la Bella Durmiente, una evidente, aunque pasiva protagonista de su propia iniciación prematrimonial¹³¹⁸. Ambos personajes muestran repetidos rasgos comunes en las ilustraciones de artistas de procedencia e ideas dispares. Dibujo tras dibujo, se las presenta rodeadas de una exuberante vegetación con curvas protectoras, o prácticamente envueltas en un arco de ramas y hojas. La añadida presencia de animales amables y herbáceos, de reconocible utilidad, subraya la equiparación de la protagonista en peligro, justo en el momento crítico, con una fruta o semilla, presta a crecer y florecer para impulsar la historia hacia el final feliz.

A esto se suman las también frecuentes pruebas de la implícita influencia de una relación, cuyo mejor formulador fue Carlo Ginzburg. Se trata de la teoría que ve en el origen de numerosos cuentos, la transformación de la madre muerta de la protagonista, en elementos vegetales, animales y figuras inanimadas de carácter totémico. Nutridas por el acervo común de miles de cuentos con estructuras similares, los ilustradores y, sobre todo, las ilustradoras, dan por hecho el simbolismo materno en aquellos elementos arbóreos que hablan, explícitamente, de la resurrección vegetal y viceversa.

Al margen de esta relación visual, aparece otra línea, presente en casi todas las figuras de protagonistas que actúan para sobrevivir en el entorno natural y peligroso, incluso al margen de los cuentos. Independientemente de si queremos atribuir la semejanza, al fetichismo de la

¹³¹⁸ Esta OTRA línea teórica, presentada en varios capítulos de la investigación, parte de las ideas de Marina Warner, pero las conclusiones descansan en su mutuo enriquecimiento con otras teorías feministas y, por supuesto, con lo observado en el análisis de las imágenes. Es el modo común de utilizar las referencias teóricas en esta parte del trabajo.

mirada o a su extrapolación en los estilos artísticos que determinaron el lenguaje de la ilustración desde sus orígenes, el pelo de la heroína, una y otra vez, tiende a repetir las más características formas vegetales que la circundan. Vulnerable y liminal, la niña del bosque cambia de peinado según varía la voluntad estilística, proyectada en la copa del árbol, que le brinda apoyo y esperanza. Así E. Meletinski basó su análisis en la transformación histórica de lo que se conoce como oposiciones binarias estructuralistas¹³¹⁹. Eso es, de parejas, correspondientes a las esferas alta y baja de la cosmovisión mítica, las categorías culturales quedaron extrapoladas a lo social, donde significan la oposición entre lo masculino y lo femenino (o entre elementos del sistema fuertes y débiles). Para Meletinski, la adquisición de importancia de los personajes, anteriormente excluidos de los ritos iniciáticos en la transmisión y el consumo de los relatos antaño míticos, es directamente responsable de un nuevo protagonismo en los cuentos de los más débiles. El primer lugar entre ellos correspondería a la huérfana desheredada y perseguida. No obstante, cuando examinamos una imagen clave del cuento al que el antropólogo toma como ejemplo, llegamos a conclusiones contradictorias. La protagonista rusa en cuestión, Vasilisa, aparece representada como un héroe cultural, casi potencial líder de la comunidad, al modo acostumbrado a dibujar los sujetos masculinos iniciados. Su escaso interés por las estructuras familiares en el relato, parece ser contrarrestado en las imágenes también por las implicaciones del tiempo mítico.

La situación del tipo femenino respecto a la enunciada voz transmisora se revela aún más decisiva. Un fenómeno narrativo seminal, resuelto por las artistas en diferentes entornos, sigue siendo la problemática relación, de casi cada protagonista de un icono-texto destinado a las niñas, con su progenitora femenina. La proverbial orfandad, que constituye el punto de partida de la mayoría de los cuentos, es analizada por Marina Warner desde el punto de vista de la estructura del relato fantástico y su evolución histórica. La base de la interpretabilidad del cuento es su transmisión a través de una voz femenina. Según Warner, esta intermediaria habitualmente proporcionaba un vínculo intergeneracional, y así participaba en la deformación del modelo previo. El cuento brinda una historia cifrada debajo de otra visible. Un modelo oscuro, probablemente de origen iniciático masculino, o quizás incluso enraizado en las olvidadas deidades matriarcales, que nunca dejó de luchar por su perpetuación. La transmisora no puede evitar de forma directa la propaganda del orden hegemónico: la voz del más fuerte y de la tradición eterna tienen su presencia en cada cuento. Y a la vez, incapaces de asumir la divulgación de un relato oral a través de los siglos, los discursos dominantes quedan desgastados por la constante fricción con el eslabón más bajo de la pirámide social. Tanto las receptoras como las intermediarias con funciones maternas sustitutivas, pertenecen a una sociedad cuya mirada femenina clara y racional fue impedida, igual que el conocimiento certero sobre el significado de las estructuras míticas y el orden social. Fenómenos que contribuyeron al esquema básico, en sus figuras maternas ausentes, transformados en elementos de la naturaleza con poderes animistas y aliados mágicos, y también en sus figuras sustitutas antagonistas (madrastras brujeriles y padres nulos). Cuando analiza los tipos internos, la investigación descubre una analogía entre el rol de la contadora del cuento en la figura de la muñeca, con todas sus funciones educativas.

Todo lo referente a la tipología fantástica, con sus bases antropológicas, queda matizado por las idiosincrasias históricas y personales, diferenciando, en los dos países, lo que la estructura del cuento hace converger. La unión entre cuentos y vegetación fantástica silvestre es la base del tipismo forjado en la Rusia prerrevolucionaria. La revolución y la vanguardia heredan y desarrollan la relación entre naturaleza vegetal y misticismo mesiánico.

¹³¹⁹ La contextualización histórica antropológica sitúa dicho cambio en el período de descomposición de la cultura tribal, y el paso a las estructuras familiares nucleares con sus respectivas formas de propiedad (es decir la época señalada por Propp y sus seguidores como seminal para el cuento maravilloso).

Vanguardistas clave cuestionaron la otra visión "revolucionaria": de la naturaleza dominada, mejorada y convertida en mecanismo. La disidencia artística volvía una y otra vez a las dos matrices de la Edad de Plata: lo decorativo y lo fantástico. Las estrategias divergían, cuando se trataba de inscribir la figura femenina representada. Algunas pautas apuntan directamente al género del creador o creadora. La trayectoria de T. Mávrina coincide con una larguísima parte del arte soviético. Desde las primeras vanguardias a las vísperas de las segundas, esta es, a la vez, la senda desde la sensualidad del cuerpo femenino hacia una naturaleza eternamente incorpórea, pero capaz de dinamitar cualquier significado dominante. Algo de esto puede ser encontrado en el artificio evidenciado de la imagen casi-caricaturesca de la segunda vanguardia en cuestión (prioritariamente masculina, aunque usuaria de los mismos tópicos femenino-naturales). No así la naturaleza maldita de la eterna tristeza voluntaria, la elección de la generación siguiente, reservada a artistas mujeres.

Cabe insistir sobre las variantes de esta autocondena, visibles en el período postsoviético. El surrealismo femenino hereda la parte más personal del simbólico nexo entre mujer representada y naturaleza. Justamente aquella que se aleja del tipo heroico, propio de la alegoría oficial. Por ello no abandonan del todo el catálogo de gestos retóricos legibles, ni el de traumas y dudas plasmadas. Pero sí desestabilizan ambos, fomentando así el potencial corrosivo de la sorpresa y el fraude anunciado, de la herida abierta también hacia fuera.

En el momento descrito, la vuelta al tema modernista de las princesas que confunden bosques peligrosos y jardines místicos, tuvo otra vertiente neo-democrática. La relativa y decorativa protección, que prometía una vuelta a empezar toda la historia. Algunos temas concretos marcan las biografías creativas femeninas de diferentes épocas soviéticas, con tanta insistencia como por ejemplo las irremediables manchas blancas en los trayectos de las ilustradoras. Entre dichos temas, destaca el vínculo entre la maternidad imposible o frustrada y el bosque, en todas sus hipóstasis, de la fantástica y defensora a la políticamente aprovechable como cantera simbólica. Otro rasgo notable fue la facilidad con la que las artistas que se adentraban en el espacio abierto imaginado, compartían los esquemas, forjados en torno a las relaciones y ausencias legibles en los cuentos, para dejarlas penetrar en otros formatos genéricos.

La musa de la ilustración española modernista, en cambio, apenas abandonó el jardín urbano; el cuento la marcó menos que otras interpenetraciones con el mundo de la flora. Incluso en Cataluña, que conoció el peligroso bosque erótico de Ap. peles Mestres, el trayecto terminó con una vuelta al ordenado jardín novecentista. Un *topos* crucial para la confluencia de la lectura infantil y la creatividad femenina y sus desencuentros con la tipificación del mensaje político, lo que lo convierte en uno de los lugares centrales de mi investigación. Una de las principales creadoras en el siglo XX en España, Lola Anglada, partió de este espacio, representado en pleno auge del movimiento novecentista, que la eligió como símbolo y musa. A lo largo de su trayectoria, la artista fue gravitando sobre el jardín ordenado en círculos, que pretendían incluir todo el territorio político pensable: así de dibujante de niñas educadas que regentan su jardín. Anglada trascendió, sobre todo durante la Segunda República, en ordenadora de espacio mítico, que buscaba trazar la mirada de la niña, en la que creía, sobre la naturaleza investigable y la comunidad urbana. El exilio interior durante el franquismo, recluyó de nuevo a la artista y a sus heroínas en un jardín cargado de recuerdos, autocontemplación y seres mítico-ideales. De iconografía del universo imaginable con todas sus partes lógicas y morales, Anglada se convirtió en la náufraga que describe su colección de muñecas históricas, y de sus aventuras soñadas extrae mundos completos.

Fuera de la trayectoria de la artista catalana también hay cierta confusión, que trastorna las cronologías sin modificar por esto las tendencias rectoras. Esto es, la global reclusión de la niña modernista, en el florido y bien cercado jardín educativo, algo que cambió de dirección

con el temprano advenimiento del decó progresista. Las más resueltas, niñas de la editorial Calleja avanzan, bastante histriónicas, hacia el bosque desconocido. Y, en la combinación entre teatralidad dramática y estilización decorativa, pocos artistas varones superaron a Piti Bartolozzi.

A partir del dinámico bosque de esta artista, podemos derivar uno de los tres ejes en la representación del tipo infanto-femenino exterior, cuyo peso, *mutatis mutandis*, no decayó durante toda la historia gráfica del XX. Centrándonos en el propio espacio silvestre, coprotagonista potencial más que fondo vivo, podemos sintetizar tres denominaciones: “bosque-cortina”, “bosque cruzado” y “bosque personal”. La primera línea, que partía de la teatralidad decorativa de las primeras décadas del siglo, retrocedió en la dictadura hacia una inveterada tradición. La evolución de estos entornos, visible en la sucesión genealógica formada por Rosario Velasco - Viera Sparza - María Pascual, desembocaba en una tópica planitud que induce a hablar, en las variantes más extremas, también de bosque-friso o bosque-diadema. Si estas selvas desarrollan sólo el aspecto decorativo del inicio del siglo, otro espacio se centra en su carácter educativo. Los bosques dibujados por Lola Anglada, de facto nacieron antes del jardín novecentista, pero siempre volvían a su encuentro, en busca de apoyos morales en la adversidad. Así brotaron los espacios intermedios: patios laberínticos y balcones con vistas, campañas de simbolismo político y terrazas sobre una ciudad con olor a mar: lugares donde la artista puede negociar su situación con la comunidad o la historia. Este tipo de entorno, que necesita seguir experimentando con espacios no exteriores (es decir, no es completamente abierto) asoma en muchas representaciones posteriores, que retoman las huellas del realismo botánico y con él, la vocación didáctica. Este lugar, íntimo y sujeto a la investigación, merece el nombre de “bosque personal”.

Muchas imágenes, contemporáneas a los cambios democráticos, emulan al diseño rítmico casi mecanizado de Piti Bartolozzi y su “bosque cruzado”, transitado sin miedo. Otras imágenes modernas, como las de Asun Balzola, cofundadora de las segundas vanguardias en la ilustración española, deberían inscribirse en la línea más estilizada, pero su carga didáctica, en el mejor de los sentidos, se despliega igual de bien dentro que fuera... Muchas ilustraciones posmodernas, de los casi parodiados cuentos folclóricos para niños recopilados don Antonio Rodríguez Almodóvar, nunca se deciden del todo entre los dos polos. La constante dialéctica entre el bosque pseudorealista y el decorativo, podría inducir a llamar al bosque personal o didáctico también bosque de la duda.

Por supuesto, los habitantes del bosque son muchos más que el tipo central del cuento, la protagonista fantástica perseguida y virginal, guarda analogía con los frutos del bosque, su peinado emula la vegetación vecina y sus relaciones con la flora y la fauna protectora tienen un marcado carácter materno-filial. Por ejemplo, una expansiva variante de la anterior imagen, es la niña salvada al lomo de un igualmente maternal animal silvestre. Su pose, cercana a la fetal, dista poco de la anteriormente descrita: la niña-frutita o bulbo y la niña-bulto son hermanas gemelas. Por otro lado, no cabe olvidar los mencionados seres sustitutos de carácter positivo y negativo, todo el abanico de hadas o brujas que mutaron de fuerzas sobrenaturales de culto oficial, para tomar partido en el juego mítico-familiar. Un ejemplo especialmente patente, al margen de la selva, sería la tradición que equiparaba al ámbito acuático los aspectos terribles de la feminidad, extrapolando también el fetiche del pelo salvaje a las ondas voladoras. Aparentemente más fantásticas que políticas, las sirenas y afines, maleables y casi adaptables a cualquier contexto, mantienen oculto su carácter. Solo el atento análisis visual, demuestra su afinidad con otras piezas del vocabulario de la maternidad frustrada y sustituida, como las hermanas mayores o las muñecas. Como tales, las sirenas ocupan, en la ilustración rusa o española, el mismo lugar liminal que los otros habitantes sobrenaturales del bosque maternal. Es decir, son unas imágenes paraterritoriales que nunca se erigen en verdaderas alegorías, pero

no dejan de intercambiar rasgos con estas. Por fin, y dentro del cambiante contexto político-geográfico y político-histórico (tal como lo vemos manifestarse en el escenario arbóreo) se observa el comportamiento de aquella niña exterior que frecuenta no solo el cuento, sino también la poesía o el libro divulgativo. La parte más enfática de muchas de esas imágenes es la misma que, en otros formatos, define el problemático valor político de las imágenes maternas, siempre en la periferia de la alegoría territorial. Se trata de las expresivas manos, portadoras de un código gestual retórico.

Efectivamente, el uso del cuerpo infanto-femenino, inscrito en la naturaleza, también mantiene unas ambiguas relaciones con los valores políticos: lo veremos en el análisis autónomo de las imágenes paraalegóricas, subrayando aquí el valor de otro género, casi tan frecuentado como el cuento. En la Unión Soviética, el entorno exterior silvestre intercambiaba su lugar con el campo y el jardín (afirmación válida también para España). Lo hacía, participando en el cronotopo ya señalado en las figuras cronológicas de los períodos transicionales. Eso es, aquel particular y breve formato del *Bildungsroman*, la narrativa educativa, centrada en el crecimiento femenino¹³²⁰. La definición completa reza: la historia cotidiana de la niña, preferiblemente de corta edad, cuyo crecimiento es jalonado por momentos y lugares repetitivos y simbólicos y, no obstante, pretende tener una estructura direccional. Lo importante en la descripción visual del paso a través de la infancia, debería de ser el cambio personal y no la repetición de un círculo eterno.

Pero no es así. Además de frecuentar los *topoi* menos evitables, como el jardín amorosamente cultivado o el bosque visitado para traer pruebas de la utilidad de la naturaleza –y de la niña–, la forma verbo-icónica en cuestión, incluye los mismos momentos arquetípicos en España y la Unión Soviética. A menudo, su punto crucial (o anterior al desenlace) recae sobre la escapada iniciática: el micro-viaje para niñas que les permita descubrir entornos de peligro limitado, para volver a casa con una renovada certeza en la necesidad del orden imperante. Ya anticipé que el mundo de las heroínas del *Bildungsroman*, muy dado a ser fusionado con la novela seriada, está compuesto por unos elementos muy semejantes en ambos países y en épocas diversas¹³²¹. Se trata de las personas más cercanas, de representantes de la naturaleza amistosa, de niños de la misma edad del otro género –a veces su rol está ocupado por los hermanos– y de adultos con diferente grado de cercanía, que pueden representar peligro solo en momentos históricos realmente particulares.

Detallé la forma más corta, el microrrelato soviético de la niña pequeña que se porta bien en los entornos permitidos, con la citada excepción que confirma la regla, la microescapada. Es evidente que la estructura trazada –obra indivisible de escritores e ilustradores– tiende a cronotipos fijos. Una original manera de invertirlos, fue extender el formato hasta confundirlo con la novela seriada de la niña. Citaré un ejemplo liminal. Durante

¹³²⁰ Expliqué, a lo largo de la investigación, por qué considero muy apropiado el término que, en su origen, se refería a formas literarias muy extensas. Aunque la narrativa reducida a una docena de páginas ilustradas y un poema largo (en el caso extremo), difícilmente podría ser definida como “roman” o novela, diversas investigaciones acuñaron el término como inherente a una actitud y no a un formato. Hablar de *Bildungsroman* femenino significa, según la evolución del término, hablar de la comprensión de la aventura del crecimiento, como una trayectoria que coincide con las reglas de la narrativa literaria, no de una novela victoriana, centrada en la autocontemplación del yo del protagonista varón. Por supuesto, se trata de una profunda y necesaria resignificación del término.

¹³²¹ Una manera de aligerar la discusión sobre la forma literaria, y aprovechar el análisis visual, es dividir el formato en varias formas, cada una inconclusa de manera diferente en relación con el extenso prototipo novelesco. En la investigación, considero las novelas seriadas, con una protagonista que recorre varios libros y el mini-relato del crecimiento cotidiano de la niña pequeña, siempre según los mismos patrones, como dos formatos gemelos o una forma doble. Solo el episodio prácticamente central, el de la escapada, a veces objeto de relatos autónomos, está considerado aparte, aunque también entendido como un formato derivado.

décadas, autores de la vanguardia volvían a un personaje común de niña soviética, al que dotaban del mismo nombre en distintos géneros o, de nombres distintos, pero con aventuras muy parecidas. Su representante más reconocible fue la protagonista de A. Vvedenski, Masha, ilustrada, entre varios artistas, por Elena Safónova. Las imágenes de Safónova mantienen un curioso equilibrio entre el texto (cuya vena absurda está bien soterrada) y la sugerida multiplicidad de la norma. El resultado esboza una niña con mil caras, incluida la comunitaria, que en vano puja por integrarse en un grupo colmena, y la materna, que fuerza el juego de muñecas hasta lo ridículo. En el plano espacial, Masha está siempre escindida entre entornos opuestos, sean estos el urbano y el rural, el interior y el exterior o, en un plano más global, el mundo deseable como lo dibuja el discurso común y el disparate resultante de la mirada de la niña. Aparentemente protegida por capas de dibujo explicativo, a menudo cercano al faso naif, el pretendido icono normativo acaba convertido en una molestia que cuestiona cualquier entorno atravesado.

El ámbito español conoció varias protagonistas seriadas, en crecimiento con cambios vertiginosos, ya que “crecían” a través de las sacudidas históricas. Sus dibujos, sobre todo en el caso de Celia de Elena Fortún, fueron verdaderas obras grupales, firmadas por las épocas más que por artistas concretos. Eso permite encontrar sus parangones en todas las áreas del crecimiento femenino, incluso entre las heroínas como Margarida de Lola Anglada o Mari-Pepa de Emilia Cotarelo y María Claret, interpretables como alegorías parciales o ficticias, pero claramente de ideología opuesta. Otras gemelas sugeridas apuntan a la novela educativa universal: la tocaya de la primera coprotagonista muy parcial de un *Bildungsroman*-manifiesto, Sofía de J. J. Rousseau, fue convertida por la condesa de Segur en una antiheroína didáctica, vinculada al desastre, el hogar y la moraleja. El fantasma del fragmento dejado a mitad de camino, nunca fue del todo conjurado por las ilustradoras de las novelas del crecimiento. Esto no obsta para detectar dos estrategias similares. Sería la recalcitrante vuelta a un personaje, con múltiples nombres o autores, para convertirlo en un pozo de las dudas y sugerencias gráficas ambiguas, en el caso de Masha. O, en el de Celia, transformar el retorno de un personaje en una batalla estética, donde lo político queda absorbido pero ineludible, dentro de la necesidad de reencontrarse con la vanguardia formal.

Lo más importante es que, con todos sus laberínticos contenidos, la mini novela del crecimiento femenino está emparentada, a la vez, con dos formas características del espacio mixto. Por un lado, un ciclo repetitivo de lugares, tiempos y acciones preceptivos que circunscribe la existencia de la futura mujer; si ella abandonaba el hogar era solo para conectarlo armónicamente con los espacios abiertos o colectivos. Por otro, las niñas que crecen, las representadas y las lectoras implícitas, invitadas a verse reflejadas en ellas, son enfrentadas a otras formas de repetición distorsionada, vinculada al desplazamiento y al cambio.

En este sentido, este formato literario-visual, como muchos otros, se vio marcado por el inevitable diálogo con un canon, cuya consagración e interpretación nutrieron la política de género a lo largo de todo el siglo, y fue alentada por él de manera significativa. Lo más querido, editado, y modificado visualmente hasta ser irreconocible, en la literatura infantil de los dos países, procede de fuentes externas, gira en torno a protagonistas que contradicen sutil o brutalmente cualquiera de los discursos de género vigentes y, a la vez, presenta una evolución que permite detectar cualquier cambio en estos discursos, sobre todo en los trabajos de artistas mujeres. A lo largo de toda la investigación, el polifacético término “clásico” fue utilizado para reflejar estos significados.

3.2. CLÁSICAS E ICÓNICAS CONTRA EL ESTEREOTIPO

El canon de literatura clásica, tan amplio como arbitrario, gozó en Rusia de un culto casi religioso. En el caso de Andersen, pieza central de este fenómeno, sus obras fueron apropiadas por medio de traducciones únicas, que atravesaron la época soviética casi sin competencia. Y también de un número extraordinario de ilustraciones, muchas de las cuales compartieron el reverenciado estatus de obras maestras, a fuerza de la repetición masificada (independientemente de sus diversas calidad y pertinencia estilística). Incluso los momentos cruciales del desarrollo narrativo fueron “adorados” de forma autónoma, generando las expectativas de una ilustración que dialogara con todo lo anterior, amplificando así el poder sugestivo de cualquier ruptura. Esta verdadera idolatría fue sobrepasando los límites hasta convertirse, después de acumular variantes incalculables, en una coartada, no cuestionada ni por los propios creadores. O más bien creadoras: fueron las artistas del libro las que tomaron el relevo de unos tipos consolidados y llenaron su forma, supuestamente inmutable, con contenidos personales de sutil transgresión.

El caso de Lewis Carroll es otro ejemplo de la comprensión ruso-soviética del modelo clásico, basado en una paradoja inicial. Su estatus de miembro destacado de la literatura inglesa, lo catapultó automáticamente entre los autores que, según los “padres” de la estética soviética, constituían la base del arte que hoy llamaríamos conservador. Para aquellos varones, desde el comisario Lunacharski hasta los cínicos académicos del Estancamiento, la tradición inglesa merecía otros nombres. La presencia de héroes fuertes, el catálogo formal que volvía periódicamente a unos valores similares y la demostrada experiencia en ser aceptado por –o impuesto a– grandes y diversos grupos poblacionales, parece resumir todo lo que se esperaba del arte clásico. Este paradigma fue identificado tan a menudo con el nombre de Shakespeare, como con un diluido y de hecho poco imaginable ideal griego. Y, en la práctica, desembocó en la apropiación y purga violenta del arte de vanguardia en favor del realismo. El estilo oficial fue sucedido por su propia remilgada versión de pretensiones “humanistas” (culminada exactamente en el Estancamiento, cuando florecieron las Alicia absurdas). La poco estricta mezcla entre literatura y artes visuales, pregonada por los especialistas en estética soviética, queda explícita en el ranking de textos verbo-icónicos. Los más ilustrados libros ingleses en el país soviético fueron, lógicamente, las obras de Shakespeare, soporte de todas las tendencias que existieron. El segundo puesto pertenece a Lewis Carroll, que legitimó el uso del cajón de sastre clásico, para dinamitar los modelos culturales imperantes, en unas décadas cuando la adhesión a estos fue mayoritariamente fingida.

La dimensión política del mismo personaje (como espejo del vínculo de la interpretabilidad de un modelo clásico, con el contexto totalitario donde fue trasplantado), se desarrolló de otro modo en España. Aquí la obra de Carroll estuvo sujeta, entre otras, a una traducción que desafiaba al original en términos de juego casi-plagiador, una falsificación de enorme creatividad, magnificada y autenticada por la alocada coyuntura editorial. De forma paralela, los géneros nacionales seriados se apropiaron de la imagen de Alicia, adornada con todos los rasgos de la heroína de historieta y del cuento maravilloso masificado, incluso en cromos o muñeca recortable. Ya de entrada, la interpretación carrolliana fue tratada desde dos polos extravagantes de la recepción de lo clásico: el uso como marco roto o disfraz para excusar las propias opiniones heterodoxas (en la Unión Soviética) o como marco comercial o motor para la producción de imagen de la cultura de masas (en España). En cuanto al Andersen español, su “nacionalización” fue tradicionalmente irreverente y estuvo profundamente unida a las idiosincrasias estilísticas y personales. Algo que le otorgó otro tipo de legibilidad política, más transparente y unívoca.

A esto hay que añadir otro lado de la representación no menos político, el propiamente espacial. Peligrosamente rodeadas de añicos de estereotipos, las protagonistas de Andersen y Carroll presentan unos modelos de la más particular situación en el espacio. Desde su base literaria, encaminan las interrelaciones visuales hacia dos tipos de tránsito, variables, pero espacialmente inconfundibles. Las heroínas de Andersen investigadas, Gerda de *La Reina de las Nieves* y Pulgarcita, son dos escapistas, que encuentran los infinitos espacios abiertos después de haber abandonado interiores con limitada o nula trazabilidad. La explicación de sus viajes demostró que pueden abrazar la aventura, el mito esencial, el aprendizaje iniciático, la saga amorosa o combinaciones libres entre estas ideas y otras menos comunes; la elección competía a los periodos, lugares y artistas concretos. La Alicia de Carroll, protagoniza otro tipo de escapada, que la arranca de un lugar abierto, para transportarla a otro mundo subterráneo, alcanzable a través de un casi infinito agujero, metáfora del mundo interior.

Además de estas tres heroínas, analicé otro personaje del canon de la literatura infantil considerado clásico que, más que convertirse en favorito común, fue identificado casi obsesivamente con sensibilidades artísticas concretas, y el suceso se repitió marcando tendencias. Me refiero a Marie, la protagonista del cuento de E.T.A Hoffmann *El Cascanueces y el rey de los ratones*, un personaje de mayor importancia en Rusia, pero cuyas interpretaciones españolas aportan rasgos imprescindibles para su comprensión. Marie pertenece a otro grupo espacial, un tipo casi herméticamente cerrado en su interior, que busca salida o escapatoria hacia otros interiores, imaginados y artificiales. Esto la clasificaría en las filas de los personajes puramente internos, como las muñecas con las que comparte el protagonismo, seres que aparecen en cualquier fábula o entorno, pero que están producidas para habitar los interiores antes de cualquier otro sitio. Y también la une al otro grupo que, a pesar de sus ausencias, despedidas y sustituciones fantásticas, sigue asociándose con el interior doméstico. Con estas cualidades, las madres, protagonistas también del lado conflictivo del binomio alegoría verdadera y falsa, se sitúan a la vez en todas las tipologías analizadas, encontrando su mejor lugar en el tipo icónico, una forma resumida a continuación. Marie, aunque insalvablemente interior, sigue siendo un personaje clásico, de superficie codificada y contenido libre a las variaciones político-personales.

La primera representación canónica de Gerda de *La reina de las nieves* en la Unión Soviética, la muestra como heroína mítica inmersa en un viaje iniciático. Artistas posteriores otorgan el rol de motor de la acción a la naturaleza mágica, estrechamente compenetrada con la niña. Las que convirtieron a Gerda en emblema fueron las ilustradoras, una situación recalable como común para las heroínas de Andersen en Rusia. Una de sus herramientas favoritas fue el simbolismo cromático, aplicado con una creatividad extremadamente personal. En el caso de Tamara Yufa, el cromatismo (junto con la geometría decorativa de la naturaleza) nos ayuda a ver a la protagonista como una aprendiz de bruja o más bien del chamán en femenino. El posible esencialismo de tal figura del Norte, queda neutralizado: la figura de Gerda baraja los elementos simbólicos de todas las estaciones, en un juego libre y evidente. En otras artistas, como Arjípova, los colores liberan a la protagonista, siempre cocreadora heroica del mundo ficticio, subrayando el carácter cultural de los símbolos. Por último, un efecto en esta línea lo consigue la paleta de Nika Golz, estilizando los espacios abiertos, hasta convertirlos en cajas de juguetes, manifiestamente cerradas y artificiosas.

En España la imagen de Gerda se desarrolló en dos cauces inconexos. El primero, tardío en comparación con el temprano interés ruso, pero anterior en términos locales, cobró fuerza tan solo durante el Desarrollismo. En la línea de los cuentos de María Pascual, la protagonista fue convertida en una princesa exótica cualquiera. Eso es, una especie de determinismo climático, sobrecargado hasta la tergiversación, adoraba el cliché de la nieve, reducida a un

abrigo de lujo¹³²². Esta línea fue seguida por otras artistas de editoriales estrella en la producción de estereotipos femeninos, como Hymnsa.

La tendencia opuesta, activa desde la Transición tardía, relee a la protagonista clásica con gran libertad. La estilización fue acompañada por una comprensión plenamente personal de lo que era clásico. Para unos, este formato permitía autocitarse con una sonrisa, para otros –aquí destaca la versión de Roser Rius–, contar las historias que consideran eternas porque posibilitan su visión de heroísmo femenino. En último término, lo clásico, convertido así en sinónimo de lo atípico, podía encerrar una reflexión posmoderna sobre los estilemas, o un juego con los formatos y los elementos constructivos de la página. En el caso de Gerda, personaje tradicionalmente amenazado por interpretaciones esencialistas, vinculadas a las diferencias climáticas, el desenfado de sus variantes españolas, hace aún más patente la conclusión que la sitúa como opuesta al estereotipo. Es decir, el análisis comparativo permite subrayar que, en una visión del clasicismo, como coartada para liberar las posibilidades interpretativas de cualquier atadura, no caben algunos determinismos rudimentarios.

La única protagonista de Andersen que fue más popular que Gerda, tanto en España como en Rusia, Pulgarcita, estaba aún más vinculada a la problemática del clima y del género. Además, en ambos países, los ilustradores coincidían en el momento más emblemático del cuento: el vuelo-escapada de la protagonista en el lomo de la golondrina migrante, rumbo al sur. Además, las Pulgarcitas rusas y españolas no interrumpieron este vuelo durante todo el siglo, uniendo la ilustración decimonónica con la del XXI.

En España hay algunas protagonistas perfiladas por artistas hombres, en estrecha consonancia con las características estilísticas de su época: el erótico helenismo modernista, la domesticidad ensalzada del franquismo o el romántico desparpajo de las viajeras de la Transición. El resto es obra femenina, que, sin dejar de atenerse a los principales rasgos sociopolíticos, los convirtió en las más divergentes idiosincrasias.

Fue el caso de Piti Bartolozzi que creó su muñeca mecánica, apóstol de la liberación a través del trabajo. Y de las artistas que, en las décadas adyacentes al cambio de régimen, retomarán la herencia del tebeo, dibujando una Pulgarcita emparentada tanto con los duendecillos como con las princesitas de sus viñetas. Con todo, los ilustradores y las ilustradoras coinciden en una consideración: la problemática de la ruta norte-sur, encierra menor importancia que los estilos de mirar y representar de sus periodos. Y son estas últimas características las que construyen la mirada espacial, vinculada al género. Europa raptada, bulto rescatado o exploradora intrépida, los sobrenombres de Pulgarcita dependen más del cuándo que del quién. La que queda lógicamente ausente, en la hilera de miradas, es aquella Pulgarcita, cuyo potencial feminista es ser rescatada posteriormente. La mujer que alcanza la libertad, atravesando el espacio en dos ejes, de la topera al sol y de Dinamarca a Egipto.

Las Pulgarcitas rusas, mucho más numerosas, sí se acercaron a algunos aspectos de dichos desplazamientos horizontales y verticales y hablaron ampliamente del género, ubicándolo en el espacio –lo que no les impidió obviar la otra parte del mensaje emancipatorio–. La representación de la protagonista diminuta en la Unión Soviética, casi construye una oposición binaria: las Pulgarcitas de los ilustradores vs. las de las ilustradoras. Los primeros congregan las muestras de un bello canon para el texto intocable y las efímeras rarezas que, no obstante, dejan huella en el imaginario. Especialmente, las protagonistas creadas por los ilustradores se comportan de un modo similar: están deslocalizadas o directamente perdidas. Emparedada en formas clásicas, en caleidoscopios surrealistas o tan solo en modernos

¹³²² La aludida tergiversación del cliché consiste en el hecho de que tal princesa exótica es indistinguible de cualquier heroína en bikini en una playa tropical, si le aplicamos la acción propia de las muñecas recortables de la misma artista.

caligramas estilizados, Pulgarcita no escapa, sino que descontextualiza un tipo múltiple. Político e inmerso en el tiempo histórico, pero poco espacial y por tanto ajeno también a la clasificación climático- geográfica. Nada más lejos de la protagonista creada por las artistas femeninas. La mayoría desestabiliza la propia idea de tipo: Pulgarcita imita a una marioneta o a una silueta, intencionadamente mecánica y plana. Son justamente los infinitos entornos, los que despliegan un potencial de ideas divergentes de inédita riqueza. Algunas Pulgarcitas efectúan viajes completamente falsos: sobrevuelan un fantástico mapa soñado o un jardín de teatrillo. El punto álgido está marcado por dos protagonistas distintas. La de Natalia Basmánova, que trastorna el orden de las zonas climáticas y se erige en un ser natural mágico, que tras la iniciación liberadora pertenece a la primavera y a la vez la puede evocar¹³²³. Y la de Nika Goltz, que desarrolla otra idea latente en Andersen. Su vuelo se torna victoria de la luz y de la libertad que, además de ser consustancial a la belleza visible, crea el espacio en el relato. Cotejando ambas, vemos un elfo en femenino y, respectivamente, un ángel del mismo género, cuando no una diosa creadora, con poderes sobre la naturaleza, los humanos y el propio relato. Está claro que estas protagonistas, muy vinculadas al orden espacial, tampoco caben en fórmulas fáciles, como la pseudo-ambientalista.

Sin duda, la heroína que neutraliza aún mejor el tiempo por medio del espacio es, a la vez, la más subversiva. Como para visibilizar expresamente las ideas de Bajtín, sobre la dependencia mutua del tiempo y el espacio, la Alicia de Lewis Carroll hace que todos los conflictos sean legibles en términos espaciales; la cantidad y divergencia de sus ilustraciones, debería multiplicar las facilidades para la lectura. Desgranando la estructura de Alicia, descubrimos la oposición de la realidad de la niña en un entorno tópico (la Inglaterra victoriana, fácilmente extrapolable por su poco creíble estatus ideal) y un mundo interior, que enfoca y deforma los conflictos no verbalizados. La representación de la realidad idealizada forma un marco, que el texto apenas atiende al principio y al final de la historia; la mayoría de las ilustraciones lo omiten. Por eso mi análisis se apoya en dos polos. Por un lado, estudié las imágenes introductorias (incluidas las portadas), que dibujan el país de las maravillas o el universo intrapsíquico desde la mirada de la protagonista. Por otro, los momentos de abandono y desenmascaramiento del mundo inventado, verdaderos portadores de la vena absurda, que facilita el acercamiento a la óptica del creador. No a la de Carroll sobre la infancia inglesa, sino a la de la artista ilustradora, en relación con temas clave de su entorno social, incluida la representación de la niña.

Significativamente, en los dos países las imágenes del tipo introductorio y conclusivo, o más bien constructor y deconstructor respecto al espacio dibujado, permiten ser clasificadas solo para confundir luego aún más las relaciones espaciales. Las idiosincrasias nacionales y sobre todo las cronológicas, sugeridas por esas intencionadas desorientaciones, me indujeron a creer que la razón radica en la estética y su respectiva ética, propias a dos culturas totalitarias (la “aliciomanía” apenas se expande desde las vísperas a las largas “codas” de las dos dictaduras, en el caso soviético incluso coincide con la descomposición de la suya).

El último tercio del siglo produjo, en la Unión Soviética, un “país de las maravillas” que rompía con la fuerte heroína romántica, protagonista de la maduración iniciática. No la reencontró, ni siquiera parcialmente, hasta después de la descomposición del estado. La ilustración, contemporánea del estancamiento tardío y de la *perestroika*, se deleitó profanando cualquier noción de orden espacial, por medio de trampantojos, laberintos kafkianos o incluso por el puro placer de trazar jeroglíficos hermosos y poco digeribles por el sistema cultural. Aparte de, por supuesto, el uso carrolliano como pretexto para crear elegantes bromas visuales,

¹³²³ Una opción lógicamente presente en el texto original pero, desde la historia de su imaginario ilustrado, tan legítima como todas las demás que he descrito en el capítulo VIII.

dispuestas a reírse de todo y de sí mismas con tanta sutileza, que su penalización fue tan poco probable como su interpretación unívoca.

En este maratón para ser más carrolliano que Carroll, la ilustración femenina ocupó un lugar destacado. Esta tendencia condensó las dulces toxinas del surrealismo hasta cristalizar, ya en el final de siglo, en una representación de un universo puramente interior e incommunicable, tan equívoco y temible como lo fue la realidad social deformada, reflejada en las surrealistas soviéticas de las décadas inmediatamente anteriores.

Pese a contar en su catálogo, con protagonistas tan complejas como las creadas por Lola Anglada o Salvador Dalí, la aplastante mayoría de las Alicias españolas abandonan el espacio a través del cual actúan, hasta borrarlo por completo en no pocos casos. Empezando por las excepciones, y anticipando las conclusiones de otro eje espacial, Anglada hizo de la protagonista de Carroll, pieza central de su particular escaparate de alegorías. Se trata de un manifiesto visual, repleto de objetos simbólicos de la catalanidad progresista –además, muchos inéditos fuera de la trayectoria del artista–. Pero también de imágenes que evidencian su carácter construido, permitiendo observar, sin gran esfuerzo, las grietas entre concepciones estilísticas o ideológicas contradictorias. En ese sentido, la obra maestra de la artista catalana no parece tan abismalmente alejada de la de su paisano. Ya que Dalí, a su manera, refleja el drama existencial de su tiempo, creando una protagonista completamente escindida y un paisaje compuesto de los restos del personaje destruido. Y culmina este espejo deformado de un mundo absurdo, dejando sus imágenes casi desconocidas para los coetáneos –aunque encontramos algunos de sus rasgos en lugares, tan inaccesibles para ellas, como la ilustración soviética disidente–. En fuerte contraste con esos dos hitos, numerosas Alicias destinadas a las culturas de masas, habitan unos paisajes interiores y exteriores igualmente falsos y banales, aunque ricos en disfraces y máscaras de colores brillantes.

Describiendo el *Bildungsroman*, señalé otra forma de tránsito entre espacios abiertos y cerrados, que guarda semejanzas con la aventura de Alicia. Las microescapadas o el núcleo escindido de la novelita de crecimiento, que cobró vida autónoma. En este caso, la necesidad de minimizar las aventuras y descubrimientos femeninos, no quedaba satisfecha con la circunscripción de la maduración de la niña al círculo familiar o comunitario. Las niñas soviéticas y las españolas, por añadidura, se perdían en entornos especialmente diferenciados, del bosque donde transcurría (o no) la peligrosa iniciación del cuento fantástico. Se trataba de las grandes ciudades (jaloneadas por) provistas de distintos agentes del orden o, con menos frecuencia, al intermedio entorno rural. Entornos que, por lo demás, permitían observar bien la diferencia entre aquellos dos tipos de mirada “de Alicia”: la que enfrentaba el incomprensible mecanismo urbano desde la portada o el primer paso de la protagonista, destinada a perderse, y el cierre, que resolvía los conflictos espaciales, delatando algo de la cosmovisión de la artista ilustradora. El esquema ayuda a subrayar la diferencia abismal que separa a las dos tendencias, sólo aparentemente dedicadas a ilustrar textos superficialmente parecidos. Una engloba a las artistas conservadoras, dedicadas a construir, con todos los medios formales, círculos cerrados que condenan a la existencia femenina a un eterno retorno al enclaustramiento y al orden; incluso esta línea admite grietas o silencios personales. La segunda, las vanguardistas, que aprovechan cada fisura o ambigüedad textual (e incluso actúan sin ellas) para evocar el caos o la duda, como resultado de la mirada de la niña hacia el entorno circundante.

En España, encontramos ejemplos de rupturas radicales de cualquier formato que, a la vez, vuelven a la apariencia formal del prototipo para vaciarlo. Uno sería el tardío experimento de Carmen Martín Gaité, ilustrado por varias artistas y ya mencionado en las conclusiones de las figuras cronológicas. El anti-*Bildungsroman* en cuestión, *El pastel del diablo*, no solo usa el episodio de la escapada para evocar las grandes narrativas vitales de los protagonistas masculinos victorianos. También vuelve a otro tatarabuelo del viaje iniciático, el cuento de

aventuras en el bosque mágico. Su personaje central protagoniza un experimento que reside en la deconstrucción de los tópicos románticos, renunciando a una estereotipada mirada “femenina”. Aún más curioso es que sus dos ilustradoras no prescinden, en su dibujo estilizado, ni de la explicación ni del falso naif, para crear imágenes abiertas y potencialmente interactivas.

La investigación subraya que el interior es el verdadero marco que centra cada narrativa ilustrada infanto-femenina. Incluso cuando no se trataba de una novela educativa con el punto álgido en el jardín labrado o en la escapada, las imágenes de amparo y utilidad maternas atraviesan los bosques mágico-iniciáticos. Además de esos símbolos gráficos, hubo una representación directa que acompañó a la enorme mayoría de los libros ilustrados para niñas, para hablar de la maternidad ausente y sus formas sustitutivas. Se trataba de las muñecas, que podían ser parte de la vida de la niña también en el bosque científico o encantado. Y ciertamente ocuparon un lugar de honor en el *Bildungsroman* visual, donde desplegaron roles múltiples, a menudo relacionados con los traumas de la niña.

Los diferentes sentidos de la muñeca, como un signo pluri-semántico, están dispersos arbitrariamente a través de los géneros. La representación del juguete antropomorfo como figura parareligiosa, que esquematiza lo permitido y el prohibido no es patrimonio de una forma literaria ni de un país concreto. Una de las maneras más directas de jugar dicho rol, es trazando las fronteras entre buenas y malas niñas, o aún más explícitamente, entre buenas y malas futuras mamás. Sorprende constatar, hasta qué grado, la literatura infantil de diferentes lugares fue consciente del mayor potencial narrativo de la segunda. Y también, cómo ilustradores de distintas épocas, rehuyeron mostrar de forma directa la claramente descrita violencia, que las protagonistas proyectaban sobre sus muñecas. En cambio, retrataron continuamente situaciones de verdadera e impotente confusión, en las que niñas pequeñas (en completa ausencia de los adultos), prácticamente intercambiaban su lugar con el de los juguetes, compartiendo un claustrofóbico desamparo. Lo que sobrecoge especialmente, es ser conscientes de la patente semejanza entre imágenes de este tipo y otras, que dibujan a las niñas en estrechos círculos sociales, sin dejar de ser tratadas como “la muñequita” de la familia o de la comunidad. Gran parte de estas imágenes, aparentemente vinculadas a los lazos afectivos y a los cuidados, comparten el encierro representado, la angustia transmitida y la autoría femenina.

Hablar de protagonista femenina y traumas, miedos y encierros proyectados en su juguete, significa hablar de *El Cascanueces y el rey de los ratones* de E.T.A. Hoffmann. Como protagonista clásica, apropiada por la cultura ruso-soviética, su personaje central, Marie, presenta, de entrada, dos planteamientos significativos. Uno es que alcanza su interpretación textual intocable –la traducción canónica que gozó de unas setenta reediciones–, en pleno apogeo del estalinismo, en 1938. El otro, que todavía a finales del siglo XIX, las ilustraciones ya enuncian las características clave de Marie, que siguió desplegando el texto “único”. Desde 1882, la protagonista infantil es una mujer rusa en miniatura: aplastada por la soledad en una familia incomunicada, escindida entre su mundo interior y la realidad, pero cargada con la misión de encontrar la solución y el final feliz para todos. Los acompañantes más característicos de esta figura son el tránsito espacial obstaculizado y un mítico árbol de Navidad, ubicado al principio y no al fin del trayecto. Todas las ediciones posteriores las retoman modificándolas, sin renunciar a subrayar su importancia¹³²⁴.

El posterior desarrollo de los dos motivos visuales, permite ver, en el lugar de honor del abeto, cargado de regalos, una trayectoria de desplazamiento iconográfico. Desde la mística identificación entre la heroína femenina y el árbol, íntimamente latente en un acervo cultural

¹³²⁴ Que, evidentemente, es de origen extratextual: poco o nada en el original de Hoffmann obliga a una fijación con el abeto festivo y, aún menos, con la continua serie de puertas interiores oscuras y otros intersticios acortinados.

sin fondo, pero sí manifiesto en toda la ilustración infantil, con sus ramas maternas sobre las niñas, perdidas en el bosque de los cuentos. Hasta la recuperación de los festejos de fin del año, coetánea a la canonización de la traducción rusa, y también basada en la asociación directa entre una niña perdida y un árbol silvestre¹³²⁵. En cuanto a las puertas entre los mundos y el ambiguo final que encierran, las primeras intervenciones femeninas (Lidia Zholtkévich, 1937), ya las asocian con los miedos nocturnos y la latente posibilidad de abusos no verbalizables.

En la segunda mitad de los setenta, los tipos ilustrados femeninos en la literatura infantil soviética, dejan adivinar una tectónica social y política sin parangón. También en este momento las heroínas clásicas, compuestas como temas con infinitas variaciones, hacen gala, a veces simultáneamente, de un esquema tipológico consolidado y de este mismo canon cuestionado o puesto al revés. Fue en dichas fechas, cuando un artista de culto, Valeri Alféevski, creó una Marie que continuaba asociándose con la puerta oscura entre los mundos de humanos y autómatas –por nombrar solo una de las acepciones que hablan de la vida y la muerte–, y con un misterioso árbol de Navidad. Y, no obstante, modernizó una casi eterna tradición, expresando en gestos y colores, la fuerza de la niña para buscar una salida (en una dirección que seguía siendo desconocida). De forma paralela o incluso ligeramente anterior, una artista, Nika Goltz, dibujó la más personal y compleja de las protagonistas de *El Cascanueces*, que hacía patentes las contradicciones implícitas en la interpretación anterior del tipo. Cualquiera de las numerosas variantes con las que Goltz abordó la obra, durante décadas, provocan interrogantes. Todas usan mecanismos compositivos y simbólicos, cuyos polos intercambian sus lugares con gran facilidad –trátase de esquemas que designan el bien y el mal; la oscuridad y la luz; el interior y el exterior, o lo humano y lo inanimado–. Imposible no recordar aquí la idea que fundamenta esta investigación desde la introducción: cada cuestionamiento profundo de los esquemas binarios implica también la división del género. En el caso de Nika Goltz, no obstante, las dudas se manifiestan con la elegante sutileza del susurro o la mirada furtiva. Cualidad que apaciguaba la censura antes del fin de la Unión Soviética y, mal curada, evitaba la comprensión del público después.

En cambio, por parte española, no encontramos nada semejante a esta Marie rusoparlante, consolidada en un tipo común, luego dinamitado para expresar tabúes sociales en clave críptica. En su lugar, observamos una variedad de protagonistas, en las últimas décadas del siglo cuando floreció el personaje, reflejo de la estética particular de una época y, sobre todo, de las dispares idiosincrasias personales.

Entre los diversos temas que atraen a los artistas de ese periodo (para convertirlos en características centrales de su Marie dibujada), podemos encontrar también algunos directamente vinculados a la infancia y al género. Entre los artistas hombres su expresión es directa e inequívoca: el terror en Ulises Wensell, el amor en Jesús Gabán y, en el caso de Francisco Meléndez, el propio estilo visto como un mecanismo apropiable y abierto para la interpretación.

En este punto álgido, que es la interpretación de Meléndez de 1987, todos los personajes son autómatas y su entorno es el decorado de un pequeño teatro histórico, encargado de representar momentos bien conocidos como la Revolución Francesa o las guerras napoleónicas. El resultado en conjunto, logrado íntegramente a través de los estilemas del período revolucionario e imperial, aplicados sobre los juguetes, permite además una reflexión visual sobre el papel de la niña-muñeca en su encierro, tras las bambalinas del drama histórico. Pero mucho de esta visión (basada en la falta de salida de un mundo artificial y hermoso) ya se entrevé en la versión anterior de Karin Schubert, en consonancia con su continuo interés hacia

¹³²⁵ A continuación confirmaremos que este punto final, alegórico, político y nacional, antecede ligeramente, pero supera con creces los fenómenos en torno al *Cascanueces* soviético. La Marie de Hoffmann queda allí convertida en modesta parte de un todo, protagonizado por otras narrativas más centrales como *Los doce meses*.

los interiores y exteriores falsos e intercambiables. Las ilustraciones posmodernas vuelven al tema del carácter autómatas de todos los personajes y su indefinición espacial. Como otra heroína clásica, Gerda, la interpretación española de Marie admite solo unas conclusiones parciales. Pero estas completan las más definidas trayectorias de Pulgarcita y Alicia, alimentadas por las grandes versiones del primer tercio del siglo. La apropiación cultural de los clichés universales de la protagonista fantástica, fue en España mucho más vistosa y superficial (no en el sentido de poco profunda, sino como la que abarca superficies no contiguas). Alcanzó transformaciones genéricas y casi la pérdida del hilo conductor original, que podía llegar a límites tan sugerentes como la autoparodia, dirigida hacia la propia sobreinterpretación. Pero su reivindicación por artistas mujeres, como metáforas o símbolos de la experiencia femenina, careció de fuerza o marcó hitos parciales y solitarios.

En cambio, el tema general de la muñeca permite unas conclusiones amplias y definitivas, nutridas por las observaciones sobre la extensa obra de Lola Anglada, que lo convirtieron en su tópico favorito. Incluso en las formas genéricas y espaciales híbridas —en las novelas de escapada, en las series divulgativas de historia cultural o en sus cruces con la alegoría—, la muñeca está tan presente como, por tomar el ejemplo más frecuente, en el *Bildungsroman* de otras artistas. La representación del juguete femenino literalmente coincide con su trayectoria, desde los dibujos más tempranos en la primera década del siglo hasta los años ochenta. La importancia de la figura fue creciendo hasta su último libro, inspirado en su colección de muñecas antiguas, donde estas disfrutaban de todo el protagonismo. El análisis de la evolución de esta representación, permite comprender la idea de Anglada sobre la muñeca como una forma educativa que asume y perfecciona el rol materno. Es el equivalente del otro gran modelo de transmisión cultural y política, el espacio urbano ideal y real de la ciudad de Barcelona. Y como tal, comparte los valores espaciales del catalanismo novecentista, matizados por el credo personal de la artista. Esto es, el orden del microcosmos descansa sobre personajes femeninos, ubicados en lugares transitorios, que comparten las características del interior y el exterior: azoteas, jardines o miradores, repletos de naturaleza domesticada y cariñosos cuidados comunitarios.

Subrayé que, no solo *Les meves nines*, su canto de cisne y legado, sino toda la obra de Lola Anglada, está jalonada por el tópico de la muñeca, como extrapolación íntima de las sustituciones políticas y exteriores de la madre (es decir, de las figuras alegóricas arquitectónicas y religiosas). Si a estas conclusiones, añadimos las observaciones sobre las dimensiones más puramente alegóricas en su corpus, generalmente delegadas a mujeres más jóvenes, vitales y virginales, confirmamos que la maternidad aparece como un eslabón débil. Según las teorías de su tiempo, debería ser la perfecta transmisora cultural, pero la imagen redundante en su estatus, constantemente sujeto a otras autoridades.

Recordemos por un instante también, que, en el espacio representado exterior más abierto, el bosque, la naturaleza a través de sus plantas y animales operaba otra sustitución de la madre, esta vez simbólica en vez de alegórica. La madre silvestre-mitológica, la del cuento maravilloso, se caracterizaba prioritariamente por su ausencia violenta. Numerosas ilustraciones apenas se entenderían, salvo a la luz del citado análisis feminista, que vincula el lugar “vacío”, con la evolución histórica y formal de la fábula maravillosa y sus contadoras, figuras paramaternas como la abuela o la doncella. Por lo tanto, si en el protomolde de la narrativa eternizada, la abuela contadora y el árbol mágico o mítico ocupan el sitio de la madre ausente, en el mundo de los juegos, el papel de transmisora del mensaje oscuro (fijado sólo por los tipos-molde vacíos), corresponde al otro personaje transgeneracional analizado, la muñeca. Tanto la madre interior débil de los espacios domésticos y de los exteriores urbanos, como la madre silvestre reducida a símbolos redundan perfilando un signo materno vacío, al que además veremos falsamente asociado a lo alegórico, cuando en realidad está desplazado en los

confines de las fórmulas políticas fuertes. No se podrían resumir las conclusiones referentes a lo alegórico, antes de las referentes a esta figura de la madre real, sustituible hasta acabar borrada, recordando lo aportado en torno a la evolución de las ideas y prescripciones históricas sobre la madre.

La historia de ambos países está llena de ejemplos de un trayecto pendular de los modelos: desde la madre encerrada y desposeída como transmisora ideológica, hasta la madre comunitaria, que ejerce su rol social en un espacio público hostil; y, de vuelta al rol tradicional de la maternidad biológica, enmarcada por representaciones eternas. No fue exclusivamente español, el itinerario de las madres necesitadas de ser adoctrinadas (hasta en los aspectos más íntimos de la higiene de la puericultura), y luego convocadas a practicar la maternidad social, sin que su función pública supere los estrechos límites de lo subsidiario.

Por fin, como otra cara de la parábola fija de la madre imaginada, sacrificada a las normas político-sociales (o a los monstruos, en los cuentos), cabe ver la relación de la figura materna con los estereotipos más prístinos, que sintetizan su drama existencial en algunas poses fijas, muy afines a los temas de la pérdida y a la despedida. El ciclo femenino ruso empezaba, en paralelo, con un impulso exaltado de la maternidad social. Y continuaba a través de la revolución, con una particular cruzada visual, destinada a borrar la imagen de la madre biológica en favor de formas sustitutorias colectivas.

En fechas cercanas, en la España de la posguerra, las tendencias totalitarias apuntan a la limitación de la maternidad social, al reducto de organizaciones militarizadas de mujeres, excluidas de la maternidad biológica, como la Sección Femenina de la Falange. El proceso complementario obvio, desplazaba a la madre real de un espacio de violento conflicto, donde le habían atribuido el papel de víctima magnificada, al claustrofóbico encierro del interior sin salida. El –para los parámetros de entonces– casi salto tecnológico del Desarrollismo, mecaniza la domesticidad materna, sin cambiar sustancialmente su sitio en la pirámide social o la economía discursiva. Esto es, el lugar de un elemento sobrecargado de retórica y privado de voz real. No conviene olvidar, que tal ínfimo cambio correspondía a un *boom* demográfico sin parangón, hoy apenas imaginable desde el punto de vista de su muda protagonista. El desequilibrio fue tan remarcado, que la adquisición de una autopercepción nítida, seguía considerándose un reto mucho después de los posteriores cambios democráticos.

Lo que había ocurrido con los modelos maternos en el territorio soviético, durante la consolidación y la posterior descomposición del totalitarismo, mereció una terminología propia. En el área de la teoría, “el orden de género etacrático” significa la apropiación del lugar materno por parte de un estado patriarcal, basado en mecanismos sociales masificados y lo más deshumanizados posibles (los procesos de crianza, educación, ocio y simbolización, incluido los referidos al arte, funcionaban como producción en cadena, mantenida por la repetición de mensajes invariables). En el plano visual podemos expresarlo con otro paralelismo. Nos situamos por las fechas en que Lola Anglada dejaba solo para sus casi inéditas series históricas, a las niñas urbanas del pasado, que aprenden feminidad de las elegantes estatuas clásicas y religiosas. Y, a la vez, la artista sublimaba la maternidad a un último grado, dejando en los libros solo el enorme cuerpo materno de la Virgen (sin urbanidad, clasicismo y elegancia por medio, e incluso prescindiendo del protagonismo de la niña). En estos años, en la Unión Soviética, niños y niñas desfilaban hacia el abrazo cósmico de un “Padre de los pueblos” infalible, y adquirían los mismos rasgos universales y clásicos que él, dejando a la madre en el lugar de folclórico elemento marginal (la campesina inculta). Nótese también el plural imperial en el apodo paterno, en línea con la habitual identificación del súbdito femenino con otras marginalidades.

Consecutivamente industrializada y luego funcionarizada, relegada a empleos subsidiarios de ínfima importancia y miserable retribución, la mujer, figura con trasfondo

étnico-rural, siguió siendo la responsable de la difícil supervivencia familiar. Sumida en la segunda mitad del siglo en la "erosión del modelo de la madre trabajadora", cedió a las llamadas de una particular vuelta al hogar, sin abandonar su insatisfactorio lugar de trabajo. Supuso otra vuelta de tuerca, la descomposición definitiva de la Unión Soviética. Este retorno al orden conservador, prescinde ya de toda máscara, renunciando incluso el falso feminismo y privando a las mujeres de cualquier defensa contra la violencia económica o física.

En cuanto a las expresiones, vinculadas directamente a la violencia social (de todos los periodos), estas nos permiten entrar de pleno en las formas icónicas de la maternidad, que designé como pseudo-alegorías nacionales, de una visible falacia. Lo podemos observar en la evolución de las ilustraciones soviéticas del *Kalevala*, poema épico carelio-finés. Próximas a las madres muertas de los cuentos, las heroínas mitológicas buscan la resurrección de sus hijos masacrados, a través de gestos retóricos, estrictamente codificados. Pero las ilustradoras parten de un número excesivo de elementos fijos: signos de pertenencia étnica, afinidad a la naturaleza cósmica, gestualidad ritual (de facto cristiana) y una apertura muy personal en la interpretación del tema de los "monstruos" (guerra y violencia sexual entre ellos). Además de reiterar unos gestos sólo aparentemente fijos, que dejan convivir infinidad de aperturas internas, las *Mater Dolorosa* del *Kalevala* participan de otra forma de iconicidad muy poco alegórica. Esto es, reviven (no en el sentido de ser reinterpretadas, sino como diálogo inevitable) en otras imágenes más cotidianas de emociones humanas, separaciones y abrazos.

En plenos años treinta, uno de los poetas favoritos del régimen estalinista, Serguéi Mijalkov, justificó la maternidad secuestrada, en un poema impregnado de ternura. A diferencia de otras figuras de moral igualmente acomodaticia, Mijalkov fue un gran poeta y sus estrofas de palabras cotidianas, y potentes juegos rítmicos, emocionan incluso cuando entendemos en qué grado de falsificación operan. No obstante, o justamente por eso, las variadas ilustraciones del poema son especialmente legibles, en cuanto a los significados soterrados referidos a las mamás de todas las profesiones posibles, en un estado de constante despedida con sus desamparados hijos.

Las mejores ilustraciones extrapolan un lugar común en el imaginario literario: las más bellas de las mamás trabajadoras, además de muy femeninas y dotadas de gestos algo automatizados, lucen un uniforme casi militar, que refuerza los sutiles aspectos sadomasoquistas de su situación. Otras obras ilustradas, que exploran el tema, han posibilitado la incidencia –justamente por artistas femeninas– en aspectos como la fragilidad, la tristeza y una comunicación con las hijas obstaculizada, como si el cuerpo uniformado de la madre conllevara una relación prioritaria con los descendientes varones, a pesar de ella.

De modo paralelo, las numerosas imágenes de abrazos o ausencias enmascaradas ruso-soviéticas (al margen de las vistas), confirman el estatus de visibilidad problemática materna, a la vez de su apenas perceptible confrontación con los sentidos políticos oficiales. Dibujan madres dormidas de agotamiento después de una jornada doble, otras con las miradas esquivas, dirigidas fuera del marco, y otras más, cuyos abrazos y conversaciones, apenas encubren la incapacidad del intento de explicar una serie de comportamientos sociales, respondiendo a los "porqués" de sus hijos con unas mentiras, transparentes para la imagen. Por supuesto, lo dicho no significa que la ilustración infantil en España no ahondó en la imagen de separaciones entre madres e hijas. No obstante, estas se inscriben en los esquemas ya vistos: extrapolar la fatal ausencia al bosque de los cuentos o, como en muchas heroínas seriadas, retomar el tema de la escapada iniciática, subrayando, además, con la "rima" de la muñeca. La alternativa son los dos tipos que nos queda por resumir: el conjunto en torno a la alegoría, con sus sintagmas frustrados o falsos, y la imagen puramente icónica del abrazo "sacro" materno-infantil, vinculado más que a la lactancia, a la nana. Y cuyos lazos con el estereotipo, quedan desmentidos por las ilustraciones de los dos países.

Aclarando esto último: observé en distintas imágenes soviéticas el estereotipo (en su forma pura como el fragmento corporal calcado *ad infinitum*); el rígido código para expresar la rebeldía y el dolor y su respectiva superación y, por fin, los cotidianos gestos de despedida, tan humanos, que precisan de un uniforme para sugerir la falacia de la situación. Las clasifiqué como formas del mismo fenómeno con límites inciertos. El desplazamiento del cuerpo materno de la ilustración infantil, cuyos aspectos más transversales pude observar también en España: la delegación de funciones en una efigie mecánica, la muñeca, de hecho, mucho más representativa que la madre. Y, yendo hacia lo más general, la propia mecanización de los gestos, la adscripción a una retórica limitable a unas cuantas poses expresivas. Todo ello contiene, no obstante, los reflejos del mencionado formato antiguo, encargado de encerrar al cuerpo materno en códigos aparentemente invariables, pero sospechoso de una interpretabilidad laxa: los mencionados moldes iconográficos de la Sacra Conversación o de la *Pietà*.

En cuanto a los conjuntos verbo-icónicos, que explicitan la necesidad de interpretar estas representaciones parareligiosas de abrazos materno-infantiles, como ilustraciones de nanas, estas vienen cargadas con las mismas alusiones de despedida, temor y protección al margen de lo posible. Brevemente: angustia existencial e intentos de superar o trascenderla. Asociada a unas fuentes poéticas que varían desde lo más tradicional (un folclore pseudoinfantil rayando el absurdo), hasta la vanguardia de mayor complejidad, las imágenes de nanas conllevan además unas interpretaciones históricas y psicológicas de añadida complejidad. El análisis visual, que pretende detectar rasgos del catálogo de lo estereotipado, queda frustrado en sus inicios. Los abrazos maternos, supuestamente uniformes, acumulaban con facilidad capas de sentidos que dinamitan la interpretación y abren grietas para la significación personal, contradictoria o interactiva.

Después de circunscribir así el rol materno en el interior, a poco más que una fractura abierta en un cliché corporal mecánico, la investigación concluye el repertorio del onírico autómatas sustitutivo, muñeca o juguete. Imágenes de diferentes cronologías permiten interrogar a este otro icono de acuerdo con el binomio conceptual del “eterno retorno”, más visible en construcciones compositivas circulares, cargadas de sentido político. En el caso español, tanto la presencia de la muñeca, como otros elementos del mundo de los cuentos, permiten marcar la tendencia de la creación de modelos que rehabilitan y modernizan compartimentos antiguos, históricamente desacreditados. Repetir los esquemas con adaptaciones “cosméticas” se erige como modelo, que debería de sugestionar a la niña mediante mensajes explícitos y subliminales.

El último conjunto de ejemplos investiga otra forma de adaptación y “vuelta a empezar”, que traslada situaciones comparables, con periodos muy anteriores a un contexto en la entrada de la posmodernidad. Se trata de una serie de ilustraciones dedicadas a los juguetes regalados, incluso como protagonistas de la recuperada y celebrada con creciente pompa fiesta de Año Nuevo soviético. Su tendencia a construir composiciones circulares remite a distintos símbolos soviéticos, que transfieren sentidos ideológicos distintos a la misma forma geométrica: el globo terrestre, símbolo de la universalización de la doctrina; el ti vivo, como un potente ensayo ecléctico de confusión de símbolos dispares y, por fin, el baile circular, que une tradición, posmodernidad y consumismo de nuevo cuño.

3.3. ALEGORÍAS PARA LA INFANCIA

La aparición de imágenes alegóricas reconocibles en el libro ilustrado español coincide con los primeros éxitos comerciales de ambos: el auge de la edición infantil es coetáneo a la

consolidación del mensaje publicitario. Poco antes de los inicios del siglo XX, Saturnino Calleja cimentó las bases de su potente imperio editorial, sobre la aleación de aprendizaje y diversión. Sus símbolos femeninos eran niñas rodeadas por los jardines pedagógicos (respectivamente eclécticos, antes de ser modernistas). Pero los manuales de asignaturas concretas, a menudo venían a ser “vendidos” desde unas portadas florales, protagonizadas por evidentes herederas de la diosa de la polis, ya en la edad de la eterna juventud. Y, lo más importante, el logotipo comercial que acompañó el salto de la empresa hacia unos beneficios desorbitados, desarrollaba el tema de la misma divinidad, presta a ser acompañada por otros símbolos didácticos.

Tales mensajes visuales provenían de un contexto abonado. En esa época, el público adulto, saturado desde hacía décadas con alegorías femeninas monumentales de la escultura urbana, aprendía a gozar de imágenes que unían lo clásico a lo comercial, sin abandonar los temas de la utilidad y del marco decorativo vegetal. Resumiendo, podríamos designar este proceso como el nacimiento del anuncio publicitario en el entresiglo. En el vistoso tránsito entre la musa y la vendedora de productos, reconocemos numerosos ejemplos que decoraron los establecimientos de ocio en la época, algunos vinculados a las estaciones calendarias y a los tipos regionales, otros a los productos consumidos en los locales, y por fin, los que hibridan géneros o atributos. sin traicionar los principios del deseo y la venta.

Entre las imágenes de este momento, explícitamente destinadas a la industria publicitaria, encontramos la firma de Apel.les Mestres, autor de desnudos justificables por el carácter oriental del tipo representado. Fue el inicio de una larga tradición, en la que mujeres exóticas, las derivadas de los mitos clásicos, e incluso los tipos costumbristas, fueron representadas a través de desnudos parciales, que atravesaron incluso los tabúes referentes a la imagen para la infancia.

Lo que nos permite considerar procesos tan importantes como una especie de protohistoria, es el hecho de que la consagración de la alegoría en la ilustración, ligeramente posterior, los eclipsó sin desvincularse de ellos. Se trata de la catalanización de la decoración floral helenística, operada por los primeros ilustradores del movimiento novecentista. El experimento triunfó y, además, santificó la importancia de los espacios de tránsito o libertad acotada (como el jardín cercado), modernizados a través de metáforas de utilidad pedagógica: las embellecidas tareas agrícolas. La investigación convierte en uno de sus centros la trayectoria de Lola Anglada, la gran figura femenina del Novecentismo político-artístico, que lo trascendió, no sólo cronológicamente, sino en cuanto a profundidad. Su hito más importante es el de personificar la estilizada retórica del movimiento, llenándola de los sentidos dramáticos de su propia vida.

Una de las primeras y más completas figuras alegóricas creadas por la autora, la Nuri, destinada a la prensa infantil, está compuesta por una fusión de elementos del cuento maravilloso y del entorno rural local idealizado. Pero, al margen de lo más popular, toda la larga trayectoria de Anglada puede ser investigada como un laboratorio o taller para la creación de alegorías personales y modernas, en consonancia con los sucesos históricos vividos. Uno de los ejes de su experimento creativo, corresponde a la distinta plausibilidad de lo femenino alegórico en diferentes coordenadas: los entornos como tipos de espacio, las edades de la vida individual o los sucesivos contextos políticos del siglo. Los principios de partida de la trayectoria alegórica de Anglada coincidían con las ideas de sus correligionarios: la imagen servía a los propósitos de una educación lo más democrática posible, expresaba sus mensajes políticos a través de la naturaleza antropizada amistosa y unía estas dos vertientes en un ideal, basado en la femineidad corporal ordenada (además, según modelos escultóricos). La posterior historia de sus trabajos demostró también qué fácil es silenciar una voz femenina tan sobrecodificada.

Lola Anglada utilizó todo tipo de lugares representados, para defender y transmitir a las niñas y niños la imagen de la patria catalana. Para este propósito fueron embellecidos, desde el bosque y la plaza urbana hasta la casita de muñecas, siempre en torno al cuerpo de su protagonista joven o joven-adulta. El más completo ejemplo del triángulo niña-naturaleza silvestre-alegoría en Anglada, corresponde a su protagonista Margarida. En el homónimo libro de 1928, la alegoría natural aparece como espejo modélico para la niña, que es a la vez exploradora, sujeto de aventuras fantásticas y una contadora con posibilidades de remodelar su propio mundo. La yuxtaposición de elementos propios a lo maravilloso y a lo divulgativo, se realiza también gracias al gesto retórico, observable en otros personajes naturales híbridos. Así, las expresivas manos que explicitan, contagian con el ejemplo y aluden a la emoción, comparten tipos. Son propias de las niñas exploradoras soviéticas, que son una negación visual de las manidas alegorías heroicas de corte dictatorial. Pero, sería igualmente fácil trazar su genealogía, observando la escultura antigua surgida en torno a Atenea-Minerva, sus hipóstasis y acompañantes, etc.

Refundando el vocabulario secular de los atributos alegóricos, Lola Anglada dotó al cuerpo infantil y juvenil de más particularidades. Ya mencioné que lo consideraba más apto que el maduro para una proyección, que es a la vez universal e íntima, pero también para la constante reinención de lo simbólico. Y, evidentemente, las formas vegetales, naturales o los objetos del trabajo idealizado (con un simbolismo compartido o personal) tendían a construir composiciones armónicas, formadas también por elementos reconocibles de diversos paisajes locales. Más importante en este cuadro esperado, se revela el elemento que centra dichas construcciones y canaliza su energía. Se trata de la mirada frontal, que hace pensar en un espejo por su penetrante calma. Exactamente esta característica distingue a las imágenes alegóricas de Anglada, volcadas en el ideal paisaje rural de Cataluña, de todas las demás representaciones femeninas de la artista. Así, por ejemplo, las jóvenes que habitan el espacio urbano lanzan las furtivas miradas de la libertad controlada. La necesidad de su atento examen, procede de la fluidez de los espacios simbólicos, articulados a través de figuras femeninas. El orden simbólico novecentista convierte en jardín tanto el bosque o el campo como la ciudad mítica. Además, vimos que el entorno urbano es especialmente sensible a la alegoría, por la saturación con figuras no animadas, *sui generis* artefactos que acaban usurpando las funciones políticas de las mujeres representadas.

Si este es el esquemático reparto del material alegórico de la artista, en relación con las edades femeninas y el espacio, su evolución en el tiempo histórico fue más unívoca y trágica. Durante el largo exilio interior, que ocupó la mayor parte de la vida creativa de Anglada, la alegoría político-territorial, silvestre y rural, quedó neutralizada por el peso del imaginario religioso. Este cubría la figura femenina a modo de difuminar o distorsionar su voz. Podemos ver una explícita relación entre las, casi desconocidas para el público, representaciones maternas, que apuntalaban a sus hijos con mudos e impotentes abrazos y la onírica figura de la Virgen, que usurpa el lugar de la alegoría, en libros clave de Anglada del periodo franquista.

Mientras tanto, la historia de la alegoría en la ilustración infantil española había transcurrido por cauces paralelos. Todavía el decó republicano (y prerrepulicano, por el temprano auge del género en España) se benefició de una contradicción histórica previa. A saber: se trataba de la particular relación de las alegorías territoriales representadas con su atuendo. En este sentido, un repaso de imágenes anteriores demuestra la radical inscripción de las artes visuales en España en una tendencia europea. Todos los gobiernos conservadores pugnaban por recuperar la imagen estatal barroca, anterior a la revolución francesa: la matrona virginal, una mujer-fortaleza con vestimenta clásica, prácticamente acorazada. Al revés, los cambios revolucionarios desembocaban en la instauración de su doble, la doncella parcialmente desnuda, a menudo tocada con el gorro frigio. Este estriptís político reversible, se

manifestó también en España a través del binomio opuesto Atenea-Marianne, y puede ser observado no solo en alegorías de la primera y segunda República, sino también en efigies de la Paz, la Industria etc. Destacan los atuendos clásicos y los desnudos radicales, observados en la feria de Valencia (los últimos fusionados con la tipología de lo regional). Es notable el hecho de que todas obedecen a la dialéctica entre el gesto corporal histriónico, destinado a provocar una acción emocionalmente motivada, y la coyuntura política, que obliga a cubrir o descubrir el soporte. Todo ello hace que las representaciones alegóricas sean especialmente sensibles a aquellas tendencias de la moda que juegan al funambulismo con el clasicismo y el desnudo, como lo hizo el decó.

Encontré uno de los mejores ejemplos infantiles, dentro de la citada tendencia, en una recopilación de cuentos publicados por la editorial Calleja en vísperas de la Segunda República española. El Hada de la aritmética, aparecida de la mano de Federico Rivas, recoge la explicada relación entre el uso de las alegorías occidentales, que derivaron de Atenea-Minerva todo el abanico de valores políticos, sociales y económicos interrelacionados, y la retórica de su traje, fundido con los expresivos mensajes estéticos del decó. La muestra, apuntalada con ejemplos de otros maestros de la moda, presentes en la ilustración infantil del periodo, es importante también para otro tipo de conclusiones, vinculables a la comparación con la alegoría ruso-soviética. Esta última conoció la tribu escultórica femenina, que el clasicismo de nuevo cuño del realismo estalinista había “expropiado” del decó: para los investigadores rusos, este último estilo fue sinónimo de lujo decadente, no de revolución. Pero en realidad los neutralizados restos del decó fueron igualmente apropiados en España por los y las artistas afines al régimen franquista. Lo dicho anteriormente del bosque de Rosario de Velasco, puede ser repetido en torno a las alegorías folclóricas producidas por, pongamos un ejemplo, Carlos Sáenz de Tejada.

Efectivamente, condenados al borrado los experimentos republicanos, la posterior ilustración infantil con contenido alegórico, más que en las exóticas princesas semidesnudas, se centra en los tipos regionales con trajes folclóricos. Estas imágenes, idénticas a los anuncios publicitarios de numerosos productos alimenticios, lo debían casi todo a los citados representantes del decó menos original, que sirvieron al discurso de la dictadura nacional-católica (o, por lo menos, casi tanto como a los grupos de danza de la Sección Femenina). Sus creaciones –algo constatable a simple vista– habían perdido, tanto la exquisita sensibilidad por la moda provocadora de José Zamora, como casi todo el poder sugestivo de la estilización.

Tenemos ejemplos claros del punto más bajo de las imágenes alegóricas para la infancia, donde estas despliegan las características del estereotipo. En la colección de Mari-Pepa de María Claret, de extraordinaria popularidad, podemos observar cómo la protagonista seriada, literalmente copia el gesto-fetichismo del flamenco, conocido, entre otras postales, también de las etiquetas comerciales. El análisis del rol del movimiento de pie o de la mano, en las representaciones de la danza gitana, efectivamente, responde tan solo al apartado de estereotipo. Bastará con subrayar que satisfacen todas las exigencias de esta fórmula, entre ellas conjurar la mezcla de miedo y deseo, simbolizando el todo por un fragmento corporal. Está claro también, que en la publicidad más trillada (del tipo “Aceitunas de Jaén”), es el tedio de la repetición el que conjura mejor cualquier resto de emoción. Lo que asombra es cómo el proteico personaje de Mari-Pepa, es capaz de encontrar sitio para todos los códigos del imaginario manipulado, casi tan bien como consigue disfrazarse para sobrevivir en cualquier entorno, desde el más conservador hasta el moderadamente pícaro. La estampa omnívora de la muñequita franquista absorbía otras imágenes precocinadas, y seguía ejerciendo atracción para probablemente millones de niños (por supuesto no el deseo atemorizado del estereotipo prístino, sino el deseo de aprender a dibujar/bailar/disfrazarse, etc. imitando lo más imitado).

Poco de esta acomodaticia mediocridad sobrevivió a los cambios democráticos. La propia alegoría para la infancia apenas asomaba en las páginas, encerrada en fórmulas

ambiguas y de poca continuidad. Tal es la representación de la madre con su hijo, un tema muy querido por grandes ilustradoras que atravesaron distintas épocas históricas, como Mercè Llimona. Basada, de facto, en una falacia formal, la imagen didáctica en cuestión trataba de revivir formas retóricas antiguas, como el sempiterno gesto de la mano que enseña o sugiere. Pero fue cediendo a la tendencia a buscar otras formas para el retorno de la tradición renovada, de códigos menos densos.

La comparación entre las historias de la ilustración infantil en los dos países es rica en desequilibrios en el uso de la alegoría. Son suficientes para relativizar su origen europeo común; su resumen ayuda a acercarse a la historia y práctica de la alegoría en Rusia. Las semejanzas superan ampliamente el hecho de que la naturaleza es consustancial a la alegoría, siempre femenina. Las diferencias también van mucho más allá del profundo arraigo del simbolismo vegetal de lo femenino, incluso más allá de la representación política y de los sólidos vínculos rusos entre el entorno silvestre y las ideas político-filosóficas, implícitas en el imaginario incluso sin intermediación de símbolos.

La particularidad soviética deriva de la distinción entre la gestualidad retórica oficial, santificada por el partido y sus portavoces monumentalistas, y la de numerosas ilustradoras que oscilan entre lo codificado y lo personal en los gestos de las niñas en entornos naturales. Las artistas del libro partieron de un cuerpo previamente alegorizado en los géneros y formatos considerados “mayores”; el Gran Estilo estalinista se sirvió de los préstamos clásicos tal como los había apropiado el neoclasicismo. Los personales subtextos y sutiles resistencias de las ilustradoras, fueron destinados, intencionadamente o no, a romper estos moldes viciosos, cuyo origen antiguo fue generalmente obviado. Retomando un ejemplo conocido: lo personal, en las alegorías locales de Lola Anglada, daba vida a un ideal ampliamente teorizado, pero que ella materializó mejor que nadie gracias a sus dolorosas contradicciones. Es decir, fue una mujer que sufrió la historia en carne femenina. Ya vimos cómo la trágica relación entre lo íntimo y lo ideológico, sedimentada en las imágenes, permite la lectura en clave benjaminiana. Las niñas perdidas en el bosque de la ilustración rusa, conocen algo de este tipo de tragedias, pero, aun compartiendo una pequeña parte de sus recursos retóricos, son antialegóricas.

Cabe anotar otra asimetría entre los dos países en el plano de las alegorías fracasadas. Por un lado, la especial intensificación en la proyección de elementos maternos en la naturaleza (algo completamente normal y lógico en ambos países, vinculado al acervo común de los cuentos maravillosos), protagonizada por la ilustración soviética en paralelo con el orden de género etacrático. Ciertamente se trata de un bloqueo del sistema de asociaciones alegórico en beneficio de lo simbólico, personal, inasible y cambiante hasta lo contranormativo. Pero la alegorización, preceptiva y personal, tampoco tuvo un campo abonado en el estado totalitario franquista, donde moldes y cuadrículas antiguas, como la efigie religiosa, suponían otras relaciones desde y dentro de la imagen.

La investigación se detuvo también en la enorme plasticidad de las formas parcial o encubiertamente alegóricas en Rusia, dentro de la apabullante facilidad con la que la ilustración podía cumplir encargos ideológicos, sin utilizar obligatoriamente los modelos clásicos (ya comprometidos en el imaginario oficial). Me refiero no a tantos mensajes propagandísticos caricaturescos, sino a un auténtico diamante pulido. El tipo femenino del falso folclore minero de los Urales, inventado por Pável Bazhov e ilustrado, entre muchos otros artistas, y con especial acierto, por Alexandra Jácobson. Siguiendo más bien las fórmulas universales, derivadas del cuento maravilloso y del mito, el conjunto verbo-icónico crea modelos que supuestamente deberían recoger una pertenencia regional étnica, que apuntalara el discurso de un imperio internacional obrero (me hago cargo del absurdo de la expresión). Y que, gracias a su maestría y fórmulas primordiales, encajarían, con el mismo éxito, en cualquier obra de arte de la cultura de masas y en cualquier contexto.

La posterior ilustración vanguardista, dedicada al entorno salvaje y sus transeúntes femeninas, creó otras alegorías veladas. Lo atractivo de un libro como *El conejito comió pasteles* de Galina Makavéeva, una indudable obra maestra de la estilización experimental, queda sujeto a la difusa imposibilidad del concepto nacionalista en un imperio proclamado “antiimperialista”. Evidentemente, ni para los artistas más sensibles (que evidencian otros tipos de resistencias estéticas) fue fácil sustraerse a un trasfondo ideológico-emocional tan común. Las imágenes de madres e hijas ubicadas en relación visual con lo silvestre, la utilidad y una emoción muy compartida de glorificación sentimental de la vida, convertían cada mensaje en artefacto patriótico, y las sutilezas de la nueva vanguardia solo lo hacían más convincente.

A lo largo de toda la trayectoria de la ilustración infantil soviética, existieron también imágenes paraallegóricas que se acercaban o cruzaban con las formas del *Bildungsroman* más típicas. Lo hacían mostrando a niñas dedicadas a sus quehaceres útiles y cariñosos (cuidar muñecas y cosechar los frutos del bosque o del huerto), enmarcados en entornos naturales simbólicamente ordenados y, a veces (es el caso de Liubov Miléeva), hasta llevando trajes etnográficos y sosteniendo miradas frontales de corte alegórico. De este modo, las niñas, que clasifiqué como bultos, portadoras de bultos o simplemente frutos del bosque, muestran una ostensible afinidad con las alegorías clásicas. Podríamos decir que lo hacen, en mayor grado, las cosechadoras dedicadas a sus cotidianas tareas en el jardín, el bosque o el huerto, que las pequeñas “frutas”, pérdidas en la peligrosa estructura del mito silvestre. No obstante, los laberintos de los sentimientos patrióticos de dicho imperio de consignas mixtificadoras, propiciaron fusiones y desplazamientos.

Así, las descendientes de los espíritus acuáticos recogieron la pesada herencia de un mito romántico (encerrado por Andersen en parámetros de cuento maravilloso). La capacidad de ese tipo de imágenes de absorber fragmentos de otras estructuras míticas, así como su extraordinaria flexibilidad adaptativa a través de los contextos, recuerdan fuertemente el funcionamiento del mecanismo alegórico. Podemos tildarlas de alegorías falsas si buscamos solo la dimensión político-territorial de este tipo de representaciones. Y al revés, como personificaciones de ideas morales, serían tan alegóricas como cualquier imagen moderna de virtudes y vicios, auxiliar de cada discurso de género dominante, incluso el adaptado a la infancia.

La historia de lo alegórico en la ilustración rusa del XX empieza con unas piezas femeninas, tipológicamente un tanto desdibujadas. Se trata de las series coleccionables de tarjetas postales de Elizaveta Bem, protagonizadas por tipos folclóricos procedentes de distintas etnias del Imperio ruso. Su creación tuvo lugar en los inicios del siglo, en paralelo con la potente y tempranísima conceptualización científica y política de lo silvestre. Infantilizados, idealizados y ataviados con trajes folclóricos, las parejas étnicas de sus tarjetas postales posan delante de elementos naturales sintetizados hasta lo abstracto o reducidos a simple fondo. La mencionada falta de contorno nítido del fenómeno, en tanto alegoría, no se relaciona tanto con el difuminado rol de los atributos naturales, como con la disgregación de los tipos en una multitud de parejas, tan incapaces de formar una imagen central, como de desprenderse de la necesidad de consorte.

Veremos enseguida cómo otras tentativas coetáneas, como el desarrollo del personaje literario de Aliónushka de D. Mamin-Sibiriak, no confluyeron con lo político hasta mucho más tarde. La evidente razón radica en la sacudida revolucionaria. El eclecticismo modernista no tuvo desarrollo, salvo en formatos íntimos, que siguieron asomando en la ilustración femenina. Y el fragmentario decó resucitó, después de haber sido estranguladas las vanguardias, en las pesadas alegorías oficiales, en cuya carne pétrea luchaba con el tradicional realismo idealista. Pero, mientras los ilustradores luchaban por conservar y resucitar la herencia vanguardista, en el campo del imaginario trascendía otra regeneración vinculada directamente a lo alegórico. Se

trataba del gran retorno de la fiesta de fin de año, otro fenómeno central para esta investigación, que se afianzó en los inicios de los años cuarenta¹³²⁶.

En la ilustración anterior, y también en la posterior, el cuerpo alegórico femenino quedaba, a la vez, vegetalmente naturalizado y políticamente neutralizado en el bosque del mito (usando aquí "neutralizar" como sinónimo de universalizar y falsificar, privando de concreción). A medida que la ilustración femenina se resistía a la alegorización oficial, con sus rígidos y manidos gestos, propiciaba cronotopos redondos, afines a la idea del eterno retorno. Entre otros árboles, que expresaban en las ilustraciones tanto la madre como la patria, destacaba el abeto. En los inicios de la guerra, esta planta había sido rehabilitada y reforzada con un significado festivo, con unas bases antropológicas, verdaderas o intencionadamente falsificadas. Las complejas razones, convertidas en cimientos de la grandiosa operación de renovación sustitutiva etnográfico-política, no se vincularon a los mencionados vestigios de filtración modernista, con sus ricas redes de iconografía silvestre. De hecho, aquel tipo de espesura, fantástica y decorativa, no recobró el cariño y el interés *grosso modo* hasta los años sesenta. Probablemente, fueron varios los procesos políticos y sociales que confluyeron en una lenta y tácita concesión frente a las indagaciones de los antropólogos, perseguidos y callados, pero socavando la oficial indiferencia hacia las tradiciones populares y su trasfondo étnico. Subrayé que, entre estos planteamientos, fue particularmente visible la atracción ejercida por las formas de medición del tiempo mítico, o los ritos calendarios.

Lo evidente es que las raíces folclóricas de las alegorías nacionales fueron anteriores a fenómenos epidémicos, como el racismo científico del entresiglo, con su flirteo con las diferencias climáticas. La historia de la personificación de las unidades de calendario, en Rusia-Unión Soviética, cuenta con unos profusos "antes y después" del momento en cuestión. La llamada Gran Guerra Patriótica, cuando la prohibida figura del abeto navideño renació en el abeto de Año Nuevo, indisoluble de su generoso patrón, que llevaba el disfraz de Papá Noel con otro nombre y contaba con una nieta. Se trata, insisto, de una parábola, en cuya parte central encontramos la restauración oficial de la festividad de Año Nuevo, inmediatamente acompañada por la callada recuperación creativa de las personificaciones antropomórficas de los meses. Es decir, de un proceso con doble cara, que precisó de un personaje mítico-folclórico femenino, unido al divino dueño del tiempo cíclico. El mecanismo bebe de fenómenos anteriores: cierto ambientalismo (cuentos folclóricos que ensalzaban el frío), pero también del innombrable homólogo navideño occidental, cuya "sovietización" fue apuntalada también por medio de la refinada vinculación con un folclore pretendidamente paneslavo.

Todo este trabajo neomitológico empezó, de forma simultánea, con los intentos de numerosos funcionarios anónimos de cumplir unas contradictorias directivas de ocio de masas. Y no sabemos qué resultados hubiese cosechado, si no le hubieran socorrido varios autores, de los cuales el más dotado y exitoso fue Samuél Marshak. Durante la guerra (1942-1943), él creó, sucesivamente, una obra teatral y un cuento que satisficieron desde los gustos más tradicionales hasta los más disidentes y encontraron numerosos ecos visuales. Entre sus antecedentes encontramos (dentro de la aludida vena climatológica) un cuento fantástico popular, con distintas variantes y protagonizado por Papá Frío o Morozko¹³²⁷, un mitologema folclórico que somete a duras pruebas iniciáticas a una huerfanita, perdida en el bosque helado. Los trabajos de Marshak, no obstante, deben más a otra obra, el cuento firmado por una recopiladora checa,

¹³²⁶ O, como anoté en el capítulo VIII, empezó en años anteriores, pero la Segunda Guerra Mundial retrasó el desarrollo del suceso, funcionando además como una vuelta para la refundación tipológica.

¹³²⁷ Para expresar en castellano la parcial homonimia y el vínculo genealógico, traduje a Morozko del cuento, como Papá Frío, y a Moroz, el mismo que entrega regalos en la fiesta, como Abuelo Frío. Toda la tesis se atiene al principio de la traducción creativa, indispensable cuando tuve que analizar extractos poéticos.

que enriquece dicho tema con la presencia de las personificaciones antropomórficas de doce meses, todos de género masculino, cuya acción sustituye a la del dueño del bosque invernal.

Para comprender la gestación del personaje neomitológico de Abuelo Frío indagué, por un lado, en ilustraciones del cuento sobre Papá Frío, y vi la significativa evolución de esta personificación y de su entorno. Desde los inicios del siglo hasta los años sesenta, el dueño patriarcal del ciclo antropológico anual incorpora, cada vez en mayor medida, el valor romántico de lo terrible y el político de lo autoritario. Evidentemente, hacia el punto crucial en cuestión, la obra teatral en tiempos de guerra, el personaje se ha alejado de cualquier semejanza posible con su análogo occidental, el bonachón dueño de la fiesta capitalista. En dicha obra, Marshak prescindir de él por completo, subordinando la estructura dramática a unos glamurosos personajes, parecidos a los clásicos espectáculos musicales de Broadway; las soluciones coreográficas y el alegre tono poético siguen la misma línea modernizadora. El cuento, inmediatamente posterior, es la versión resumida de la obra, que recoge todas las referencias a lo etnográfico, reconstruido como fiesta de masas, pero también a una protagonista heroica cuya integridad moral, incluso más que el sufrimiento, se asocia inconscientemente con la restauración de la fiesta.

Uno de los ilustradores más flexibles y profundos, Vladímir Lébedev, volvió reiteradamente a las dos dimensiones de la famosa protagonista de Marshak. Fue el principal responsable de una línea interpretativa que llevó a los personajes de lo festivo a lo alegórico, en clave paneslava. El culto a este artista, tan perseguido por la autoridad como querido por el público, oscurece el análisis, haciendo precisa la comparativa con ilustradoras posteriores. Sin conocer la evolución de los modelos surgidos de las soluciones inspiradas en Lébedev, apenas comprenderíamos el dispositivo, que convierte a su protagonista en recipiente para los ecos de otros modelos folclóricos y los restos de esencialismos (como el climático), fusionados hasta un modelo estable. Ese estaba dotado de símbolos relacionados con diferentes hitos del almanaque popular, además de atributos “naturales” de los distintos territorios eslavos, entendidos como una unidad. Todo ello hace transparente su interpretación como alegoría transnacional o paneslava, una forma de universalidad que hoy relacionamos con el colonialismo de corte (neo)imperialista. Pero, en la tradición celebrativa de la nueva fiesta socialista se desarrolló la otra cara del personaje femenino: la de la niña pequeña emparentada con el Señor del año. La así construida patrona o musa, de la pretendida modernidad utópica, recoge sólo aquellos lados de lo político que pertenecen a la realidad kitsch.

En la investigación proseguí con el primer aspecto derivado de las paradigmáticas imágenes de Lébedev. Los posteriores libros infantiles rebosan de intentos fracasados de sugerir modelos de alegorías paneslavas, muchas de la mano de ilustradoras de enorme talento. Se parecen entre sí, independientemente de si utilizan como pretexto falsificador (es decir, legitimador del supuesto internacionalismo), una identidad étnica de las repúblicas soviéticas o de un país del antiguo Pacto de Varsovia. En ambos casos, aunque no en el mismo grado, el punto de vista de los artistas (por regla general no pertenecientes a dichas nacionalidades) plasma la creencia de una etnicidad parcial, decorativa o, de cualquier modo, paradójica. Las pseudoalegorías ucranianas, búlgaras o checas, así transmitidas, sufren el desplazamiento de y desde el mismo esquema de sobreactuación gráfica. Este incluye un amplio espacio preferiblemente rural, presencia de plantas y animales (que a veces, aunque simbólicas, se neutralizan mutuamente por demasía), y un detallado traje folclórico en la protagonista femenina de la imagen, centro visual indiscutible.

Las décadas más saturadas de tales ensayos fallidos, intentan resucitar otro personaje mucho anterior. La ya mencionada Aliónushka, una creación del escritor naturalista D. Mamin-Sibiriak, que une tópicos tan relacionados (en el momento descrito, y no en el de la aparición inicial del personaje) como el dolor redentor femenino, las unidades del calendario, el vuelo

escapista con eje norte-sur al lomo de un animal, las flores y hasta la fiesta de fin de año. Dicho de otro modo, el personaje aglutina muchos de los aspectos consustanciales a las verdaderas alegorías, con los moldes clásicos y estereotipos parasitarios. También funciona como corte transversal de las figuras analíticas, sintetizadas a lo largo de la investigación: encontramos en él un reflejo del discurso histórico continuo (el sacrificio femenino), o el equilibrio entre la construcción mítica (el eterno retorno de los temas climático-nacionales, unidos a la política de la fiesta) y el drama personal. La comparativa visual confirma que la protagonista dibujada descartó otros parámetros, para adoptar sus rasgos definitivos, solo en unas fechas en las que el espacio-tiempo soviético había sido remodelado por Abuelo Frío, su nieta y los doce meses.

Algunos puntos del carácter estructuralmente camaleónico de Aliónushka, permiten ubicarla en una red de comparaciones cruzadas entre tipologías-clave. La vemos como una mezcla local de Pulgarcita y la nieta de Abuelo Frío (habitualmente llamada Blancanieves en la Unión Soviética), que falsifica, de un modo distinto, las imágenes paneslavas. Su exceso es de relaciones intertextuales y no de símbolos pretendidamente étnicos, de flexibilidades compositivas en vez de pulido del tema fijo. Pero el resultado apunta al mismo efecto caricaturesco, de la pretensión de fundir identidades étnicas mal comprendidas (y de facto reprimidas), para obtener un sustituto del discurso dominante universal, que hace equilibrios con la geografía, la historia y el mito.

Efectivamente, la falsa alegoría paneslava, habitualmente festiva y disfrazada, repite un esquema muy clásico de imagen de portada. Este se revela completamente opuesto a las composiciones dedicadas al falso folclore inventado por Pável Bazhov. Unas ficciones que, independientemente del cambio de ilustradoras, encuentran vocablos gráficos capaces de activar pulsiones universales. Por fin, las pretensiones de las fallidas alegorías eslavas, pueden ser comparadas con una obra maestra, que aparentemente busca el mismo tradicional esquema de portada centrado en una figura monumental. Me refiero a la Alicia de Lewis Carroll, ilustrada por Lola Anglada. La comparación queda enriquecida por el hecho de que, muchas Alicias, se acercan a las heroínas escapistas, que repiten la trayectoria migratoria que las aleja de su lugar de origen, mientras que la composición emblemática de esta artista, centra todo el espacio territorial en la figura femenina juvenil que representa. No obstante, Alicia recoge las contradictorias capas de la obra de Anglada, mejor que las otras alegorías regionales. Es a la vez, conservadora y provocadora, novecentista y victoriana, encadenada en los atavismos emblemáticos y dispuesta a proseguir el juego con ellos, cambiando de registro una y otra vez. Recordemos que se trata solo de la culminación de las contracciones observadas en otras representaciones de la artista, cuya teorización se hizo posible al situarlas en el violento cruce entre lo íntimo y lo político. Eso es, como centro de la historia de la creadora, que transitó desde la niña milagro, glorificada por llevar al más alto grado solo las partes femeninas de la revolución catalanista, y la exiliada interior, intacta por haber sido considerada por el franquismo poco más que una mujer, y que se dibuja a sí misma como la eterna niña creadora.

La revista comparativa de figuras afines de procedencia dispar, podría ser completada por otras modalidades, que muestran cómo la materia gráfica, apta para la creación de fructíferas alegorías regionales, resulta inoperativa en moldes defectuosos, como la paneslavidad. Un ejemplo más lo proporcionan las diferentes interpretaciones de la obra del autor finlandés Z. Topelius, cuyos protagonistas fueron dibujados, sucesivamente, como decorados folclóricos de la fiesta de Año Nuevo o (en el caso de Tamara Yufa), como verdadera reivindicación subversiva, donde la búsqueda de la idiosincrasia regional crea símbolos del escaso material mítico que tiene a su disposición.

Los ejemplos de esquemas típicos, sobrecargados hasta romperlos, no hablan solo de las dificultades gráficas de las grandes falacias ideológicas. También recuerdan que la vitalidad de la ilustración infantil, se nutre del constante mestizaje entre distintos acervos culturales o

formas estilísticas. La propia operación de aislar tipos generales, lo pone continuamente en evidencia. Un formato tan rotundo como la alegoría, precisa desdibujar sus fronteras por el roce con las heroínas de los mitos iniciáticos, difícilmente separables de las creencias en torno a la regeneración vegetal. Una figura de significados políticos, que absorbe los cambios políticos y culturales, sin dejar de recurrir a fragmentos cuya lectura se pierde en lo pulsional, parece tan monstruosa como la eterna primavera, evocada por el título de esta investigación.

No obstante, los núcleos duros de distintos tipos espaciales femeninos, pueden ser distinguidos con suficiente claridad. Las protagonistas escapistas rediseñaron la narrativa clásica, a medida de las necesidades y gustos históricos y personales, convirtiéndose así en la antítesis de la forma plural con sentido único. Y los enclaustrados cuerpos maternos, en la antigüedad tan cercanos a los orígenes del pensamiento alegórico, funcionaban como iconos, cuyos contornos soportaban ser rellenados con otra infinidad de sentidos inéditos. Por supuesto, hubo representaciones alegóricas que aprovecharon el abrazo materno filial, aparentemente una forma retórica perfecta. Pero su poder sugestivo se veía una y otra vez mermado. Las silenciadas madres catalanas, que abrazaban a sus hijos en los dibujos de Anglada posteriores a la Guerra Civil, son tan impotentes como las madres soviéticas dormidas bajo el aplastante cansancio de su triple jornada laboral. El contenido de un mensaje, que puede ser solo susurrado o ni siquiera pensado, se confunde y olvida fácilmente, aún más tratándose de imágenes gráficas a menudo contrapuestas a sus textos acompañantes.

Diferenciando, dentro del continuo desplazamiento de la madre del foco alegórico, vimos cómo la alegoría como modelo femenino político, sí está relacionada con las figuras maternas sustitutivas colectivas, que representan a la ciudad y a la comunidad de un modo ideal, independientemente de si están personificadas. Y, a la larga, los modelos soviéticos operan el completo bordado de la figura materna en favor de personajes paraalegóricos: la cuidadora estatal joven, el padre de los pueblos y, por fin, la propia madre patria, clasicista y monumental, extraída del espacio personal.

Debo insistir en los paréntesis, y recordar que es difícil valorar a partir de qué momento existía una masa crítica de público, inmune a los mensajes más repetidos. Así, numerosas obras demuestran la percepción de los manidos trajes folclóricos, forzados a alegorizar “a contrapelo”, como mero fondo. Y también que, en cualquiera de las dictaduras analizadas, los niños no fueron un sustrato pasivo, indefenso contra las falacias o incongruencias visuales. Pero el ínfimo interés histórico y sociológico, tan solo permite afirmar que, según recuerdos, testimonios y rasgos de lectores implícitos, reflejados en mayor medida en los periodos pretransicionales, la resistencia es un hecho.

Por lo demás, la vitalidad parasitaria de la forma alegórica, quedaba frustrada no sólo en las reconstrucciones neomitológicas, destinadas a nutrir las ambiciones dictatoriales y en las icónicas figuras maternas. También las formas sustitutorias, performativas de lo materno, rechazaban el abuso político-territorial del cuerpo femenino. La muñeca o autómatas, este formato interactivo de la imaginería religiosa y de la estatuaria clásica, se negaba a otros modelos repetitivos y cíclicos opuestos. Esto es, a los clichés fijos destinados a corregir la creativa confusión interpretativa cotidiana, propia de la infancia y, en cierta medida, a la ilustración vanguardista. El tradicionalismo universal, la inconsciente predisposición a las geometrías del eterno retorno, unen las presentaciones de las muñecas de cualquier lugar, sin necesidad de pasar por la historia y la geografía, es decir, por la política territorial. En las imágenes de Lola Aglada, las muñecas no usurpan, sino que engloban y sobrepasan, las funciones de los otros cuerpos que actúan como soportes alegóricos. Y en las representaciones de finales de la era soviética, observamos la búsqueda de formas de la cultura de masas, que constituyen clichés eternos mejor que las alegorías. La tarea de enterrar una forma eterna, sin

dejar de disfrutar de sus beneficios, también corresponde a los autómatas que imitan y son imitados.

Comparada con la producción en otros géneros y entornos, ni en España, ni en la Unión Soviética la ilustración infantil se convirtió en campo abonado para la forma que puede ser vecina y opuesta a lo alegórico, el estereotipo por antonomasia. La desambiguación se puede basar en características ideológicas y formales, pero la diferencia más contundente es la temática. El estereotipo versa, ante todo, sobre la diferencia excluida, sea esa alteridad interna o lejana. Lo propio, vestido de la inevitable sobrevaloración positiva, tiende a verter el contenido en formatos de alegoría clásica, en la ilustración, a menudo hibridados con las demás tipologías descritas.

Se pueden encontrar ejemplos de intentos de hibridación soviéticos, con evidente sobrecarga política. Uno (punta del iceberg que señala tendencias) arrastra a la estética vanguardista, supuestamente alejada de la frontalidad clásica, a construir alegorías materno-infantiles, imbuidas de patriotismo y a la vez de internacionalismo. Un micro manifiesto de la lucha social universal, llamado *Hermanitos* muestra los cuatro continentes representados por madres con sus hijos, de diferentes razas. Distanciado de la forma icónica de la sacra conversación (aunque no del todo de la gesticulación escultórica), combina elementos que pretenden expresar la igualdad de las razas, con otros que, involuntariamente, jerarquizan su relación. Por ejemplo, pretende una equiparación igualitaria de los motivos geométricos que simbolizan cada cultura, aunque los falsifica, europeíza y ordena a modo de exposición de museo antropológico. A la vez, exotiza el “retraso” de la mujer africana, y subraya el “progreso” mecanizado de la rusa, dotado de rasgos paramilitares que se expanden al resto de niños.

No son los únicos malentendidos que, partiendo de una idea mitificada, acaban traspasando la frontera de lo alegórico con el estereotipo. Imágenes más tardías, de reconocidas ilustradoras soviéticas, pueden ser clasificadas en el género de “mitologemas falsos”, si aceptamos nombrar así el uso de los cuentos para dibujar figuras femeninas, con una fáctica supremacía intra-imperial de la etnia rusa. En diferentes variantes de este tópico se trata de una víctima femenina, expuesta y milagrosamente salvada de la violencia sexual, del hombre extranjero oriental u oscuro. El intento de escapar de la frontalidad o del esquema icónico, fracasa aquí en crear modelos estables: las imágenes del Otro, explícitamente estereotipado según los ejes motrices de la repulsa y el deseo, resultan mucho más atractivas. No se puede afirmar que las artistas que practicaban estos intentos, estuvieran especialmente volcadas en el patriotismo racista, más bien se trata de un cultivo difuso presente en el imaginario común, del que difícilmente se podría abstraer impunemente. Una prueba más sería el valioso conocimiento que demostró extraer de tal experiencia, una de las mejores ilustradoras que pasó por ella. A lo largo de prácticamente toda su trayectoria, Nika Goltz fue destrozando, con gran habilidad, los mecanismos del estereotipo con los que chocó en sus inicios, ilustrando la parábola patriótica *Hierba-Vencedora*.

La ilustración de los dos países apenas se benefició de las oportunidades de dibujar la alteridad femenina, aunque casi todas las excepciones presentan múltiples capas y serían dignas de una investigación aparte. Un ejemplo español sería el uso de mujeres orientales como aventureras (a menudo agresivas y siempre en bikini), en los cómics para chicos muy anteriores al destape. Sobre todo, teniendo en cuenta que la imagen trascendió a este formato, influenciando al tebeo exótico femenino o a libros de temática dispar. Se impone la apreciación, de que la escasez de imágenes infantiles de gitanas, refleja la inseguridad a la hora de indagar en la apropiación de elementos estereotipados, para construir la propia imagen folclórico-turística. Un temor, impropio de otras formas de visualidad, y que deja de ser patente a partir de la segunda vanguardia ilustrativa, poco antes de la Transición. A partir de este momento,

encontramos, relativamente puntuales pero plasmáticas imágenes, que propician confusiones entre la fragmentación ritual en el baile gitano y el carácter arquitectónico de la odalisca (un laberinto por el que la pintura había transitado hacía un siglo). Ambas figuras de la alteridad, aparecen desdobladas (como estereotipos por excelencia) en los atributos más propiamente raciales, la perfecta blancura y la irreal negritud. La disposición de las mujeres gitanas, en entornos que cambian históricamente, aunque igualmente estereotipados, supera el marco de esta investigación: la ilustración infantil floreció en el momento cultural cuando, de un campamento y un jardín paradisíaco igualmente falsos, estas habían migrado a una taberna teatral. Cabe subrayar la importancia de otro solapamiento: en ambos personajes, además del pie, el fragmento fetichizado es la mano, la parte corporal habitualmente responsable del gesto retórico en las alegorías clásicas. Por sí mismas, tienden más al estereotipo que a cualquier forma alegórica pero, por la acumulación de capas de lecturas dispares, ambos tipos se acercan mucho a las representaciones clásicas o icónicas, funcionando como formas huecas.

Comprometida en la lucha de dibujar los emblemas de un imperio, que no quería reconocerse como tal, la ilustración soviética apenas aprovechó los intentos de Elisaveta Bem de clasificar los tipos étnicos. Poco después, el rígido escaparate museístico de *Hermanitos* se trasladó a este escenario, que siempre equiparaba de modo poco convincente lo propio y lo ajeno correspondiente al oxímoron de “otro propio”. Series de imágenes inconexas retomaron el tema, tratando un objeto (nunca sujeto) femenino que, de hecho, debería denominarse “Otro interno” o “colonizado interior”. Las energías creativas se gastaban en el inviable propósito de fijar una forma para este minoritario inenarrable, imponiéndole la alegoría a modo de camisa de fuerza, y volviendo a otras búsquedas que reconocían así el fracaso.

Con esta dinámica, apenas quedaba espacio y fuerza para dibujar a la gitana rusa, que en otras áreas de representación fue tan estereotipada, desdoblada, falsa y atractiva como la española. Apenas unas pocas artistas, de mucha valentía y obligadas a asumir una extraordinaria diversidad temática en coyunturas difíciles, como Elena Mujánova, tocaron este tópico, dotándolo felizmente de autoirónicas aperturas.

4. *TOPOI* BIOGRÁFICOS

Todas las ilustradoras de los dos países recibieron un tratamiento análogo. Sus biografías, donde lo personal confluye con lo profesional, vienen en una larga nota a pie de página, después de la primera aparición del nombre de la artista. De este modo, un texto paralelo escribe la biografía común de la mujer ilustradora del siglo XX que, si comparamos sus fragmentos, resultaría tejida con sospechosos patrones repetidos. Después de haber perseguido los significados, literalmente políticos, a lo largo de todos los modelos creados a partir de sus imágenes, volveré a aquellos tópicos personales, cuyas políticas corresponden directamente a los ejes espaciales, sin que hayan sido lo suficientemente tratados.

Variando poco o nada, según la época o lugar de origen, las biografías que forman el gran currículo común de la ilustradora no paran de frecuentar cruces de lugares también comunes. Sin desdecirme de las paradojas, afirmo que el del encierro es el más visitado. Y también el mejor asimilable al formato de fuga: un tema con numerosas variaciones, cambiantes a través del tiempo y el espacio, solo para volver al motivo principal. Si buscamos una vez más los límites conceptuales de los cronotopos sucesivos, veremos cómo, el de la clausura, se perfila inseparable de su contrapunto, el deseo de escapar.

Así, a lo largo del primer tercio del siglo español, los binomios perfilados hablan del conservadurismo (vital y artístico), que se refugia o queda cercenado por el calco y la repetición de los modelos consensuados, enfrentados al avance de las autodidactas, que buscan caminos

poco trillados a fuerza de no disponer de otros. La anómala pervivencia de los preceptos isabelinos, indicaba ceder a la creatividad femenina las áreas más cercanas (vinculadas a la familia, el hogar y la infancia) o las menos relevantes (la prensa, el dibujo gráfico, la moda). Las escapadas frustradas tienen pocas salidas reales: en su lugar conocemos historias trágicas de suicidios amorosos o de carreras prometedoras, extinguidas en el silencio. Otras alternativas, como la creatividad al amparo de un artista varón, mucho más célebre, y el vínculo emocional con él, tampoco parecen haber contribuido a la emancipación.

Podemos ampliar la tendencia, citando los casos de las recaídas en el misticismo, otra forma de autoaislamiento destructivo, que alcanzó hasta creadoras tan atrevidas como Delhy Tejero. Caso en el que, tras la crisis, asoma el fantasma vengador de la tradición conservadora familiar, retada pero no vencida, a través del exilio vanguardista. Y tampoco conviene olvidar la continuación de la historia. Eso es, la particular síntesis entre clausura detrás de bambalinas y las escapadas imaginarias, que practicaron las historietistas durante toda la dictadura, pasando de la más conservadora adulación de la línea clásica (usada por las primeras dibujantas) a la más efímera y acomodaticia versatilidad estilística... para suerte de toda la ilustración gráfica. Todo ello, sin abandonar la esquina de su casa, donde la mesa de la cocina servía con tanta frecuencia como atril de dibujo.

Dentro del desolado panorama, destaca el hilo de Ariadna que nos lanza, como de costumbre, Lola Anglada, pero que encontramos en gran número de artistas. Dentro de la usurpada representación de otras mujeres, lastrada por rebeliones truncadas y limitaciones asumidas a medias, las artistas exploraron con deleite la autorrepresentación más prístina. Es decir, el autorretrato, matizado a través de las más diversas formas, de la imagen de mujeres y niñas en acción creadora, hasta la proyección de sus propios rasgos sobre las heroínas.

Este último *topos*, la autorrepresentación primitiva (es decir, surgida más del propio yo creador, que de una conciencia de género común) como única forma de escapada imparable, nos acompaña también a lo largo de la trayectoria de la primera gran ilustradora rusa, Elisaveta Bem. Esposa y madre ejemplar, estuvo también ejemplarmente dedicada a aquella forma de maternidad social que exigía “promover” a los niños pobres, reproduciendo su imagen con sentimental ternura. Si consideramos la consolidación de la técnica de la silueta, en una Europa ya anticuada, como símbolo esencial ruso de lo doméstico-sentimental, no cabría buscar la contraparte en los delicados micropaisajes, de precisión botánica, que rodean a las protagonistas de Bem. Sino más bien en las escasas niñas, representadas garabateando con esmero cualquier superficie.

Las posteriores artistas rusas siguieron diversificando los encierros, de las reencontradas formas de lo íntimo y cotidiano (en medio de las tormentas revolucionarias) a la fidelidad a sus “grandes maestros”, irresistibles y dominantes varones, en cuyas biografías el término “problemático” es puro eufemismo. Algunas artistas trataron de alternar las dos líneas señaladas, como para que se neutralizasen. Pero fueron las mismas, u otras con destino y búsquedas comparables, las que desarrollaron poderosos antídotos. Como la tendencia a convertirse en líderes de facto (aunque lejos de ser siempre reconocidas), aglutinadoras imprescindibles de movimientos y círculos: pensemos no solo en V. Ermoláeva, sino también en casos más sutiles como E. Kruglikova. Todavía podemos aducir otro hecho biográfico, reiterado desde las primeras décadas del siglo. La especial predilección por las expediciones a los márgenes más remotos de los centros culturales. Huidas etnográficas que, en última instancia, en vez de defender la mirada del Otro divergente, acababan apuntalando un centralismo, que volvía a atraerlas hacia el foco político de la jerarquía totalitaria y totalizadora. No debemos omitir el final de otra fuga, la del atrevido experimento de Ermoláeva, que no solo acudió a lejanos puntos neurálgicos del imperio cultural como Vítebsk, sino que además desafió todas las formas de encasillamiento existentes o temidas, investigando y replanteando,

tanto la renovación como la tradición artística desde una mirada inédita, que debería formarse solo a lo largo y a través de la reflexión empírica libre. Esta trayectoria terminó en el paredón helado, en el lejano campo del GULAG, dejando una mancha blanca con contornos apenas visibles, para siempre difícil de rellenar. Para reconstruir incluso la imagen física de aquella intrépida mujer, que luchó también contra su discapacidad en medio de un entorno de inenarrable violencia, apenas quedan imágenes femeninas legibles. La gran mayoría de los dibujos que sobrevivieron fueron de chicos y sus propios autorretratos, a la manera de su maestro y puntual compañero, Malévich, no tienen cara.

Las dos largas partes centrales del siglo llevan a nuevas cotas la espiral de los encierros-borrados y de las autorrepresentaciones, como únicos vuelos sin un final siniestro. En España volvemos a encontrar las dinastías artísticas o las empresas editoriales, funcionando según unos principios paternalistas (fuera de la legalidad), donde las ilustradoras asumen el papel de eternas hermanas menores. Ese *topos*, complementado por los lógicos seudónimos, iniciales o anonimatos, albergó vertiginosos viajes imaginarios sobre papel, que terminaban en el punto de partida y la recuperación del orden emocional. No sin infiltrar antes unas gotas tóxicas para las lectoras, habitantes de un país predominantemente cerrado. Pero hubo también otros viajes que negociaban las ventajas de la supuesta “minoría de edad” artística. Como el de María Antonia Dans, que dejó su Galicia natal para conquistar Madrid, con aquel paradigma autodidacta y naif que equivalía a la prohibición de prohibirse cualquier experimento. Y las artistas de esta línea, cuyas trayectorias empezaban en la posguerra, inauguraron otras maneras de representar a las mujeres, que inevitablemente hacen pensar en sus creadoras. Las representadas por Dans exponen su figura y devuelven la mirada, con una calma que dista de las caras de las portadas de los tebeos, que pasan, estas últimas, capturadas entre una invisible cámara y un anticuado marco. Únicamente las niñas alegóricas de Lola Anglada, por aquel entonces emparedada en el laberíntico jardín de la memoria y del destierro, habían conseguido tal profundidad de la mirada. Solo que los ojos de sus alegorías, encerraban en sí paisajes y universos imaginarios, con la feroz inmovilidad del invidente o del preso. Y en las miradas directas de las nuevas principiantas, por mucho que surgían de interiores o entornos florales mixtificadas, tras la vulnerabilidad asomaba una fugaz sonrisa, consciente de muchas estrategias citadas aquí. También es cierto que, a medida que las historietistas encontraban el camino hacia el infinito mercado extranjero, esta sonrisa empezaba a asomar también desde los retratos de sus protagonistas: un rasgo demasiado repetido para no indicar una actitud común, autorepresentada. Fijándonos en estas misteriosas y provocadoras expresiones fáciles, hoy nos parece que dirigen su vista demasiado lejos, hacia un punto sin los omnipresentes “jardines con verja” y “habitaciones terroríficas” de los títulos de su época. Pero, tampoco podemos negar, la también popular contraparte de estas caras: las muñequitas con ojos exagerados, que habitaban las portadas de los libros seriados del final de la dictadura, emparedadas entre diseños textiles decorativos. Cada rasgo de una posible proyección, había sido borrado mediante la uniformidad que permitía, como única aplicación de la diversidad personal, variar el disfraz, como si unas niñas jugaran a probar vestidos a sus juguetes. Era la senda de la vuelta a una heterotopía intransitable. Las muñecas y tarjetas, soporte de las españoladas para las turistas, usan los viajes al extranjero por delegación (de heroínas y no de autoras) como fuente de supervivencia.

Las artistas de la Unión Soviética, madura y tardía, dibujaron con sus cuerpos distintas figuras espaciales. Una fue la de la colmena, la casa-taller o el círculo bohemio compartido (siendo a menudo los tres tópicos ubicados en el mismo lugar físico: una mísera habitación-cocina, repleta de genio y tragedia). Así, al abrigo del mundo exterior, que amenazaba con denuncias y persecuciones sangrientas, florecieron los juegos visuales de Poret, Glébova y otras artistas. Sobre ellas gravitaban las ineludibles sombras de los hombres fuertes. Cuando no los maestros y parejas, fueron los brillantes amigos íntimos, los que agotaban su té y sus

escasas provisiones, y luego escribían irrespetuosas confesiones sobre las mujeres, a las que las generaciones siguientes creyeron más que a cualquier autorretrato. Después de la obligada evacuación hacia el interior del país, durante la Segunda Guerra Mundial, las artistas (a veces las mismas) construyeron otro tópico muy parecido. En las casas privadas crearon nuevos círculos clandestinos, donde los visitantes disfrutaron de exposiciones caseras, que escondían y a la vez mostraban el nuevo arte de las segundas vanguardias. Para otras, el viaje al interior del nuevo imperio suponía compartir el exilio de sus compañeros y colegas, con los que antes habían compartido la experimentación y el té en la misma estancia. Incluso una artista, tan aparentemente afecta a los mandatos oficiales como N. Ushakova, fue conocida prioritariamente por haber recibido en la “habitación” familiar (la unidad vivencial que correspondía a casa) al famoso escritor disidente Bulgákov, lo que convertía el habitáculo en un museo para conocedores. Así de doméstica fue la verdadera historia de aquellas mujeres, que habían inaugurado la sociedad socialista dibujando impersonales robots femeninos en anónimas e infinitas fábricas, en los libros productivos. Las que, por lo demás, también firmaban con iniciales o trabajando en parejas familiares.

En esta historia común destacan algunos itinerarios. Los de las mujeres que acudían a alguna de las capitales, la política o la cultural, desde los lejanos confines –o el también lejano interior profundo– del nuevo imperio multiétnico. Algunas fueron incansables viajeras como A. Jácobson, obstinada en seguir explorando, de vuelta a las regiones remotas. Y a los estilos personales: el *quest* como evasión del drama de las persecuciones, denuncias y renunciaciones de las búsquedas autónomas, que protagonizaron, generalmente, los grandes nombres masculinos. Otras ilustradoras, sin diferencia de origen, se albergaron en los vastos o íntimos paisajes naturales, menos hostiles para la disidencia crítica que las redacciones de las revistas, en una calle de la capital que las rodeaba en realidad. Hubo también notables trayectos, como el de Tamara Yufa, del centro hacia los márgenes definitivos. Su identificación con los valores etnográficos e históricos de un territorio enormemente problemático, la anexionada Carelia durante la guerra ruso-finesa, produjo una idiosincrasia desgarradora. Ninguna fuente documental podría explicar cómo las espiritualizadas caras de las mujeres de los mitos locales, con sus simbólicos atuendos y sus gestos que codificaban la resistencia a la violencia, podrían reflejar la mirada hacia sí, de la artista que eligió libremente sus parentescos. El frecuente origen de las creadoras que construyen identidades marginales como esta –de otras minorías tradicionalmente perseguidas–, apenas vierte luz sobre el enigma del indudable éxito de estas proyecciones. Lo que podemos observar en las representaciones de las afinidades electivas, es otra forma de viajar sin estar nunca desamparada. Elegir familias, fundirse con ellas, representarlas mejor que una puede presentarse a sí misma y acrecentar su temple, para que resistan a la grande y monstruosa pseudo-familia del estado, todo ello, reiteradamente, coincide con el artefacto simbólico de la “feminidad”.

El viaje vital de célebres artistas supone una variación combinatoria de los temas indicados hasta aquí. Tatiana Mávrina parte de los alegres cenáculos de las primeras vanguardias y reencuentra la expresividad libre, en un exterior, a la vez mítico y real. Los entornos silvestres verdaderamente visitados, pero vistos como encantados, se funden con los elementos etnográficos de un pasado afín al cuento popular. Solo así brota la nueva libertad de la expresión estilizada, que ya tiene muy poco que ver con aquellas amigas artistas, a las que retrataba desnudas y rebosantes de alegría en sus inicios (por lo demás, con visible similitud con los provocadores y escandalosos maestros de este mismo tipo de imagen, dentro de los círculos en cuestión). Otra Tatiana, Shishmareva, frecuentó a los mismos célebres maestros de lo problemático, elaborando pronto estrategias para defender su autonomía. Por encima de los estilos cambiantes, amó el austero retrato femenino, que practicó hasta que la depurada línea picassiana desbordó su caballete e invadió los libros infantiles. Pero, cuando afrontó, pincel en

mano, algunos de los momentos más duros de su vida personal, dibujó siniestros interiores vacíos, horadados por ventanas cegadas.

Los períodos transicionales de España y Rusia, con todas sus diferencias, presentan una similitud decisiva en el tema analizado. El reiterado intento de fuga del emparedamiento en mundos claustrofóbicos. Trayecto culminado a través de la proyección hacia fuera de la imagen propia, que en ningún lugar dejó de ser indirecta o estar lastrada. Otra particularidad común, reside en la importante oleada de ilustradoras que se incorporan a la tentativa. La abundante nómina, en los dos países, me motivó para incluir las notas biográficas de algunos importantes artistas visuales que no practicaron la ilustración. Obviamente excluidas del recuento de las ilustradoras, sus historias vienen a confirmar los valores y problemática compartida, y el importante trasvase de estrategias inéditas, lo suficientemente maduras, hacia finales de siglo, como para desbordar las fronteras entre los géneros.

Mencionados los géneros, cabe insistir en que, durante la Transición Española, justamente la práctica de la transgresión de sus divisiones, se convirtió en un modelo de escapada. Entonces, estrategias tan usurpadas por los creadores masculinos como la autoironía radical, se dirigieron contra aquellos fenómenos que antes habían acompañado a la susurrada y parcial negociación femenina: la banalidad, los mitos sentimentales o la negación de la sexualidad directa. Muchos de estos enfoques quedaron en el cómic feminista, que pronto se alejó de la ilustración infantil. Pero, aunque los cruces, a partir de este momento, fueron cada vez más puntuales, no se puede minusvalorar el impacto del nuevo perfil de artista gráfica. Mujeres que no solo no paraban de transitar, incluido el viaje de la migración transcontinental, sino que se embarcaron en literales *quests* iniciáticos. Es el caso de María Colino que, después de crear verdaderas niñas antimodelos para el nuevo feminismo del cómic, abandonó el espacio público, para investigar y compartir con tribus desconocidas de ubicaciones remotas. La amplitud de una parábola como ésta, inevitablemente obliga a preguntarse: ¿en qué se distingue el encierro místico, a lo Emily Dickinson, de la voluntad cumplida de diluirse en el mundo, renunciando a la proyección del yo, de una manera incluso más efectiva? Sin ir tan lejos, otras artistas trasvasaron su talento al campo del cómic extranjero, reduciendo al mínimo el contacto con el mundo adolescente (el preciosismo erótico de Ana Miralles). Para las demás creadoras de la generación que apuntaló el cambio quedaban dos elecciones. Vivir del pasado, tratando de resucitar los valores de la picaresca inofensiva. O repensarlo, en busca de paraderos escondidos de la propia imagen borrada. La última opción, equivale a un feminismo de renovada radicalidad y apenas cuenta con unas pocas artistas, como Marika Vila.

En el campo de las ilustradoras del libro, los términos presentan mucha más continuidad con los periodos anteriores. Las artífices de la nueva experimentación volvieron a manifestar su aprecio por la tradición local, los círculos familiares (aunque ahora el fenómeno tendiese más a dinastías de artistas en femenino), la enseñanza o la reconstrucción de la imagen ideal de la casa de su infancia. Con este trasfondo, una de las cocreadoras de la rebelión formal de los setenta, Asun Balzola, retomó el género de las memorias de infancia: espacialmente un antídoto a la romántica autobiografía masculina. Otra estrella de la ilustración, Mercè Llimona, hizo el mismo experimento. El valor en cuestión fue tanto renovado como replanteado: las tradicionales autobiografías de las primeras edades (formato también masculinizado), no conocían la ilustración de las autoras integrales, que a veces retaba al propio texto, entrando en juegos interpretativos paralelos con los lectores.

Si la necesidad de reivindicar la apropiación de tales bases, recuerda en mucho a la historia de la literatura decimonónica, el resto de biografías refuerzan la sensación anacrónica. Volvemos a encontrar series de nombres femeninos apenas investigables, cuya oclusión informativa, parece deber mucho a sus elecciones estilísticas: un cuestionamiento de las técnicas tradicionales, también tradicionalmente confundido con un realismo conservador.

Detrás del muro, construido por tal disfraz (y reforzado por las inseguras coyunturas del mercado editorial), desaparecen a medias valiosas creadoras que, inexcusablemente, reencontramos dedicadas a la enseñanza o al dibujo didáctico. Vocaciones, ya lo sabemos, que podrían ser muy lógicas para una ilustradora infantil. Siempre que no significaran una renuncia a la visión individual sobre los mensajes de su arte, haciendo las concesiones necesarias, para figurar en un sistema educativo –o divulgativo– reglamentado. Y si dudamos sobre la posible proporción entre ambas opciones, bastará con preguntarnos ¿qué parte de los ilustradores masculinos ha sido obligada (o ha optado voluntariamente), a compaginar su trabajo con el de profesores de dibujo, en la enseñanza primaria?

Una vigorosa y popular rama de las ilustradoras rusas, del fin del siglo XX, imaginó la transición con todos los rasgos de la vuelta a casa: desde el regusto por los clásicos nacionales hasta el predominio del historicismo propio, frente a los otros componentes del ecléctico cóctel posmoderno. No se trataba de las heroínas de la *perestroika*. Aquellas mujeres dieron al nuevo surrealismo trágico, la dirección contraria: empezando por la poesía del absurdo soviética y continuando con una críptica relectura de los mitos y antimitos del vasto mundo, antaño inaccesible. Algunas de estas artistas terminaron su trayecto de forma prematura. Otras intentaron, reiteradamente, volver a los aspectos esperpénticos de la realidad rusa, antes de redirigir su producción hacia las más prometedoras editoriales internacionales, donde el universo en boga era el onírico-personal. Una particular síntesis presenta Vera Pavlova, otra creadora tempranamente desaparecida. Antes recorrió el camino de los autores locales de distintas épocas, hacia la decorativa resurrección de un folclore, tan místico como íntimo. Todos aquellos infinitos universos, encerrados en la “cáscara de nuez” hamletiana, podían haberse desarrollado con el mismo éxito, en el período inmediatamente anterior a la *perestroika*: para volver a perderse en la simbología cósmica del yo, daba igual si el muro de Berlín estaba intacto o destruido. Por supuesto, fue parte de la vocación íntima de aquel surrealismo, que había surgido justo en el periodo anterior señalado. Solo que, en su fase inicial, incluso los viajes soñados habían servido para despertar las dudas de toda una generación de lectores. Y en los noventa, las cosmologías intrapsíquicas, nuevamente codificadas, comunicaban tan solo a un reducido círculo internacional de creadores y críticos.

Visto el carácter inconcluso del itinerario común, podríamos levantar la esquinita de la cortina que separa el siglo XX de la década posterior, donde cristalizaron las tendencias inauguradas por las creadoras, activas con anterioridad. Entonces podríamos redondear los currículums de las artistas, ferozmente contestatarias en sus inicios, que tuvieron que centrar su trabajo en la reconstrucción de las borradas genealogías disidentes (Vera Mitúrich-Jlébnikova y su casi-infinito archivo familiar). Sumaríamos también las trayectorias en proceso de recuperación, cuyas herencias perdidas precisan de un esfuerzo constante, sin que de su rescate pueda germinar cualquier tendencia nueva. Hablo de artistas que han tratado de cumplir el viaje desde los márgenes a las capitales, a menudo escapando de la persecución de la vanguardia, y cuyo experimento de síntesis inédita había sido borrado. Sus autorrepresentaciones provocadoras (estoy pensando en Zholtkévich o Platúnova) nos están observando hoy desde los interiores en los que terminaron retratándose, protegidas de la retórica letal del régimen. Pero estas miradas, de las que destiñen más acusaciones que confesiones, no encendieron los ojos de un reducidísimo público hasta mucho más tarde. Cuando, como para neutralizarlas, las poderosas instituciones oficiales llenaron el espacio de la lectura con las revividas reliquias de la “infancia soviética feliz”.

Y sin embargo, en los años fronterizos, el final del viaje seguía incierto. La poderosa costumbre de hablar en voz baja o pedir contraseñas de seguridad, a los que quieren entrar en el espacio representado, permitía cualquier desarrollo. Tanto dispersarse en solitarias escapadas

en desbandada, como convergir en heterotopías, fáciles de instrumentalizar por cualquier discurso autorizado.

Desde esta incertidumbre, que hoy se revela trágica, vuelve otra acepción de los binomios inicialmente supuestos. Esta vez, podemos aplicarla mayoritariamente a los dos países. A lo largo de la investigación, las figuras de futuras o ideales mujeres, y sus creadoras autorepresentadas, se agruparon para hablar de marcos y enmarcamientos, transmisiones y travesías, abstracciones feminimorfos que deshumanizan e iconos que tergiversan. Y también del tiempo, como el espacio de la contienda entre lo personal y lo político, una vez desbordado el sintagma copulativo. El cronotopo selvático es también hogar del tiempo cíclico, que conjura el cambio en el rito festivo. Vestir las monumentales alegorías políticas, con el colorido disfraz fantástico es eternizar, junto con la triunfal primavera, la propia ciudad: una pesada Jerusalén celeste, camuflada tras las construcciones utópicas.

Detrás de los decorados, queda un océano de instantes para siempre inimaginables. Solo podemos adivinarlos: la niña que se dibuja por primera vez a sí misma; la mujer que escapa delante del carro blindado de la historia, dejando atrás todo menos un lápiz o la niña siguiente, que abre por primera vez un libro con dibujos y no entiende ¿de verdad existieron alguna vez jardines así? Todas permanecen fuera del lugar o de cualquiera de los marcos. Ni un escaparate antropológico o la más burda de las clasificaciones se atreve a albergarlas. Para desenmascarar lo invisibilizado, quedan los intersticios en la imagen, los equívocos movimientos de las miradas, los falsos espejos en los interiores representados de múltiples fondos. Los errores expresos, que siempre supimos que traicionan algo más que impulsos inconscientes. Frente a este valor de la conjunción absurda, el título de la investigación aparece tan abierto como exacto.

BIBLIOGRAFÍA¹

ABELLA, Ana. “La posguerra de la madre de 'Les tres bessones'”. (en línea). En: <<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20180326/roser-capdevila-libro-memorias-posguerra-6706176>> (fecha de consulta 10-20-2019).

ADELMAN, Deborah. *The children of Perestroika: Moscow teenagers talk about their lives and the future*. Armonk: M. E. Sharpe, 1992.

AEALIJ. *Guía de ilustradores*. Madrid: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 1997.

AGUILERA CERNI, Vicente. *Iniciación al arte español de la postguerra*. Barcelona: Península, 1970.

AGULHON, Maurice. *Marianne au combat: l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*. Paris: Flammarion, 1979.

AGULLÓ DÍAZ, María del Carmen. “Azul y rosa: franquismo y educación femenina”. En: MAYORDOMO, A. (coord.). *Estudios sobre la política educativa durante el franquismo*. Valencia: Universidad de Valencia, Departament d'Educació Comparada i Història de l'Educació, 1999, p. 243-303.

AGULLÓ DÍAZ, María del Carmen. “La educación sentimental: una mirada diferente sobre la educación de las mujeres”. En: BALLARÍN DOMINGO, P. et al. *El currículum: historia de una mediación social y cultural. IX Coloquio de Historia de la Educación*. (Celebrado en Granada, 23-26 de septiembre de 1996), 2 vols. Granada: Universidad de Granada, 1996, Vol. 2. p. 9-17.

AGULLÓ DÍAZ, María del Carmen. “Transmisión y evolución de los modelos de mujer durante el franquismo (1951-1970)”. En: TRUJILLANO SÁNCHEZ, J. M., et al. *IV Jornadas Historia y Fuentes Orales: Historia y Memoria del franquismo*. Ávila: Fundación cultural Santa Teresa, 1997, p. 491-502.

ALANIZ, José. *Komiks: comic art in Russia*. Jackson (Miss.): University Press of Mississippi, 2010.

ALBA PAGÁN, Ester. “Espacios femeninos de la memoria”. En: Vasileva Ivanova, Aneta (ed. lit.). *Espacio, género, memoria: discurso académico y práctica socioespacial*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2017, p. 75-82.

ALBA PAGÁN, Ester. “Vicio y virtud en la alegoría de exaltación monárquica: del fin del Antiguo Régimen al liberalismo”. En: ZAFRA, Rafael; AZANZA, José Javier (coords.), *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, 2011, p. 137-148.

ALBA PAGÁN, Ester; VASILEVA IVANOVA, Aneta. “Gitanas without a Tambourine: Notes on the Historical Representation and Personal Self-Representation of the Spanish Romani Woman.” *European Journal of Women's Studies*, 2020. vol. 27, nº. 2, May, p. 145–165.

ALBERDI, Inés. “La educación de la mujer en España”. En: BORREGUERO, Concha et al. *La mujer española de la tradición a la modernidad (1960-1980)*. Madrid: Tecnos, 1986, p. 70-80.

ALEXIÉVICH, Svetlana, *La guerra no tiene rostro de mujer*. Madrid: Debate, 2015 a.

ALEXIÉVICH, Svetlana. *El fin del "Homo Sovieticus"*. Barcelona: Acantilado, 2015 b.

ALIAGA, Juan Vicente. “Lo que las obras rezuman”. En: ALIAGA, Juan Vicente; BOST MAYAYO, Patricia. *Genealogías feministas en el arte español:1960-2010*. Valladolid: Junta de Castilla y León 2013, p. 47-84

ALIX, Josefina; GONZÁLEZ ORBEGOZO, Marta. “Biografías”. En: GONZÁLEZ, Marta et al. *Dibujantas. Pioneras de la ilustración*. Madrid: Museo ABC, 2019, p. 216-355.

ALPERN ENGEL, Barbara; POSADSKAYA-VANDERBECK, Anastasia (eds.). *A Revolution of Their Own: Voices of Women in Soviet History*. London: Routledge, 2019

¹ Este apartado incluye también las publicaciones autobiográficas y más reflexiones teóricas de los artistas que propician el acercamiento analítico a su propia obra.

- ALPERN ENGEL, Barbara. *Women in Russia, 1700-2000*. Cambridge [etc.]: Cambridge University, 2003.
- ALTARRIBA, Antonio. “La historieta española de 1960 a 2000”. En: ALARY, V. (ed.). *Historietas, cómics, y tebeos españoles*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2002, p. 76-121.
- ÁLVAREZ, Blanca. *La verdadera historia de los cuentos populares: el Pulgarcito para el siglo XXI*. Madrid: Morata, 2011.
- ÁLVAREZ JUNCO, José. “Movimientos sociales en España”. En: Laraña, E.; Gusfield, J. (eds.). *Los nuevos movimientos sociales: de la ideología a la identidad*. Madrid: CIS, 1994, p. 413- 442.
- AMO, Fuencisla del. “Autorretrato”. *CLIJ*, 1992, nº 45, p. 41-43.
- AMO, Montserrat del. “Angeles Ruiz de la Prada”. *Lazarillo: Revista de la Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil*, 2012, nº 26, p. 86-90.
- AMORÓS, Celia. “Evolución del feminismo en España”. En: BORREGUERO, C. et al. *La mujer española: de la tradición a la modernidad, 1960-1980*, Madrid: Tecnos, 1986, p. 41- 54.
- ANAYA. “Biografía”, 2018 (en línea) En: <<https://www.anayainfantilyjuvenil.com/autor/violeta-monreal/>> (fecha de consulta: 18-07-2020).
- ANDERSON, Bonnie S. *Historia de las mujeres: una historia propia*. Barcelona: Crítica, 1991-1992.
- ANGLADA, Lola. “Els dies clars y senzills de la meva vida” y En ANGLADA, Lola; RIUS VERNET, Nuria SANZ COLL; Teresa (eds.). *Lola Anglada. Memories, 1892-1984*. Diputació de Barcelona, 2015, p. 50-420.
- APARICIO BENÍTEZ, Antonio José. *Eulogio Varela, ilustrador y diseñador gráfico modernista para Blanco y Negro y ABC (1899-1936)*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- APPLEBAUM, Anne. *Gulag: Historia de los campos de concentración soviéticos*. Barcelona: Debate, 2018.
- ARANGO GONZÁLEZ, María Purificación. *La prensa infantil española de 1833 a 1923: iconografía, artistas y enseñanza del arte*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Reprografía, 1989.
- ARANGUREN, José Luís. *Patty Diphusa y otros textos*. Barcelona: Anagrama, 1991.
- ARCE PINEDO, Rebeca. *Dios, patria y hogar: la construcción social de la mujer española por el catolicismo y las derechas en el primer tercio del siglo XX*. Santander: Universidad de Cantabria, D.L. 2008.
- ARESTI ESTEBAN, Nerea. “El ángel del hogar y sus demonios. Ciencia, religión y género en la España del siglo XIX”. *Historia contemporánea*, 21, 2000, pp. 363-394.
- ARIAS, Julio. “Seres, cuerpos y espíritus del clima, ¿pensamiento racial en la obra de Francisco José de Caldas?”. *Revista de Estudios Sociales*, 2007, nº 27, p.16-30.
- ASOCIACIÓN DE MUJERES GITANAS ROMI. “Problemática de la mujer gitana asociación de mujeres gitanas”. En: FEDERACIÓN DE ORGANIZACIONES FEMINISTAS DEL ESTADO ESPAÑOL. *Jornadas feministas*. Madrid: Federación de Organizaciones Feministas del Estado español, 1994 p. 51-54.
- ASSOCIATION EUROPÉENNE DU CÔTÉ DES FILLES. “¿Qué modelos para las niñas? Una investigación sobre los libros ilustrados” (en línea). En: <www.fundaciongsr.com/pdfs/1cifras.pdf> (fecha de consulta: 18-05-2019).
- ASSOCIATION EUROPÉENNE DU CÔTÉ DES FILLES. “¿Qué ven los niños en los libros de imágenes? Respuestas sobre los estereotipos (en línea).” En: <<http://www.fundaciongsr.com/pdfs/2encuesta.pdf>> (fecha de consulta: 18-05-2019).
- ASTELARRA, Judith. *Las mujeres podemos: otra visión política*. Barcelona: Icaria, 1986.
- ATTWOOD Lynne. *Creating the New Soviet Woman. Women's Magazines as Engineers of Female Identity, 1922-53*. London: MACMILLAN PRESS, 1999.

- ATTWOOD, Lynne. *Gender and housing in Soviet Russia. Private life in a public space*. Manchester: Manchester University Press, 2010.
- ATTWOOD, Lynne. "Young people, sex and sexual identity". En: PILKINGTON, Hilary (ed.). *Gender, generation and identity in contemporary Russia*. London; New York: Routledge, 1996 a, p. 95-121.
- AZNAR ALMAZÁN, Sagrario. *El arte cotidiano: modernismo y simbolismo en la ilustración gráfica madrileña, 1900-1925*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1993.
- BAJTÍN, Mijail. "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica" en *Teoría y estética de la novela*. Madrid. Taurus. 1989 [1937-1973], p. 237-410.
- BAKHTIN, Mikhail. *The dialogic imagination: four essays*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BALAGUER, Marta. "Curiositats" (en línea). En: <<https://martabalaguer.com/CURIOSITATS/Marta-Balaguer>> (fecha de consulta: 22-04-2021).
- BALLARÍN DOMINGO, Pilar. *La educación de las mujeres en la España contemporánea. (Siglos XIX-XX)*. Madrid: Síntesis, 2001.
- BALMAS NEARY, Rebecca. "Domestic Life and the Activist Wife in the 1930s Soviet Union". En: SIEGELBAUM, L. H. (ed). *Borders of Socialism Private Spheres of Soviet Russia*. New York and Houndmills, England, PALGRAVE MACMILLAN, 2006, p. 107-117.
- BALZOLA, Asun. "¿Escuela de ilustradores?: Escuela de ballenas". *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 1992, nº 39, p. 7-15.
- BALZOLA, Asun. "Diario de una dibujante". *Educación y Biblioteca*, 1994, nº 43, p. 6-10.
- BALZOLA, Asun. CASTILLO, Montserrat. "Entrevista". *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 1994, nº 67, p. 44- 54.
- BALZOLA, Asun. "Entrevistamos a Asun Balzola". *Babar*, 1998b, nº 22, p.5-14.
- BALZOLA, Asun. "El proceso creativo en la literatura para niños". *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 2003, nº 162, p. 22-25.
- BARABANOV, Evgeny. "In the Delta of Alternative Culture". En: BOWLT, J. E. *et al. Forbidden art: the postwar Russian Avant-Garde*. Los Angeles, California: Curatorial Assistance Inc., 1988.
- BARBER, John; HARRISON, Mark. *The Soviet Home Front, 1941-1945: A Social and Economic History of the USSR in World War II*. London: Longman, 1991.
- BARBIERI, Daniele. *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1993.
- BARRERO, Manuel; RODRÍGUEZ HUMANES, José Manuel. "Amuca (1958, Ama)" (en línea). En: <https://www.tebeosfera.com/colecciones/amuca_1958_ama.html> (fecha de consulta: 12-11-2019).
- BAUDELAIRE, Charles. "Por qué es aburrida la escultura". *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor, 1996 [1846], p. 177-180.
- BAUDELAIRE, Charles. "El público moderno y la fotografía". *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor, 1996 [1859], p. 229-235.
- BARKER, Adele Marie (ed.). *Consuming Russia: popular culture, sex and society since Gorbachev*. Durham: Duke University Press, 1999.
- BARKER, Adele Marie. "THE CULTURE FACTORY: THEORIZING THE POPULAR IN THE OLD AND NEW RUSSIA". En: BARKER, Adele Marie (ed). *Consuming Russia: popular culture, sex and society since Gorbachev*. Durham: Duke University Press 1999, p. 12-48.
- BARÓ LLAMBIAS, Mònica. *Les edicions infantils i juvenils de l'editorial Joventut (1923-1969)*. Tesis doctoral inédita. Universitat de Barcelona, 2005.
- BARRERO, Manuel; LÓPEZ, Félix; ALTARRIBA Antonio *et al. Gran Catálogo de la Historieta. Catálogo de los tebeos en España. 1880-2012*. Sevilla: ACyT, 2012.

- BARRERO, Manuel, MOLINÉ Alfons. "Pulgarcito, columna vertebral del caballo español del siglo XX". En: BARRERO, M. CONGET J. M.; MARTÍN, R. *Tebeos. las revistas infantiles*. Sevilla: ACyT, 2016, p. 13-133.
- BARRIENTOS, Jaime. "Interiores". Texto de catálogo.
- BARRIO, Emilia. *Historia de las transgresoras: la transición de las mujeres*. Barcelona: Icaria, 1996.
- BARTHES, Roland. *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- BASSA, Joan. *Expediente "S": Softcore, Sexploitation, Cine "S"*. Barcelona: Futura, 1996.
- BAYÉS, Pilarín 2021. "Feina" (en línea). En: <<https://pilarin.cat/feines>> (fecha de consulta: 12-03-2020).
- BELLVER, Lourdes. "Autoretrato". *CLIJ. Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 2002, nº146, p. 41-42.
- BELOTTI, Elena Gianini. *A favor de las niñas: la influencia de los condicionamientos sociales en la formación del rol femenino, en los primeros años de vida*. Barcelona: Luis Porcel, 1978.
- BENITO GOERLICH, Daniel; VASILEVA IVANOVA, Aneta. "La mirada invisible. La mujer en el intersticio". En: VASILEVA IVANOVA, Aneta (ed. lit.). *Espacio, género, memoria: discurso académico y práctica socioespacial*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2017, p. 53-60.
- BECK PRISTED, Birgitte. *The New Russian Book. A Graphic Cultural History*. Palgrave Macmillan, 2017.
- BNE. "Matamoros, Concha" (en línea). En: <<https://datos.bne.es/persona/XX1720961.html>> (fecha de consulta: 23-06-2019).
- BNE. "Sanz, Araceli" (en línea). En: <<http://datos.bne.es/persona/XX1115629.html>> (fecha de consulta: 21-10-2019).
- BERENGUER, Clara. *Miguel Calatayud, aproximació a l'obra infantil il·lustrada*. Tesis doctoral inédita. Universitat de València, 2016.
- BERENGUER, Clara. "Il·lustradores dels vuitanta que convé recordar/ ilustradoras de los ochenta que conviene recordar". En: CHUMILLAS MASEGOSO, Cristina *et al. Ocultes i il·lustrades*. Valencia: Universitat de València, 2018.p. 279-290.
- BESSIERE, Bernard. *La culture espagnole: les mutations de l'après-franquisme (1975-1992)*. Paris: L'Harmattan, 1992.
- BETTELHEIM, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Booket, 2012.
- BHABHA, Homi. *'The Other question' in Literature, Politics and Theory*. London: Methuen. 1986.
- BLASCO HERRANZ, Inmaculada. "La acción católica de la mujer y la participación política femenina durante la dictadura de Primo de Rivera". En: Forcadell Álvarez, C *et al.* (coor.). *Usos públicos de la Historia (VI Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea, Zaragoza, 2002)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002, p. 339-350.
- BLASCO HERRANZ, Inmaculada. "Género y religión: de la feminización de la religión a la movilización católica femenina. Una revisión crítica". *Historia social*, 53, 2005, pp. 119-136.
- BLASCO HERRANZ, Inmaculada (ed.). *Mujeres, hombres y catolicismo en la España contemporánea. Nuevas visiones desde la historia*. Valencia, Tirant Humanidades, 2018.
- BLASCO, Inmaculada. *Paradojas de la ortodoxia: política de masas y militancia católica femenina en España: (1919-1939)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.
- BLÁZQUEZ MORALES, Luis Fernando. "Calleja, Fernández, Saturnino" (en línea). En: <http://historico.oepm.es/museovirtual/galerias_tematicas.php?tipo=EMPRESARIO&xml=Calleja%20Fern%C3%A1ndez,%20Saturnino.xml> (fecha de consulta: 01-03-2021).
- BLUTE, Marion. *Darwinian sociocultural evolution: solutions to dilemmas in cultural and social*. Cambridge: Cambridge Univ. Pres 2010.

- BONET CORREA, Antonio, (coor.). *Arte del franquismo*. Madrid: Cátedra, 1981.
- BORDERIES-GUERENA. Josette. "El discurso higiénico como conformador de la mentalidad femenina (1865-1915)". En: MAQUIEIRA D'ANGELO, V; GÓMEZ-FERRER MORANT, G.; ORTEGA LÓPEZ M. (ed.). *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental. Actas de las VII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1989, p. 299-310.
- BORDOY, Irene. "Autorretrato". *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 1996, nº 87, p. 41-43.
- BORGES, Jorge Luis. "Del rigor en la ciencia". *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1960, p. 225-226.
- BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1990.
- BOTTIGHEIMER, Ruth B. *Grimm's bad girls and bold boys: the moral and social vision of the tales*. New Haven: Yale University Press, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- BOWLT, John E. *Moscow & St. Petersburg 1900-1920: Art, Life, & Culture of the Russian Silver Age*. N.Y.: Vendome Press 2008.
- BOWLT, John E. "Soviet Nonconformists and the Legacy of Russian Avant-Gard". En: BOWLT, J. E. et al. *Forbidden art: the postwar Russian Avant-Garde*. Los Angeles, California: Curatorial Assistance Inc., 1988, p.49-82.
- BOYM, Svetlana. *Common places: mythologies of everyday life in Russia*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994.
- BOYM, Svetlana. "FROM THE TOILET TO THE MUSEUM: MEMORY AND METAMORPHOSIS OF SOVIET TRASH". En: BARKER, Adele Marie (ed.). *Consuming Russia: popular culture, sex and society since Gorbachev*. Durham: Duke University Press 1999, p. 383-396
- BOZAL, Valeriano. *Historia del arte en España*, Madrid: Istmo, 1991.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- BRAIN, Stephen. *Song of the Forest: Russian Forestry and Stalinist Environmentalism, 1905-1953*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2011.
- BRASAS EGIDO, José Carlos. *Eulogio Varela y la ilustración gráfica modernista en Blanco y Negro*. Valladolid: Gráficas Andrés Martín, 1995.
- BRAVO LÓPEZ, Laura. "La reconstrucción de la moral sexual en el cómic femenino español de los años 50". *Boletín de Arte*, 2000, nº 21, p. 333-350.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen. *Historia de la literatura infantil española*. Madrid: Escuela Española, 1985.
- BREA, José Luís (ed.). *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2005.
- BROOKSBANK JONES, Anny. *Women in contemporary Spain*. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- BROSSER, Frédéric. "Miralles, la perle ibérique", *dbd*, 2006, nº7, p. 40-51.
- BRUBAKER, Rogers. "Nationhood and the National Question in the Soviet Union and Post-Soviet Eurasia". *Theory and Society*, 1994, vol. 23, nº I, p. 47-78.
- BRYSON, Norman. *Volver a mirar: cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- BUDANOVA, Natalia. "Utopian sex: the Metamorphosis of Androgynous imagery in Post-Revolutionary Period". En: LODDER, Christina; KOKKORI, Maria; MILEEVA Maria (eds.). *Utopian Reality, Reconstructing Culture in Revolutionary Russia and Beyond*. Leiden: Boston, 2013, p. 25-42.

- BULGÁKOV, Mijaíl, *Corazón de perro*, Madrid: Alfaguara, 1989.
- BUSSY GENEVOIS, Danièle. “Mujeres de España: de la República al Franquismo”. En: DUBY, G., PERROT, M. *Historia de las mujeres en Occidente* (5 vols). Madrid: Taurus, 1991-1993 (vol. V, *El siglo XX*, F. Thébaud dir.), p. 203-222.
- BUSTAMANTE, Juby. *Mª A. Dans*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.
- BUSTOS DE FINA, Casilda, Condesa de Mayalde. “Escuelas de hogar de la Sección Femenina”. *Revista Nacional de Educación*, 1941, nº 3.
- BUTLER, Judith. *Los sentidos del sujeto*. Barcelona: Herder, 2016.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2007.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires [etc.]: Paidós, 2002.
- CAMPBELL, Tony. «Portolan Charts from the Late Thirteenth Century to 1500». En: Harley, J.B. (ed.). *Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean (The History of Cartography Volume 1)*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987, pp. 371-463.
- CANALLECTOR.COM. “Mabel Piérola” (en línea). En: <<https://www.canallector.com/bios.php?id=2144>> (fecha de consulta: 20-03-2019).
- CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María. *El trabajo y la educación de la mujer en España: 1900-1930*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982
- CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María. “Mujer y educación en el reinado de Alfonso XIII: análisis cuantitativo”. *Cuadernos de historia moderna y contemporánea*, nº. 2, 1981, págs. 231-250.
- CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María. *La incorporación de la mujer a la sociedad contemporánea española. 1900-1930*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid, 1980.
- CAPELO, Alejandro, 2009. “Francisca Gallarda Garós” (en línea). En: <https://www.tebeosfera.com/firmas/gallarda_francisca_gallarda_garos-.html> (fecha de consulta: 19-12-2019).
- CAPELO, Alejandro. “Concha Matamoros” (en línea). En: <https://www.tebeosfera.com/autores/matamoros_concha.html> (fecha de consulta: 1-12-2019).
- CASANUEVA HERNÁNDEZ Margarita. *Relaciones entre folklore y literatura infantil. Claves interpretativas*. Salamanca: Globalia, 2003.
- CASHDAN, Sheldon. *La bruja debe morir: de qué modo los cuentos de hadas influyen en los niños*. Madrid: Debate, 2000.
- CASTAÑO, Adolfo. *Ruiz de la Prada*. Madrid: Publicaciones españolas, 1967.
- CASTILLO, Montserrat. “Asun Balzola. Ilustración, literatura y cocina: formas del querer”. *CLIJ. Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 1994, nº 67, p. 44-54.
- CASTILLO, Montserrat. *Junceda: il·lustrador: el tresor de l'illa*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1990.
- CASTILLO, Montserrat. *Grans il·lustradors catalans del llibre per a infants (1905-1939)*. Barcelona: Barcanova, 1997.
- CASTILLO, Montserrat. *Lola Anglada o La creació del paradís propi*. Barcelona: Meteora, 2000.
- CASTILLO, Montserrat. *Mercè Llimona*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2007.
- CASTILLO, Montserrat. *Retrobar Elvira Elias*. Arenys de Mar: Ajuntament d'Arenys de Mar, 1999.
- CALATAYUD, Miguel. “Cazador de imágenes”. En: RAMÍREZ PÉREZ, P. et al. *Pablo Ramírez y el libro ilustrado en los años 50-60: imágenes para una renovación*. València: MuVIM, 2007, p. 34-43.

- CENDÁN PAZOS, Fernando. *Medio siglo de libros infantiles y juveniles en España (1935-1985)*. Salamanca [etc.]: Fundación Germán Sásnchez Ruipérez [etc.], 1986.
- CELAYA, Gabriel. “La voz de los niños”, En GARCÍA LORCA, Federico *et al. Libro de nanas*. Salamanca:: Media Vaca, 2004, p. 93-104, [1972].
- CEPRIÁ, Félix; TEBEOSFERA. “Trinidad Tinturé Navarro” (en línea). En: <https://www.tebeosfera.com/autores/tinture_navarro_trinidad.html> (fecha de consulta: 25-01-2019).
- CEPRIÁ, Félix; LÓPEZ, Félix. “Ana María Rodríguez Ruiz” (en línea). En: <https://www.tebeosfera.com/autores/rodriguez_ruiz_ana_maria.html> (fecha de consulta: 25-01-2019).
- CEPRIÁ, Félix; PLATEL, Dionisio, “Julia Sánchez Pereda”, 2008, (en línea) En <<https://www.tebeosfera.com/autores/juli.html>> (fecha de la consulta: 02.11.2018).
- CEPRIÁ, Félix. “María del Pilar Pilarín Mir Balaguer (en línea)”. En: <https://www.tebeosfera.com/autores/mir_balaguer_maria_del_pilar.html> (fecha de la consulta: 07-03-2019).
- CHARNON-DEUTSCH, Lou. *The Spanish Gypsy: the history of a European obsession*. Filadelfia, Pennsylvania University Press, 2004.
- CHEIDVASSER, Sofía; BENÍTEZ-SILVA, Hugo. “The Educated Russian's Curse: Returns to Education in the Russian Federation During the 1990s”. *LABOUR*, nº21-1, 2007, p. 1-41.
- CHUMILLAS MASEGOSO, Cristina *et al. Ocultes i il.lustrades*. Valencia: Universitat de València, 2018.
- CLARET, Antonio María. *Instrucción que debe tener la mujer para desempeñar la misión que el todopoderoso le ha confiado*. Barcelona: 1951, [1862].
- CLARK, Toby. “The New man's body: a motif in early Soviet culture”. En: CULLERNE BOWN, Matthew; TAYLOR, Brandon (eds.). *Art of the Soviets: painting, sculpture and architecture in a one-party state, 1917-1992*. Manchester [etc.]: Manchester University Press, 1993, p. 33-50.
- CIRICI, Aleksandre. *La estética del franquismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- COMPTON, Susan P. *The world backwards: russian futurist books, 1912-16*. London: British Museum, 1978.
- COLINO, María. “Entrevista, Bellas Viñetas” (en línea). En: <<https://www.youtube.com/watch?v=sVCqaKcvB5Y>> (fecha de consulta: 12-01-2021).
- COLLIN, Françoise. “Diferencia y diferendo: la cuestión de las mujeres en filosofía”. En: DUBY, G., PERROT, M. *Historia de las mujeres en Occidente* (5 vols). Madrid: Taurus, 1991-1993 (vol. V, *El siglo XX*, F. Thébaud dir., 1993), p. 291-322.
- COLOMER, Alvaro. “La reina del cómic”. *Yo Dona*, 11-07-09. p. 71.
- COLOMER MARTÍNEZ, Teresa. *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. Madrid: Fund. Germán Sánchez Ruipérez, 2005.
- COLOMER MARTÍNEZ, Teresa. “A favor de las niñas”. *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 1994, nº 57, p. 7-24.
- COLOMER MARTÍNEZ, Teresa. “Álbumes ilustrados y cambio de valores en el cambio de siglo”. En: COLOMER MARTÍNEZ, T.; KÜMMERLING-MEIBAUER, B.; SILVA-DÍAZ, M. *Cruce de miradas: nuevas aproximaciones al libro-álbum*. Barcelona: Gretel, 2010, p. 58-73.
- CONRADI, Peter. *Who lost Russia? How the World entered a New Cold War*. London: Oneworld, 2018.
- CONTRERAS JUESAS, Rafael. *Carteles de la Feria de Julio de Valencia*. Valencia: Ajuntament de València, 2003.

- CONZE, Susanne; FIESLER, Beate. "Soviet Women as comrades in arms: a blind spot in the history of the war". En: THURSTON, Robert W. and BONWETSCH, Bernd (eds.). *The People's War: Responses to World War II in the Soviet Union*. Urbana: University of Illinois Press, 2000, p. 211-233.
- CORDEROT, Didier (2012). "Mari-Pepa chez les rouges puis dans l'Espagne bleu ou les tribulations fictionnelles d'une fillette pendant la Guerre d'Espagne". *Témoigner*, 2012, n° 112, p. 93-108.
- CÓRDOBA, Adolfo. "Afuera hay una tribu. El regreso a la Naturaleza en la LIJ" (en línea). En: <<https://linternasybosques.com/2018/09/03/afuera-el-regreso-a-la-naturaleza-en-la-lij/>> (fecha de consulta: 21-03-2020).
- COTARELO, Ramón, et al. *Transición política y consolidación democrática. España (1975-1986)*. Madrid: Centro Investigaciones Sociológicas, 1992.
- CRANE, Walter. "Line and Form" (en línea). En: <<https://www.gutenberg.org/files/25290/25290-h/25290-h.htm>> (fecha de consulta: 20-06-2018).
- CREUZIGER, Clementine. *Childhood in Russia. Representation and Reality*. Lanham, Md.: University Press of America, 1996.
- CUBELLS SALAS, Francisco (ed.). *Corrientes actuales de la narrativa infantil y juvenil en lengua castellana*. Madrid: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, D.L. 1990.
- CUETO, Juan. *Cuando Madrid hizo pop: de la posmodernidad a la globalización*. Gijón: Trea, 2011.
- CULLERNE BOWN, Mathew. "Painting in the non-Russian republics". En: CULLERNE BOWN, Mathew.; TAYLOR, Brandon. *Art of the Soviets: painting, sculpture, and architecture in a one-party state, 1917-1992*. Manchester; New York: Manchester University Press; 1993, p. 141-152.
- CUÑARRO, Liber; FINOL, José Enrique. "Semiótica del cómic: códigos y convenciones". *Signa*, 2013, n° 22, p. 267-290.
- DAVIDOFF, L.; HALL, C. *Fortunas familiares: hombres y mujeres de la clase media inglesa, 1780-1850*. Madrid: Cátedra, 1994.
- DAVIES, R. W. *The Industrialization of Soviet Russia*, VII vols. (*The Socialist Offensive*, vol. I). Cambridge: Harvard University Press, 1980.
- DAVILLIER Charles *Viaje por España*, vols. I, II (il.). G. Doré. Madrid: Anjana, 1982 [1862-1873].
- DE HARO GARCÍA, Noemí. "Mujeres artistas e imágenes de la opresión femenina en el realismo crítico. Revisando la historia oficial de antifranquismo". En: ALIAGA, Juan Vicente; MAYAYO, Patricia. *Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010*, 2013, p. 149-178.
- DELHOM, José. *Catálogo del tebeo en España. 1865/1980*. Barcelona: Círculo de Amigos del Cómic y el Coleccionismo, 1989.
- DÍAZ BARRADO, Mario Pedro. *La España democrática (1975-2000): cultura y vida cotidiana*. Madrid: Síntesis, 2006
- DÍAZ-PLAJA TABOADA, Anna. *Escrito y leído en femenino: novelas para niñas: análisis y valoración en su contexto*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2011.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Pilar. "La lucha de las mujeres en el tardofranquismo: los barrios y las fábricas". *Gerónimo de Uztariz*, n° 21, 2005, págs. 39-54.
- DICKENS, Charles. *David Copperfield*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- DINESEN, Isak. "La página en blanco". *Cuentos reunidos*. Alfaguara, 2016. DISTIN, Kate. *El meme egoísta*. Barcelona: Buridán 2010.
- DOBRENKO Evgeny; NAIMAN, Eric (eds.). *The Landscape of Stalinism*. Seattle; London: University Of Washington Press, 2003.
- DOONAN, Jane. *Looking at Pictures in Picture Books*. Stroud: Thimble Press, 1993.
- DROSTE, Magdalena. *La Bauhaus: 1919-1933. Reforma y vanguardia*. Madrid: Arlanza, D.L., 2007.

DUEÑAS CEPEDA, María Jesús. “La construcción de las relaciones de género en la ideología de la Sección Femenina, 1934-1977”. En: PRIETO BORREGO, L. (ed.). *Encuadramiento femenino, socialización y cultura en el Franquismo*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, DL., 2010, p. 23-74.

DUPLAA, Cristina. “La figura femenina como elemento legitimador del poder hegemónico de una cultura nacional”. En: MAQUIEIRA D'ANGELO, V; GÓMEZ-FERRER MORANT, G.; ORTEGA LÓPEZ M. (ed.). *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental. Actas de las VII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, 2 vols. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1989, vol. II. p. 333-342.*

DURÁN, Teresa, *¡Hay que ver!: una aproximación al álbum ilustrado*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2000, p. 13-32.

DYER, Richard (ed.). *Gays and Film*. London: British Film Institute, 1977.

EAGZA (ÁLVAREZ GALINDO, Emilio), 2017. “Yayo y Kity y Tolín y Bolita en Balalín - M.T. Gómez Zorrilla”. (en línea). En: <<http://misinolvidablestebeos.blogspot.com/2017/04/yayo-y-kity-y-tolin-y-bolita-mt-gomez.html>> (Fecha de consulta: 10-20-2019).

ECO, Umberto. *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen, 1989.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Lumen: Barcelona, 1999.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Debolsillo, 2010.

ECO, Umberto. *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Debolsillo, 2012.

EDMONDSON, Lind. *Gender in Russian History*. Birmingham: Palgrave, 2001.

EDUCACIÓN. *Mujer y educación en España 1868-1975*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 1990, p. 112-119.

EIZAGUIRRE ALVEAR, Belén. “Biografía”; “Obra” (en línea). En: <<https://beleneizaguirre.es/acerca-de/>> (fecha de consulta: 23-07-2020).

ELLIOTT, John H. *Catalanes y escoceses. Unión y discordia [Scots and Catalans]*. Barcelona: Taurus, 2018.

EL PAÍS. “Lluvia de museos de arte contemporáneo” (en línea). En: <https://elpais.com/diario/2002/11/24/cultura/1038092401_850215.html> (fecha de consulta: 26-03-2019).

ENTRENA-DURÁN, Francisco. “La ruralidad en España: de la mitificación conservadora al neorruralismo”. *Cuadernos de desarrollo rural*, 2012, nº 9 (69), p. 39-65.

ESPÍ VALDÉS, Adrián. *El pintor Emilio Sala y su obra*. València: Institución Alfonso el Magnánimo, Servicio de Estudios Artísticos: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, 1975.

EUROPA PRESS. “María Rius Camps, Premio Nacional de Ilustración 2018” (en línea). En: <<https://www.lavanguardia.com/cultura/20180926/452043801534/maria-rius-camps-premio-nacional-ilustracion-2018.html>> (fecha de consulta: 2-09-2019).

EVANS CLEMENTS, Barbara. *History Of Women In Russia. From Earliest Times to the Present*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2012.

EVANS, Jane. *What's in the Picture?: Responding to Illustrations in Picture Books*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 1998.

EXPÓSITO GARCÍA, Mercedes. *De la garçonne a la pin-up*. Ediciones Cátedra 2016.

FÀBREGAS, Helena; MORRAJA, Jordi “L'animació dels anys vuitanta i el cas de l'Studio Andreu”. En Teresa MARTÍNEZ; Ernesto Ramon RISPOLI (eds.). *II Fòrum d'Animació. Dones i cinema d'animació: la indústria des dels marges. Grup de recerca en disseny i transformació social*. Barcelona, 2017, p. 119-132.

FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press, 1986.

FEDOROVA, Tatiana; SAVITSKAYA, Tatiana; YAKOVLEVA Anna. “Gender Equality and Culture (Russian Federation)” (en línea). En: <http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/images/Informkultura_Russian_State_Library_Gender_Equality_and_.pdf> (fecha de consulta: 20-01-2019).

FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA Y CALLEJA, Enrique. *Saturnino Calleja y su editorial: los cuentos de Calleja y mucho más*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2006

FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan *et al.* *Los paisajes andaluces, Hitos y miradas en los siglos XIX y XX*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transporte, 2007.

FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Ángel. *La renovación ilustrativa del libro infantil español (1973-1983)*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Salamanca, 1995.

FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Ángel. “Suspiros de ballena”. *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 1993, nº 53, p. 18-29.

FERRER ÀLVAREZ, Mireia. *Imatges de la dona en l'art modern valencià (1880-1936): construint gèneres*. València: Ajuntament de València, Regidoria de Patrimoni Cultural i Recursos culturals, D.L. 2016.

FERRER, M. Àngels. *Pilarín: la força de la il·lusió*. Barcelona: Ed. Mediterrània, 2007.

FERRER DEL RÍO, Antonio, *et al.* *Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid: Visor Libros, 2002 [1843].

FITZPATRICK, Sheila. *The Cultural Front: Power and Culture in revolutionary Russia*. New York: Cornell University Press, 1992.

FOLGUERA CRESPO, Pilar. “Democracia y cambio social. De la democracia representativa a la democracia paritaria (1975-1996)”. En: GARRIDO GONZÁLEZ, Elisa (ed.). *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Síntesis, 1997, p. 549-571.

FONTBONA, Francesc. “El modernisme; el llibre infantil”. En: FONTBONA, Francesc., dir. *El Modernisme*, Barcelona: L'isard, 2003 (V vol.), p. 273- 280.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité* (3 vols). Paris: Gallimard, 1976-1983.

FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI, 1976.

FOUCAULT, Michel. *La verdad y las formas jurídicas*. Gedisa, 1986.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1984.

FRAISSE, Geneviève. “Del destino social al destino personal, historia filosófica de la diferencia de los sexo”. En: *Historia de las mujeres en Occidente*. Georges Duby, dir. Michelle Perrot, dir. Vol. 4, 1993, p. 57-90.

FRANCE, Anatole. *Le Livre de mon ami*. Paris: Calmann-Lévy, 1923, [1885].

FUCHS, Hilda, 2020. “Biografía” (en línea). En: <<http://www.hildafuchsarte.com/2.html>> (fecha de consulta: 15-07-2019).

GACETA DE BELLAS ARTES. “La vida artística en Cataluña”. *Gaceta de Bellas Artes*, 1933, nº 424, p. 32-33.

GAIL WARSHOFKY, Lapidus. *Women in Soviet Society: Equality, Development, and Social Change*. Berkeley: Univ. of California Press, 1978.

GAIDAR, Yegor; PÖHL, Karl Otto. *Russian reform*. Cambridge, Ma.: MIT Press, 1995.

GAIDOZ, Henri. “Comme quoi M. Max Müller n’a jamais existé: étude de mythologie comparée”. *Mélusine*, 1884, T. II, p. 73-90.

GARBÍ, Teresa. “Dossier A.M. (introducción)”. En: MIRALLES, Anna. *Dossier A.M.* Valencia: Midons, 1996, p. 3.

- GARCÍA DE LEÓN, María Antonia. "A la sombra de la Universidad". En: MORANT, Isabel, dir. *Historia de las mujeres en España y América Latina*, vol. IV. Madrid: Anaya, 2006, p. 329-347.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, José Manuel, PÉREZ TORRES, Antonio. *El mundo de mariquita Pérez*. Barcelona: Altaya, 2001 (2 vols.).
- GARCÍA GUATAS, Manuel. *La imagen de España en la escultura pública: (1875-1935)*. Zaragoza: Mira, 2009.
- GARCÍA LORCA, Federico. "Añada. Arollo. Nana. Vou veri vou". En: GARCÍA LORCA, Federico et al. *Libro de nanas*. Salamanca: Media Vaca, 2004, p. 77-92 [1928].
- GARCÍA-NIETO PARIS, M^a del Carmen. "Trabajo y oposición popular de las mujeres durante la dictadura franquista". En: DUBY, G., PERROT, M. *Historia de las mujeres en Occidente* (5 vols). Madrid: Taurus, 1991-1993 (vol. V, *El siglo XX*, F. Thébaud dir.), 1993, p. 661-672.
- GARCÍA PADRINO, Jaime. *Historia crítica de la literatura infantil y juvenil en la España actual (1939-2015)*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2018.
- GARCÍA PADRINO, Jaime. *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*. Madrid [etc.]: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1992.
- GARCÍA PADRINO, Jaime. "Tradición e innovación en la narrativa infantil"; "De la vanguardia al olvido: la difusión de la literatura infantil en la prensa periódica". En: GARCÍA PADRINO, J., dir. *Así pasaron muchos años...: (en torno a la literatura infantil española)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, p. 163-190; 282-300.
- GARCÍA PADRINO, Jaime. *Formas y colores: la ilustración infantil en España*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004
- GARCÍA PADRINO, Jaime. "Los ilustradores de Celia". *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 1997, n^o 90, p. 24-31.
- GARCÍA-SALVE, Francisco. *La joven que despertó mujer*. Madrid: Studium, 1962.
- GARCÍA SOBRINO, Javier. "Un erizo a los veinte". *Peonza* 1999, n^o 49, p. 34-37.
- GARCÍA SORIANO, María. "Lo femenino en relación al estilo y los temas tratados por las artistas plásticas de posguerra. España 1939-1957". En: GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina; LOMBA SERRANO, Concepción, coords. *El arte del siglo XX*. Zaragoza: Instituto "Fernando El Católico"; Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 2009, págs. 325-338.
- GARRIDO, Luis. *Las dos biografías de la mujer en España*. Madrid: Instituto de la Mujer, 1993.
- GASCA, Luis. *Los cómics en España*. Barcelona: Lumen, 1969
- GASSIÓ, Xavier. *Los niños de Franco: así fue como vivimos*. Barcelona: Lunwerg, D.L. 2013
- GIL, Silvia. *Nuevos feminismos, sentidos comunes en la dispersión: una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2011.
- GIL GASCÓN, Fátima. "De niña a mujer: los tebeos femeninos durante el primer franquismo (1939-1950)". En: FERNÁNDEZ SANZ, J.; SANZ ESTABLÉS, C.; RUBIO MORAGA, A. (coor.). *Prensa y periodismo especializado IV*, 2 vols. Guadalajara: Editores del Henares, 2009, Vol. 1, p. 241-250.
- GIL PECHARROMÁN, Julio. *Con permiso de la autoridad. La España de Franco (1939-1975)*. Madrid: Temas de Hoy, 2008.
- GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1998.
- GILMAN, Sander. *Difference and Pathology*. Ithaca: NY, Cornell University Press, 1985.
- GIORGIO, Michaela de. "El modelo católico". En: DUBY, G., PERROT, M. *Historia de las mujeres en Occidente* (5 vols). Madrid: Taurus, 1991-1993 (vol. 4, 1993 *El siglo XIX / Geneviève Fraisse dir.*, Michelle Perrot, dir.), p. 183-218.
- GINZBURG, Carlo. *Historia nocturna*. Barcelona, Muchnik, 1991.

- GINZBURG, Carlo. *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. *El arte y el Estado*. Madrid Acción Española 1935.
- GOLDMAN, Wendy Z. *Women at the gates. Gender and industry in Stalin's Russia*. New York, Cambridge University Press, 2002.
- GOLDSCHMIDT, Paul W. "Pornography in Russia". En: BARKER, Adele Marie (ed.). *Consuming Russia: popular culture, sex and society since Gorbachev*. Durham: Duke University Press 1999, p. 318-337.
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- GÓMEZ DEL MANZANO, Mercedes. "Nuevos caminos para una literatura infantil". *España crítica*, 1982, nº 69 8, p. 17-20.
- GÓMEZ ESCARDA, María. "La mujer en la propaganda política republicana de la guerra civil española". *Barataria, revista Castellano – Manchega de Ciencias Sociales*, 2008, nº 9, p. 83 – 101.
- GONZÁLEZ, Marta et al. *Dibujantas. Pioneras de la ilustración*. Madrid: Museo ABC, 2019.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Teresa. "Mujeres, educación y democracia", *Revista de Educación*, 2010, nº 351. p. 337-359.
- GOYTISOLO, Juan. "Quevedo: la obsesión excremental". *Triunfo*, 1976, nº 710, p. 38-42.
- GRANELL, Francesc. *Lola Anglada*. Barcelona: Nou Art Thor, 1988.
- GRAZIA, Victoria de. "Patriarcado fascista: las italianas bajo el gobierno de Mussolini 1922-1940". En: DUBY, G., PERROT, M. *Historia de las mujeres en Occidente* (5 vols). Madrid: Taurus, 1991-1993 (vol. V, *El siglo XX*, F. Thébaud dir.), p. 139-169.
- GREEN, David. "Classified subjects: photography and anthropology - the technology of power". *Ten/8*, 1984, nº. 14, p. 30-37.
- GREGORY, Paul R. *Women of the Gulag: portraits of five remarkable lives*. Stanford, Calif.: Hoover Institution Press, 2013.
- GROYS, Boris. *Art power*. Cambridge, MA: MIT Press, 2008.
- GUBERN, Román *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Península, 1974
- GUIRAL, Antonio. *100 años de Bruguera: de El Gato Negro a Ediciones B*. Barcelona [etc]: Ediciones B, Grupo Zeta, 2010.
- GUTIÉRREZ, Purificación. "Violencia doméstica: respuesta legal e institucional". En: MAQUIEIRA, V. y C. SÁNCHEZ (eds.) *Violencia y sociedad patriarcal*. Madrid: Pablo Iglesias, 1990, p. 127-140.
- HALL, Stuart, "The work of representation". En: HALL, S. ed.lit. *Representation: cultural representations and signifying practices*. London [etc.]: Sage [etc.], 1997, p. 13-74.
- HELLMAN, Ben. *Fairy Tales and True Stories: the History of Russian Literature for Children and Young People (1574-2010)*. Leiden: BRILL, 2013.
- HERAS, Raúl. "Crónica de las Mujeres" (en línea). En: <<http://www.hildafuchsarte.com/prensa.html>> (fecha de consulta: 18-09-2020).
- HERNÁNDEZ BELTRÁN, Juan Carlos. "Política y educación en la transición democrática española", *Foro de Educación*, 2008, nº 10, p. 57-92.
- HERNÁNDEZ CAVA, Felipe. *Gente Menuda. Dibujos para un gran suplemento Infantil*. Madrid: Museo ABC, 2012.
- HERNÁNDEZ CAVA, Felipe. *Cambio de luces: ilustración española en los años 70*. Madrid: Museo ABC, 2015.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José María. "Los Movimientos de Renovación Pedagógica (MRP) en la España de la transición educativa (1970-1985)". *Historia de la Educación*, 2019, nº 37, 257-284.

- HEROINAS.NET. “Ana. G. Lartitegui” (en línea). En: <<http://www.heroinas.net/2012/07/ana-g-lartitegui.html>> (fecha de consulta: 30-12-2019).
- HINZ, Berthold. *Arte e ideología del nazismo*. Valencia: Fernando Torres, 1978.
- HOBBSAWM, Eric J. *La Era del Imperio*, Barcelona, Labor, 1989, pp. 2-3.
- HOFFMANN, David L. (ed.). *Stalinism. The Essential Readings*. Oxford: Blackwell Publishing, 2013.
- HOLZ, Wolfgang, On AKhRR. En: CULLERINE BOWN, Matthew; TAYLOR, Brandon (eds.). *Art of the Soviets: painting, sculpture and architecture in a one-party state, 1917-1992*. Manchester [etc.]: Manchester University Press, 1993, p. 73-85.
- HUMANIUM.ORG, 2013, “Declaración de los Derechos del Niño” (en línea). En: <<https://www.humanium.org/es/declaracion-1959/>> (fecha de consulta: 23-11-2019).
- HURLIMANN, Bettina. *Tres siglos de literatura infantil europea*. Barcelona: Juventud, 1982.
- INSTITUTO DE LA MUJER. *El largo camino hacia la igualdad: feminismo en España 1975 1995* Madrid: Instituto de la Mujer, 1995 a.
- INSTITUTO DE LA MUJER. *Spanish Women on the Threshold of the 21st Century*. Madrid: Instituto de la Mujer, 1995 b.
- ILIĆ, Melanie. “Women in the Khrushchev Era: an Overview.” En ILIĆ, Melanie; REID, Susan E.; ATTWOOD, Lynne. *Women in the Khrushchev Era*. Houndmills, New York: Palgrave Macmillan, 2004, p. 5-28.
- IRIGARAY, Luce. *Speculum. Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Saltés, 1978.
- IRIGARAY, Luce. *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Saltés, 1982.
- JACKSON, Matthew Jesse. *Adventures in the Soviet Imaginary: Children's Books and Graphic Art*. Chicago: University of Chicago Library, 2011.
- JALEO20. “Ana Lartitegui” (en línea). En: <<https://www.jaleovalencia.es/es/ponentes/ana-lartitegui/>> (fecha de consulta: 18-03-2020).
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. *Campo cerrado: arte y poder en la posguerra española: 1939-1953: [Exposición]*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, D.L. 2016, p.22-41.
- JIMÉNEZ MORALES, Rosario. “Pequeños defectos que debemos corregir: aprendiendo a ser mujer en la historieta sentimental de los años cincuenta y sesenta”. *Arbor*, 2011, nº extra 2, p. 159-168.
- KAPPELER, Andreas. *Russie, empire multiethnique*. Paris: Institut D'etudes Slaves, 1994.
- KELLY, Mery. “En torno al sujeto de la historia”. En: DEEPWELL, Katy (ed.). *Nueva crítica feminista de arte: estrategias críticas*. Valencia-Madrid: Cátedra-Universitat de València, 1998, p. 256-264.
- KIBLITSKY, Marina. “Russia's female breadwinners: the changing subjective experience”. En: ASHWIN, Sarah (ed.). *Gender, state and society in Soviet and post-Soviet Russia*. London and New York, 2000, Routledge, p. 55-71.
- KLEIN, Naomi. *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*. Barcelona: Planeta, 2012.
- KLEMENYUK, Óleg. “The Objectives of the Great Terror, 1937–1938”. En: HOFFMANN, D. L. (ed.). *Stalinism. The Essential Readings*. Oxford: Blackwell Publishing, 2013, p. 83-104.
- KOCHELEFF, Tamara; “La photographie et le pouvoir. Vue sur le Paneticon de Foucault”, en Thierry LENAIN (coord.). *L'image Deleuze, Foucault, Lyotard*, París: Vrin, 1997, p. 127-151.
- KOLONTAY, Alejandra. *La mujer nueva y la moral sexual y otros escritos*. Madrid: Ayuso, 1976 [1919].
- KOVAL, Masha. “Vladimir Lébedev. Un retrato del artista.” en KOVAL, Masha et. al., *Vladimir Lébedev (1891- 1967)*. Madrid: Fundación Juan March, 2012, p. 11-33.
- KOUROVA, Alla; ASHMORE, Rhea. *Russian Education Reconstructed: Persetroika*. Bloomington (Indiana): Phi Delta Kappa Educational Foundation, 2004.

- KRYLOVA, Anna. *Soviet Women in Combat: A History of Violence on the Eastern Front*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- KUKHTERIN, Sergei. "Fathers and patriarchs in communist and post-communist Russia". En: ASHWIN, Sarah ed., *Gender, state and society in Soviet and post-Soviet Russia*. London and New York, 2000, Routledge, p. 71-89.
- LAFUENTE CARRIÓN, Antonio. "Privilegio de introducción" En VASILEVA IVANOVA, A. (coor.). *Fernando Moreno Barberá. Un arquitecto para la Universidad*. Valencia: Universitat de Valencia, 2015.
- LANDA, Mariasun. "Asun Balzola o la expulsión del paraíso". *CLIJ. Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 1998, n° 109, 20-23.
- LEE, Stephen. J. *Stalin and the soviet union*. London: Routledge, 1999.
- LENORE Víctor; LOOTZ, Eva. "Nombrar no es mostrar. entrevista con Eva Lootz". *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 2012, n°20, p. 65-68.
- LEWIS, David. *Reading contemporary picturebooks*. London: Routledge, 2001.
- LITOVSKAYA, Maria; "The Function of the Soviet Experience in Post-Soviet Discourse". En: BEUMERS, Birgit, (ed.). *Russia new fin de siècle*. Bristol: Intellect, 2014, p. 15-27.
- LITVAK, Lily. *España 1900: modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- LLADÓ POL, Francesca. *Los cómics de la Transición (el boom del cómic adulto 1975-1984)*. Barcelona: Ediciones Glénat, 2001.
- LOBATO, Arcadio. "Suspiros de España". *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 1992, n° 45, p. 14-22.
- LODDER, Christina. *Russian constructivism*. New Haven ; London: Yale University Press, 1983.
- LOMBA SERRANO, Concepción. "Las artistas: entre la República y el exilio". En: ALBA PAGÁN, Ester; PÉREZ OCHANDO, Luis (eds.). *Me veo luego existo: mujeres que representan, mujeres representadas*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2015, 599-618,
- LÓPEZ GUIX, Juan Gabriel. "De Agincourt a Eton y más allá: la Alicia en el país de las maravillas de Rafael Ballester Escalas y sus secuelas". *TRANS*, 2017, n°21, p. 129-161.
- LÓPEZ HERNÁNDEZ, María. *La imagen de la mujer en la pintura española: 1890-1914*. Boadilla del Monte (Madrid): A. Machado Libros, D.L. 2006.
- LÓPEZ TAMÉS, Román. *Introducción a la literatura infantil*. Murcia: Universidad de Murcia, 1990.
- LÓPEZ TERRADA, María José. "La serie de los cinco sentidos, de Maerten de Vos y Adriaen Collaert, como fuente iconográfica". *Saitabi*, 1998, n° 48, p. 311-332.
- LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar. "Artistas plásticas españolas entre las dos guerras europeas: Piti (Francis) Bartolozzi, Delhy Tejero, Remedios Varo". En: CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario; MIRÓ DOMÍNGUEZ, Aurora (eds.). *Iconografía y creación artística: estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*. Málaga: Centro de Ediciones de Diputación de Málaga, 2001, p. 235-270.
- LLIMONA, Mercè. *No m'oblidis. Diari d'una col·legiala*. Barcelona: Destino, 1995
- LLORENTE HERNÁNDEZ, Angel. *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid: Visor, 1995.
- LODDER, Christina. "The 'new man's' body: a motif in early Soviet culture". En: CULLERNE BOWN, Mathew.; TAYLOR, Brandon. *Art of the Soviets: painting, sculpture, and architecture in a one-party state, 1917-1992*. Manchester; New York: Manchester University Press; 1993, p. 31-50.
- MAHAMUD ANGULO, Kira. "El libro de lectura como manual de instrucciones para el sentimiento infantil durante el primer franquismo" (en línea). En: <http://www.centromanes.org/?page_id=8328> (fecha de consulta: 18-02-2019).

- MALLÓ, A. *Educación y revolución. Los fundamentos de una Educación nacional*. Madrid: Editorial Nacional. 1943.
- MANNING, Roberta T. “Women in Soviet Countryside on the Eve of World War II”, en FARNSWORTH, Bearice; VIOLA, Lyn eds. *Russian Peasant Women*. New York: Oxford University Press, 1992, p. 206-235.
- MARZO, Jorge Luis; MAYAYO, Patricia. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015.
- MARTÍN, Antonio. *Apuntes para una historia de los tebeos*. Barcelona: Glénat, 2000.
- MARTÍN, Antonio. “Historia de la prensa española. Las revistas infantiles Falangistas en la guerra de papel de la propaganda. España, 1936-1939”. En: SCARSELLA, A.; DARICI, K.; FAVARO, A. (eds.). *Biografía de la narración gráfica en España*. Venecia: Ca' Foscari Digital Publishing, 2017. p. 11-54.
- MARTÍN, Antonio. *Historia del cómic español: 1875-1939*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- MARTÍN-MÁRQUEZ, Susan. *Desorientaciones: el colonialismo español en África y la performance de identidad*. Barcelona: Bellaterra, 2011.
- MARTÍN MARTÍNEZ, Antonio. Apuntes para una historia de los tebeos I-IV. *Revista de educación*, n.º 194-197, 1968, p. 98-106, 7-21, 61-74, 125-141.
- MARTÍN GAITE, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino, 1980.
- MARÍN IBÁÑEZ, Ricardo. *La reforma educativa española*. Madrid: UNED, 2013.
- MARTÍNEZ NEIRA, Tomás. “La alegoría absoluta en *El Criticón*: un diálogo con Benjamin”. *Ingenium. Revista Electrónica de Pensamiento Moderno y Metodología en Historia de la Ideas*, 2016, n° 10, p. 109-127.
- MARTIN, Terry. *The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923–1939*. Ithaca: Cornell University Press, 2001.
- MASSEY, Doren. *Space, Place and Gender*, Cambridge: Polity Press, 1994.
- MATEO REMACHA, Antonio de (com.). *Chicos: semanario infantil, 1938-1956. Homenaje a los hermanos Blasco, 1919 a 2000: Jesús, Pili, Alejandro, Adriano, maestros de la ilustración y la historieta*. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2004.
- MATEOS, Abdón; SOTO, Álvaro. *El final del franquismo, 1959-1975. La transformación de la sociedad española*. Madrid: Historia 16-Temas de Hoy, 1997.
- MAYAYO Patricia. “Imaginando nuevas genealogías una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo”. En: MAYAYO, Patricia; ALIAGA, Vicente (eds.). *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madri: This Side Up, 2013, p. 19-38.
- McCAUSLAND, Elisa *et al.* *Presentes. autoras de tebeo de ayer y de hoy*. Madrid: AECID, 2016.
- McCLINTOCK, Anne. *Imperial Leather*. London: Routledge, 1995.
- McDOWELL, Linda. *Género, identidad y lugar*, Madrid: Cátedra, 2000.
- McFAUL, Michael. *Russia's Unfinished Revolution: Political Change from Gorbachev to Putin*. Ithaca: Cornell University Press, 2002
- McPHEE, John. *El rescate del arte ruso: la salvación de un patrimonio perdido*. Barcelona: Destino, 1996.
- MEDINA, Guillem. *Chicas del Cómic*. Barcelona: Ediciones Glenat, 2010a.
- MEDINA, Guillem. “Entrevista con María Pascual”. *Toyland*, 2010 b, n° 12, p. 58-63.
- MEDINA DOMÉNECH, Rosa María. *Ciencia y sabiduría del amor: una historia cultural del franquismo: (1940-1960)*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2013.

- MELETINSKI, Eleazar. *El mito: literatura y folclore*. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2001.
- MENÉNDEZ, Margarita. “Autorretrato” *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, nº 46, 1993, p. 35-37.
- MERNISSI, Fatima. *El harén en Occidente*. Pozuelo de Alarcón (Madrid): Booket, 2013.
- MESHCHERYAKOVA, Elena. “New Russian men: masculinity regained?”. En: ASHWIN, Sarah ed., *Gender, state and society in Soviet and post-Soviet Russia*. London and New York, 2000, Routledge, p. 105-117
- MILLÁN BARROSO, Pedro Javier, 2021. “La bola de cristal, evidencia transmoderna de una transición doble” (en línea). En: <<https://cuadernoshispanoamericanos.com/la-bola-de-cristal-evidencia-transmoderna-de-una-transicion-doble/>> (fecha de consulta: 29-03-2021).
- MILLEI, Zsuzsa; PIATTOEVA, Nelli; SILOVA; Iveta, AYDAROVA, Elena. “Hair Bows and Uniforms: Entangled Politics in Children’s Everyday Lives”. En: PIATTOEVA, Nelli; SILOVA; Iveta, MILLEI, Zsuzsa (eds.). *Childhood and Schooling in (Post)Socialist Societies. Memories of Everyday Life*. Palgrave Macmillan, 2018, p. 145-162.
- MITCHELL, W. J. T. *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 2009.
- MISTRAL, Gabriela. “Colofón con cara de excusa”. En: GARCÍA LORCA, Federico *et al. Libro de nanas*. Salamanca: Media Vaca, 2004, p. 105-109 [1945].
- MOEBIUS, William. “Introduction to Pictrebook Codes.” *Word and Image*, 1986, nº 2, p. 141-158.
- MOIX, Terenci. *Historia social del cómic*. Barcelona: Ediciones B, 2007.
- MOLAS, Joaquim. “Algunes consideracions prèvies”. En: FONTBONA, Francesc., dir. *el Modernisme*, Barcelona: L’isard, 2003 (V vol.). p. 27-35
- MOLINERO, Carme. “Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un "mundo pequeño". *Historia Social*, 1998, nº 30, p. 97-118.
- MOLINS, Patricia. “Surrealismo: el fantasma en el armario”. En: JIMÉNEZ-BLANCO, M. D. *et al. Campo cerrado: arte y poder en la posguerra española, 1939-1953*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016, p. 74-90.
- MITRANI, Álex. “Primitivismo de posguerra: entre ingenuidad y radicalidad”. En: JIMÉNEZ-BLANCO, M.D.; Mendelson, J. *et al. Campo cerrado: arte y poder en la posguerra española, 1939-1953*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016, p. 262-276.
- MONTANÉ, Joan Lluís. “Las mujeres icónicas de Hilda Fuchs en Madrid” (en línea). En: <https://joanlluismontane.net/joanlluismontane_criticas_hilda_fuchs_10.htm> (fecha de consulta: 26-02-2020).
- MONREAL, Violeta, “Biografía” (en línea). En: <<http://www.violetamonreal.com/portal/Bio/tabid/86/language/es-ES/Default.aspx>> (fecha de consulta: 19-03-2019).
- MORANT, Isabel, dir. *Historia de las mujeres en España y América Latina*, vol. 4. Madrid: Cátedra, 2006.
- MORCILLO GÓMEZ, Aurora. En: *cuerpo y alma: ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid: Siglo XXI, 2015
- MORENTE MARTÍN, Néstor. *El art déco en la imagen alegórica de la II república española en Valencia. Vicente Alfaro promotor de las artes*. Tesis doctoral inédita. Universitat de València, 2017.
- MUELAS, Federico. *Goñi*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Servicio de Publicaciones, 1974.
- MULVEY, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. València: Universitat de València-Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1988.
- MUÑOZ LÓPEZ, Pilar. *Mujeres españolas en las artes plásticas*. Madrid: Editorial Síntesis 2003 

- MUÑOZ LÓPEZ, Pilar. “Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres”. En: AEIHM. *Actas del Décimo Coloquio Internacional de la Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres*. Madrid: Archiviana, 2003, b, pp. 477-496.
- MUÑOZ RUIZ, María del Carmen. “Imágenes al servicio de un discurso: los tebeos para jovencitas en la España franquista”. En: BALLESTEROS GARCÍA, R.M., VERA BALANZA, M.T. *Mujeres y medios de comunicación: imágenes, mensajes y discursos*. Málaga: Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones, 1996, p. 111-132.
- MUÑOZ RUIZ, María del Carmen, “Imágenes de lo femenino a través de los tebeos para jovencitas. España, 1955-1965”. En: SAURET GUERRERO, M.T. (coord.). *Luchas de género en la historia a través de la imagen, ponencias y comunicaciones*, 3 vols. Málaga: Diputación Provincial de Málaga, Servicio de Publicaciones, 2001-2002, Vol. 3, p. 357-372.
- MUÑOZ RUIZ, M^a del Carmen. “La construcción de las relaciones de género en el franquismo y sus conflictos: los consultorios sentimentales”. *Arenal*, 2003, vol. 10, n^o 2, p. 219-239.
- MUÑOZ RUIZ, María del Carmen. *Mujer mítica, mujeres reales: las revistas femeninas en España, 1955-1970*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- MUSEO NACIONAL DEL PRADO, 2021. “Alegoría” (en línea). En: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obras-de-arte?searchObras=alegoria>> (fecha de consulta: 10-02-2021)
- NASH, Mary. *Mujer, familia y trabajo en España, 1875-1936*. Barcelona: Anthropos, 1983.
- NASH, Mary. “Mujeres en España y en Iberoamérica contemporánea” y “Maternidad, maternología y reforma eugénica en España. 1900-1939”. En: DUBY, G., PERROT, M. *Historia de las mujeres en Occidente* (5 vols). Madrid: Taurus, 1991-1993 (vol. V, *El siglo XX*, F. Thébaud dir.), p. 619-626; p. 627-646.
- NASH, Mary. *Rojas: las mujeres republicanas en la guerra civil*. Madrid: Taurus, 1999.
- NIKOLAJEVA, María. *Children's literature comes of age: toward a new aesthetic*. New York; London: Garland Publishing, 1996.
- NIKOLAJEVA, María, SCOTT, Carole. *How Picturebooks Work*. New York: Garland, 2001.
- NOCHLIN, Linda. *Women, Art and Power, and other essays*. London: Thames & Hudson, 1989 a.
- NOCHLIN, Linda. *The politics of vision: essays on nineteenth-century art and society*. New York: Harper & Row, 1989 b.
- NODELMAN, Perry. *Words About Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*. Athens: The University of Georgia Press, 1988.
- NODELMAN, Perry; HAMER, Naomi; REIMER, Mavis (ed.). *More Words about Pictures. Current Research on Picturebooks and Visual/Verbal Texts for Young People*. London; New York: Routledge, 2017.
- NOGUERO, Joaquim. *Maria Rius i Camps: la mar d'imatges*. Terrassa: Centre Cultural Unnim, 2013.
- NOVOA, Teresa. “Teresa Novoa” (en línea). En: <<https://teresanovoa.myportfolio.com/about>> (fecha de consulta: 2-05-2020).
- ORDEN HOZ, Arturo de la. “La escuela en transición”, *Revista de educación*, 1981, n^o 266, p. 133-149.
- ORTEGA LÓPEZ, Teresa María. “Conservadurismo, catolicismo y antifeminismo: la mujer en los discursos del autoritarismo y el fascismo (1914-1936)”. *Ayer*, 2008, vol. 3, n^o 71, p. 53-83.
- ORTEGA, Tomás. *Las caras de la guerra: la Guerra Civil española a través de los personajes de las viñetas*. Sevilla: Asociación Cultural Tebeosfera, 2018.
- ORTEGA Y GASSET, José. “Meditación del marco”. *Revista de Occidente*, 2018, n^o 441, p. 5-15, [1921].

- ORTNER, Sherry B. "Is female to male as nature is to culture?". En: ROSALDO, M. Z; LAMPHERE, L. (eds). *Woman, culture, and society*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1974, pp. 68-87.
- ORS, Eugenio D'. *La Bien Plantada*. Barcelona: Montaner i Simon, 1969.
- ORWELL, George, 1984. Ediciones P/L@, 2000.
- ORWELL, George. *Rebelión en la granja*. Barcelona: Ediciones Destino, 2003.
- PÁEZ MORALES, Lourdes, 2020. "Francisca Gallarda, la ilustradora que se despidió sin flores". (en línea). En: <<http://www.latintadelpoema.com/proverso/2020/02/20/francisca-gallarda-la-ilustradora-que-se-despidio-sin-flores/>> (fecha de consulta: 10-20-2019).
- PALMA BORREGO, M^a José. *Contra la Igualdad. Historia del Movimiento de Liberación de las Mujeres en Francia y crítica feminista al psicoanálisis y a la filosofía*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2001.
- PANOFSKY, Erwin. *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, Madrid: La Piqueta, 1986.
- PARDELLANS, Joan."Galería". *La Revista*, 1935, n^o1, p. 85-91.
- PARRA MUÑOZ, Isabel. *Diccionario de ilustradores de literatura infantil y juvenil*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998.
- PASCUAL, María. "Presentación". En: HERNÁNDEZ CAVA, Felipe (com.). *Papel de mujeres*. (Catálogo de la exposición celebrada en Madrid, 1988). Madrid: Instituto de la Juventud, 1988.
- PATRONATO DE PROTECCIÓN A LA MUJER. *La moralidad pública y su evolución*. Madrid, 1943.
- PAVARD, Bibia. *Les Editions des Femmes: histoire des premières années, 1972-1979*. Paris: L'Harmattan, 2005.
- PAZ, María Antonia. "Enseñando a ser mujer el modelo oficial de No Do". En: AMADOR CARRETERO, María Pilar; RUIZ FRANCO, María del Rosario, coords. *Representación, construcción e interpretación de la imagen de la mujer*. Madrid: Archivana, 2003, p 293-318.
- PEARSON, Landon. *Children of Glasnost. Growing Up Soviet*. Seattle: University of Washington Press, 1990.
- PENNINGTON, Reina. "«Do not speak of the services you rendered»: Women veterans of aviation in the Soviet Union". *The Journal of Slavic Military Studies*, 1996, vol. 9, n^o 1, p. 120-151.
- PÉREZ SERRANO Mabel. "Mujeres en la política de la transición". En: MORANT, I., dir. *Historia de las mujeres en España y América Latina*, vol. 4, Madrid: Cátedra, 2005-2006, p. 367-39
- PÉREZ ROJAS, Francisco Javier (com.). *La Eva moderna: ilustración gráfica española 1914-1935* (Madrid 8 julio-13 septiembre 1997). Madrid: Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 1997.
- PÉREZ ROJAS, Francisco Javier (com.). *Tipos y paisajes: 1890 - 1930*. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998.
- PÉREZ ROJAS, Francisco Javier. "Modernas y cosmopolitas. La Eva Art Deco en la revista Blanco y Negro". En: CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario; MIRÓ DOMÍNGUEZ, Aurora (eds.). *Iconografía y creación artística: estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*. Málaga: Centro de Ediciones de Diputación de Málaga, 2001, p. 235-270.
- PÉREZ DEL SOLAR, Pedro, 2013. *Imágenes del desencanto. Nueva historieta española 1980-1986*. Madrid: Iberoamericana, 2013.
- PIATTOEVA, Nelli; SILOVA; Iveta, MILLEI, Zsuzsa. "Remembering Childhood 's, Rewriting (Post)Socialist Lives., En PIATTOEVA, Nelli; SILOVA; Iveta, MILLEI, Zsuzsa (eds.). *Childhood and Schooling in (Post)Socialist Societies. Memories of Everyday Life*. Palgrave Macmillan, 2018, p. 1-18.
- PIÉROLA, Mabel. "Autoretrato". *CLIJ*, 1991, n^o 31 p. 41.
- PILKINGTON, Hilary. "Youth culture' in contemporary Russia: gender, consumption and identity". En: PILKINGTON, Hilary (ed.). *Gender, generation and identity in contemporary Russia*. London; New York: Routledge, 1996 a, p. 189-215.

- PILKINGTON, Hilary, "Farewell to Tusovka. Masculinities and femininities on the Moscow youth scene". En: PILKINGTON, Hilary (ed.). *Gender, generation and identity in contemporary Russia*. London; New York: Routledge, 1996 b, p. 236-264.
- PLA VIVAS, Vicente. *La ilustración gráfica en el siglo XIX: funciones y disfunciones*. Valencia: Universidad de Valencia, 2010.
- POL I RIGAU, Marta. *Anàlisi de l'obra plàsticovisual i poèticotextual de Fina Miralles. L'arbre com a reflex de la seva cosmologia*. Tesis doctoral inédita. Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.
- POLLOCK, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2007.
- POLLOCK, Griselda. *Encuentros en el museo feminista virtual: tiempo, espacio y el archivo*. Madrid: Cátedra, 2010.
- POTSEMA, Barbara. *Narrative Structure in Comics: Making Sense of Fragments*. Rochester, NY: RIT Press, 2013.
- PORCEL, Pedro. "La historieta española de 1951 a 1970". *Arbor*, 2011, nº extra 2, p. 129-158.
- PRIETO BORREGO, Lucía. *Mujer, moral y franquismo: del velo al bikini*. Málaga: Universidad de Málaga, 2018.
- PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid: Akal, 1985, [1928].
- PROPP, Vladimir. *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1974, [1946].
- PRZYBYLO, Ela; IVLEVA, Polina. "Teaching it straight: sexuality education across post-state-socialist contexts". En: PIATTOEVA, Nelli; SILOVA; Iveta, MILLEI, Zsuzsa (eds.). *Childhood and schooling in (post)socialist societies. Memories of everyday life*. Palgrave Macmillan, 2018, p. 183-204.
- RALEIGH, Donald J. *Soviet baby boomers: an oral history of Russia's Cold War generation*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2011.
- RAMOS, Gemma; SÁNCHEZ, Carles. "Dones artistes a Terrassa: del franquisme a l'actualitat". En: RAMOS, G.; SÁNCHEZ, C., coord. *Dona i artista. La col·lecció del Museu de Terrassa*. Terrassa: Ajuntament de Terrassa, Museu de Terrassa, ohDigital, 2019, p. 258-565.
- RAMOS, Maria Dolores *et al.* "Mujeres en política". En: Méndez MORANT, Isabel, dir. *Historia de las mujeres en España y América Latina*, vol. 4. Madrid: Cátedra, 2006, p.29-166.
- RAMOS LOZANO, María del Pilar. "Nuevas vías de adoctrinamiento ideológico en el franquismo: las cátedras ambulantes de Seccion Femenina". En: PRIETO BORREGO, L. (ed.). *Encuadramiento femenino, socialización y cultura en el Franquismo*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2010, p. 119-134.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *El "cómic" femenino en España: arte sub y anulación*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975.
- REID, Susan E. "Masters of the Earth: Gender and Destalinisation in Soviet Reformist Painting of the Khrushchev Thaw". *Gender & History*, vol. 11, no. 2, 1999, p. 276-312.
- REID, Susan E. "The art of memory: retrospectivism in soviet paintings of the Brezhnev era". En: CULLERNE BOWN, Mathew; TAYLOR, Brandon. *Art of the Soviets: painting, sculpture, and architecture in a one-party state, 1917-1992*. Manchester; New York: Manchester University Press; 1993, p. 161-188.
- REINA, Oliva. *Experiencias de educación*. Madrid: Riafo, 1939.
- RESPLINGER, Mercedes. "Figuras femeninas en tránsito". En: ALIX, Josefina; GONZÁLEZ ORBEGOZO, Marta (com.). *Dibujantas*, 2019, p. 27-37.
- REY, Florian. *La aldea maldita*. Madrid: Pedro Larrañaga, Florián Rey, 1930.
- REY RECIO, María Jesús. *La huella de Cesare Ripa en la pintura alegórica española del siglo XVIII*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Barcelona, 2018.

- REYERO, Carlos. *La pintura de historia en España: esplendor de un género en el siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1989.
- REYERO, Carlos. *La escultura conmemorativa en España: la edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid: Cátedra, 1999.
- REYERO, Carlos. *Alegoría, nación y libertad: el Olimpo constitucional de 1812*. Madrid: Siglo XXI, 2010.
- RICHARD, Bernard. *Les emblèmes de la République*. Paris: CNRS éditions, 2012.
- RILKE, Rainer Maria. *Poemas a la noche*. Guadarrama: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2009.
- RIPA, Cesare. *Iconología* (2 vols.). Madrid: Akal, 2007 [1593].
- RIUS, Roser; CONSELL CATALÀ DEL LLIBRE INFANTIL I JUVENIL. “Roser Rius” (en línea). En: <<https://www.clijcat.cat/diccionari/Catala/Diccionari.html>> (fecha de consulta: 11-07-2019).
- RIVIÈRE GÓMEZ, Aurora. *Orientalismo y nacionalismo español: estudios árabes y hebreos en la Universidad de Madrid (1843-1868)*. Madrid: Dykinson, 2000.
- ROBERT, Roberto *et al.* *Las españolas pintadas por los españoles*. Madrid: Fundación Francisco Largo Caballero, 2008 [1871].
- RODARI, Gianni. *Cuentos para jugar*. Madrid: Alfaguara, 1980.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. *Los cuentos populares o la tentativa de un cuento infinito*. Murcia: Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones, 1989.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. *El texto infinito: ensayos sobre el cuento popular*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2004.
- RODRÍGUEZ TAPIA, Rafael. “La educación en la transición política española: biografía de una traición”. *Foro de Educación*, 2008, nº 6(10), p. 93-110.
- ROMO PARRA, Carmen. “El desorden de la identidad persistente: cambio social y estatus de la mujer en la España desarrollista”. *Arenal*, 2005, vol. 12, nº1, p. 91-109.
- ROSALDO, Michelle. “Woman, Culture, and Society: A Theoretical Overview”. En: M. Z. ROSALDO; L. LAMPHERE (eds.). *Woman, culture, and society*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1974, p. 17-42.
- ROSERCAPDEVILA.COM “Roser Capdevila i Valls” (en línea). En: <<http://www.rosercapdevila.com/>> (fecha de consulta: 25-10-2018).
- ROSÓN, María. “Cuerpo, mujeres y campo en el primer franquismo”. En: JIMÉNEZ BLANCO, M^a D. Jiménez-Blanco (com.). *Campo cerrado: arte y poder en la posguerra española: 1939-1953*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016 a, p. 124-139.
- ROSÓN, María. *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo*. Madrid: Cátedra, 2016 b.
- ROYO, Juan. “Mir Balaguer, María Del Pilar” (en línea). En: <<http://juanroyo.blogspot.com/2018/12/mir-balaguer-maria-del-pilar-valencia.html>> (fecha de consulta: 19-12-2020).
- RIUS VERNET, Núria. “La veu estroncada de Lola Anglada Sarriera”. En: ANGLADA, Lola; RIUS VERNET, Nuria; SANZ COLL, Teresa (eds.). *Lola Anglada. Memories, 1892-1984*. Diputació de Barcelona 2015, p. 15-29.
- RUANO, Alfonso. “Un caso insólito y mucho eclecticismo”. *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 1992, nº 39, p.16 – 20.
- RUIZ FRANCO, Rosario. *¿Eternas menores? Las mujeres en el Franquismo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

- SABONIS-CHAFEE, Theresa. "Communism as Kitsch". En: BARKER, Adele Marie (ed.). *Consuming Russia: popular culture, sex and society since Gorbachev*. Durham: Duke University Press, 1999, pp. 362-381.
- SAID, Edward. *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo, 2003 [1978].
- SAN ROMÁN, Teresa (ed.). *Entre la marginación y el racismo: reflexiones sobre la vida de los gitanos*. Madrid: Alianza Universidad, 1986.
- SÁNCHEZ DÍAZ, Pilar. "Participación social de las mujeres". En: MORANT, I., dir. *Historia de las mujeres en España y América Latina* (vol. IV). Madrid: Cátedra, 2005-2006, p. 349-366.
- SANTOS FERNÁNDEZ, Ricardo. "Crítica a la LOGSE y a la situación actual" (en línea). En: <<http://www.csi-csif.es/ense/Article431.html>> (fecha de consulta: 6-10-2019).
- SALISBURY, Martin; STYLES, Morag. *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*. Barcelona: Blume, 2012.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael. "La cultura, este invento del gobierno" (en línea). En: <https://elpais.com/diario/1984/11/22/opinion/469926007_850215.html> (fecha de consulta: 26-10-2019).
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Rosario. *Mujer española, una sombra de destino en lo universal: trayectoria histórica de Sección Femenina (1934-1977)*. Murcia: Universidad de Murcia, Secretaría de Publicaciones, 1990.
- SÁNCHEZ-REDONDO MORCILLO, Carlos. *Leer en la Escuela durante el Franquismo*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, 2004.
- SASTRE, Alfonso. *Manifiesto contra el pensamiento débil*, Fuenterrabía: Hiru, 2003.
- SANTOS, M^a Jesus. "Sobre mí" (en línea). En: <<http://mjesussantos.com/biografia/>> (fecha de consulta: 20-01-2020).
- SCHUBERT, Karin. "Biografía", 2012, (en línea). En: <<https://sites.google.com/site/galeriakarinschubert/biografia/>> (fecha de consulta: 14.08.2019).
- SCHWARCZ, Joseph H.; SCHWARCZ, Chava. *The Picture Book Comes of Age: Looking at Childhood Through the Art of Illustration*. Chicago: American Library Association, 1991.
- SCHWARCZ, Joseph H. *Ways of the Illustrator: Visual Communication in Children's Literature*. Chicago: American Library Association, 1982.
- SCOTT, Joan W. "El género: una categoría útil para el análisis histórico". En: AMELANG, J.; NASH, Mary, coor. *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1990, P. 23-58.
- SEBASTIÁN, Santiago. "La imagen alegórico-emblemática de los lugares geográficos: el catafalco de María de Borbón". *Ars longa: cuadernos de arte*, 1993, nº 4, p. 47-57.
- SEOANE, Marina. "Acerca de Marina" (en línea). En: <<https://www.marinaseoane.com/curriculum-completo/>> (fecha de consulta: 5-11-2020).
- SIEGELBAUM, Lewis; SOKOLOV, Andrei (ed.). *Stalinism as a Way of Life: A Narrative in Documents*. New Haven; London: Yale University Press, 2000.
- SIMÓN, Núria; MEDINA, Guillem. *Vestidas de Papel*. Madrid: Diábolo Ediciones, 2015.
- SINUÉS DE MARCO María del Pilar. *Hija, esposa y madre. Cartas dedicadas a la mujer acerca de sus deberes para con la familia y con la sociedad*. Madrid: Librería general de Victoriano Suárez, 1866.
- SM. "Biografía". En: <<https://es.literaturasm.com/autor/marta-balaguer-i-julia#gref>> (fecha de consulta: 2-09-2019)
- SOKOLOVA, Larisa; GUZMÁN TIRADO, Rafael. *El folclore de los pueblos eslavos*. Granada: Universidad de Granada, 2003.
- SOLÀ I DACHS, Lluís (ed.). *En Patufet: 1904-1938*. Barcelona: Llibres de l'Index, 2003.

- SOLDEVILLA, Carles. "Entreviu amb Lola Anglada". *D'ací d'allà*, agosto, 1924, p. 54-6.
- SOLÉ, Carme. 2010. Biografía. (en línea). En: <<http://www.carmesolevendrell.com/ca/bio/biografia>> (fecha de consulta: 17-08-2019).
- SOPEÑA MONSALVE, Andrés. *El florido pensil: memoria de la escuela nacionalcatólica*. Barcelona: Crítica, 1995.
- SOTO CARMONA, Álvaro. "Cuantificación de la mano de obra femenina (1860- 1930)". En: FOLGUERA, Pilar (ed.). *La mujer en la Historia de España*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1984, p. 279-298.
- SUBIRATS, Eduardo. *Intransiciones: Crítica de la cultura española*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- SUERIO, Susana. *Posguerra, publicidad y propaganda*. Madrid: CECC, 2007.
- SUMMER, Begoña. *Serny: Celia, Cuchifritín y otras historias ilustradas*. Madrid: Museo ABC 2016.
- SUNY, Ronald Grigor. "The Empire Strikes Out. Imperial Russia, National Identity, and Theories of Empire". En: SUNY, Ronald Grigor; MARTIN, Terry (eds.). *A State of Nations: Empire and Nation-making in the Age of Lenin and Stalin*. Oxford: Oxford University Press, 2001. p. 23- 66.
- TAUSIET, María. "Introducción. Alegorías: significado literal y sentidos ocultos". En: TAUSIET, M. (ed.). *Alegorías. imagen y discurso en la España moderna*. Madrid, CSIC, 2014, p. 13-28.
- TAYLOR, Brandon. "Allegory and iconography in a socialist realist painting". En: TAYLOR, Brandon; BOWN, Matthew (eds.). *Art of the Soviets: painting, sculpture and architecture in a one-party state, 1917-1992*. Manchester [etc.]: Manchester University Press, 1993, p. 51-72.
- TEJEDA, Isabel. "Ángela García y la pintura feminista de los años 70 en España. Del tu y yo al yo". En: PEIRÓ, Juan Bautista (ed.). *Punto y seguido. Ángela García*. Valencia: UPV, 2004, p. 25-48.
- TEJEDA, Isabel; HINOJOSA, Lola. "Críticas al margen o al margen de la crítica. La obra de Paz Muro durante los años 60 y 70". *Artigrama*, 2011, p. 781-794.
- TEJEDA, Isabel; FOLCH, M^a Jesús (coms.). *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1979)*. Valencia: IVAM, 2018.
- TEJEDA, Isabel. "Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años 60 y 70". En: MAYAYO, Patricia; ALIAGA, Vicente (eds.). *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid: This Side Up, 2013. p. 179- 206.
- THEIMER NEPOMNYASHCHY, Catharine. "Markets, mirrors, and mayhem: Alexandra Marinina and the rise of the new russian detektiv". En: BARKER, Adele Marie (ed.). *Consuming Russia: popular culture, sex and society since Gorbachev*. Durham: Duke University Press, 1999, pp.161-191.
- TLOSTANOVA Madina. "Decolonizing the Postsocialist Childhood Memories". En: PIATTOEVA, Nelli; SILOVA; Iveta, MILLEI, Zsuzsa, (eds.). *Childhood and Schooling in (Post)Socialist Societies. Memories of Everyday Life*. Palgrave Macmillan, 2018, p. 271-278.
- TOBOSO, Pilar. "El movimiento feminista y la política de pactos de la Transición: logros y renuncias". *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 2018, n° 132(1), p. 39-49.
- TODOROV, Tzvetan. *El triunfo del artista. la Revolución y los artistas rusos: 1917- 1941*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017.
- TORCIDA, M^a Luisa, "Sobre mi" (en línea). En: <<http://mltorcida.com/sobre-mi/>> (fecha de consulta: 21-01-2021).
- TORTELLA, Gabriel. *El desarrollo de la España contemporánea: historia económica de los siglos XIX y XX*. Madrid: Alianza, 1994.
- TRIANARTS.COM. "Mujeres pintoras: Marina Seoane" (en línea). En: <<https://trianarts.com/marina-seoane-madrid-1957/#sthash.9N9r0nov.dpbs>> (fecha de consulta: 2-09-2021).
- TURÍN, Adela. *Los cuentos siguen contando: algunas reflexiones sobre los estereotipos*. Madrid: Horas y Horas, 1995.

- TSVIETÁIEVA, Marina. *Natalia Goncharova: retrato de una pintora*. Barcelona: Minúscula, 2006.
- UMBRAL, Francisco. *Guía de la posmodernidad*. Madrid: Temas de hoy, 1987.
- UNOYCEROEDICIONES. “Ana Miralles” (en línea). En: <<http://unoyceroediciones.com/portfolio-item/ana-miralles>> (Fecha de consulta: 10-09-2019).
- URDIALES VALIENTE, Alberto. *Creatividad y comunicación de la ilustración infantil en la narrativa en castellano (1900-1936)*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- URDIALES VALIENTE, Alberto, *El mundo de Asun Balzola*. Madrid: Fundación SM, D.L. 2011.
- URDIALES, Alberto. “Mercé Llimona” (en línea). En: <<https://www.biblioteca.org.ar/libros/156044.pdf>> (fecha de consulta: 10-08-2019).
- UREÑA PORTERO, Gabriel. “La nueva pintura de la España eterna”. En: BONET CORREA, A., coor. *Arte del franquismo*. Madrid: Cátedra, 1981, p. 159-203.
- UREÑA, Gabriel. *Las vanguardias artísticas en la postguerra española 1940-1959*. Madrid: Istmo, 1982.
- URÍA RAMOS, Paloma. En: *tiempos de Antoñita La Fantástica*. Tres Cantos (Madrid): Foca, 2004.
- URTEAGA, Luis. “La teoría de los climas y los orígenes del ambientalismo” (en línea). En: <www.ub.edu/geocrit/geo99.htm> (fecha de consulta: 20-04-2019).
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador. *La dinastía de los Blasco*. Norma Editorial, 1982.
- VÁZQUEZ RAMIL, Raquel. *La mujer en la Segunda República española*. Tres Cantos, Madrid: Akal, DL, 2014.
- VÉLEZ, Pilar (ed.). *Xilografies de Josep Obiols. Estudi monogràfic*. Barcelona: Ajuntament, D.L. 1990.
- VENTURA, Nuria. “Carme Solé: Una ilustradora que ha traspasado fronteras”. *Boletín de la Asociación Española de los amigos de IBBY*, 1984, nº 2, p. 10-13.
- VARELA, Julia. *Las reformas educativas a debate (1982-2006)*. Madrid: Morata, 2007
- VASILEVA IVANOVA, Aneta. “Transición femenina. Construcción de la identidad de género en el primer cómic feminista español”. *Las batallas del cómic. Perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea*. Valencia: Universitat de València, 2016 a, p. 320-341.
- VASILEVA IVANOVA, Aneta. “La meva casa i la meva ciutat. Representaciones socioespaciales de lo femenino en la ilustración gráfica de Lola Anglada Sarriera (1812-1984)”. En: ALBA PAGÁN, E., GINÉS FUSTER, B., PÉREZ OCHANDO, L., coords. *De-construyendo identidades la imagen de la mujer desde la modernidad*. Valencia: Universitat de València, 2016 b.
- VASILEVA IVANOVA, Aneta. “Bajo la pluma de Damocles. El binomio conceptual ‘formalismo y decadencia’ en la estética y crítica soviéticas”. *Ars Longa*, 2017, nº 26, p. 247-262.
- VEDERNIKOVA, Svetlana. “About Svetlana” (en línea). En: <<https://www.vedernikova.com>> (fecha de consulta: 10-11-2020).
- VIDAL MAYOR, Vanessa. “Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética”. *Laocoonte. Revista de estética y teoría de las artes*, nº 4, 2017, p. 199-213.
- VILA MIGUELOA, Maria del Carmen (Marika). *El cos okupat. Iconografies del cos femení com a espai de la transgressió masculina en el còmic*. Tesis doctoral inédita. Universitat de Barcelona, 2017.
- VEGA GARCÍA, Rosario. “Literatura infantil y juvenil en la España de los años sesenta: La Ballena Alegre” (en línea). *Especulo* (UCM), 2009, nº 42. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/ballena.html> (Fecha de la consulta: 14.06.2019).
- WARNER, Marina. *Monuments & maidens: the allegory of the female form*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1985.

- WARNER, Marina. *From the beast to the blonde on fairy tales and their tellers*. London: Vintage, 1995.
- WEEK, Theodore R. *Nation and State in Late Imperial Russia*. De Kalb: Northern Illinois University Press, 1996.
- WEINER, Amir. "Nature, Nurture, and Memory in a Socialist Utopia: Delineating the Soviet Socio-Ethnic Body in the Age of Socialism". *The American Historical Review*, 1999, vol. 104, nº. 4, p. 1114-1155.
- WILEY, Roland. *Tchaikovsky 's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. Oxford: Clarendon Press, 1985.
- WOLFF, Janet. "Artistas, críticos y académicas: la problemática relación del feminismo con la Teoría". En: DEEPWELL, Katy (ed.). *Nueva crítica feminista de arte: estrategias críticas*. Valencia-Madrid: Cátedra-Universitat de València, 1998, p. 43-52.
- WOOLF, Virginia. *Orlando*. Barcelona: Edhasa, 2004.
- WOOLF, Virginia. *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral, 2010.
- YURCHAK, Alexey. *Everything was forever, until it was no more: The last Soviet generation*. Princeton: Princeton University Press, 2005.
- ZABELINA, Tatiana. "Sexual violence towards women". En: PILKINGTON, Hilary (ed.). *Gender, generation and identity in contemporary Russia*. London; New York: Routledge, 1996, p. 169-187.
- ZAFRA, Remedios. *(h)adas. Mujeres que crean, programan, prosumen y teclean*. Madrid: Páginas de espuma, 2013.
- ZAPARAÍN HERNÁNDEZ, Fernando; GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis Daniel. *Cruces de caminos. Álbumes ilustrados: construcción y lectura*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010.
- ZELENSKY, Elizabeth. "Popular children 's culture in post-perestroika Russian: songs of innocence and experience revisited". En: BARKER, Adele Marie (ed.). *Consuming Russia: popular culture, sex and society since Gorbachev*. Durham: Duke University Press, 1999, p. 138- 159.
- ZIMENKO, Vladislav. *El humanismo del arte*. Moscú: Progreso, 1976.
- ZIPES, Jack. *El irresistible cuento de hadas: historia cultural y social de un género*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- ZUFIAURRE GOIKOETXEA, Benjamín. *Proceso y contradicciones de la reforma educativa (1982-1994)*. Barcelona: Icaria Editorial, 1994.

Fuentes en lenguas románicas

LIBROS Y MANUALES ILUSTRADOS

- ALBERTI, Rafael. *Entre el clavel y la espada (1939-1940)*. Buenos Aires: Losada, 1941.
- ALBERTI, Rafael, et al. *Trabajar no es un juego*. Barcelona: Planeta; Madrid: Debate, 1997.
- ALBERTI, Rafael; HORNA, Luis de (il.). *Aire que me lleva el aire*. Barcelona: Labor, 1977.
- ALBERTI, Rafael; RUIZ NAVARRO, José. *Rafael Alberti y los niños*. Madrid: Everest, 1986.
- ALBÓ, Núria; BORDOY, Irene (il.). *Tanit*. SM Madrid, 1987.
- ALONSO Manuel; LARTITEGUI, Ana (il.). *Un regalo para Nines*. Barcelona: Edebé, 1996.
- AMO, Montserrat del RIUS, María (il.). *Chitina y su gato*. Barcelona: Juventud, 1970.
- ALCOTT, Luisa M. *Aquellos hombrecitos (los hombrecitos de Jo)*. Barcelona: Molino, 1958.
- ANDERSEN Hans Christian. *Cuentos de Andersen*. SERRANO, Javier, et al. (il.). Madrid: Anaya. 1999.

- ANDERSEN, Hans Christian; ARCHIPOWA, Anastassja (il.). *La Sirenita*. León: Evergráficas, 2005.
- ANDERSEN, Hans Christian; BILIBIN, Iván (il.). *La Petite Sirène*. Paris: Flammarion, 1937.
- ANDERSEN, Hans Christian; MESTRES, Apel·les (il.). *Cuentos de Andersen*. Barcelona: Maucci, 1908 (IV edición), [1881].
- ANDERSEN, Hans Christian; GENESTA, Magda (il.). *Pulgarcita*. Barcelona: Garza, 1985
- ANDERSEN, Hans Christian; EIZAGUIRRE ALVEAR, Belén; NADAL ROMERO, M^a Isabel, NAVAS ROSCO, Juan Pablo. *La Reina de las nieves*. León: Everest, 1998.
- ANDERSEN, Hans Christian; LÓPEZ ESCRIVÁ, Ana (il.). (ad.). *Pulgarcita*. Madrid: SM, 1999.
- ANDERSEN, Hans Christian; LLARCH, Juan (ad.); MATAMOROS, Concha (il.). *Pulgarcita*. Barcelona: Cervantes, 1963.
- ANDERSEN, Hans Christian; ROMA, Humbert, ad; PASCUAL, María (il.). *La Reina de las nieves*. Barcelona: Bruguera, 1982.
- ANDERSEN, Hans Christian; GATAGÁN, Tino (il.). *La Reina de las nieves*. Valladolid: Miñón, 1984.
- ANDERSEN, Hans Christian; LLIMONA, Mercè (il.). *El libro de los cuentos de Andersen*. Barcelona: Ediciones B, 2003 [1987].
- ANDERSEN, Hans Christian; RIUS, Roser. *La Reina de las nieves*. Barcelona: Multilibro, 1989.
- ANDERSEN, Hans Christian; VALRIU, Caterina (ad.); MAX (il.). *Chiquitina*. Barcelona: La Galera, 1998.
- ANDERSEN, Hans Christian; RAMOS, María Teresa (il.). *La Reina de las nieves* Barcelona: Hyma, 1990.
- ANDERSEN, Hans Christian. SÁEZ, Fernando (il.). *Pulgarcita*. Madrid: Susaeta, 1970.
- ANDREU, Mabel; PIÉROLA, Mabel (il.). *La senyora Desastre*. Barcelona: Edebé-Marjal, 1998.
- ANGLADA, Lola; WILDE; Oscar. *Contes*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1915.
- ANGLADA, Lola. *Magraneta*. Barcelona: Muntañola, 1917.
- ANGLADA, Lola. *Contes del paradís*. Barcelona: Catalana, 1920.
- ANGLADA, Lola. *El parenostre interpretat per a infants*. Barcelona: Pal·las, 1927.
- ANGLADA, Lola. *Margarida*. Barcelona: Altés, 1928.
- ANGLADA, Lola. *Monsenyor Llangardaix*. Barcelona: Políglota, 1930.
- ANGLADA, Lola; CURET, Francesc. *Visions barcelonines, 1760-1860*. Barcelona: Dalmau y Jover, 1952-1958. (T.I: *La vida a la llar*, 1952. -- T.II: *La Rambla, passeigs i jardins*, 1952. -- T.III: *Els barcelonins i la mort/La vida humanitaria.*, 1953. -- T.IV: *Els barris de la ciutat*, 1953. -- T.V: *Els barris de la ciutat*, 1954. -- T.VI: *Botigues, obradors i cases de menjar i beure*, 1954. -- T.VII: *La vida religiosa*, 1955. -- T.VIII: *Muralles enllà*, 1956. -- T.IX: *Costums, festes i solemnitats*, 1957. -- T.X: *De Sant Pere a Sant Pau*, 1958).
- ANGLADA, Lola. *La Meva casa i el meu jardí*. Barcelona: Filograf, 1958.
- ANGLADA, Lola. *Martin y "Diana" en el bosque*. Barcelona: Juventud, 1963.
- ANGLADA, Lola. *Les meves nines*. Barcelona: Alta Fulla, 1983.
- ANTONIORROBLES. *26 cuentos infantiles en orden alfabético*. Madrid: Ediciones de la Torre 1977
- ANTONIORROBLES; BALZOLA, Asun. *La bruja doña Paz*. Valladolid: Miñón, 1981.
- ANTONIORROBLES. *Rompetacones y Azulita*. Aguilar: Madrid, 1973
- ANTONIORROBLES; WENSELL, Ulises, il. *Cuentos*. Madrid: Susaeta, 1983
- ANTONIORROBLES; BAYÉS, Pilarín. *Hermanos monigotes*. Barcelona: Juan Granica, 1977

ARMIJO, Consuelo; ANDRADA, Carmen (il.). *Mercedes e Inés o cuando la Tierra da vueltas al revés*. Barcelona: Noguer, 1981.

BALLESTER, Arnal. *No tinc paraules*. Salamanca: Media Vaca, 1998.

BALZOLA, Asun. Ciclo de Munia: *Munia y los hallazgos*. *Munia y el cocodrilo naranja*. *Munia y la luna*. *Los zapatos de Munia*. *Munia y la señora Piltroner*. Barcelona: Destino. 1980-1990.

BALZOLA, Asun; BALZOLA, Ana. *El camisón bordado*. Valladolid: Miñón, 1982.

BALZOLA, Asun. *La playa de las conchas rosas*, Valladolid: Miñón, 1982

XIRINACS, Olga; BALZOLA, Asun (il.). *Marina*. *Cavall de mar*. Barcelona: Barcanova, 1986.

BALZOLA, Asun. FORTÚN, Elena, *Celia en la revolución*. Aguilar. 1987.

BALZOLA, Asun; MARTINEZ DE LEZEA, Itxaropena. *Leyendas vascas*, 5 vols. Donostia: Erein, 1987-8.

BALZOLA, Asun. “Remedios”, Revista Telva, 1995, varios números.

BALZOLA, Asun, *Txoriburu*. *Cabeza de chorlito*. Barcelona: Destino, 1998.

RIOS Alicia; BALZOLA, Asun (il.). *Cuentos Rellenos*. Gaviota, 1999.

BALZOLA, Asun. *La Tienda de Mister Daffodil*. Madrid: SM, 2001.

BALZOLA, Asun *et al.* *de ellas [catálogo exposición]*. Castalla (Alicante): Ediciones de Ponent, 2006.

BARRIE, James Matthew; LLIMONA, Mercè. *Peter Pan y Wendy*. Destino: Barcelona, 1994.

BARRIE, James Matthew; CALATAYUD, Miguel (il.). *Peter Pan*. Doncel: Madrid, 1977.

BARTOLOZZI, Piti il. *Cuentos infantiles*. Madrid: Saturnino Calleja, ca. 1939.

BENEYTO, María; BELLVER, Lourdes (il.). *Poemes de les quatre estacions*. València: Tàndem, 1993.

BLANCA-GIL, María; MATAMOROS, Concha (il.). *Mila y su poney*. Barcelona: Betis, [1965-1970].

BOJUNGA NUNES, Lygia. SANZ, Araceli (il.). *El bolso amarillo*. Madrid: Espasa Calpe, 1981.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen; ANDRADA, Carmen. *Las tres naranjas del amor* Barcelona-Madrid: Noguer, 1982.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen; ANDRADA, Carmen (il.). *China, china, capuchina, en esta mano está la china* *China, china, capuchina, en esta mano está la china*. Madrid: Miñón, 1981.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen; ANDRADA, Carmen (il.). *El libro de los 500 refranes*. Valladolid: Miñón, 1981

CALLEJA. LECCIONES DE UNA MADRE. SEGUNDA PARTE DE LA BUENA JUANITA. Madrid Saturnino Calleja, s.f.

CALLEJA FERNÁNDEZ, Saturnino ed.; ÁNGEL ÁLVAREZ, Manuel (il.). *España y su historia: álbum gráfico de los hechos más notables*. Madrid: Saturnino Calleja, 1913 (5ª ed.).

CALLEJA FERNÁNDEZ, Saturnino ed. *Viajes por Asia: Narraciones amenas e instructivas*. Madrid: Saturnino Calleja, 1920.

CANO, Carles; MONREAL, Violeta *Caperucita de colores*. Madrid: Bruño, 1996.

CARNER, Josep. GINESTA, Montse (il.). *Tres contes xinesos*. Barcelona: Abadia de Montserrat, 1985.

CARROLL, Lewis. ANGLADA, Lola; *Alicia en terra de meravelles*. Barcelona: Joventut, 1992. (Reimpresión de Barcelona: Mentora, 1927.)

CARROLL, Lewis; BLASCO, Jesús. *Alicia en el país de las maravillas, (según la novela de Lewis Carroll)*. *Álbum para 180 cromos en colores*. Barcelona: Cliper, 1952.

CARROLL, Lewis; GENESTA, Magda (il.). *Alicia en el país de las maravillas*. Barcelona: Ferma, 1966.

- CARPENTER, Frances (ad.). BILIBIN, Iván (il.). *Tales of a russian grandmother*, Garden City, N.Y.: Doubleday, Doran & Co, 1933
- CARROLL, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas*. Barcelona: Lumen, 2000.
- CARROLL, Lewis; DALÍ, Salvador (il.). *Alice 's Adventures in Wonderland*. Princeton: Princeton University Press, 2015.
- CARROLL, Lewis. FARIÑAS, Salvador (il.). *Alicia en el país de las maravillas*. Barcelona: Mateu, 1952.
- CARROLL, Lewis; LÓPEZ FERNÁNDEZ, Juan (Jan (il.)); FÀBREGAS DE ANDREU, Helena (Helenita, cubierta). *Alicia en el país de las maravillas y otros cuentos*. Barcelona: Bruguera, 1976.
- CARROLL, Lewis; VIDAL SALES José Antonio (guión gráfico); TINTORÉ, Trini (il.). Barcelona: Bruguera, 1974.
- CARROLL, Lewis; BADESA GINER, Jorge et al. (il.). GALLARDA GARÓS, Francisca (cubierta). Barcelona: Bruguera, 1964.
- CARROLL, Lewis; SOTILLOS, Eugenio (ad.); GUERRA, Carmen (il.). *Alicia en el país de las maravillas*. Barcelona: Toray, 1980.
- CARROLL, Lewis; ARAGÓN, Benjamín (ad.). FERNÁNDEZ-PACHECO, Miguel Ángel (il.). *Alicia en el país de las maravillas*. Madrid: Anaya 1994.
- CARVAJAL, Víctor ; AMO, Fuencisla del (il.). *Cuentatrapos*. Madrid: SM, 1985.
- CASAS, Borita. GÓMEZ ZORRILLA, M^a Teresa (il.). *Antoñita fantástica... y el mundo que la rodea*. Madrid: Rollán, 1969.
- CASAS, Borita; SEOANE, María (il.). Madrid: Editorial Andina, 1983.
- CHORDÀ Mari; CLAVÉ, Montse. *Quadern del cos i l'aigua*. Barcelona: La Sal, Edicions de les Dones, 1978.
- COLOMA, Luis; BARTOLOZZI, Piti (il.). *Pelusa*. Madrid: Saturnino Calleja, ca. 1939.
- COMPANY, Mercè; CAPDEVILA, Roser (il.). *Las tres mellizas y Barba Azul*. Barcelona: Arín, 1985.
- COMPANY, Mercedes; ARÀNEGA, Mercè (il.). *La Reina calva*. Valencia: Edición de la Federació d'Entitats Culturals del País Valencià, 1985..
- CONDE, Carmen; ESCRIVÁ, Viví (il.). *El Conde Sol*. Madrid: Escuela Española, 1979.
- CONDE, Carmen, ESCRIVÁ, Viví (il.). *El lago y la corza*. Madrid: Escuela Española, 1980.
- CORISTINE, Philip; GUKOVA, Yulia (il.). *Serena and the Wild Doll*. Toronto, New York: Annick Press Ltd, 2000
- COTS, Jordi (adap.); SOLÉ VENDRELL, Carme (il.). *El poll i la puça*. Barcelona: La Galera 1973.
- COTS I MONER Jordi; CUSÓ I TORELLÓ Montserrat. BAYÉS Pilarín (il.). *Això són els drets dels infants*. Barcelona: Mediterrània, 1998
- COULOM, Jeanne de. *Mayana* (novela, publicada en *Blanco y Negro*, var. núm.). Madrid: Prensa Española, 1930.
- CREUS, Ricard; MOLLÀ, Toni; PALANCA, Carles; ARÀNEGA, Mercè (il.). *Pa amb xocolate. (Cicle inicial 1er EGB)*. Barcelona: Teide, 1986.
- CUPIT, Aarón; CALATAYUD, Miguel. *Cuentos del año 2100*. Madrid: Doncel, 1973.
- D'IVORI (il.). *Les rondalles catalanes il·lustrades per en Joan Vila*. Barcelo-na 1908-09.
- DALMASES PARDO, Antoni; BORDOY, Irene (il.). *L'Elisenda i el mar*. Barcelona: Pub. Abadía Montserrat, 1990.
- DARÍO, Rubén. *Cuentos y crónicas*. Barcelona: Círculo de lectores, 2000 [1918].

- DE LA MOTTE FOUQUE, Friedrich; RACKHAM, Arthur (il.). *Undine*. London, New York: William Heinemann Ltd., Doubleday, Page & Co., 1909.
- DOMINGUEZ, Celia; ESCARDA, Hilario; MENÉNDEZ, Margarita (il.). *365 adivinanzas*. Madrid: Susaeta, 2000.
- E.P.E; LLIMONA, MERCÈ (il.). *Cartilla silabario español. Primera parte*. Barcelona: Seix y Barral, 1942.
- E.P.E; LLIMONA, MERCÈ (il.). *Cartilla silabario hispanoamericano. Segunda parte*. Barcelona: Seix y Barral, 1959 (9ª ed).
- FARIAS, Joan; DÍAZ, Julia (il.). *Desde el corazón de la manzana*. Zaragoza: Edelvives, 1989.
- FERNÁN GÓMEZ, Fernando; GOLDMAN, Shula (il.). *Retal*. Madrid: Anaya, 1988.
- FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Ángel; SERRANO, Javier. *Oriente de perla*. Barcelona: Barcanova, 1991.
- FERRER ESCRIVÀ, Vicenta; BAYÉS, Pilarín (il.). *Una pregunta vull fer*. Valencia: Denes, 1995.
- FERRER ESCRIVÀ, Vicenta; BAYÉS, Pilarín (il.). *Les dones valencianes en temps de Jaume I*. Valencia: Denes, 1998.
- FERRER PASTOR Francisc. BAYÉS LUNA Pilarín. *Car all, car all, carall!!! Contaralles de la meua terra*. Valencia: Comercial Denes, 1995.
- FERRER ESCRIVÀ, Vicenta; BAYÉS DE LUNA, Pilarín (il.). *¿Què serà?, ¿què podrà ser?* Paiporta: Denes, 1997.
- FOLCH I TORRES, Josep Maria; Juceda, Joan (il.). *El retorn accidental d'en Violet*. Barcelona: J. Bagañá, D.L. 1915.
- FORTÚN, Elena; SPARZA, Viera (il.). *Los cuentos que Celia contaba a las niñas*. Editorial: Aguilar, Madrid, 1951.
- FORTÚN, Elena; MOLINA GALLENTE (il.). *Celia, lo que dice*. Madrid: Bolaños y Aguilar, 1929.
- FORTÚN, Elena; ZARAGÜETA, Mariano. *El cuaderno de Celia*. Madrid: M. Aguilar, 1947.
- FORTÚN, Elena; MUNOJA, Rafael (il.). *Celia en el colegio*. Madrid: Aguilar, 1973.
- FORTÚN, Elena; MOLINA GALLENTE (il.). *Celia en el mundo*. Madrid: M. Aguilar, 1934.
- FORTÚN, Elena; MOLINA GALLENTE (il.). *Celia en el colegio*. Madrid: Aguilar, 1939.
- FORTÚN, Elena; BUTLER, Elena. *Celia, madrecita*. Madrid: Aguilar, 1939.
- FREIXAS, Emilio (il.). *Los 10 mejores cuentos americanos*. Barcelona: Sucesor de E. Meseguer, 1956.
- FUERTES Gloria; WENSELL, Ulises (il.). *Piopio Lope: el pollito miope*. Madrid: Escuela Española, 1981.
- FUERTES, Gloria; RIUS, Roser (il.). *Doña Pito Piturra (jugando a leer)*. Madrid: Susaeta, 1987.
- FUERTES, Gloria; MENÉNDEZ, Margarita (il.). *Pienso mesa y digo silla. Poesías, rimas y disparates*. Madrid: Susaeta, 1999.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel; SOLÉ VENDRELL, Carme (il.). *María dos Prazeres*. Bogotá: Norma, 1999.
- GARCÍA-SALVE, Francisco. *La joven que despertó mujer*. Madrid: Studium, 1962.
- GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Angel; BALZOLA, Asun (il.). *Soy un niño*. Madrid: Altea, 1974.
- GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Angel; BALZOLA, Asun (il.). *La niña sin nombre*. Madrid: Altea, 1978.
- GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Ángel; BOSNIA, Nella (il.). *Los niños de los cuentos*. Madrid: Altea, 1978.

GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Ángel; BOSNIA, Nella (il.). *Los niños que no tenían escuelas*. Madrid: Altea, 1978.

GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Angel; CALATAYUD, Miguel (il.). *Soy el aire*. Madrid: Altea, 1974.

GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Angel; CALATAYUD, Miguel (il.). *Soy un cine*. Madrid: Altea, 1977

GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Angel; CALATAYUD, Miguel (il.). *Soy el fuego*. Madrid: Altea, 1974.

GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Angel; CALATAYUD, Miguel (il.). *Soy un museo*. Madrid: Altea, 1977.

GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Ángel; ESCRIVÁ, Vivi (il.). *Un millón de cuentos de un molinero y sus tres hijos*- Madrid: Altea, 1982.

GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Angel; SCHUBERT, Karin (il.). *Soy un hotel*. Madrid: Altea, 1977.

GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Angel; SCHUBERT, Karin (il.). *Soy un circo*. Madrid: Altea, 1977.

GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Angel; SCHUBERT, Karin (il.). *Los niños que no eran como niños*. Madrid: Altea, 1978.

GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Ángel; SCHUBERT, Karin (il.). *Los trabajos del domingo*. Madrid: Altea, 1976.

GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Ángel; SOLÉ VENDRELL, Carme (il.). *Soy una escuela*. Madrid: Altea, 1977.

GARCÍA FERNÁNDEZ, José Luís ; BAYÉS, Pilarín (il.). *Mi primer libro de información sexual y afectiva: conociendo nuestro cuerpo. (Primaria)*. San Sebastián: Elkar, 1994.

GARCÍA LORCA, Federico; ALBERTI, Rafael; JIMÉNEZ, Juan Ramón; HORNA, Luis de (il.). *Mi primer libro de poemas*. Madrid: Anaya, 1997.

GARCÍA LORCA, Federico; CAÑAS, Alicia (il.). *Federico García Lorca para niños*. Madrid: Susaeta, 1999.

GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; PACHECO, Miguel Angel; SOLÉ VENDRELL, Carme (il.). *El niño llorón*, 1978.

GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; PACHECO, Miguel Angel; WENSELL, Ulises (il.). *La niña invisible*. Madrid: Altea, 1978.

GEFAELL, María Luisa; PALET, Juan (il.). *La princesita que tenía los dedos mágicos*. Barcelona: José Janés, 1953.

GEFAELL, María Luisa; GATAGÁN Tino (il.). *La princesita que tenía los dedos mágicos*. Barcelona: Noguer, 1987.

GELLA ITURRIAGA, José. *30 Cuentos de ayer*. Madrid: Sudeste 1936.

GIL ROESSET, Consuelo, FRANCO, José María (musica); GIL ROESSET, Marga (il.). *Canciones de niños* Signo, Madrid, 1932.

GINESTA, Montserrat. *Adelaida pastissera*. Barcelona: Argos Vergara, 1983.

GINESTA, Montse. *Guía de gigantes y otros seres extraordinarios*. Madrid: Anaya, 1992.

GINESTA Montserrat; BALAGUER(il). *Pau i Pepa al país dels contes*. Barcelona: Abadia de Montserrat 1987.

GÓMEZ, Juan Clemente; LARTITEGUI, Ana (il.). *Estimadíssim pare*. Barcelona: Edebé, 1995.

GÓMEZ CERDÁ, Alfredo; MENÉNDEZ, Margarita (il.). *Amalia, Amelia y Emilia*. Madrid: SM, 1993.

- GRIMM, Jakob; GRIMM, Wilhelm; ARHIPOWA Anastasija (il.). *Grimms Märchen*. Esslingen: Verlag J. F. Schreiber 1990 [1985].
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Herman; GRIMM, Wilhelm; SERRANO, Javier *et al.* (il.). *Cuentos de Grimm*. Madrid: Anaya, 1998.
- GRIMM, Jakob y Wilhelm; RACKHAM, Arthur (il.). *Cuentos de Grimm, ilustrados por Arthur Rackham*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1992 [1909].
- GRIMM, Jacob y Wilhelm; LLIMONA Mercè (il. y adap.). *Blancanieves y los enanitos*. Barcelona: Juventud, 1941.
- Fig. 799-800. José Zamora. Portada y fragmento de la página inicial de *Blanca Nieves* (de la publicación de Calleja reeditada). GRIMM, Jakob y Wilhelm; ZAMORA, José (il.). *Blanca Nieve.s* Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2014 [1930]
- GRIMM, Jakob y Wilhelm; RACKHAM, Arthur (il.). *La Bella Durmiente*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2002 [1920].
- GRIPE, Maria; SEOANE, Marina (il.). *La hija del espantapájaros*. Madrid: SM, 1980.
- GUILLÉN, Nicolás; ELENA, Horacio (il.). *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel*. Salamanca: Lóguez, 1986.
- FARIAS, Juan ; AMO, Fuencisla del (il.). *Un cesto lleno de palabras*. Madrid: Alfaguara, 2000.
- HERNÁNDEZ, Miguel; OLAVERRI, Lorenzo (il.). *Miguel Hernández para niños*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1981.
- HIDALGO Herrín; ORTÍN, Carlos (il.). *Narices, buhitos, volcanes y otros poemas ilustrados*. Salamanca: Media Vaca, 1998.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. FREIXAS, Carlos (il.). *El Cascanueces de Nuremberg*. Barcelona: Hyma, 1947.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus; VILARIÑO, Encarnación (ad.); WENSELL, Ulises (il.). Madrid: Marpol, 1977.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *El cascanueces y el rey de los ratones*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus; MELENDEZ, Francisco (il.). *El cascanueces y el rey de los ratones*. Madrid: Mondadori, 1987.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. GABÁN, Jesús (il.). *El cascanueces y el rey de los ratones*. Madrid: ANAYA, 1987.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus; SERRANO, Javier *et al* (il.). *Cuentos de Hoffmann*. Madrid: Anaya, 2000.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón; HORNA, Luis de (il.). *Canta, pájaro lejano*. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón; RUIZ NAVARRO, José (il.). *Juan Ramón Jiménez y los niños*. Madrid: Everest, 1980.
- JIMENZ MARCOS, Luís; MUNOA, Rafael (il.). *Leyendas andaluzas*. Madrid: Aguilar, 1963.
- JIMÉNEZ MARTOS, Luis GOLDMAN, Shula (il.). *Leyendas andaluzas*. Madrid: Espasa-Calpe: 1990.
- KRÜSS, James; SCHUBERT, Karin (il.)., *Las aventuras de Carolina*. Madrid: Escuela Española, 1984.
- LACUESTA I CONTRERAS, Marisa; CALATAYUD, Miguel (il.). *Tres i no res en la boca d'un drac*. Valencia: Edicions de la Federació d'Entitats Culturals del País Valencià, 1982.
- LALANA, Fernando; MONREAL, Violeta (il.). Madrid: Bruño, 2000.
- LANDA, Mariasun. BALZOLA, Asun (il.). *Iholdi*. Donostia: Erein, 1988.
- LANUZA, Empar de; GINESTA, Montserrat (il.). *El sabio rey loco*. Barcelona: La Galera, 1979.

LARREULA, Enric; CAPDEVILA, Roser. *La bruja aburrida viaja a Venecia*. Barcelona: Planeta, 1990.

LARREULA, Eric; CAPDEVILA, Roser (il.). *Las Memorias de la Bruja Aburrida*. Barcelona: Planeta, 1998.

LEEuw, Adèle. *Casa de muñecas*. Barcelona: Molino, 1961.

LLIMONA, Mercè. *No m'oblidis. Diari d'una col·legiala*. Barcelona: Destino, 1995

LLIMONA, Mercè. *Bibi y el invierno*. Barcelona: HymSA, 1983.

LLIMONA, Mercè (il.). *Altres jocs i cançons*. Barcelona: HymSA., 1986.

LEÓN, María Teresa; VELASCO, Rosario de (il.). *Cuentos para soñar* Barcelona [etc.]: Edaf, 2000 [1928].

LÓPEZ NARVÁEZ, Concha; GOLDMAN, Shula. *Endrina y el secreto del peregrino*. Madrid: Espasa, 1987.

López del Castillo, Lluís (comp.). *Borromba: vocabulari bàsic il·lustrat*. Barcelona: La Galera, 1976.

MACHADO, Antonio, SANZ, Araceli (il.). *Antonio Machado para niños*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1982.

MARTÍ GARCÍA, María (adapt.) GENESTA Magda, et al. (il.); GALLARDA GARÓS, Francisca (cubierta). Barcelona: Bruguera, 1962.

MARTÍN GAITE, Carmen; EGUILLOR, Juan Carlos, il; *El castillo de las tres murallas*. Barcelona: Lumen, 1981.

MARTÍN GAITE, Carmen; PIÉROLA, Mabel (il.). *Dos cuentos maravillosos*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1999.

MARTÍN GAITE, Carmen; SALVATELLA, Nuria. *El pastel del diablo*. Barcelona: Lumen, 1985.

MARTÍNEZ I VENDRELL, María; CAPDEVILA, Roser (il.). *Los conflictos de Ana*. Barcelona: Destino, 1988.

MATEOS, Pilar; ESCRIVÁ, Viví (il.). *La bruja Mon*. Madrid: SM, 1984.

MATUTE, Ana María; MOLINERO, David (il.). *Todos mis cuentos* Barcelona: Lumen, 2002.

MATUTE, Ana María; PORTA Anna (il.). *La oveja negra*. Barcelona: Destino, 1994.

MERRELL, Concordia. *Julia aprovecha la ocasión*. Madrid: Prensa Española, 1927.

MESTRES, Ape.lles. *Liliana*. Sabadell: AUSA, D.L. 1989.

MIRALLES, Anna. *Dossier A.M.* Valencia: Midons, 1996.

MISTRAL, Gabriela; RUIZ NAVARRO, José (il.). *Gabriela Mistral y los niños*. La Coruña: Everest, 1988.

MOLINA LLORENTE, Pilar. AMO, Fuencisla del (il.). *El largo verano de Eugenia Mestre*. Madrid: Anaya, 1987.

MURCIANO, Carlos, AMO, Fuencisla del. (il.). *Las manos en el agua*. Barcelona [etc.]: Noguer, 1982.

MURCIANO, Carlos; GINESTA, Montse (il.). *Duende o cosa*. Zaragoza: Luis Vives, 1990.

NESBIT, Edith. RIBAS, Federico et al. (il.). *Cuentos de Nesbit*. Madrid: Saturnino Calleja, 1924.

NOGUERO, Joaquim; RIUS, Maria (il.). *Les finestres de Maria*. Seo de Urgel: Salòria, 2018.

OBIOLS, Miquel; SOLÉ VENDRELL, Carme (il.). *Que viene el Iris, Leri*. Barcelona: Aura, 1991.

OBIOLS, Miquel; SOLÉ VENDRELL, Carme (il.). *Todos los Iris al Iris*. Barcelona: Aura, 1991.

OBIOLS, Miquel; SOLÉ VENDRELL, Carme (il.). *Todos los Iris al Iris*. Barcelona: Aura, 1991.

OLAVERRI, Lorenzo (il.). *Miguel Hernández y los niños*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1983.

ONIEVA, Antonio J. COBOS, Antonio (il.). *Carmencita de viaje*. Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez, 1958.

Perellón, Celedonio. "En persona". *Lazarillo*, 2002, nº 7, p. 62.

ORTIZ MUÑOZ, Luis; COBOS, Antonio (il.). *Glorias Imperiales. Libro escolar de lecturas históricas*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1940, p. 204.

OSORIO Marta; MONREAL, Violeta. *Manuela en el campo* Barcelona: Edebé, 1998.

OSORIO, Marta; GOLDMAN, Shula (il.). *El gato con ojos color de oro*. Madrid: Susaeta, 1992.

PALACÍN, Adelina; BAYÉS Pilarín (il.). *Hem trobat una gateta*. Picanya: Edicions del Bullent, 1996.

PARRÁMON Josep M^a.; BALZOLA, Asun (il.). *La Primavera*. Barcelona: Bruguera, 1981.

PARRAMÓN, José María; BORDOY, Irene (il.). *Mi casa*. Barcelona: Parramón, 1988.

PALUZIE; Faustino; *Guía de la Mujer*. Barcelona Faustino PALUZIE Editor, 1887.

RODRÍGUEZ, Manuel (adapt.); PASCUAL, María (il.). *Blancanieves y Rojaflor*. Barcelona: Planeta de Agostini, 2015. [ca. 1970].

PASCUAL, María (il.). *La niña y el lobo*. Barcelona: Planeta de Agostini, 2015 [1967].

PELEGRÍN, Ana María (comp); GATAGÁN, Tino (il.). *Poesía española para niños*. Madrid: Alfaguara, 1997.

PERIS, Carme et al. *Patim, patam, patum*. Barcelona: Teide, 1984.

PERRAULT, Charles. *Cuentos completos de Charles Perrault*. Madrid: Anaya, 1997.

PERRAULT, Charles, LLIMONA Mercè (il.). *Pulgarcito*. Barcelona: Hymnsa, 1985.

PONSODA, Joan; CALATAYUD, Miguel (il.). *Saïda, la reina mora*. Valencia: Conselleria de Cultura, 1987.

PUNCEL, María; SCHUBERT Karin (il.). *Operación Pata de oso*. Madrid: Anaya, 1988.

PUNCEL, María; ESCRIVÁ, Viví. *Dos cuentos de princesas*. Madrid: Altea, 1982.

PUNCEL, María; D'ATRI, Adriana; WENSELL, Ulises (il.). *Así son papá y mamá*. Madrid: Altea, 1977.

RAUD, Eno; BISTI, Natalia (il.). *The Adventure of Sicsik*. Москва: Raduga, 1983.

RECIO Rita; BALAGUER, Marta (il.). *Poemas para vosotros*. Barcelona: Juventud, 1991.

REVIEJO, Carlo ; NOVOA, Teresa (il.). *El porqué de las cosas. Más de 100 preguntas y respuestas*. Madrid: Susaeta, 1996.

RIUS, Roser. *Mi familia*. Barcelona: Planeta de Agostini, 1994.

RIUS, Roser. *La Petitona surt al jardí*. Barcelona: Cruïlla 1999.

RIUS, Roser. *Tina tiene frío*. Madrid: SM, 1999.

RUBIO, Antonio; NOVOA, Teresa (il.). *Versos vegetales*. Madrid: Anaya, 2001

ROMEVA, PAU Obiols Josep il. *SIL.LABARI CATALÀ*. Barcelona: Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana, 1922.

RODCHENKO, Aleksandr; Stepánova, Varvara (fot.). *A Pageant of Youth*. Moscow, Leningrad: State Art Publishers, 1939.

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio; TORRECILLA, Pablo. *Burrita de plata*. Madrid, Algaida, 1988.

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. *Cuentos al amor de la lumbre* (2 vols). Madrid: Anaya, 1983.

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio; CAPDEVILA, Roser (il.). *La princesa muda*. Sevilla: Algaida, D.L. 1986.

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio; SEOANE, Marina (il.). *De penca en penca*. Sevilla: Algaida, 1985.

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio; GATAGÁN, Tino. *El bello durmiente*. Sevilla: Algaida, 1990.

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio; SERRANO, Javier. *El bello durmiente*. Sevilla: Algaida, 1995.

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio; TORCIDA, M^a. Luisa (il.). *Blancaflor* Sevilla: Algaida, 1999.

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio; CAÑAS, Alicia (il.). *La niña que salió de un huevo*. Madrid: Algaida, 1988.

RODRÍGUEZ, Manuel (adapt.); PASCUAL, María (il.). *Blancanieves y Rojaflor*. Barcelona: Planeta de Agostini, 2015. [ca. 1970].

ROSA SENSAT (ASSOCIACIÓ), PIÉROLA, Mabel il. *Cuentos de ingenios y otras trampas*. Barcelona: Rosa Sensat; Madrid: Espasa, 2000.

RUIZ, Carmen (ed.); ANDRADA, Carmen (il.). *Yamil y Yamila*. Madrid: Escuela Española, 1985.

SAAVEDRA, Ángel de (duque de Rivas); MESTRES, Apelles (il.). *Obras completas*. Barcelona: Montañer y Simon, 1884.

SALVADOR, Tomás; GOÑI, Lorenzo (il.). *Nuevas aventuras de Marsuf*. Madrid: Doncel, 1971.

SÁNCHEZ-SILVA, José María; GOÑI, Lorenzo (il.). *¡Adios, Josefina! (cuento de verano)*. Madrid: Alameda, 1962.

SANMARTÍ, Teresa; SOLÉ VENDRELL, Carme (il.). *Drecera: inici a la lectura*. Barcelona: Vicens-Basica, 1977.

SEGRELLES, José (il.). *Las 1001 noches*. Barcelona: Salvat, 1932.

SEGUR, Condesa de; LOZANO OLIVARES, Desiderio Babiano (il.). *Las travesuras de Sofía*. Barcelona: Librería religiosa, 1946 [1859].

SEGUR, Condesa de; ZARAGÜETA, Mariano (il.). *Las desgracias de Sofía*. Madrid: Aguilar, 1958 [1859].

SENNELL, Joles; ESCRIVÁ, Viví. *El bosque encantado*. Madrid Espasa-Calpe 1985.

SERRANO, Rosa, BELLVER, Lourdes (il.). *La domadora de somnis*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia de la Generalitat Valenciana, D.L. 1989.

SERRANO Martín; SIMÓN Miguel (ad.); CAÑAS, Alicia (il.). *Capucita Roja y seis cuentos más*. Madrid: Alabe, 1993.

SCHMIDT, Annie M.G.; SCHUBERT, Karin (il.). *Mila y Yaco*. Madrid: Espasa Calpe 1989.

SOLÉ VENDRELL, Carme. *Un día en el zoo*, Barcelona: La Galera, 1973.

SOTO, Apuleyo (ed.). lit.; SEOANE, Marina (il.). *Lope de Vega para niños*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1986.

SOTILLOS, Eugenio (ad.); PASCUAL, María (il.). *Mis cuentos favoritos* (8 vols). Madrid: Susaeta, 1987.

SOTILLOS, Eugenio (ad.). PASCUAL, María (il.). *Ocurrió una vez* (vol. 2). Barcelona: Toray, 1982.

SOTILLOS, Eugenio (ad.). PASCUAL, María (il.). *Cuentos de la Condesa de Segur*. Barcelona: Toray, 1984.

STORR, Catherine; SCHUBERT, Karin (il.). *Poli y el lobo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.

TIÓ, Josep; RIFÁ, Fina (il.). *El castell d'irás i no tornarás*. Barcelona: Casals, 1977

TURÍN, Adela; BOSNIA; Nella (il.). *Arturo y Clementina*. Barcelona: Lumen, 1976.

URDIALES, Alberto. *La princesina que xugaba col dragón*. Gijón: Júcar, 1989.

VALERI, Eulàlia (comp.); GINESTA, Montserrat (il.). *Aire i llum*. Barcelona: La Magrana, 1986.

VALOR, Enric; SANTANA, Francesc (il.). *Rondalles valencianes*, 8 vol. València: Edicions de la Federació d'Entitats Culturals; Edicions del Bullent, 1984-1988.

VÁZQUEZ-VIGO, Carmen; ESCRIVÁ, Viví (il.). *Aire de colores*. Valladolid: Miñón, 1983.

VENTURA, Antonio; NOVOA, Teresa (il.). *El pájaro y la princesa*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001.

VERGER, Eduard J. (ed.). *El meu llibre de poesia*. Madrid: Anaya, 1997.

VIZA, Montserrat ARÀNEGA, Mercè (il.). *Sóc fadrina!* Alzira: Bromera, 1999.

ZAMORA, José (il.). *Cuentos mágicos*. Madrid: Saturnino Calleja, [1940].

ZAMORA, José. *Penagos, Rafael (ils.)*. *Cuentos Clásicos*. Madrid: Saturnino Calleja, 1935.

ZAMORA, José (il.). *Blancanieves*. Madrid: Saturnino Calleja, 1930.

REVISTAS, PERIÓDICOS Y CUADERNOS DE HISTORIETAS

Azuzena, 1951-1965, nº 30; 236; 255; 267; 444, 529; 953.

Cairo, 1988, nº 56, nº 58.

COLINO, María. *Margarita*. Madrid: Horas y Horas, 1991.

Cu-Cut, 1911, nº 468.

Cuentos gráficos infantiles "Cascabel", 1958-1960, nº 122; 219.

Florita, 1952, nº 125.

Nosaltres sols!, 1931, nº8.

La Nuri, 1925, nº1.

Laura, nº3, 1959.

Mis Chicas, 1942, nº 41.

Rosas Blancas, 1963, nº 241.

SEGURA; Antonio; MIRALLES, Ana. de *Eva Medusa*, nº 3 (*Yo, El Amor*). Barcelona: Ediciones Glénat, 1994.

SORIA, Mariel; BARCELÓ, Manel. *Mamen* (recopilación). Barcelona: Ediciones El Jueves, S.A., 2008.

Bibliografía en ruso

АБАШЕВА, М. "Семиотика девической инициацией. От Институтской повести к Советской детской прозе". Еп: БАЛИНА Марина (ed.). *"Убить Чарскую...": парадоксы советской литературы для детей, 1920-е-1930-е гг.* Санкт-Петербург: Алетейя, 2013, p. 75-87.

АДИБЕКЯН Наринэ. *Гендерный срез истории России*. Москва; Пятигорск: АИТОНК, 2004.

АЙВАЗОВА, Светлана "Реформы 90-х годов: равные права - разные возможности. (Очерк 3)" (en línea). En: <http://www.owl.ru/win/books/rw/o3_1.htm> (Fecha de consulta: 15-03-2022).

АЛЕКСЕЕВ, Никита. "Larisa Rezún-Zvezdochétova". *Adresse provisoire pour l'art contemporain russe*. París: Musée de la Poste, 1993.

АЛЕКСАНДРОВ, Юрий, БАРЗАХ, Анатолий, (eds.). *Русский Комикс*, Москва: Новое литературное обозрение, 2010.

АЛЬЧУК, Анна. "Метаморфозы образа женщины в русской рекламе". *Гендерные Исследования*, 1998, nº 1. p. 255-261.

АНТОШИНА, Татьяна. “Visual art by Tania Antoshina”, 2021 (en línea). En: <<http://antoshina.com/>> (fecha de consulta: 10-03-2020).

АРАЛОВА, Екатерина. “Энциклопедия для маленьких принцесс», 2019 (en línea). En: <<https://25.hse.ru/books/childrens>> (fecha de consulta: 10-03-2020).

АРАЛОВА, Екатерина *et al.* “Постсоветская книжная полка Детская литература”, 2019 (en línea). En: <<https://25.hse.ru/books/childrens>> (fecha de consulta: 17-03-2020).

АРЗАМАСЦЕВА, Ирина Николаевна. “Век ребенка” в русской литературе 1900-1930 годов: Моногр. Москва: Прометей; Моск.пед.гос.ун-т, 2003.

ARTINVESTMENT.RU. “Гольдингер Екатерина Васильевна” (en línea). En: <<https://artinvestment.ru/auctions/80670>> (fecha de consulta: 20-10-2020).

АРТ-КАТАЛОГ. “Милеева Любовь Федоровна” (en línea). En: <http://www.art-catalog.ru/artist.php?id_artist=1105> (fecha de consulta: 16-09-2021).

АРХИПОВА, Александра; КИРЗЮК, Анна. *Опасные советские вещи, Городские легенды и страхи в СССР*. Москва: Новое литературное обозрение, 2020.

АРХИПОВА, Александра; КИРЗЮК, Анна. “Красная пленка, черные очки и всевидящее око власти”. *Фольклор и антропология города, I (1)*, 2018, p. 130–152.

АРХИПОВА, Александра; РАДЧЕНКО, Дарья; ТИТКОВ, Алексей (eds.). *Городские тексты и практики. Том I: Символическое сопротивление*. Москва: Издательский дом «Дело», РАНХиГС, 2016.

АУКЦИОННЫЙ ДОМ ЕГОРОВЫХ. “Козулина Татьяна Сергеевна”, (en línea). En: <<https://egorovs.art/artist1018>> (fecha de consulta: 25-09-2021).

АФАНАСЬЕВ, Александр. *Поэтические воззрения славян на природу*. Москва: Индрик, 2000.

АФИША РЯЗАНИ (RZN.info). “Любовь Фёдоровна Милеева – живописец, график, иллюстратор”, 2021 (en línea). En: <<https://afisha.rzn.info/event/lyubov-fedorovna-mileeva-zhivopisec-grafik-illyustrator-9360.html>> (fecha de consulta: 10-12-2021).

БАЛАХОВСКАЯ, Фаина. “Работы художника В.М. Хлебниковой” (en línea). En: <<https://fantlab.ru/art8070>> (fecha de consulta: 15-08-2021).

БАРАНОВ, Пётр (ed). *История: Новый полный справочник для подготовки к ЕГЭ*. Москва: АСТ, 2017.

БАРБАРИС. “Издатель Ирина Тарханова”, 2018 (en línea). En: <<https://brbrs.ru/BARBARIS>> (Fecha de consulta: 06-02-2021).

БАХТИН, М.М. “Проблема текста”. *Собрание сочинений*. Т. 5, Москва: Русские словари, 1997. p. 306-326.

БРЕДИХИНА, Людмила. “Репрезентационные практики в ‘женском’ искусстве Москвы”. En: АЛЬЧУК, Анна (ed.). *Женщина и визуальные знаки*. Москва: Идея-Пресс, 2000, p. 215-240.

БОГУСЛАВСКИЙ, Михаил В. *XX век российского образования*, Москва: ПЭР СЭ, 2002

БИЛИБИН, Иван Яковлевич. “Народное творчество Севера”. En: ЧЁРНЫЙ, Саша ed., *Русская земля: альманах для юношества*. Париж: Имка-Пресс, 1928, p.73-81.

БОБРИХИН Андрей. “Вклад П. П. Бажова в формирование уральской идентичности”. *Новое слово в науке: перспективы развития*, 2015, nº 2 (4), p.46-48.

БОГАТЫРЁВА, Наталья. *Отечественные художники-иллюстраторы детской книги XX–XXI вв*. М: МПГУ, 2018.

БОНДАРЕНКО, Владимир. “По адским кругам Олега Григорьева” (en línea). En: <<http://www.litrossia.ru/archive/155/person/3896.php>> (fecha de consulta: 12-11-2017).

БОРИСОВА, Елена; СТЕРНИН, Г. *Руский модерн*, Москва: Советский художник, 1990.

БРЕДИХИНА, Людмила. “Репрезентационные практики в женском искусстве Москвы. 90-е годы: Пренатальный период”. Еп: АЛЬЧУК, А. (ed.). *Женщина и визуальные знаки*. Москва: Идея-Пресс, 2000, p. 215-238.

БРОДСКИЙ, Валентин; БРОДСКАЯ, Наталья. *Татьяна Шишмарева*. Ленинград: Художник РСФСР, 1986.

БУЗЕВ Евгений; КУВАЛДИН, Станислав; ОКРЕСТ, Дмитрий. *Она развалилась. Повседневная история СССР и России в 1985-1999 гг.* Москва: Университет Дмитрия Пожарского, 2017.

БУЛГАКОВ, Михаил. *Белая гвардия. Мастер и Маргарита. Повести. Рассказы*. Москва: Олма-Пресс, 2003.

БЫКОВ, Дмитрий. “Сергей Михалков. Портретная галерея Дмитрия Быкова” (en línea). Еп: <http://www.limonow.de/myfavorites/DB_DILETANT.html#2013.04> (fecha de consulta: 12-07-2018).

БЫЧКОВА. Л. С. *Мирикусники в мире искусства*. Москва: ИФ РАН, 2006.

ВАЛЕЕВ, Наиль. *Константин Чеботарев. Александра Платунова. В поисках пути в искусстве*. Казань: Заман, 2016.

ВАКАР. И.А. “Проблема живописного пространства. От символизма к авангарду”. *Символизм в авангарде*. Сб. статей под ред. Г.Ю.Коваленко.М., 2003.

ВАСИЛИАДИ, Оксана. “О художнике Марине Успенской” (en línea). Еп: <http://www.rechdeti.ru/artists/?eid=766&SHOWALL_3=1> (fecha de consulta: 06-12-2019).

ВГБИЛ (ВСЕРОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. М.И. РУДОМИНО). “Мария Патрушева. Светлячки” (en línea). Еп: <www.museum.ru/N44471> (fecha de consulta: 06-12-2019).

ВГБИЛ М.И. РУДОМИНО. “Работы художника Т. Костериной” (en línea). Еп: <<https://fantlab.ru/art2907>> (fecha de consulta: 7-12-2019).

ВГБИЛ/ЦД (Центр детской книги Библиотеки иностранной литературы). “Виктория Фомина” 2018 (en línea). Еп: <<http://deti.libfl.ru/illustrator/fomina>> (fecha de consulta: 20-12-2020).

ВИХАВАЙНЕН, Тимо. “Россия и Финляндия: снятие ‘Китайской стены’?” (en línea). Еп: <<https://timo-vihavainen.blogspot.com/2013/05/blog-post.html?m=1>> (fecha de consulta: 17-02-2019).

ВОЛЧЕК, Дмитрий; БУЛАТОВ, Эрик. “Все не так страшно”. *Формула самозащиты Эрика Булатова* (en línea). Еп: <<https://www.svoboda.org/a/29891452.html>> (fecha de consulta: 10-02-2020).

ВОСТРЕЦОВА, Людмила. “Алиса Порет. После *Калевалы*”. Еп: И. Муллонен, И. Винокурова, Н. Зайцева *et al.* (eds). “*Калевала*” в контексте региональной и мировой культуры. материалы международной научной конференции посвященные 160 летию полного издания “*Калевалы*”. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2010, p. 436-477.

ВОСТРЕЦОВА, Людмила. *Я буду расписывать райские чертоги*. Санкт-Петербург: Музеум, 1995.

ВОСТРЕЦОВА, Людмила, *et al.* *Музыка цвета Татьяны Глебовой*. Москва: Музей Органической Культуры, 2015.

ГАНКИНА, Элла *et al.* *Художники детской книги*. Москва: Советский художник, 1973.

ГАЛЕЕВ, Ильдар. “Алиса навсегда”. Еп: ГАЛЕЕВ И. ed., *Алиса Ивановна Порет*. Москва: Галеев Галерея, 2014, p. 6-15.

ВЕЛИКАНОВ, Александр. “Не за то волка бьют...”. Еп: ГАЛЕЕВ И. (ed.). *Алиса Ивановна Порет*. Москва: Галеев Галерея, 2014, p. 20-27.

ГАЛЕЕВ, Ильдар; ЗАИНЧКОВСКАЯ, Антонина. *Вера Ермолаева*. Москва: Скорпион; Галеев Галерея, 2009.

ГАЛЕЕВ, Ильдар. “Под знаком незаконнорожденных” Еп: ГАЛЕЕВ, Ильдар; УЛЕМНОВА, Ольга (eds.). *АРХУМАС. Казанский авангард двадцатых*. Москва: Галерея Art divage; Скорпион, 2005, p. 19-23.

ГАЛЕЕВ, Ильдар. *Кузьма Петров-Водкин и его школа* (II vols.). Галеев-Галерея Москва, 2015.

ГАЛЕЕВ, Ильдар; МОРОЗ, Лилия; САФОНОВ, Сергей. “За фасадом эпохи. Истории московских художников 1920-1940-х годов”. (en línea). Еп: <<https://www.youtube.com/watch?v=КТВеW6ЕОwEE>> (fecha de consulta: 20-02-2022).

ГАЛЕЕВ, Ильдар; МОРОЗ; ЛИХАЧЕВА, Елизавета (com.); ГАЛЕЕВ, Арслан, (dir.). “За Фасадом Эпохи. Истории Московских Художников 1920-1940х (открытие выставки в Галеев Галерее, 16.11.2021)” (en línea). Еп: <<https://www.youtube.com/watch?v=xAgIYoiqjZc>> (fecha de consulta: 19-12-2021).

ГАНКИНА, Элла. *Русские художники детской книги*. Москва: Сов. художник, 1963.

ГАНКИНА, Элла. *Художник в современной детской книге*. Москва: Сов. художник, 1977.

ГЕРАСИМОВА, Дарья. “Застывшее время”, 2004 (en línea). Еп: <<https://bibliogid.ru>> (fecha de consulta: 01-06-2019).

ГЕРЧУК, Елена. “О феномене детских книг 1990-х годов”, 2018 (en línea). Еп: <<https://godliterary.ru/articles/2018/02/26/o-fenomene-detskikh-knig-1990-kh-godov.>> (fecha de consulta: 08-04-2020).

ГЕРЧУК, Юрий. *Художник А. Дейнека делает книгу. Н. Асеев "Кутерьма"*. Москва: Сов. художник, 1982.

ГАЧЕВ, Георгий. *Русский Эрос: "Роман" Мысли с Жизнью*. Москва: Интерпринт, 1994.

ГЕРЧУК, Юрий. *27 чудес. Золотые годы детской книжки*. Москва: Проектное бюро "Легайн", 2008.

ГОЛОМШТОК, Игорь. *Тоталитарное искусство*. Москва: Галарт, 1994.

ГОЛЦЕР, Владимир. *Художники детской книги о себе и о своем искусстве*. Москва: Книга, 1987.

ГОЛЦЕР, Владимир. “Наталия Абрамовна Ушакова”. Еп: ЕЛЬШЕВСКАЯ, Г. В. (ed.). *Иллюстрация: Сборник статей и публикаций*. Москва: Советский художник, 1988, p. 160-167.

ГОЛЫНЕЦ, Сергей. “От «искусства в книге» к искусству книги: Графика И. Я. Билибина”. *Искусство книги*, 1987, nº 10, p. 187-204.

ГОЛОТИК, С.; ЕЛИСЕЕВА, Н.; КАРПЕНКО, С. “Россия в 1992 – 2000 гг.: экономика, власть и общество” (en línea). Еп: <<https://cyberleninka.ru/article/n/rossiya-v-1992-2000-gg-ekonomika-vlast-i-obschestvo/viewer>> (fecha de consulta: 19-02-2020).

ГОЩИЛА, Елена, “Новые члены и органы: политика порнографии”. Еп: АЛЬЧУК, Анна. (ed.). *Женщина и визуальные знаки*. Москва: Идея-Пресс, 2000, P. 107-143.

ГРАЧЕВА, Светлана Михайловна. *Отечественная художественная критика XX века: вопросы теории, истории, образования*. Tesis doctoral inédita. Universidad de San Petersburgo, 2010.

ГРИБОНОСОВА ГРЕБНЕВА, Елена. 2015 “Я - ученик К.С. Петрова-Водкина. Школа мудрого зрения”. Еп: ГАЛЕЕВ, Ильдар, *Кузьма Петров-Водкин и его школа*. Москва: Галеев-Галерея 2015, p. 66-93.

ГРИБОНОСОВА-ГРЕБНЕВА, Елена. *et al. Английская книга в русском вкусе*. Москва: ГРОСart, 2014.

ГРИГОРЬЕВА, Ольга (ed.). *Выставка произведений московских художников. Галина Адамова, Ирина Архангельская, Сергей Каусов, Ольга Кобылинская*. Москва: Советский художник, 1981.

ГРИЦЕНКО, Зинаида. *Детская литература. Методика приобщения детей к чтению*. Москва: М.«Академия», 2008.

ГУДКОВ Л., ДУБИН Б. “Конец 90-х годов: затухание образцов”. *Мониторинг общественного мнения*, 2001, nº 1 (51). С. 15–30.

ГУКОВА, Юлия. “Биография” (en línea). En: <<https://www.gukova.ru/rus/about/2>> (fecha de consulta: 4-07-2020).

ГУРКИНА, Н. *История образования в России (X–XX века)*. Санкт-Петербург, СПбГУАП, 2001.

ДУШЕЧКИНА, Елена. *Русская ёлка. История, мифология, литература*. Санкт-Петербурге: Издательство Европейского университета, 2012.

ДИНЕРШТЕЙН Е. А. *Иван Дмитриевич Сытин и его дело*. Москва: Московские учебники, 2003.

ДМИТРИЕВА, Нина (ed., prolog.). *Татьяна Маврина: графика, живопись*. Москва: Советский художник, 1981.

ДУРОВА, Надежда. *Записки кавалерист-девицы*. Казань: Татарское книжное издательство, 1966.

ЕВСТРАТОВА, Альбина Ивановна. *Женщины в исторических судьбах России*. Кострома: Костромской гос. технологический ун-т., 2012.

ЕСКИНА, Екатерина. *Московская иллюстрация детской книги в 1960 - 1980-х годах*. Tesis doctoral inédita. MGU Lomonosov, 2013.

ЕСКИНА, Екатерина. «Бумажные замки» Виктории Фоминой и Екатерины Силиной. *Художник и писатель в детской книге*, 2013, nº 17, p. 22-27.

ЭФРОС, Абрам Маркович. *Профили: очерки о русских художниках*. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007, [1930].

ЭСТИС, Николай. “Biography” (en línea). En: <<https://schulgina.de/en/artist/biography>> (fecha de consulta: 21-02-2018).

ЖИДКОВ Г. *Пушкин в искусстве Палеха*. Ленинград: ИЗОГИЗ, 1937.

ЗАИНЧКОВСКАЯ, Антонина. “Напряженность чувства, рожающая вдохновение”. En: ГАЛЕЕВ, Ильдар. ЗАИНЧКОВСКАЯ, Антонина. *Вера Ермолаева*. Москва: Скорпион; Галеев Галерея, 2009, p. 9-64.

ЗАИНЧКОВСКАЯ Антонина. *Творчество В.М. Ермолаевой в контексте русского искусства 1920-х - 1930-х*. Tesis doctoral inédita, Р.А.Х., 2008.

ЗАИНЧКОВСКАЯ, Антонина. “Художник нешуточное звание”. En: ЗАИНЧКОВСКАЯ, А. *et al. Вера Ермолаева*. Санкт-Петербург: Palace Editions, 2008, p. 5-26

ЗНАМЕНОВА. В. *Императорский фарфоровый завод, 1744-1904*. Санкт-Петербург; Москва: Глобал Вью; Санкт-Петербург: Оркестр, 2008.

ЗАТУЛОВСКАЯ, Ирина. “Стихотворение” (en línea). En: <<https://www.rigaslaiks.ru/zhurnal/redko-redko-pokrasheno-sinim-zelenym-18153>> (fecha de consulta: 2-07-2019)

ЗАХАРОВА, Наталья Владимировна. *Визуальные женские образы: опыт исследования советской визуальной культуры*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Ульяновск, 2005

ЗАХАРОВ, Денис. *Трансформация образ женщины в средствах массовой информации России в 70-90 гг. XX века на примерах журналов “Работница”, “Крестьянка”, “Космополитен”*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Moscú, 2004.

ЗАХАРОВ, Кирилл, 2002. *Сафонова Елена Васильевна* (en línea). En: <<https://bibliogid.ru/archive/khudozhniki/oчерki-o-khudozhnikakh-illyustratorakh/2297-Safónova-elena-vasilevna#b>> (fecha de la consulta: 02-03-2020).

ЗВОНАРЁВА, Лола; РУДИШИНА, Татьяна. “Черная курица –15 лет спустя” (en línea). En: <<https://lib.1sept.ru/2006/01/7.htm>> (fecha de consulta: 16-12-2020).

ЗДРАВОМЫСЛОВА, Елена, ТЕМКИНА, Анна. “Государственное конструирование гендера в Советском обществе”. *Журнал исследований социальной политики*, 2004, nº 3-4, p. 299-320.

ЗДРАВОМЫСЛОВА, Елена, ТЕМКИНА, Анна (eds.). *Российский гендерный порядок: социологический подход*. Санкт Петербург: издательство Европейского университета, 2007.

ИВАНОВ, Вячеслав; ТОПОРОВ, Владимир. “Берёза” (en línea). En: <<https://www.peoplesmyths.com/b/beryza.html>> (fecha de consulta 09-04-2018).

ИВАНОВА, В. В.; ТОПОРОВА, В. Н.; ЦИВЬЯН, Т. В. ред.. *Серебряный век в России*. Москва: Радикс, 1993.

ИВНИЦКИЙ, Николай Алексеевич. *Коллективизация и раскулачивание: начало 30-х годов*. Москва: Интерпракс, 1994.

ИСКАНДАРОВА, Зульфия., АРТЮШКОВ, Игорь. “Лексические пласты в сказке с.т. аксакова Аленький цветочек”. *Инновационная наука в глобализующемся мире*, 2020, nº 1 (7), p. 35-39.

КАБАКОВ, Илья; ГРОЙС, Борис. *Диалоги: (1990-1994)*. Москва: Ad Marginem, 1999.

КАБАКОВ, Илья. *60-70-е...: записки о неофициальной жизни в Москве*. Москва: Новое лит. обозрение, 2008.

КАРДАПОЛЬЦЕВА, Валентина Николаевна. *Женщина и женственность в русской культуре*. Москва: Московский государственный университет; Екатеринбург: Изд-во Уральского государственного горного университета, 2005.

КАФЕДРА ИЛЛЮСТРАЦИИ И ЭСТАМПА. “Патрушева Мария Борисовна” (en línea). En: <<http://mgup.ru/article/1504>> (fecha de consulta: 13-01-2021).

КАФЕДРА ИЛЛЮСТРАЦИИ И ЭСТАМПА. “Ольга Евгеньевна Моница” (en línea). En: <<http://mgup.ru/article/1503>> (fecha de consulta: 15-06-2020).

КАЦ, Инна (entrevistadora); МИТУРИЧ-ХЛЕБНИКОВА, Вера. “Я не имею права на ошибку” (en línea). En: <https://arhive.com/es/publications/2036~Vera_MiturichKhlebnikova_Ja_ne_imeju_prava_na_oshibku> (fecha de consulta: 22-04-2018).

КЕЛЛИ, Катриона. “Хочу быть трактористкой. (Гендер и детство в довоенной советской России)”. En: ПУШКАРЁВА Л. Н. (ed). *Социальная история: Ежегодник. Женская и гендерная история*. Москва: РОССПЭН, 2003, p. 385-410.

КИСЕЛЬНИКОВ Александр. “Россия: 1985–2008 годы. Факты и статистика” (en línea). En: <<https://cyberleninka.ru/article/n/rossiya-1985-2008-gody-fakty-i-statistika>> (fecha de consulta: 27-12-2020).

КИРЗЮК, Анна. “Сюжет — это симптом? Как фольклористы изучают городские легенды”. *Фольклор и антропология города*, 2018, I(1), p. 20–43.

КИСЕЛЕВА Т. Г. *Женский образ в социокультурной рефлексии: монография*. Москва: МГУКИ, 2002.

КОБРИНСКИЙ, Александр. *Даниил Хармс*. Москва: Молодая гвардия, 2008.

КОЛЕСОВА О. А. *Палех и палешане*. Иваново: Референт, 2010.

КОРИН Александр. “Сердце о сказку греется”. En: ШВАРЦ, Евгений. *Обыкновенное чудо* (стихи и биографии). Москва: Эксмо, 2008, p. 5-49.

КАЗЮЛЬКИНА, Ирина. “Саша Черный. Библейские сказки” (en línea). En: <<https://bibliogid.ru/knigi/tematicheskie-obzory/1259-chjornyj-sasha-biblejskie-skazki>> (fecha de consulta: 26-10-2021).

КАМЕНОВ, Владимир. *Статьи об искусстве*. Москва: Искусство, 1956, [1953].

КАРАСИК, Михаил; МОРОЗОВ, Алексей; СНОПКОВ, Александр, сост.. *Парадная книга Страны Советов*. Москва: Контакт-Культура, 2007.

КАРАЙЧЕНЦЕВА, Светлана. *Русская детская книга XVIII - XX вв.: (очерки эволюции репертуара, 1717 - 1990 гг.* Москва: Изд-во МГУП 2006.

КАРЕВ, Владимир, 1990. “Меморандум о Крошке Цахес по прозвищу Цинн” (en línea). En: <<https://proza.ru/2013/09/19/490>> (fecha de consulta: 11-06-2019).

КЛЕКОВКИНА Н. “Семья в карикатурных образах эпохи Брежнева (по материалам журнала Чайн-Скорпион)”. En: ПУШКАРЕВА, Л. (ed). *женская история и современные гендерные роли: переосмысливая прошлое задумываясь о будущем. материалы Третьей международной научной конференции Российской ассоциации исследователей женской истории.* Череповец -Москва: ИЭА РАН, 2010.

КЛИМЕНКОВА, Татьяна. *ЖЕНЩИНА КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ. ВЗГЛЯД ИЗ РОССИИ.* Москва: Издательство "Преображение", 1996.

KNIGISKARTINKAMI.RU - ИСКУССТВО КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ, “Вера Владимировна Павлова” (en línea) En: <<https://knigiskartinkami.ru/hudozhniki/vera-Pavlova/>> (fecha de consulta: 3-11-2020).

КОВТУН, Евгений. “Графическая Калевала”. *Советская графика*, 1985, nº 9, p. 259-267.

КОВТУН, Евгений. *Русская футуристическая книга.* Москва: Книга, 1989.

КОВТУН, Евгений. *Павел Филонов.* Palace Editions, 2016.

КОСТЮХИНА, Марина Сергеевна. *Записки куклы: модное воспитание в литературе для девиц конца XVIII - начала XX века.* Москва: Новое литературное обозрение, 2017.

КОЛЕСОВА О. А. *Палех и палешане.* Иваново: Референт, 2010.

КОМАРОВ. Е. *Счастливое детство Галины Столбовой.* Киров: Музей вятского самовара, 2017.

КОН, Игорь. *Клубничка на берёзке. сексуальная культура в России.* Москва: время, 2010.

КОРНИЛОВ, Петр Евгеньевич, et al. *Елизавета Сергеевна Кругликова: Жизнь и творчество.* Ленинград: Художник РСФСР, ", 1969.

КУРБАТОВА, Зинаида. “Баба Таня”. *Наше наследие*, nº 90-91, 2009 (en línea). En: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9212.php> (fecha de consulta: 26.01.2017).

КУДРЯВЦЕВА, Лидия. “Пачка книг, перевязанная бечёвкой”. *Детская литература*, 1987, nº 3, p. 58-64.

КУДРЯВЦЕВА, Лидия. *Собеседники поэзии и сказки: об искусстве художников детской книги.* Москва: Московские учебники, 2008.

КУДРЯВЦЕВА, Лидия; ЗВОНАРЕВА, Лола. *Сказки Андерсена и четыре русских художника-иллюстратора.* Москва: Вишера, 2010.

КУДРЯВЦЕВА, Лидия; ЗВОНАРЕВА, Лола. *Ханс Кристиан Андерсен и его русские иллюстраторы за полтора века.* Москва: Московские учебники и Картолитография, 2012.

КУКУЛИН Илья. “Воспитание воли” в советской психологии и детская литература конца 1940-х начало 1950-х годов”. En: КУКУЛИН, И. et al. (ed.). *Острова утопии: педагогическое и социальное проектирование послевоенной школы (1940-1980-е).* Москва: Новое литературное обозрение, 2015, p. 152-189.

КУЛЯПИН, Александр; СКУБАЧ, Ольга. *Мифология советской повседневности в литературе и культуре сталинской эпохи.* Москва: Языки славянской культуры, 2013.

КРУСАНОВ, Андрей. *Русский авангард: 1907-1932 (Исторический обзор)* (3 vols).. Том I. *Боевое десятилетие*, vol. I. Новое литературное обозрение, 1996.

КУРНОСОВ, Павел. “Ничья. Выставка «Дейнека/Самохвалов» в Манеже” (en línea). En: <<https://magazineart.art/exhibition/nichja-vystavka-dejneka-samohvalov-v-manezhe/>> (fecha de consulta: 02-02-2020).

ЛАБОРАТОРИЯ ФАНТАСТИКИ “Наталия Дмитриевна Бисти” (en línea). En: <<https://fantlab.ru/art3523>> (fecha de consulta: 6-03-2021).

ЛАБОРАТОРИЯ ФАНТАСТИКИ. “Работы художника Г.К. Спирина”. En: <<https://fantlab.ru/art1554>> (fecha de consulta: 14-07-2021)

ЛАБОРАТОРИЯ ФАНТАСТИКИ. “Работы художника О. Мониной”. En: <<https://fantlab.ru/art8037>> (fecha de consulta: 12-09-2021)

ЛАБОРАТОРИЯ ФАНТАСТИКИ. “Работы художника С. Ведерниковой” (en línea). En: <<https://fantlab.ru/art6714>> (fecha de consulta: 10-12-2019).

ЛАБОРАТОРИЯ ФАНТАСТИКИ. “Щелкунчик и мышиный король” (en línea). En: <<https://fantlab.ru/work52799>> (fecha de consulta: 14-05-2020).

ЛАВРЕНТЬЕВА, Софья Ивановна. *Друг детей - Е.М. Бем*. Санкт-Петербург: тип. т-ва п/ф "Электро-тип. Н.Я. Стойковой", 1911.

ЛАЙВЛИБ/ LIVELIB.RU, 2021. “Катя Метелица” (en línea). En: <<https://www.livelib.ru/author/118041-katya-metelitsa>> (fecha de consulta: 12-08-2021).

ЛАСКИН, Семён. *Роман со странностями*. Санкт-Петербург: Русско-Балтийский информационный центр "БЛИЦ", 1998.

ЛБВОВА, Наталья, 2015. “Книга художника Лидии Шульгиной. О выставке, которую стоит посетить на пасхальной неделе” (en línea). En: <http://www.kultpro.ru/item_523/> (fecha de consulta: 7-04-2020).

ЛЕБИНА Наталия. *Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР-Оттепель*. Москва: Новое литературное обозрение, 2014.

ЛЕОНТЬЕВА, Галина. *Александра Николаевна Якобсон*. Ленинград: Художник: РСФСР, 1988.

ЛЕОНТЬЕВА. Светлана Геннадьевна. *Литература пионерской организации: идеология и поэтика*. Tesis doctoral inédita, Тверской государственной университет, 2006.

ЛИННИК, Юрий. *В. Кузьма Петров-Водкин и его школа в Галеев-Галерее*. Петрозаводск: Полимусейон, 2017.

ЛИННИК, Юрий. *Тамара Юфа*. Петрозаводск: Музей космического искусства им. Н.К. Рериха, 1997.

ЛИПОВИЧ, Инесса. *Книжная графика Мира искусства*. Ганновер: Семь искусства, 2016.

ЛИТФОНД (2021), “Антисоветская книга впервые на российских торгах” (en línea). En: <<https://www.litfund.ru/auction/295/218/>> (fecha de consulta: 8-11-2021).

ЛОСКУТОВА, Марина. “С Чего Начинается Родина?: Преподавание Географии в Дореволюционной Школе и Региональное Самосознание (XIX – Начало XX в.)”. *Ab Imperio*, 3/2003, pp. 159-198.

ЛУНАЧАРСКИЙ, Анатолий. *Об изобразительном искусстве*, 2 vols. Москва: Советский художник, 1967, [1909].

МАВРИНА, Татьяна. *Цвет ликующий: дневники; этюды об искусстве*. Москва: Молодая гвардия, 2006.

МАГИДОВИЧ, Марина. “Тотальные инсталляции Александра Райхштейна в музыкально-звуковом измерении”. En: КОЛГАНОВА, Ольга (ed.). *Искусство звука и света*. Российский институт истории искусств, 2018, p. 76-80.

МАМОНОВ, Богдан, 2007. “Спрессованное время Ирины Затуловской” (en línea). En: <<https://rusk.ru/st.php?idar=21240>> (fecha de consulta: 16-04-2020).

МАНДЕЛЬШТАМ, Надежда. *Воспоминания*. Москва: Согласие, 1999.

МАРЕВИЧЕВ, Г. В. (ed). *Александр Алейников, Татьяна Еремина, Софья Родионова, Вера Федяевская: выставка произведений московских художников: каталог выставки произведений*. Москва: Московская орг. Союза художников РСФСР, 1981.

МАРКАРОВА, Т. БЕЗРОГОВ, В. *et al.* «Пора читать». *Буквари и книги для чтения в предреволюционной России. 1900–1917 гг.* Москва: НПБ им. К. Д. Ушинского, 2010.

МАРКЕВИЧ, Андрей (ed). *Век русского книжного искусства*. Москва: Вагриус, 2005.

МАТАФОНОВ В. *Алексей Федорович Пахомов*. Изобразительное искусство, 1981.

МЕЛЕТинский, Елеазар. *Поэтика мифа*. Москва: Наука, 1976.

МЕЛЕТинский, Елеазар. *Герои волшебной сказки. Происхождение образа*. Москва, Санкт-Петербург: Академия Исследований Культуры; Традиция, 2005 [1958].

МИХАЙЛОВА, Татьяна. “В постели с “Огоньком””. En: АЛЬЧУК, А. (ed). *Женщина и визуальные знаки*. Москва: Идея-Пресс, 2000, p. 144-151.

МИЦУЛ, Светлана. “Архипова, Анастасия Ивановна” (en línea). En: <<https://bibliogid.ru/archive/khudozhniki/ocherki-o-khudozhnikakh-illyustratorakh/751-arkhipova-anastasiya-ivanovna>> (fecha de consulta: 10-01-2020).

МИЦУЛ, Светлана. “Фомина Виктория Владимировна” (en línea). En: <<https://bibliogid.ru/archive/khudozhniki/ocherki-o-khudozhnikakh-illyustratorakh/728-fomina-viktoriya-vladimirovna>> (fecha de consulta: 14-01-2020).

МИЦУЛ, Светлана. “Гукова, Юлия Валентиновна” (en línea). En: <<https://bibliogid.ru/archive/khudozhniki/ocherki-o-khudozhnikakh-illyustratorakh/746-gukova-yuliya-valentinovna>> (fecha de consulta: 12-01-2020).

МИЦЮК, Наталья. *Женщины российской провинции XIX – начала XX века: воспитание, образование, социокультурное пространство и повседневная жизнь: (на материалах Смоленской губернии)*. Смоленск: Свиток, 2013.

МИШИН, Армас. “Калевала” Элиаса Лённрота: от фольклорной поэзии к литературной прозе”. En РАН. “Калевала” в контексте региональной и мировой культуры. *Материалы международной научной конференции, посвященной 160-летию полного издания “Калевалы”*. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2010, p. 11-27.

МИТУРИЧ, Сергей (ed.). *Петр Митурич. 1887-1956. Графика, живопись, проекты*. Москва: Три квадрата, 2018.

МОЗОХИНА, Наталья. “История издания открытых писем Елизаветы Бём”. En: МОЗОХИНА, Н., *et al.* *Елизавета Бём Иллюстрированный каталог почтовых открыток*. Киров: Издательский Дом Крепостновъ, 2012. p. 36-62

МОЗОХИНА, Наталья, *et al.* *Елизавета Бём Иллюстрированный каталог почтовых открыток*. Киров: Издательский Дом Крепостновъ, 2012.

МОСКОВСКИЙ ЖЕНСКИЙ МУЗЕЙ. “Выставки, исследовательские и дискуссионные проекты женской и гендерной проблематики в современном искусстве России” (en línea). En: <<https://www.wmmsk.com/media/Library>, Женщина в искусстве. Областной 1989. Художницы Подмосковья. Heresies/ИдиоМА> (fecha de consulta: 20-05-2020).

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «ГАРАЖ»; СЕЛИНА, Елена. “Выставка «Реконструкция»”. En: <<https://garagemca.org/ru/event/reconstruction>.> (fecha de consulta: 19-04-2021).

MUSEUM.RU, 2021. “Е.В.Гольдингер (1881-1973). Живописные осколки. Из разрозненного...” (en línea). En: <<http://www.museum.ru/N29870>> (fecha de consulta: 12-04-2021).

МУНИЦИПАЛЬНАЯ КАРТИННАЯ ГАЛЕРЕЯ Г. КРАСНОАРМЕЙСК, 2014. “Козулина Татьяна Сергеевна”. (en línea). En: <<http://artgallery.krasno.ru/IMAGES/Grafics/Kozulina.htm>> (fecha de consulta: 10-02-2021).

МУСАКОВА, Ольга et al. *Кузьма Петров-Водкин К 140-летию со дня рождения*. Санкт-Петербург: Palace Editions, 2018.

МУРЗИЛКА “Татьяна Ерёмина”, 2018. (en línea). En: <<https://murzilka.org/izba-chitalnya/galereja-murzilki/tatjana-Eriomina/>> (fecha de consulta: 27-03-2019).

МЯЭОТС, Ольга “Выставка «ЕКАТЕРИНА СИЛИНА. КНИГА КАК ТЕАТР»” (en línea). En: <<https://rgdb.ru/vystavki/virtualnye/vystavka-silina>> (fecha de consulta: 17-02-2020).

НОВОЖЕНОВА, Александра “Изысканный труп. ПОСТСКРИПТУМ К ВЫСТАВКЕ «РОМАНТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ» И ДИСКУССИИ ВОКРУГ НЕЕ” en línea). En: <<https://www.colta.ru/articles/art/9440-izyskannyy-trup>> (fecha de consulta: 22-03-2018).

ОРЛОВА, Е. О. *Образовательные возможности иллюстрации детской книги*. Великий Новгород: Новгородский государственный университет Имени Ярослава Мудрого, 2009.

ПАВЛОВА, Юлия. *Проблемы поэтики сказок Л. С. Петрушевской*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Tver, 2006.

ПАХОМОВА, Светлана. *Константы художественного мира Л. С. Петрушевской*. Tesis doctoral inédita. Universidad de San Petersburgo, 2006.

ПЕЛЕВИН, Виктор. “Зомбификация”. *Желтая Стрела. Повести. Эссе. Психические Атаки* Санкт-Петербург: Азбука Аттикус 2018, p. 389-417.

ПЕТРОВ, В. Н.. Георгиновый букет [вступ. ст.]. En: ЯКОБСОН, Александра Николаевна (litografías); В. Н. ПЕТРОВ (ed). *Георгиновый букет: Новгор. частушки*. Ленинград: Художник РСФСР, 1975. p. 1-12.

ПЕТРОВ, Всеволод. “Татьяна Владимировна Шишмарева”. En: МОЧАЛОВ, Л. В. (ed). *Татьяна Владимировна Шишмарева: Выставка произведений. Каталог*. Ленинград: Художник РСФСР, 1974, p. 3-6.

ПЕТРОВСКИЙ, Мирон. *Книги нашего детства*. Санкт Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2006.

ПЛАТОНОВ, Андрей. *Чевенгур*. Санкт-Петербург: Азбука, 2017.

ПЛУНГЯН, Надя; ЗАТУЛОВСКАЯ, Ирина. “Искусство -занятие трагическое” (en línea). En: <<https://polit.ru/article/2005/02/01/zatuliterv/>> (fecha de consulta: 17-02-2021)

ПОДОБЕДОВА, Ольга Ильинична. *О природе книжной иллюстрации*. Москва: Знание, 1967.

ПОЛУШИН, Владимир Леонидович. *Наталья Гончарова. Царица русского авангарда*. Москва: Молодая гвардия, 2016.

ПОЛЯКОВА, Серафима (ed). *Тамара Юфа. Каталог выставки*. Петрозаводск: Союз Художников КАССР, 1980.

ПОЛЯКОВА, Серафима. *"Калевала" в творчестве художников: книжная и станковая графика Карелии*. Петрозаводск: Карелия, 1984.

ПОНОМАРЁВ, Е. Г. et al. *Детство "эпохи застоя" или "развитого социализма" (1965-1985 г.)*. Ставрополь: Бюро новостей, 2013.

ПОРЕТ, Алиса. “Воспоминания”; “Заметки к моим работам”. En: ГАЛЕЕВ И. (ed)., *Алиса Ивановна Порет*. Москва: Галеев Галерея, 2014, p. 28-87; 97-190.

ПРОДЕТЛИТ. “Силина Екатерина Андреевна” (en línea). En: <https://prodetlit.ru/index.php/Силина_Екатерина_Андреевна> (fecha de consulta: 17-06-2020).

ПРОДЕТЛИТ. “Ольга Евгеньевна Моница” (en línea). En: <https://prodetlit.ru/index.php/Моница_Ольга_Евгеньевна> (fecha de consulta: 12-09-2021).

ПРОДЕТЛИТ. “Вера Владимировна Павлова” (en línea). En: <https://prodetlit.ru/index.php/Павлова_Вера_Владимировна> (fecha de consulta: 2-11-2021).

- ПРОПП, Владимир. *Русские аграрные праздники*. Москва: Лабиринт, 2000.
- ПУТИЛОВА, Евгения (ed). *Русская поэзия детям* (2 т). Санкт-Петербург: Акад. проект, 1997.
- ПУШКАРЁВА, Наталья. “Гендерная система Советской России и судьба россиянок”. *Семиотика августа*, nº17, 2012, p. 7-23.
- ПЫРЕВА, Галина. “Пусть сильней печали станут... ‘Калевала’ Элиаса Лённрота, Леонида Бельского и Тамары Уфы”. En: ЛЁННРОТ, Элиас (comp.); ЮФА, Тамара (il). *Калевала: карело-финский народный эпос*. Санкт-Петербург: Речь, 2017, p. 392-396.
- РАЗЗАКОВ, Федор Ибатович. *Советское детство*. Москва: Алгоритм 2014.
- РАКОВА А. *Орнаментальная гравюра XVII века в собрании Эрмитаже. Каталог выставки*. Ленинград: Искусство, 1986.
- РАППАПОРТ, Александр. “Зато ловкая” (en línea). En: <<https://www.rigaslaiks.ru/zhurnal/redko-redko-pokrasheno-sinim-zelenym-18153>> (fecha de consulta: 6-12-2021).
- РУДНЕВА, Алла (ed). *Т.А. Маврина, Н.В. Кузьмин в Государственном музее А.С. Пушкина*. Москва: Государственный музей А.С. Пушкина, 2011.
- РОГОВ, Кирилл *et al.* “Большой транзит: логики политической истории России. 1985–1999” (en línea). En: <<https://openuni.io/course/2/>> (Fecha de consulta: 03-03-2020).
- РОЙТЕНБЕРГ, Ольга. *Неужели кто-то вспомнил, что мы были...: Из истории художественной жизни. 1925—1935*. Москва: Галарт, 2004
- РУДНЕВА, Алла *et al.* *Т. Маврина, Н. Кузьмин в Государственном музее А.С. Пушкина*. Альбом-каталог. Москва: Государственный музей А.С. Пушкина, 2011.
- РУДОВА, Лариса. “Остер: от вредных советов до президентского сайта” (en línea). En: <https://www.intelros.ru/readroom/nz/nz_58/2402-oster-ot-vrednykh-sovetov-do.html> (fecha de consulta: 27-05-2021).
- RUSPERSON.COM, 2018. “Тарханова Ирина Владимировна”. <http://www.rusperson.com/html/12/RU01003332.shtml>.
- RUSSIANSHANSON, 2014 “ОЛЬГА МОНИНА НА САЙТЕ ‘ИНФОРМАЦИОННЫЙ ПОРТАЛ ЖАНРА РУССКИЙ ШАНСОН’” (en línea). En: <<http://russianshanson.info/?id=1628&attr=3#songs>> (fecha de consulta: 22-07-2019).
- САВИЦКИЙ Станислав Анатольевич. *Абсурдизм как художественная идеология На материале Неофициального искусства Ленинграда второй половиной 1960-х годов*. Tesis doctoral inédita. Universidad de San Petersburgo, 1999.
- САЛЬНИКОВА, А. А., En ПУШКАРЁВА Социальная история, Москва Российская политическая энциклопедия 2003, 411-432
- САРАБЬЯНОВ Д. *Стиль модерн*. М., 1989.
- СБОРОВ, Афанасий. “Я видел и куков и скоттов” (en línea). En: <<https://www.kommersant.ru/doc/864743>> (fecha de consulta: 16-05-2018).
- СИВОВА, Ольга. *Образ женщины в поэзии Серебряного века*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Mordovia, 2002.
- СИДОРОВ, А. Е. С. *Кругликова*. Ленинград: издательство Ленинградского областного Союза советских художников, 1936.
- СИЛИНА Мария. “Соцреализм против романтики реализма. Что такое советское искусство 1925–1945 годов?”, 2015. (en línea). En: <<https://artguide.com/posts/932>> (fecha de consulta: 12-08-2018).
- СОЙНИ, Елена Г. “«Калевала» и мастера аналитического искусства”. En: МУЛЛОНЕН, И.И.; ВИНУКUROVA, И.Ю.; ЗАЙЦЕВА, Н.Г. *et al* (eds). *«Калевала» в контексте региональной и мировой культуры. материалы международной научной конференции посвященные 160 летию полного издания «Калевалы»*. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2010, p. 427-436.

- СОКОЛОВ, Константин. *Художественная культура и власть в сталинской России: союз и борьба (1953-1985 гг.)*. Санкт-Петербург: Нестор-История, 2007.
- СОЛОВЕВ, В. *et al. Лирика серебряного века*, Москва: Эксмо, 2017.
- СОТОНИН, Константин. *Творчество А. Г. Платуновой*. Казань: Казанский художественный институт, 1922.
- ТАКАЛА, Ирина; ТОЛСТИКОВ, Александр (eds). *Финляндия и Россия: образы общего прошлого / Finland and Russia: Images of the Shared Past*. Петрозаводск: ПетрГУ, 2014.
- ТАРАСОВА, Елена. *Эволюция системы Советов в России (1988-1993 гг.)*. Lulu.com, 2008.
- ТЕРКЕЛЬ, Елена. “Лев Бакст: Одевайтесь, как цветок!” *Третьяковская Галерея*, 2009, №4 (25).
- ТИМИНА, Светлана, *et al. СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА (1990-е гг. — начало XXI в.)*. Москва, С.-Петербург: АСАДЕМА, 2005.
- ТОЛСТАЯ, Татьяна *et al. Русский плакат*. Москва: Контакт-Культура, 2014.
- ТОНЧУ, Елена. *Женщина и образование*. Москва: Издательский дом Тончу, 2010.
- ТОПОРКОВ, Андрей. *Теория мифа в русской филологической науке XIX века*. Москва: Индрик, 1997.
- ТРАМВАЙ ИСКУССТВ. “Еремина Татьяна Алексеевна” (en línea). En: <https://tramvaiiskusstv.ru/plakat/spisok-khudozhnikov/item/50-Ereimina-tatyana-aleksandrovna-1912-1995.html> (fecha de la consulta: 14-02-2020).
- ТРАВИН, Дмитрий. *Очерки новейшей истории России. Книга первая: 1985–1999*. Санкт-Петербург: Норма, 2010.
- ТРАУГОТ В. “Басмановы”. *Experiment. Журнал русской культуры*. № 16-2: 2010, p. 151-161.
- ТРОФИМОВА Е. “Гендерный язык инсталляций Татьяны Антошиной” (en línea). En: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/trofimova_f.htm
- ТУРКИНА, Олеся *Искусство Ленинграда/Санкт-Петербурга 1980-90-х годов: Переходный период*. Tesis doctoral inédita. Universidad de San-Petersburgo, 1999.
- ТУРЛЮН, Л. Н. “Русский неоклассицизм конца XX века”. *Молодой ученый*, 2011, № 3 (26), p. 183-186.
- ТУМАНОВ Дмитрий. “Приключения `рабочего и колхозницы`”. *Вестник культурологии*, 2019, № 2 (89), p. 22-25.
- УЛЕМНОВА, Ольга. “АРХУМАС - мастерская художественного авангарда Казани”. En: ГАЛЕЕВ, Ильдар; УЛЕМНОВА, Ольга (eds). *АРХУМАС. Казанский авангард двадцатых*. Москва: Галерея Art divage; Скорпион, 2005, p. 7-18.
- УОРНЕР, Элизабет. *Владимир Яковлевич Пропп и русская фольклористика*. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 2005.
- УРНОВ, Дмитрий. “Предисловие”. En: КЭРРОЛЛ, Льюис. *Приключения Алисы в стране чудес*. Москва: Книга, 1982., p. 12-16
- ФАТЕЕВ, Андрей. *Сталинизм и детская литература в политике номенклатуры СССР*. Москва: МАКС Пресс, 2007.
- ФИЛИППОВА И. И. *Живопись Аркадия Пластова 1930—1960-х годов. Творческий метод и образно-смысловые структуры*. Tesis doctoral inédita. РАХ, 2018.
- ФОМИН, Дмитрий Владимирович. *Искусство книги в контексте русской культуры 1920-х годов: монография*. Москва: Пашков дом, 2015.
- ФОМИН, Дмитрий Владимирович. *Эволюция оформления книги в 1920-х - начале 1930-х гг.: Традиции и новаторство* Tesis doctoral inédita. Universidad de Moscú, 1999.
- ФОМИНА, Виктория. “Вольфганг Амадей Моцарт. Светлый ангел” (en línea). En: <http://www.fairyroom.ru/?p=5491> (fecha de consulta: 30-03-2019).

- ХАЛТУНЕН, Мария. “О художнике этой книги: Вера Павлова”. Еп: ЧАЙКОВСКИЙ, Петр (mus.); ЛУНИН, Виктор (verso); ПАВЛОВА, Вера (il). *Детский альбом*. Санкт-Петербург: Вита Нова, 2010, p. 140-141
- ЧАПКИНА, Мария Яковлевна. *Московские художники детской книги, 1900-1992*. Москва: Контакт- Культура, 2008
- ЧАПКИНА-РУГА, Софья Александровна. *Русский стиль Елизаветы Бём*. Москва: Захаров, 2007.
- ЧАРСКАЯ, Лидия. *Профанация стыда*. Москва: Товарищество Вольф, 1909.
- ЧЕГОДАЕВА, Мария. “К истории социалистического реализма в России”. *Диалог искусств – ММОМА*, 3-5, 2010 a, b, c, (22-27; 38-47; 66-87).
- ЧЕГОДАЕВА, Мария. *РУССКАЯ СОВЕТСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ*. Tesis doctoral inédita. Moscú: Centro de investigación histórico-artística de la Unión Soviética, 1986.
- ЧЕГОДАЕВА, Мария. *Искусство которое было. Пути русской книжной графики. 1917-1936*. Москва: Галарт, 2012.
- ЧЕГОДАЕВА, Мария. *Искусство которое было. Пути русской книжной графики. 1936-1980*. Москва: Галарт, 2014.
- ЧЕГОДАЕВА, Мария. “Реальность Галины Макавеевой”. *Наше Наследие*, nº 61, 2002 (en línea). Еп: < <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/6124.php> > (fecha de consulta: 07.08.2020).
- ЧЕРКАШИНА, Светлана. *Творчество Л.С. Петрушевской в мифопоэтическом контексте: матриархальность художественного мира*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Stávropol, 2011.
- ЧЕРНЫЙ, Юрий. *Философия пола и любви Н.А. Бердяева*. Москва: Наука, 2004.
- ШАБАТУРА, Елена *Образ "новой женщины" в советской культуре 1917-1929 гг.* Tesis doctoral inédita. Universidad de Omsk, 2006.
- ШАКИРОВА, Любовь *et al. Дети Страны Советов*. Санкт-Петербург: Русский музей; Palace Editions, 2017
- ШАПОШНИКОВ, Александр. *История чтения и читателя в России*. Москва: издательство либерей, 2001.
- ШАРАНДАК, Наталья. “Будни и Праздники современной художницы” (en línea). Еп: <<http://www.owl.ru/win/books/sharandak/06.htm>> (fecha de consulta: 21-06-2019).
- ШЕСТАКОВ, Вячеслав *et. al Русский эрос, или Философия любви в России*: - Москва: Прогресс, 1991.?
- ШИШМАРЕВА, Татьяна. “Т. В. Шишмарева о своей работе”. Еп: БРОДСКИЙ, Валентин; БРОДСКАЯ, Наталья. *Татьяна Шишмарева*. Ленинград: Художник РСФСР, 1986, p. 51-70.
- ШИШМАРЕВА, Татьяна. “О рисунке и книжной графике”. *Детская литература*, nº5, 1983, p. 71-72.
- ШИШМАРЕВА, Татьяна. "...Написала о своих друзьях". *Наше наследие*, nº 90-91, 2009, p. 106.121.
- ШЕЛУДЧЕНКО, Александр. *Этюды об искусстве: материалы к биографии художника*. Москва: Красный пароход, 2019.
- ШТЕЙНЕР, Евгений. *Авангард и построение нового человека. Искусство советской детской книги 1920-х годов*. Москва: Новое литературное обозрение, 2002.
- ЮНИВЕРГ, Леонид. “Иосиф Кнебель – пионер художественно-издательского дела в России”. *ЛЕХАИМ*, 6(218), 2010,
- ЯРМОЛЬНИК, Оксана. “Жизнь в сервисе ‘Мадонна’” (en línea). Еп: <<https://novayagazeta.ru/articles/2021/07/22/zhizn-v-servize-madonna>> (fecha de consulta: 23-08-2021).

ЯРСКАЯ-СМИРНОВА, Елена. *Одежда для Адама и Евы: очерки гендерных исследований*. Москва: ИНИОН-РАН, 2001а, р. 93-110.

ЯРСКАЯ-СМИРНОВА, Елена. *Гендерная социализация в системе образования: скрытый учебный план. Личность и свобода*. Саратов. Гос. пед. ин., 2002.

Fuentes en ruso

LIBROS Y MANUALES ILUSTRADOS

АКСАКОВ, Сергей; ЯКОБСОН, Александра (il.). *Аленький цветочек. (Сказка ключницы Пелагеи)*. Ленинград: Лениздат, 1953.

АНДЕРСЕН. Г. Х.; БАСМАНОВА, Наталья (il.). *Дюймовочка*. Ленинград: Художник РСФСР, 1975.

АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; ГОЛЬЦ, Ника (il.). *Дюймовочка*. Москва: Детская литература, 1978.

АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; ДЕХТЕРЕВ, Борис (il.). *Дюймовочка*. Москва: Дет. лит., 1973; 1984.

АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; ЕРЁМИНА, Татьяна (il.). *Дюймовочка*. Москва: Малыш, 1970.

АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; КОНАШЕВИЧ, Владимир (il.). *Сказки*. Ленинград: Гослитиздат, 1943.

АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; МИТУРИЧ, Петр (il.). *Дюймовочка*. Москва; Ленинград: Детгиз, 1936

АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; КОНАШЕВИЧ, Владимир (il.). *Сказки*. Ленинград: Гослитиздат, 1943.

АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; АЛФЕЕВСКИЙ, Валерий (il.). *Дюймовочка. Гадкий утёнок*. Москва: Детская литература, 1965.

АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; САФОНОВСКАЯ, А. *Дюймовочка*. Ростов-на-Дону: Ростовское Областное Книгоиздательство, 1949.

АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; ГРЫНЫК, Н. (il.). *Дюймовочка*. Нальчик Типография Издательство газеты *Кабардинская Правда*, 1947.

АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; АЛФЕЕВСКИЙ, Валерий (il.). *Снежная королева*. Ленинград: Художник РСФСР, 1987

АНДЕРСЕН, Г.Х.; Габбе, Т. (ad.); АРХИПОВА, Анастасия (il.). *Снежная королева*, Москва: Детская литература, 1986 (1985).

АНДЕРСЕН, Г.Х.; БУЛАТОВ, Эрик; ВАСИЛЬЕВ, Олег. *Дикие лебеди*. Москва: Малыш, 1976.

АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; ГОЛЬЦ, Ника (il.). *Снежная королева*. Москва: Эксмо-Пресс, 2001.

АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; ГУКОВА, Юлия (il.). *Дюймовочка*. Ленинград: Печатный Двор, 1989.

АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; ПАВЛОВА, Вера (il.). *Дюймовочка*. Нальчик: Эльбрус, 1982.

АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; ПИВОВАРОВ Виктор (il.). *Сказки. Истории*. Москва: Художественная литература, 1973.

АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; ЮФА, Тамара (il.). *Снежная королева*. Петрозаводск: Карелия, 1977.

АНИКИН, Владимир *et. al* (comp.). СПИРИН, Геннадий (il.). *Сказки народов мира. Тысяча и одна ночь*. Москва: Детская литература, 1985.

АСЕЕВ, Николай; ДЕЙНЕКА, Александр (il.). *Кутерьма*. Москва: Государственное издательство, 1930.

АСЕЕВ, Николай. ЕРМОЛАЕВА, Вера (il). *Топ-топ-топ* Ленинград: Государственное изд-во, 1925.

АСТАФЬЕВ, Виктор; УСТИНОВ, Николай (il). *В тайге, у Енисея*. Москва: Малыш, 1982.

АФАНАСЬЕВ, Александр; БИЛИБИН, Иван (il). *Василиса Прекрасная*. Москва: Экспедицией заготовления государственных бумаг, 1900.

АФАНАСЬЕВ, Александр; МАВРИНА, Татьяна (il). *Народные русские сказки. Из сборника А. Н. Афанасьева*. Москва: Худож. лит., 1977.

БАГИН, Петр (il). *Русские сказки* 1989 Москва Издательство Советская Россия

БАГРЯК, Павел; ПЕРЕВЕЗЕНЦЕВ, Петр (il). *Фирма приключений*. Москва: Молодая гвардия, 1989.

БАЖОВ, Павел; ЯКОБСОН, Александра (il). *Малахитовая шкатулка. Уральские сказки*. Ленинград: Ленинградская газетно-журнальное книжное издательство, 1950.

БАЖОВ, Павел; УСПЕНСКАЯ, Марина (il). *Живинка в деле*. Москва: Детгиз, 1959.

БАЖОВ, Павел; УСПЕНСКАЯ, Марина (il). *Серебряное копытце*. Москва: Детская литература, 1966.

БАЙДУКОВ, Георгий. *Через полюс в Америку*. Москва: Детиздат ЦК ВЛКСМ, 1938.

БАЛДИН, Г., СОСКОВ, П. ; МАКАВЕЕВА, Галина (il). *Лопушок и стрижи*. Москва: Малыш, 1968.

БАЛЛ, Георгий; ШУЛЬГИНА, Лидия (il). *Разноцветный мост*. Москва: Детская литература, 1990.

БАЛТВИЛКС, Янис; ГУКОВА, Юлия (il). *Где ночует дрема*. Москва: Детская литература, 1988

БАРРИ, Джеймс. МИТУРИЧ Май, *Питер Пэн*, Москва: Искусство, 1971.

БАРТО Агния; БАРТО Павел; аминадав КАНЕВСКИЙ. *Девочка-ревушка*. Москва:

БАРТО, Агния; ДЕЙНЕКА Александр. *Первое мая*. Москва: Гос. изд-во, 1926.

БАРТО, Агния; УШАКОВА, Наталья (il). *Первоклассница*. Москва: Детгиз, 1945.

БАРТО, Агния; ЕРЁМИНА, Татьяна (il). *Младший брат*. Москва: Дет. лит., 1972.

БАРТО, Агния; КОНАШЕВИЧ, Владимир *et al.* (il). *Фонарик*, Москва: Детгиз, 1958.

БАРТО, Агния КАНЕВСКИЙ Аминадав *Леночка с букетом* Москва Детская литература, 1981, [1968].

БАРТО, Агния; БАРТО, Павел; УСПЕНСКАЯ, Марина (il). *Девочка чумазая*. Москва; Ленинград: Детгиз, 1953.

БАРТО, Агния; ЕЧЕИСТОВ, Георгий (il). *Братишки*. Москва; Ленинград: Детгиз, 1936.

БАРТО, Агния; МИЛЕЕВА, Любовь (il). *Песенки*. Москва; Ленинград: Радуга, 1926.

БАУМ, Фрэнк; ГУКОВА, Юлия (il). *Волшебник страны Оз*. Москва: Росмэн, 2003.

БЕЛЛОК, Хилэр; БОНДАРЕНКО, Андрей (il). *Книга зверей для несносных детей и Еще одна книга зверей для совсем никудышных детей*. Москва: RENAISSANCE, 1991.

БЕНУА, А.Н. *Азбука в картинках Александра Бенуа*. Санкт-Петербург: Издание Экспедиции заготовления гос. бумаг, 1904.

БЕРЕСТОВ Валентин; МАКОВЕЕВА, Галина (il). *Читалочка*. Москва: Малыш, 1988.

БИАНКИ, Виталий. ЯКОБСОН, Александра (il). *Латка*. Москва: Детгиз, 1953.

БИСТИ, Наталия (il). *Бабушка, внучка да курочка*. Москва: Детская литература, 1980.

БЛАГИНИНА, Елена; КНОРРИНГ; Наталья (il). *Угадайте, где мы были*. Москва: Детгиз, 1955.

- БЛАГИНИНА, Елена. КУЗНЕЦОВ, Иван (il.). *Стихи*. Москва, Ленинград: Детская литература 1943.
- БЛАГИНИНА Елена; УСПЕНСКАЯ, Марина (il.). *Трудные стихи*. Москва: ДЕТГИЗ, 1960.
- БЛАГИНИНА, Елена ЕРЕМИНА Татьяна *Алёнушка* Москва Детская литература 1967.
- БЛАГИНИНА, Елена; АРХАНГЕЛЬСКАЯ, Ирина. *Вот такая мама*. Москва: Детская литература, 1984.
- БИАНКИ, Виталий; ЯКОБСОН, Александра (il.). *Соня Маша*. Ленинград: Лениздат, 1954.
- БОГДАНОВИЧ, София; ШИШМАРЕВА, Татьяна (il.). *Колючий гост*. Москва-Ленинград: Государственное Издательство, 1930.
- БОРИСОВА, Майя. *Восемь весенних песенок*. Ленинград: Детская Литература, 1970.
- БОЖКОВА, Елизавета *et al.* "Женское движение в контексте российской истории" (en línea). En: <<http://www.owl.ru/win/books/women1998/index.htm>> (fecha de consulta: 15-02-2019).
- БУЛАТОВ, М. (ad.); МАВРИНА Татьяна (il.). *Бычок-Чёрный Бочок, Белые Копытца*. Москва, Ленинград: ДЕТГИЗ, 1953.
- БУЛАТОВСКИЙ, Игорь, 2012. "Александр Введенский. Самый счастливый день" (en línea). En: <http://narodknigi.ru/journals/110/aleksandr_vvedenskiy_samyu_schastlivyy_den/> (fecha de consulta: 10-02-2019).
- БЫЧКО, Валентин; Татьяна ЕРЁМИНА (il.). *Невеличка*. Москва; Ленинград: ДЕТГИЗ, 1951.
- ВАСНЕЦОВ, Юрий КУЗНЕЦОВ, Константин (ils.). *Крошечка-хаврошечка*. Москва, Ленинград: ДЕТГИЗ, 1948.
- ВВЕДЕНСКИЙ, Александр; САФОНОВА, Елена (il.). *О девочке Маше, о собаке Петушке и о кошке Ниточке*. Москва: Детгиз ЦК ВЛКСМ, 1937.
- ВВЕДЕНСКИЙ, Александр; ПОКРОВСКАЯ, Мария (il.). *О девочке Маше, о собаке Петушке и о кошке Ниточке*. Москва: Август, 2001.
- ВВЕДЕНСКИЙ, Александр; КНОРРИНГ; Наталья (il.). *О девочке Маше, о собаке Петушке и о кошке Ниточке*. Москва: Детгиз, 1956.
- ВВЕДЕНСКИЙ, Александр, ПОРЕТ, Алиса рис. *Железная дорога*, Ленинград: Госиздат, 1929.
- ВЕРЕЙСКАЯ. Е.; ШИШМАРЕВА, Татьяна (il.). *Таня революционерка*. Москва, Ленинград: Государственное Издательство, 1928.
- ВОЛКОНСКИЙ, Михаил; МУХАНОВА, Елена (il.). "Два мага". *Сочинения в 4 томах*. Москва: Терра, 1995, (vol. 2).
- ВОРОНКОВА, Любовь; КНОРРИНГ, Наталья (il.). *Подружки идут в школу*. Москва: Детгиз, 1952.
- ГАБРИЕЛЯН, Гурген; АРХИПОВА, Анастасия (il.). *Тропинка в горы*. Москва: Детская литература, 1973.
- ГАЙДАР. Аркадий; ДЕХТЕРЕВ, Б. Голубая чашка. Москва: Детгиз, 1936.
- ГАЙДАР, Аркадий; ДУБИНСКИЙ, Давид (il.). *Голубая чашка*. Москва: Детгиз, 1958.
- ГАЙДАР, Аркадий; ГАЛЬДЯЕВ, В. *Голубая чашка*. Москва: Советская Россия, 1975.
- ГЕССЕ Н.; ЗАДУНАЙСКАЯ, З. adap.; ШИШМАРЕВА, Татьяна (il.). *Три апельсина*. (Итальянские народные сказки). Ленинград: Детгиз, 1960.
- ГЛЕБОВА, Татьяна (il.). *Букет*. Книжка-игрушка. Ленинград: 1958-1959.
- ГЛЕБОВА, Татьяна (il.). *Солнце и дождь*. Ленинград: Госиздат, 1930.
- ГЛЕБОВА, Татьяна. *Что сделал Ленин для раскрепощения женщин*. Московский рабочий, 1923.

- ГОЛОВАНОВСКАЯ, Мария; ЛЕВИЧЕВА, Анна; БИЛЬЖО, Андрей (dibujos); ТАРХАНОВА-ЯКУБСОН, Ирина (diseño). *Азбуки*. Москва: Вагриус, 2001.
- ГОРБУНОВ-ПОСАДОВ, Иван Иванович (собр.) БЕМ, Е. *Малым ребятам. Рассказы и стихи*. Москва: тип. Вильде, 1896
- ГОРБУНОВА-ПОСАДОВА, Елена; ЛУКЪЯНСКАЯ, Вера (eds.); БЁМ, Елизавета (il.). *Для крошечных людей*: Картинки Е. БЕМ: С рассказами и стихами, собр. Е. Горбуновой и В. Лукьянской. - 4-е изд. - Москва: типо-лит. т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1915 [1905].
- ГОРБУНОВА-ПОСАДОВА, Елена; ЛУКЪЯНСКАЯ, Вера (eds.); БЁМ, Елизавета (il.). *Для маленьких людей*. Москва: типо-лит. т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1910.
- ГОРБУНОВА-ПОСАДОВА, Елена; ЛУКЪЯНСКАЯ, Вера (eds.); БЁМ, Елизавета (il.). *Морозко*. Москва: Тип. т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1910.
- ГОРДЕЕВ, Денис (il.). *Рыцари Круглого Стола*. Москва: Аргус, 1995.
- ГОРДЕЕВ, Денис (il.). *Наследники Вюльфингов. Предания германских народов средневековой Европы*. Москва: Аргус, 1994.
- ГОРЬКИЙ, Максим; ДEXTEPEB, Борис (il.). *Горящее сердце Данко*. Москва: Детгиз, 1958.
- ГОФМАН, Эрнст Теодор Амадей; МАКОВСКИ, Владимир (il.). *Сказка про щелкуна и мышиноного царя*. Москва: Издание К. Н. Цветкова, 1903.
- ГОФМАН, Эрнст Теодор Амадей; ЖОЛТКЕВИЧ, Лидия (il.). *Щелкунчик. Королевская невеста*. Москва; Ленинград: Academia, 1937.
- ГОФМАН, Эрнст Теодор Амадей; ФИЛИППОВСКИЙ, Григорий (il.). *Щелкунчик и мышинный король*. Москва: Детская литература, 1956.
- ГОФМАН, Эрнст Теодор Амадей; АЛФЕЕВСКИЙ, Валерий (il.). *Щелкунчик и Мышиный Король*. Москва: Детская литература, 1978.
- ГОФМАН, Эрнст Теодор Амадей; ГОЛЬЦ, Ника (il.). *Золотой горшок и другие истории*. Москва: Детская литература, 1976.
- ГОФМАН, Эрнст Теодор Амадей *et al.*; ГОЛЬЦ, Ника (il.). *Литературные сказки зарубежных писателей*. Москва: Детская литература (Москва), 1982.
- ГОФМАН, Эрнст Теодор Амадей; ГОЛЬЦ, Ника (il.). *Щелкунчик и мышинный король*. Махаон, 2010.
- ГОФМАН, Эрнст Теодор Амадей; ГОЛЬЦ, Ника (il.). *Маленький Цахес, по прозвищу Циннобер*. Москва: Детская Литература, 1988.
- ГРИММ, Вильгельм; ГРИММ, Якоб; БУЛАТОВ, Эрик (il.); ВАСИЛЬЕВ, Олег (il.). *Бабушка Вьюга*, Москва: Малыш, 1974.
- ГРИММ, Вильгельм; ГРИММ, Якоб; МИТУРИЧ-ХЛЕБНИКОВА, Вера (il.). *Горшок каши*. Москва: Малыш, 1992
- ГУКОВА, Юлия. *Большая путаница*. Челябинск: Фонд Галерея, 2004
- ДАНЬКО, Владимир; ШУЛЬГИНА, Лидия (il.). *Илюшины друзья*, М: Детская литература, 1983
- ДЕГОТЬ, Екатерина. “Дважды девяностые катастрофа и гедонизм” (en línea). Ep: <<http://moscowartmagazine.com/issue/79/article/1714>> (20-04-2018).
- ДЕЙНЕКА, Александр. *Учитесь рисовать: Беседы с изучающими рисование*. Москва: Изд-во Акад. художеств СССР, 1961.
- ДЕМЫКИНА, Галина; МАКАВЕЕВА, Галина (il.). *Капризный день*. Москва: Советская Россия, 1970.
- ДРАГУНСКИЙ, Виктор; ЛОСИН, Вениамин (il.). *Он живой и светится*. Москва: Детская литература, 1987.
- ДУБНОВА София. ЛЮБАВИНА, Надежда Ивановна. *Мать*. Пг.: Сегодня, 1918.

ДУРОВА, Надежда *et al.*; КОСТЕРИНА, Татьяна (il.). *Степная барышня. Проза русских писательниц XIX в.* Москва: Правда, 1989.

ЭВЕНБАХ, Евгения (il.). *Гуси. Русская народная сказка.* Ленинград: Художник РСФСР, 1970.

ЕЛИСЕЕВА Лидия (comp.); ЕЛИСЕЕВ, Анатолий (il.). *Еду, еду к бабе, к деду.* Москва: Малыш, 1992.

ЕРМОЛАЕВА, Вера. *Собачки.* Москва: Ад Маргинем Пресс; ABC дизайн, 2017.

ЕРМОЛАЕВА, Вера (il.). *Зайчик.* Петроград: Изд. С. Я. Штрайха, 1923.

ЕРШОВ, Пётр; ЕЛИСЕЕВ, Анатолий (il.). *Конек-горбунок.* Москва: Астрель, 1998

ЕРШОВ, Петр; МОНИНА, Ольга (il.). *Конек-горбунок.* Москва: РГБ; БАЕ; Дом Пашкова, 1992.

ЕРШОВ, Петр; ПАВЛОВА, Вера (il.). *Конёк-горбунок.* Хабаровск: Хабаровское книжное издательство, 1991.

ЭРЛИХ, Вольф; МИЛЕЕВА, Любовь (il.). *В деревне.* Москва; Ленинград: Радуга, 1926.

ЗАБИЛА, Наталья, УШАКОВА, Наталья (il.). *Ясочкина книжка.* Москва: Детиздат, 1936.

ЗАХОДЕР, Борис; ШУЛЬГИНА, Лидия (il.). *Трава-везде-растунья.* Москва: Детская литература, 1981

ЗИЛОВ, Лев; СОБОРОВА, *Танюшкины подсолнушки* Александра (il.). Москва: Изд. Рабочая Газета, 1929.

ЖИТКОВ, Борис; ЕРМОЛАЕВА, Вера (ил.). *Девчонки.* Москва: ГИЗ, 1928.

ЖИТКОВ, Борис; САФОНОВА, Елена (il.). *Что я видел.* Москва: Детгиз, 1939.

ЖОЛТКЕВИЧ, Лидия. *Узбекистан.* Москва: Государственное издательство, 1930.

ЖУКОВСКИЙ, Василий; БРУНИ, Иван (il.). *Ундина.* Москва: Советская Россия, 1979.

ЗАБИЛА, Наталья, УШАКОВА, Наталья (il.). *Ясочкина книжка.* Москва: Правда, 1954.

ЗАГРАЕВСКАЯ Ирина, МАКАВЕЕВА, Галина (il.). *Цветные паруса.* Москва: Детская литература, 1967.

ИВАНОВ, Александр. МУХАНОВА, Елена (il.). *Плоды вдохновения.* Москва: Советский писатель, 1983.

КАВЕРИН, Вениамин; ЮДИН, Георгий (il.). *Ночной сторож, или семь занимательных историй, рассказанных в городе Немухине в тысяча девятьсот неизвестном году.* Москва: Детская литература, 1982.

КАЛИНИНА, Надежда; КНОРРИНГ, Наталья (il.). *Митя и Миша.* Москва: Детгиз, 1951.

КАССИЛЬ, Лев; ДЕЙНЕКО, Ольга (il.); ТРОШИН Николай (il.). *Тысячу платьев в день.* Молодая гвардия, 1931.

КАПИЦА О. И. ГЛЕБОВА, Татьяна (il.). *Тараторка: Народные потешки для маленьких.* Москва: ГИЗ, 1928.

КАПУТИКЯН, Сильва. *Посиди послушай.* Москва: Детская литература, 1969.

КИПЛИНГ, Редьярд *et al.*, ГОРДЕЕВ, Денис (il.). *Сказки старой Англии.* Москва: Аргус, 1994

КЭРРОЛЛ, Льюис; МИТУРИЧ, Май.(il.). *Приключения Алисы в стране чудес. Зазеркалье (про то, что увидела там Алиса).* Москва: Художественная литература, 1977.

КЭРРОЛЛ, Льюис; АЛФЕЕВСКИЙ, Валерий (il.). *Приключения Алисы в стране чудес.* Москва: Детгиз, 1958.

КЭРРОЛЛ, Льюис; ГУКОВА, Юлия (il.). *Алиса в Стране Чудес.* Москва: Росмэн, 2003.

КЭРРОЛЛ, Льюис; ВАЩЕНКО, Юрий (il.). *Приключения Алисы в стране чудес.* Москва: Книга, 1982.

- КЭРРОЛЛ, Льюис; ГРЭМ, Кеннет; КИПЛИНГ, Редъярд; ЯЩУК, Николай (il.). *Алиса в Стране Чудес. Алиса в Зазеркалье. Ветер в ивах. Маугли*. Москва: Правда, 1991.
- КЭРРОЛЛ, Льюис. Геннадий КАЛИНОВСКИЙ (il.). *Приключения Алисы в стране чудес*. Москва: Детская Литература, 1974.
- КЭРРОЛЛ, Льюис; ШУЛЬГИНА, Лидия (il.). *Приключения Алисы в стране чудес*. Москва: Детская литература, 1981.
- КЛОКОВА, Мария; СОБОРОВА, Александра (il.). *Цветы полевые*. Москва: Изд. Рабочая Газета, 1929.
- КЛОКОВА, Мария; СОБОРОВА, Александра (il.). *Гроза*. Москва: Г.Ф.Мириманов, 1929.
- КЛОКОВА, Мария; СОБОРОВА, Александра (il.). *Подсолнушки*. Москва: Изд. Рабочая Газета, 1928.
- КОВАЛЬ, Юрий; УСТИНОВ, Николай (il.). *Сказки*. Москва: Имидж, 1991.
- КОВАЛЬ, Юрий; МАКАВЕЕВА, Галина (il.). *Воробьиное озеро*. Москва: Малыш 1991.
- КОЗЛОВ, Сергей; ШУЛЬГИНА, Лидия (il.). *Ежик в тумане*. Москва: Детская литература, 1981.
- КОЗЛОВ, Сергей; ШУЛЬГИНА, Лидия (il.). *Киносказки*. Москва: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1987.
- КОЗЛОВ, Сергей; ШУЛЬГИНА, Лидия (il.). *Заячьи уши*. Сергей Козлов, 1981.
- КОЗЛОВ, Сергей; ШУЛЬГИНА, Лидия (il.). *Как Лявенок и Черепаха пели песню*. Москва: Детская литература, 1986.
- КОЗЛОВ, Сергей; ШУЛЬГИНА, Лидия (il.). *Цыпленок вечером*. Москва: Детская литература, 1993.
- КОНОПНИЦКА, Мария; СПИРИН, Геннадий (il.). *О гномах и сиротке Марысе*. Москва: Дом, 1992.
- КОНЧАЛОВСКАЯ, Наталья, УШАКОВА, Наталья (il.). *Посчитай-ка!* Москва: Детгиз, 1959.
- КОРНОУХОВ, М.Д.; УШАКОВА, Наталья (il.), *Как кушать*. Москва, Ленинград: Госмедиздат, 1929.
- КУЗЬМИН, Лев; УСТИНОВ, Николай (il.). *При ясном солнышке*. Москва: Малыш, 1986
- КУМАРОВА, Шарбану; МУХАНОВА, Елена (il.). *Женщине сорок лет*. Москва: Советский Писатель
- КУРЛАТ, Йосиф; МАКАВЕЕВА, Галина (il.). *Лягушкино горе*. Москва: Советская Россия, 1969.
- ЛАДОНЩИКОВ, Георгий. *Играйте вместе*. Москва: Детская литература, 1984.
- ЛЁННРОТ, Элиас (сomp.); МАИ (il.).]; БУБРИХ, Дмитрий (ed.). *Калевала*. Москва; Ленинград: Academia, 1933.
- ЛЁННРОТ, Элиас (сomp.); ЮФА, Тамара (il.). *Калевала: карело-финский народный эпос*. Санкт-Петербург: Речь, 2017.
- ЛЁННРОТ, Элиас (сomp.); ЮФА, Тамара (il.)., *Калевала. Избранные руны*. Петрозаводск: Карелия, 1967, 1971, 1973, 1977.
- ЛЕСКОВ, Николай; ШИШМАРЕВА, Татьяна (il.). *Рассказы*. Ленинград: Детская литература, 1973.
- ЛИНДГРЕН, Астрид; МУХАНОВА, Елена (il.). *Пепти Длинныйчулок*. Москва: Слово, 1992.
- ЛОСИН, Вениамин (il.). *Репка. Русская народная сказка*. Москва: Малыш, 1985.
- ЛИСИЧКИН, Владимир; МАКАВЕЕВА, Галина (il.). *Ел зайчишка пироги*. Москва: Малыш, 1974.
- ЛОСИН, Вениамин (il.). *Гуси-лебеди*. Москва: Малыш, 1990.

ЛУНИН, Виктор; МУХАНОВА, Елена (il.). *Приключения Сдобной Лизы*. Москва: Слово, 1993.

ЛУНИН, Виктор; ПАВЛОВА, Вера (il.). *Азбука*. Москва: Детская литература, 1987

ЛЮБИМОВА, Валентина; ГОЛЬЦ, Ника (il.). *Одолень-трава*. Детская литература, 1965.

МАВРИНА Татьяна. *Сказочная азбука*. Москва: Гл. упр. "Гознак", 1969.

МАВРИНА Татьяна (il.). *За тридевять земель (Три рус. сказки)*. Москва: Детская литература, 1970.

МАВРИНА, Татьяна (il.). *Русские сказки*. Москва: Гослитиздат, 1963.

Маврина Т. А. *Гуси, лебеди, да журавли*. Москва: Прогресс-Плеяда, 2005.

МАКАВЕЕВА, Галина (il.). *Самый сильный. Нанайские сказки*. Москва: Малыш, 1989.

МАМИН-СИБИРЯК, Дмитрий; ВАСНЕЦОВ, Юрий (il.). *Аленушкины сказки*. Свердловск: Свердловское Областное Государственное Издательство, 1935.

МАРШАК, Самуил. ЛЕБЕДЕВ, Владимир (il.). *Сказки, песни, загадки*. Москва: Academia, 1935.

МАРШАК, Самуил; ЕРЁМИНА, Татьяна (il.). *Двенадцать месяцев*. Москва: Детская литература, 1974.

МАРШАК, Самуил; ЕРЁМИНА, Татьяна (il.). *Двенадцать месяцев (пьеса)*. Москва, etc.: Детская литература, 1986.

МАРШАК, Самуил; АЛФЕЕВСКИЙ, Валерий (il.). *Двенадцать месяцев*. Москва: Детская литература, 1971.

МАРШАК, Самуил; АЛФЕЕВСКИЙ, Валерий (il.). *Двенадцать месяцев*. Москва: Детгиз, 1957.

МАРШАК, Самуил; ШВАРЦ, Борис (il.). *Двенадцать месяцев: Пьеса-сказка*. Москва: Искусство, 1950.

МАРШАК, Самуил; ЛЕБЕДЕВ, Владимир (il.). *Двенадцать месяцев. Славянская сказка*. Москва, Ленинград: Детгиз, 1943.

МАРШАК, Самуил; ЛЕБЕДЕВ, Владимир (il.). *Живые буквы*. Москва: Гознак, 1947.

МАРШАК, Самуил; ЛЕБЕДЕВ, Владимир (il.). *Усатый-полосатый*. Москва: Детгиз, 1930.

МАРШАК, Самуил; ЛЕБЕДЕВ, Владимир (il.). *Усатый-полосатый*. Москва: Детгиз, 1948

МАРШАК, Самуил; ЛЕБЕДЕВ, Владимир (il.). *Цирк*. Ленинград: Радуга, 1925.

МАРШАК, Самуил; ПАХОМОВ Алексей. *Наш отряд*. Ленинград: Детиздат, 1937.

МАРШАК, Самуил; ЧАРУШИН Е. (il.). *Детки в клетке*. Москва: Издательство детской литературы, 1935.

МАРШАК, Самуил (ad.); ЯКОБСОН, Александра (il.). *Хоровод. Чешские народные песенки*. Москва: Детгиз, 1956.

МАЯКОВСКИЙ, Владимир; АЛФЕЕВСКИЙ, Валерий. *Стихи*. Москва: Детиздат, 1938.

МАЯКОВСКИЙ Владимир; ПАХОМОВ Алексей (il.). *Что такое хорошо и что такое плохо?*. Москва; Ленинград: Детгиз, 1943.

МАЯКОВСКИЙ, Владимир; УШАКОВА, Наталья (il.). *История Власа лентяя и лоботряса*, Москва: Молодая гвардия, 1927.

МАЯКОВСКИЙ, Владимир. ЯКОБСОН, Александра (il.). *Возьмем винтовки новые*. Москва: Ленинград: Изд-во и 2-я ф-ка дет. книги. Детгиза, 1946.

МЕТЕЛИЦА, Катя; ФОМИНА, Виктория. *Новый русский букварь*. Москва: Издательство Мир новых русских, 1998.

МЕТЕРЛИНК, Морис; СИЛИНА, Екатерина (il.). *Синяя птица*. Москва: Радость, 1997.

МИЛЛИГАН, Спайк; БОНДАРЕНКО, Андрей (il.). *Чашка по-английски*. Москва: Детская литература, 1991.

МИРОВИЧ, Варвара; МИЛЕЕВА, Любовь (il.). *Лето*. Москва, Ленинград: Радуга, 1926.

МИХАЛКОВ, Сергей; ПАХОМОВ Алексей (il.). *Так*. Москва: Изд-во и 2-я ф-ка дет. книги Детгиза, 1949.

МИХАЛКОВ, Сергей; ПАХОМОВ, Алексей (il.). *А что у вас?* Москва: Детгиз, 1954.

МИТЯЕВ, Анатолий; ЕРЁМИНА, Татьяна (il.). *Счастливый вечер*. Детская литература, 1966.

МИРОВИЧ, Варвара; УШАКОВА, Наталья (il.). *Мячик-прыгунчик*. Москва-Ленинград: Государственное издательство, 1926.

МОПАССАН, Ги де; СПИРИН, Геннадий (il.). *Приключение Вальтера Шнапса*. Москва: Зебра; Калининград: Янтарный сказ, 1996.

МУХАНОВА, Елена (il.). *Дорога в азбуку*. Санкт-Петербург: Вита-Нова, 2019.

НАУМЕНКО, Георгий; ПОРЕТ. Алиса. *Баю-баю Василёк (Русские народные потешки колыбельные)*. Москва: Малыш, 1977.

НЕМЧИНОВ Геннадий; МУХАНОВА, Елена (il.). *Лесной коридор*. Москва: Молодая Гвардия, 1978.

НОРМЕТ Дагмар; МАКАВЕЕВА, Галина (il.). *Дельфиния*. Москва: Детская литература, 1978.

ОСТЕР, Григорий. *Противные задачи*. Москва: Независимая газета (en línea). Еп: <<http://lib.ru/ANEKDOTY/ostermat.txt>> (fecha de consulta: 19-07-2018).

ОСТЕР, Григорий; СИЛИНА, Екатерина (il.). *Школа ужасов*. Москва: Планета детства, 2001.

ПАПЕРНАЯ Э., КАРНАУХОВА И. ; ПОРЕТ. А. *Чьи это игрушки?* Ленинград, 1930.

ПАПЕРНАЯ, Эстер. ; ПОРЕТ. Алиса. Рис. *Выставка богов*. Ленинград: ГИЗ, 1930.

ПАТРУШЕВА, Мария (il.). ДЕЛЯГИНА, Татьяна, (dis.). *Тысяча и одна ночь. Избранные сказки*. Москва: Аст-пресс, 2001.

ПЕРВИК, Айно. ЮДИН Георгий (il.). *Чаромора*. Москва: Детская литература, 1988.

ПЕРМЯК, Евгений КАБАКОВ, Илья (il.). *Пропавшие нитки*. Москва: Малыш, 1982.

ПЕРРО, Шарль; ТРАУГОТ, Георгий, Александр и Валерий (il.). *Сказки матушки Гусыни*. Ленинград: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1976.

ПОЛОЦКИЙ С., ГЛЕБОВА, Татьяна (il.). *Каквас*. Москва; Ленинград: ГИЗ. 1928.

ПЕТРУШЕВСКАЯ, Людмила; ЗАТУЛОВСКАЯ, Ирина *et al.* (il.). ; МИТУРИЧ-ХЛЕБНИКОВА, Вера (dis.). *Собрание сочинений в пяти томах*. Том 2. Харьков: Фолио, 1996.

ПЕТРУШЕВСКАЯ, Людмила; ЗАТУЛОВСКАЯ, Ирина (il.). ; МИТУРИЧ-ХЛЕБНИКОВА, Вера (dis.). *Собрание сочинений в пяти томах*. Том 4. Харьков: Фолио, 1996.

ПЕТРУШЕВСКАЯ, Людмила; МИТУРИЧ-ХЛЕБНИКОВА, Вера (dis.). *Счастливые кошки*. Москва: Вагриус, 2001.

ПЕТРУШЕВСКАЯ, Людмила; КОСТЕРИНА, Татьяна (dis.). *Дом с фонтаном*. Москва: Вагриус, 2003.

ПИВОВАРОВА, Ирина. *Хочу летать*. Москва: Малыш, 1983.

ПОРЕТ, Алиса. *Дети Индии*. Москва: Гос. изд-во, 1930.

ПРОЙСЛЕР, Отфрид; СИЛИНА, Екатерина (il.). 2001 *Маленькое привидение*. Москва: Росмэн, 2001.

ПРОКОФЬЕВ, Александр; ЯКОБСОН, Александра (il.). *Синички-невелички*. Ленинград: Детгиз, 1958.

ПРОППЕР-ГРАЩЕНКОВ, Н. *et al.* *Охрана материнства и младенчества Союзе ССР*. Москва: Издание Музея-выставки Охраны материнства и младенчества, 1938.

- ПУШКИН, Александр; ЯКОБСОН, Александра (il.). *Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях*. Москва; Ленинград: Детгиз, 1951.
- ПУШКИН, Александр; ЮФА, Тамара (il.). *Сказка о мертвой царевне и семи богатырях*. Москва: Правда, 1970.
- ПУШКИН, Александр Сергеевич; ШИШМАРЕВА, Татьяна (il.). *Пиковая дама*. Москва, Ленинград: Детгиз, 1946.
- ПУШКИН, Александр. ПАТРУШЕВА, Мария. *Сказка о рыбаке и рыбке (книга для слепых)*. Москва: Московская студия, 1995.
- ПУШКИН, Александр. МОНИНА, Ольга (il.). *Сказка о Золотом петушке*. Москва: Вагриус 1999.
- ПУШКИН, Александр; МАВРИНА, Татьяна (il.). *Руслан и Людмила*. Москва: Гослитиздат, 1960.
- РАЗГОН, Лев; КАБАКОВ, Илья (il.). *Чёрным по белому*. Москва: Малыш, 1982.
- РАЙС, К, ПОРЕТ. А. (il.). *Дорожка домой*; Москва: Детгиз, 1957.
- РАЙХШТЕЙН, Александр; МИТУРИЧ-ХЛЕБНИКОВА, Вера. *Моя волшебная фотокамера*. Челябинск: Аркаим, 2003.
- РАХМАНОВ, Вадим; БИСТИ, Наталия (il.). *Наша тайна*. Москва: Малыш, 1990.
- РЕДОЗУБОВ, С.П. *et al.* *Букварь*. Москва: Государственное Учебно-педагогическое Издательство Министерства Просвещения РСФСР, 1955.
- РЕМИЗОВ, Алексей; ПАВЛОВА, Вера (il.). *Посолонь*. Издательство Ивана Лимбаха, 1996.
- САДКЕВИЧ, Николай; МУХАНОВА, Елена (il.). *Сердце скрипки*. Москва: Советский писатель, 1990.
- САНД, Жорж; СПИРИН, Геннадий (il.). *История истинного простофили по имени Грибуль*. Москва: Детская литература, 1992.
- САФОНОВА, Елена. *Вокзал*. Ленинград: ГИЗ, 1930.
- САФОНОВА, Елена. *Железная дорога*. Москва: Детгиздат, 1937.
- Михалков, Сергей, САФОНОВА, Елена. *Моя улица*. Москва: КОИЗ, 1943.
- САФОНОВА, Елена. *Река*. М: ГИЗ: 1930.
- САФОНОВА, Елена (il.). *Дети негры*. Москва: Гос. изд-во, 1930.
- СВЕТЛЯКОВ, Кирилл. “Искусство 1990-х. Искусство в борьбе за существование” (en línea). En: <<https://magisteria.ru/avant-garde/art-of-1990s>> (consulta: 19-03-20).
- СВИФТ, Джонатан; СИЛИНА, Екатерина (il.). *Путешествия Гулливера*. Гонконг: Гримм Пресс, 2000.
- СЕДУГИН, Арсений; АРХАНГЕЛЬСКАЯ, Ирина (il.). *Вика и Алик*. Москва: Детлит, 1981.
- СЕФ, Роман; МИТУРИЧ-ХЛЕБНИКОВА, Вера (il.). *Храбрый цветок*. Москва: Малыш, 1991.
- СЕРЕБРЯКОВ, Петр; МУХАНОВА, Елена (il.). *Наяву*. Москва Советский Писатель, 1985.
- СОЛОВЬЁВ, Сергей Михайлович *Цветник царевны: Третья книга стихов (1909—1912)*. Москва: Мусaget, 1913.
- ТАЙЦ, Яков; ПОРЕТ. А. (il.). *Рябинка*. Москва: Сов. график, 1948.
- ТАЙЦ, Яков; ПОРЕТ. А. (il.). *Дед-Мороз*. Москва: Детский мир, 1958.
- ТАЛЬШИНА, Ольга; ЖОЛТКЕВИЧ, Лидия (il.). *Наташа*. Москва: Государственное издательство, 1930.
- ТЕРЯЕВА, Мария. ДЕЙНЕКА, Александр. *Искорка (Букварь для нулевых групп. детских садов и семьи)*. Москва; Ленинград: Гос. изд-во, 1930.
- ТИХОНОВ, Николай; ЛАПШИН, Николай. *Сами*. Ленинград: Детгиздат ЦК ВЛКСМ, 1939.

ТОКМАКОВА, Ирина; ЧИЖИКОВ, В. *Аля Кляксич и буква «А»*. Москва: Детская литература, 1974.

ТОЛСТОЙ, Алексей (ad.); ПАХОМОВ, Алексей (il.). *Морозко*. Ленинград: Детская литература, 1966.

ТОЛСТОЙ, Лев; ЖОЛТКЕВИЧ, Лидия (il.). *Черёмуха*. Москва: Государственное издательство, 1928.

ТОПЕЛИУС, Сакариас; ПЕТРОВА, Нина (il.). *Зимняя Сказка*. Ленинград: Детгиз, 1959.

ТОПЕЛИУС, Сакариас; ЮФА, Тамара (il.). *Сказки*. Петрозаводск: Карелия, 1979.

ТРУТНЕВА, Евгения; КНОРРИНГ, Наталья (il.). *Грибы*. Москва: Детгиз, 1957.

ТЮХТЯЕВЫ, Ирина и Леонид; ГУКОВА, Юлия (il.). ; БУРКИН, Владимир (il.). *Зоки и Бада*. Москва: Микрополь, 1993.

САФОНОВА, Елена (il.). *Ленин в Индии* Ленинград: ОГИЗ, 1931.

ТЕЛЕШОВ, Николай; ЕРЁМИНА, Татьяна (il.). *Крупеничка*. Москва: Детская литература, 1967.

УГЛОВ, Алексей; ШИШМАРЕВА, Татьяна (il.). *Ленинград-Одесса*. Москва: Ленинград: ОГИЗ Молодая Гвардия, 1931.

УАЙЛД, Оскар; ГОЛЫЦ, Ника (il.). *Сказки, Рассказы*. Москва Художественная Литература: 1993.

УШАКОВА, Наталья (il.). *Русские народные сказки. Картинки для раскрашивания*. Москва: Товарищество „Сотрудник“, 1944.

УШИНСКИЙ Константин; ШИШМАРЕВА, Татьяна (il.). *Четыре Желания*. Москва-Ленинград: ДЕТГИЗ, 1945.

ФИНИКОВ, В. (comp.); ШИШМАРЕВА, Татьяна (il.). *Попался, сверчок! (Французские народные сказки)*. Москва: Детская литература, 1975.

ФОМИНА, Виктория (il.). *Великие имена: Моцарт*. Тайвань: Гримм-пресс, 2002.

ЧЕРНЫЙ, Саша; ПЕРЕВЕЗЕНЦЕВ, Петр (il.). *Библейские сказки*. Москва: Август, 2000.

ШАЛАТОНОВ, Виктор; МУХАНОВА, Елена (il.). *Просвет*. Москва: Молодая гвардия, 1979.

ШЕКСПИР, Уильям; ГУКОВА, Юлия (il.). *Сон в летнюю ночь*. Москва: Книга, 1985.

ШВАРЦ, Евгений; ПЕТРОВА, Нина (il.). *Сказки. Повести. Пьесы*. Ленинград: Детгиз, 1960.

ХАГГАРД, Генри Райдер; МУХАНОВА, Елена (il.). *Принцесса Баальбека*. Москва: Терра, Литература, 1998.

ХАРАНАУЛИ, Бесик; МУХАНОВА, Елена (il.). *Разбойник, Любовь и Ревность*. Москва: Советский Писатель, 1989.

ХАРМС, Даниил; КОНАШЕВИЧ, Владимир. *Миллион*. Москва: ОГИЗ Молодая гвардия, 1931.

ХАРМС, Даниил; ЕРМОЛАЕВА, Вера (il.). *Иван Иванович Самовар*. Москва: Государственное издательство, 1929.

ХАРМС, Даниил; НИКИТИН Алексей. *Хармсиада. Анекдоты. Комиксы из жизни великих*. Санкт-Петербург: Информационно-издательское агентство ЛИК, 1998

ЧАЙКОВСКИЙ, Петр (mus.); ЛУНИН, Виктор (verso); ПАВЛОВА, Вера (il.). *Детский альбом*. Москва: Скорпион, 1994.

ШВАРЦ, Евгений; ПАХОМОВ, Алексей. *Лагерь*. Ленинград: Госиздат, 1925

ШЕВЧЕНКО, Тарас; МАКАВЕЕВА, Галина (il.). *Звезда моя вечерняя*. Москва: Детская литература, 1980.

ШИШОВ, Александр; ПАВЛОВА, Вера (il.). *У сестрички в гостях*. Москва: Детская литература, 1991

ШУЛЬГИНА, Ирина. “Бяша. Художница Лидия Шутьгина”. *Литературно-художественный журнал ГОСТИНАЯ*, 2014.

ШУЛЬГИНА, Лидия. *Приходите на чашечку чая!* Москва: Петрушка, 1992

ЮДИН, Георгий (il.). *Муромское чудо*. Москва: Эллис Лак, 1995.

ЮДИН Георгий. *Букварёнок*. Новосибирск: Детская литература (Сибирское отделение), 1980.

ЮФА, Тамара (il.). *Карельские сказки*. Петрозаводск: Карелия, 1976.

ЯКОБСОН, Александра Николаевна (litografias); ПЕТРОВ, В. Н. ed. *Георгиновъй букет: Новгородские. частушки*. Ленинград: Художник РСФСР, 1975.

ЯКОБСОН, Александра (il.). *Болгарские сказки*. Москва: Детгиз, 1957.

ЯКОБСОН, Александра (il.), КУДРЯШОВА А. (comp.), КОЛПАКОВА Н. (comp.), *Гори, гори, ясно*. Москва, Ленинград: ДЕТГИЗ, 1953.

REVISTAS

Весёлые картинки, 1957, nº1.

Ёж, 1930, nº 8.

Костёр, 1945, nº5; nº6; nº11.

Мурзилка, 1955, nº3, 1965, nº1.

Пионер, 1971, nº2; 1972, nº12.

Чиж, 1936 nº7; nº11.

Imágenes, créditos

Fig. 1. Hermenegildo Anglada Camarasa. *Le paon blanc*. MNAC, 1904.

Fig. 2. Lola Anglada. *Notes sportives*, 1910-1912. Fuente: *El arte en el estadio, archivos de medicina del deporte*, 2003, nº94 / *Feminal*, 1912, nº 59.

Fig. 3. Eulogio Varela, portada. *Blanco y Negro*, 1902, nº 560.

Fig. 4-6. Ape.lles Mestres. Ilustraciones de *Liliana*, 1907. Fuente: MESTRES, Ape.lles. *Liliana*. Sabadell: AUSA, D.L., 1989.

Fig. 7. Joan D'Ivori. Páginas de títulos de *Les rondalles populars catalanes il·lustrades per en Joan Vila*, 1909. Fuente D'Ivori (il.). Páginas de títulos de *Les rondalles populars catalanes il·lustrades per en Joan Vila*. Barcelona: Fidel Giró, 1909.

Fig. 8. Lola Anglada. *Jugant a nines*. Diputació de Barcelona, ca. 1910.

Fig. 9. Lola Anglada. *El llac*. Diputació de Barcelona, ca 1910.

Fig. 10. Anónimo. Portada de *La Buena Juanita*. Madrid Saturnino Calleja, 1890.

Fig. 11. Salvador Bartolozzi. Portada de *La Buena Juanita*. Madrid Saturnino Calleja, ca. 1915.

Fig. 12. Narciso Méndez Bringa. Ilustración para *La Buena Juanita*, ca.1915. *La Buena Juanita*, Madrid Saturnino Calleja, ca. 1915.

Fig. 13. Narciso Méndez Bringa. Ilustración para *La Buena Juanita*. Madrid, ca. 1915.

Fig. 14. Anónimo. Portada. *Guía de la mujer*. Barcelona: Faustino Paluzie/ hijos de Paluzie. 1887- 1926.

Fig. 15. Joan Junceda. Ilustración para *El retorn accidental d'en Violet*. Barcelona: J. Bagañá, D.L. 1915.

Fig. 16 Joan Llaverias. Contraportada de *Las diabluras de Tito*. Barcelona: Ramón Sopena, 1920-1930.

- Fig. 17. Joan Llaverias. Ilustración para *Canciones infantiles*. Barcelona, Ramón Sopena, 1915.
- Fig. 18. Josep Obiols. “Dues nenes que duien un cistell de fruita”. *Quaderns d'estudi*, 1917, nº 3.
- Figs. 19-20. Josep Obiols, Pau Romeva (texto). Páginas de *Syl.labari Català*. Barcelona: Editorial Pedagógica, 1922. BNE.
- Fig. 21. Lola Anglada. Página ilustradas para un cuento manuscrito (fragmento “*La seva educació*”). Diputació de Barcelona, 1914.
- Fig. 22. Lola Anglada. Plafón de ceràmica. Diputació de Barcelona, 1959.
- Fig. 23. Lola Anglada, *La Nuri*, 1925, nº1. ARCA.
- Fig. 24. Narciso Méndez Bringa. Ilustración para *Mayana*, 1930. COULOM, JEANNE DE. COULOM, Jeanne de. *Mayana* (novela, publicada en *Blanco y Negro*, var. núm.). Madrid: Prensa Española, 1930.
- Fig. 25. Salvador, Bartolozzi. Ilustración para *Julia aprovecha la ocasión*. Madrid: Prensa Española, 1927.
- Fig. 26. Madame Gironella. “La moda. Sombreros de verano. Sombrero parisiense”. Ilustración para *Blanco y Negro*, nº 417, 1899. Museo ABC.
- Fig. 27. María Nueve-Iglesias. “Mirando a lo lejos”. Ilustración para *Blanco y Negro*, nº 1424, Museo ABC, 1918.
- Fig. 28. a.t.c. Portada de *ABC*, nº 9956, 1935. Museo ABC.
- Fig. 29. Piedad Aréjula, sin datos. Museo ABC.
- Fig. 30. Enrique Hortelano. “El sueño de Rosita”. *Gente Menuda, Blanco y Negro*, 1933, nº2194.
- Fig. 31. Serny. “Celia dice... El bosque del ogro”. *Gente Menuda, Blanco y Negro*, 1932, nº2156.
- Fig. 32. José Zamora. Ilustración para *Barba Azul*. ZAMORA, José. PENAGOS, Rafael (ils.). *Cuentos Clásicos*. Madrid: Saturnino Calleja, 1935.
- Fig. 33. José Zamora. Ilustración para *Blancanieves*. ZAMORA, José.(il.). Madrid: Saturnino Calleja, 1930.
- Fig. 34. Federico Ribas. Ilustración para *Kakatukán*. Madrid: Saturnino Calleja, 1924.
- Fig. 35. Rafael Penagos. Ilustración para *Juanito y Margarita*. ZAMORA, José. PENAGOS, Rafael (ils.). *Cuentos Clásicos*. Madrid: Saturnino Calleja, 1935.
- Fig. 36-37. Rosario de Velasco. Ilustraciones de *Cuentos para soñar*. LEÓN, María Teresa; VELASCO, Rosario de (il). *Cuentos para soñar* Barcelona [etc.]: Edaf, 2000 [1928].
- Fig. 38. Marga Gil Roësset. Ilustración para *Rose des bois*. Paris: Plon-Nourrit et Cie, GIL ROESSET, Consuelo, GIL ROESSET, Marga (il.). *Rose des bois*, Paris: Plon-Nourrit et Cie.1923. BNE
- Fig. 39. Marga Gil Roësset. Ilustración para *Canciones de niños*. GIL ROESSET, Consuelo, FRANCO, José María (musica); GIL ROESSET, Marga (il.). *Canciones de niños*. Signo, Madrid, 1932.
- Fig. 40. Juana Francisca. Cartel para el campamento de Unión de Muchachas, 1937-1939. Ministerio de Instrucción Pública y Sanidad. Colección de *Levante*: Carteles de la Guerra Civil.
- Fig. 41. Rafael Penagos. Cartel “Tú que diste la vida al niño, salva de la muerte al hombre”. Jefatura de Sanidad del Ejercito de Tierra, ca. 1937. Biblioteca Valenciana.
- Fig. 42. Piti Bartolozzi. Ilustración para “El juicio de las flores”. *Cuentos infantiles*. Madrid: Saturnino calleja, ca.1939
- Fig. 43. Iliá Repin. *Manifestación del 17 de octubre de 1905*. 1907-11.
- Fig. 44. Evgenia Evenbach. *Estudiantes*. Museo Estatal Ruso de Sanct Petersburgo, 1922.
- Fig. 45. Aleksandr Samokhvalov. *Revisora*. Museo Estatal Ruso de Sanct Petersburgo, 1928.
- Fig. 46. Mikhail Vrubel. *Princesa Cisne*. Galería Estatal Tretyakov, 1900.
- Fig. 47. León Bakst. Peri, diseño de vestuario para el ballet de Paul Duke, 1911.

- Fig. 48. León Bakst. *Cena*, 1902.
- Fig. 49. V. Borisov-Musatov. *Primavera*, 1898–1901.
- Fig. 50. Natalia Goncharova. *La doncella sobre la bestia*, 1911.
- Fig. 51. Natalia Goncharova. *La virgen y el niño*, 1911.
- Fig. 52. K. Petrov-Vodkin. *1918 en Petrogrado*, 1920, Galería Estatal Tretyakov.
- Fig. 53. Anónimo. “Cerveza Kalinkin”, 1903. En: ТОЛСТАЯ, Татьяна *et al.* *Русский плакат*. Москва: Контакт-Культура, 2014
- Fig. 54. Anónimo. Portada de *Alfabeto en imágenes para el aprendizaje en el hogar* de N.V. Tulupov. ТУЛУПОВ, Н. (ed.). *Азбука в картинках. для домаш. обучения. (Чтение, письмо, картинки для бесед)*. Москва: И. Д. Сытин, 1903.
- Fig. 55. Anónimo. Portada de *Alfabeto ruso en imágenes*. Москва: Издание И.Д. Сытина, 1911.
- Fig. 56. Iván Bilibin. Página de *Vasilisa la Hermosa*. En: АФАНАСЬЕВ, Александр; БИЛИБИН, Иван (il.). *Василиса Прекрасная*. Москва: Экспедицией заготовления государственных бумаг, 1900.
- Fig. 57. Iván Bilibin. Página de *Cuento del Rey Saltán*. En: ПУШКИН, Александр Сергеевич БИЛИБИН, Иван. *Сказка о царе Салтане*. Москва: Экспедицией заготовления государственных бумаг, 1905.
- Fig. 58. Александр Бенуа. *La letra “Г”, Abecedario*. En: БЕНУА, А.Н. *Азбука в картинках Александра Бенуа*. Санкт-Петербург: Издание Экспедиции заготовления гос. бумаг, 1904.
- Fig. 59. Александр Бенуа. *La letra “Ж”, Abecedario*. En: БЕНУА, А.Н. *Азбука в картинках Александра Бенуа*. Санкт-Петербург: Издание Экспедиции заготовления гос. бумаг, 1904.
- Fig. 60. Александр Бенуа. *La letra “М”, Abecedario*. En: БЕНУА, А.Н. *Азбука в картинках Александра Бенуа*. Санкт-Петербург: Издание Экспедиции заготовления гос. бумаг, 1904.
- Fig. 61. Александр Бенуа. *La letra “Ц”, Abecedario*. En: БЕНУА, А.Н. *Азбука в картинках Александра Бенуа*. Санкт-Петербург: Издание Экспедиции заготовления гос. бумаг, 1904.
- Fig. 62. Anónimo. Fotografía de Elisaveta Bem trabajando, ca. 1880-1890.
- Fig. 63. Elisaveta Bem. Tarjeta postal “Le quisiera complacer, pero no sé cómo”. Москва: Дациаро, s.f.
- Fig. 64. Elisaveta Bem. Boceto para tarjeta postal “¿A quién le importa que estuve sentada con el compadre?”. Moscú: Museo Estatal de Artes Plásticas, Fondo Gráfico, 1904.
- Fig. 65. Elisaveta Bem, dibujo, N. Ivanov, viñetas. *La letra “Д”*. En: БЕМ, Е. ИВАНОВ, Н. (виньетки). *Св. пророк Наум наставь на ум!. Азбука*. Париж: Лапин, ca.1913-1914.
- Fig. 66. Elisaveta Bem. Siluetas de la serie *Recuerdos del pueblo*, ca. 1882 (posteriormente utilizada para ilustrar recopilaciones de cuentos y versos, como la de 1910). En: ГОРБУНОВА-ПОСАДОВА, Елена Евгеньевна, Лукьянской. В. (собр.) БЕМ, Е. *Для маленьких людей*. Москва: типо-лит. т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1910.
- Fig. 67. Elisaveta Bem. Siluetas, utilizadas como ilustraciones entre 1886 y 1910, como mínimo). En: ГОРБУНОВ-ПОСАДОВ, Иван Иванович (собр.) БЕМ, Е. *Малым ребятам. Рассказы и стихи*. Москва: тип. Вильде, 1896; y en: ГОРБУНОВА-ПОСАДОВА, Елена Евгеньевна, ЛУКЬЯНСКОЙ. В. (собр.) БЕМ, Е. *Для маленьких людей*. Москва: типо-лит. т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1910.
- Fig. 68. Pável Filónov. *La floración Universal*. Museo Estatal Ruso de San Petersburgo, 1915.
- Fig. 69. Aleksandr Rodchenko. Cartel “Lengiz (Editorial estatal de Leningrado): libros de todas las áreas del conocimiento”. Leningrado: Lengiz, 1925.
- Fig. 70. Adolf Strájov. Cartel “¡Mujer liberada, construye el socialismo!”. Járkov, s.e., 1926.
- Figura 71. Vyacheslav Pakulin. *Mujer con cubos*. Museo Ruso, ca. 1928.

Fig. 72. Al. Samojvalov. *Chica del club deportivo Espartaco*. Museo Estatal Ruso de San Petersburgo, 1928.

Fig. 73. Vladimír Konashevich. Cartel “Somos jóvenes leninistas”, 1925.

Fig. 74. Nadezhda Lyubavina. Portada de *Madre*. En: ДУБНОВА Софья. ЛЮБАВИНА, Надежда Ивановна. *Мать*. Петербург: Сегодня, 1918.

Figs. 75-76. VI. Lébedev. Portadas de *Ayer y hoy*. En: МАРИШАК, Самуил; ЛЕБЕДЕВ. В. *Вчера и сегодня*. Ленинград: Детгиз, 1935.

Fig. 77. Vladimír Konashevich. Página de *Abecedario en versos (las letras “Э”, “Ю”, “Я”)*. ШЕРВИНСКИЙ С.В.; КОНАШЕВИЧ, Владимир (il.). *Азбука в стихах*. Ленинград: Радуга, 1929, 4 ed. [1926].

Fig. 78-79. Vera Ermoláeva. Combinaciones del libro-juego *Chiquillas*. En: ЖИТКОВ, Борис; ЕРМОЛАЕВА, Вера (ил.). *девчонки*. Москва: ГИЗ, 1928.

Fig. 80. Elisaveta Kruglikova. Página de *Diente de león*. En: А. НАСИМОВИЧ, Е. Кругликова *ОДУВАНЧИК*. москва, ленинград: государственное издательство, 1928.

Fig. 81. Aleksandra Sobórova. Portada de *La tarea de Katia*. МАНАСЕИНА Н. И. СОБОРОВА. А. Катино дело. Москва: Миримано, 1928.

Figs. 82-83. Valeri Alféevski. Página de Versos, con “Le esperamos, camarada pájaro, cómo es que no quiere volar?”; e ilustración para la portada del libro. МАЯКОВСКИЙ, Владимир, АЛФЕЕВСКИЙ, Валерий (il.). *стихи детгиздат*, 1938.

Fig. 84. Olga Deineko, Nikolai Troshin. Portada de *1000 vestidos al día*. КАССИЛЬ, Л. ДЕЙНЕКО; ОЛЬГА, ТРОШИН НИКОЛАЙ. *Тысячу платьев в день*. ОГИЗ «МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ» 1931.

Fig. 85. Olga y Galina Chichagovy. Ilustración para *A cada cual, su trabajo*. СМИРНОВ, Николай; ЧИЧАГОВА Ольга; ЧИЧАГОВА, Галина *Каждый делает свое дело*: [Москва]: [Земля и фабрика], [1927].

Fig. 86. Evguenia Évenbach. Ilustración para *Al río*. ВВЕДЕНСКИЙ, Александр Иванович, ЭВЕНБАХ, Евгени. *На реке*. [Москва]: Гос. изд-во, 1928

Fig. 87. Evguenia Évenbach. Portada de *Miel*. ВВЕДЕНСКИЙ А.И., ЭВЕНБАХ Е. К. Мед. Ленинград: Гос. изд-во, 1930.

Fig. 88. Anónimo. *Gardenia azul*, nº 30, 1961.

Fig. 89. Julia Minguillón. “Mi familia”. Museo Provincial de Lugo. 1944.

Fig. 90. Lola Anglada. Ilustración para *La Meva casa i el meu jardí*. ANGLADA, Lola. *La Meva casa i el meu jardí*. Barcelona: Filograf, 1958.

Fig. 91. Rosario de Velasco. Ilustración para *Princesas del martirio*. ESPINA, Concha. Barcelona: Gustavo Gili, 1940.

Fig. 92. Delhy Tejero. *María Dolores*. Colección particular, 1955.

Fig. 93. Anónimo. Anuncio de la revista *Mujer*, 1942. Fuente: SUEIRO, Susana. *Posguerra publicidad y propaganda*. Madrid: CECC 2007.

Fig. 94. Riera Rojas. Cartel de los años cincuenta. Fuente: SUEIRO, Susana. *Posguerra publicidad y propaganda*. Madrid: CECC 2007.

Fig. 95. Portada de *Mari Pepa navegante*. COTARELO DE LOS RÍOS, Emilia; CLARET, Maria. *Mari Pepa navegante*. Barcelona: A.E.D.O.S, 1952

Fig. 96. Contraportada, anunciando Mari-Pepa y sus primitos, 1954. COTARELO DE LOS RÍOS, Emilia; CLARET, Maria. *Mari Pepa y sus primitos*. Barcelona: A.E.D.O.S., 1954.

Fig. 97. Mercè Llimona. Portada de *Marialí*. GIR, Ildé; LLIMONA. M. (il.). *Marialí*. Barcelona: Juventud, 1943 (5ª ed.).

- Fig. 98. Elvira Elías. Portada de *Adiós, Marialí!. Adiós, Marialí!*. GIR Ilde ; ELÍAS, Elvira (il., ed.): Barcelona: Juventud, 1952.
- fig. 99. Elvira Elías. Página de *Mis canciones*. JAQUETTI; PALMIRA. *Mis canciones*. Barcelona: Juventud, 1943.
- Fig. 100. Elvira Elías. Portada de *Día feliz*. ELIAS, Elvira. *Día feliz*. Bilbao: Durben 1964.
- Fig. 101. Elvira Elías. Portada de *Cuento de títeres*. BLANCA GIL, María; ELIAS, Elvira (il.). *Cuento de títeres*. Barcelona: Colón, 1961.
- Fig. 102. Elvira Elías. Portada de *Un castillo en el camino*, 1962. SÁNCHEZ COQUILLAT, M. Marcela; ELÍAS, Elvira (il.). *Un castillo en el camino*, Colección Juventud. Barcelona: Editorial Juventud, S.A, 1962.
- fig. 103. Fig. 103. Carlos Freixa. Ilustración para *Su ideal*. GIR, Ilde; FREIXAS, Carlos (il.). *Su ideal*. Barcelona: Hyma, 1942.
- Fig. 104. Tello. Ilustración para *Aquella niña insignificante*. GIR, Ilde; TELLO (il.). *Aquella niña insignificante*. Barcelona: Ferma, 1963.
- Fig. 105. Anita. Ilustración para *La ilusión de Clay*. GIR, Ilde; ANITA (il.). *La ilusión de Clay*. Barcelona: Ferma, 1959.
- Fig. 106. María Teresa Alcobé. Portada de *Lili, la ahijada del colegio*. GIR, Ilde; ALCOBÉ, María Teresa (il.). *Lili, la ahijada del colegio*. Barcelona: Jiventud, 1958.
- Fig. 107. Montserrat Barta. Portadilla de *Blanca y sus vecinitos*. GIR, Ilde; BARTA, Montserrat. *Blanca y sus vecinitos*. Barcelona: Roma, 1953.
- Fig. 108. Jesús Blasco. Viñeta de “Anita Diminuta”. *Mis Chicas*, nº 41, 1942.
- Fig. 109. Pili Blasco. Viñetas de Aventuras de Lalita”. *Florita*, 1952, nº 125.
- Fig. 110.. Rosa Galcerán. Portada de *Juana de Arco*. *Juana de Arco*. Barcelona: Toray, 1952.
- Fig. 111. Rosa Galcerán. Portada de historia de la de Colección *Rosas Blancas*, nº 241., 1963.
- Fig. 112. María Pascual. Portada para col. *Azucena*, nº 267, ca. 1953.
- Fig. 113. María Pascual, Viñeta de col. *Azucena*, nº 444, 1955.
- Fig. 114. María Pascual, *Serenata*, 1959.
- Fig. 115. Máximo Ramos. Ilustración para *Cuentos escogidos*. SCHMID, Cristobal; RAMOS; Máximo (il.). *Cuentos escogidos*. Madrid: Saturnino Calleja, 1942.
- Fig. 115. ORTIZ MUÑOZ, Luis. COBOS, Antonio (il.). *Glorias Imperiales. Libro escolar de lecturas históricas*. Madrid, Editorial Magisterio Español, 1940.
- Fig. 116. MEDINA DE LA FUENTE, Aurora, COBOS, Antonio (il.). *Aventuras de Juan José*. Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez, 1958.
- Fig. 119. ONIEVA. Antonio J. COBOS, Antonio (il.). *Carmencita de viaje*. Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez, 1958
- Fig. 120. Mercè Llimona. Fragmento de *Cartilla silabario hispanoamericano*. E.P.E; LLIMONA, Mercè. Barcelona: Seix y Barral Hnos, 1959.
121. Página doble de *Mi ángel de la guarda*. M. Llimona. Barcelona: Hyma, 1944.
- Fig. 122. Mercè Llimona. Fragmento de *Cartilla silabario hispanoamericano*, 1959.
- Fig. 123. Mercè Llimona. Portadilla de *Bibí i l'estiu*. Barcelona: Hyma, 1982.
- Fig. 124. Página doble de *Tic Tac: las horas del día de una niña*. Mercè Llimona. Hyma, 1942.
- Fig. 125. Mercè Llimona. Ilustración para *Leyendas de la Virgen*. J. Tharaud Barcelona: Ediciones Mediterráneas, 1942

- Fig. 126. Mercè Llimona. Tarjeta navideña, ca. 1950. Fuente: HUGUET, Josep (coor.). *Exposició Mercè Llimona*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2007.
- Fig. 127. Mercè Llimona. Página de *Ha nacido un bebé*. Mercè Llimona. Barcelona: Hyma, DL 1980.
- Fig. 128. Mercè Llimona. Página de *Jocs i cançons per als infants*, 1977. Barcelona: Hyma, 1977.
- Fig. 129. Mercè Llimona. Página de *Altres jocs i cançons per als infants*. Barcelona: Hyma, 1978. / il. Mercè Llimona
- Fig. 130. Mercè Llimona. Página de *Del temps de l'avia*. per Mercè Llimona. Barcelona: Hyma, DL 1980.
- Fig. 131-132. Mercè Llimona (aut). Portada y página de *Bon dia! Gràcies! Si us plau!* Barcelona: Martín Casanovas, 1982.
- Fig. 133. Mercè Llimona. Portadilla de *La Cenicienta*. Charles Perrault; adaptación e ilustración: Mercè Llimona. Barcelona: Hyma, DL 1984
- Fig. 134. Mercè Llimona. Fragmento de *Caperucita y los tres ositos*. Ilustraciones (y probable adaptación) de Mercedes Llimona. Barcelona: Juventud, ca. 1940.
- Fig. 135. Maíta Antonia Dans. *Retrato de niña*, 1970. Colección Afundación (Fundación Galicia Obra Social).
- Fig. 136. María Antonia Dans. Ilustración para *La historia de Java*. Dans. Elisabeth Mulder, 1961. EDICIONES ARIÓN.
- Fig. 137. Carmen Barbará. Portada de la colección *Mary Noticias*, 1962.
- Fig. 138. Purita Campos. Portada de la Colección Joyas Literarias Juveniles (*Esther y su mundo*) 1978. DOUGLAS, Phillip; CAMPOS, Purita. *Esther y su mundo*. Barcelona, Bruguera 1978,
- Fig. 139. Purita Campos. Portada de *Las nuevas aventuras de Esther*, 2010. PORTELA, Carlos; CAMPOS, Purita. Barcelona: Glénat, 2010.
- Fig. 140. María Pascual. Portada de *La Lechera*. PASCUAL, María. Barcelona: Toray, 1967
- Fig. 141. María Pascual. Portadilla de *Cuentos de la Condesa de Segur*. SOTILLOS, Eugenio (ad.). PASCUAL, María (il.). Barcelona: Toray, 1984.
- Fig. 142. María Pascual. Ilustración para *La Biblia de los niños*. PASCUAL, María, (il.). *La Biblia de los niños*. Madrid: Susaeta, 1988.
- Fig. 143. María Pascual. Ilustración para *Cuentos de Andersen, Grimm y Perrault*. PASCUAL, María, (il.). Madrid: Susaeta, ca. 2000
- Fig. 144. Rafael Munoa *Celia en el colegio*. FORTÚN, Elena. MUNOA, Rafael (il.). Madrid: Aguilar, 1973.
- Fig. 145. Faustino Goico Aguirre. Ilustración para *Rompetacones y Azulita*. ANTONIORROBLES. *Rompetacones y Azulita*. , Aguilar: Madrid, 1973.
- Fig. 146. Pilarín Bayés. Ilustración para “Hermana mosca”. *Hermanos monigotes*, 1976. ANTONIORROBLES; BAYÉS, Pilarín. *Hermanos monigotes*. Barcelona: Juan Granica, 1977
- Fig. 147. Lorenzo Goñi. Ilustración para *¡Adiós, Josefina! (cuento de verano)*. SÁNCHEZ-SILVA, José María; GOÑI, Lorenzo (il.). Madrid: Alameda, 1962.
- Fig. 148. Lorenzo Goñi. Ilustración para *Nuevas aventuras de Marsuf*. SALVADOR, Tomás; GOÑI, Lorenzo (il.). *Nuevas aventuras de Marsuf*. Madrid: Doncel, 1971.
- Fig. 149. Tarjetas y cupones recortables de fidelización de lectores, insertos en los libros de la colección *La ballena Alegre*.
- Fig. 151. María Antonia Dans. *Ángel en España*. FERRÁN, Jaime; DANS, María Antonia. *Ángel en España*. 1960. Madrid: Doncel.
- Fig. 150. Portadilla de la colección *La ballena alegre*. 1959-ca. 1973.

Fig. 151. Ángeles Ruiz de la Prada. Ilustración para *El sentao y los reyes*. AMO, Montserrat del; RUIZ DE LA PRADA, Ángeles (il.). *El sentao y los reyes*. Madrid: CID, 1961.

Fig. 152. Viví Escrivá. Ilustración para *Caramelos de menta*. VÁZQUEZ-VIGO, Carmen; ESCRIVÁ, Viví (il.). Madrid: Doncel, Colección La ballena alegre, nº 58, 1973.

Fig. 153. Pablo Ramírez. Ilustración para *Las 5 partes del mundo*. RAMÍREZ, Pablo (il.). *Las 5 partes del mundo*. Barcelona: Molino, 1960.

Figs. 154-156. Celedonio Perellón. Ilustraciones para *La naturaleza, el mundo y nosotros*. GUTIÉRREZ REÑÓN, Marta; PERRRELLÓN, Celedonio (il.). *La naturaleza, el mundo y nosotros*. Madrid: Dirección General de Enseñanza Primaria, 1965.

Fig. 157. Pablo Ramírez. Ilustración para *Capercita roja*. PERRAULT, Charles; RAMÍREZ, Pablo (il.). *Capercita roja*. Barcelona: Molino, 1956.

Fig. 158. Ilustración para Pablo Ramírez, utilizada en *Aquellos Hombrecitos (los hombrecitos de Jo)*, 1958 y *Casa de muñecas*. LEEUW, Adele. *Casa de muñecas*, Barcelona: Molino, 1961. ALCOTT, Luisa M. *Aquellos Hombrecitos (los hombrecitos de Jo)*, Barcelona: Molino, 1958.

Fig. 159. Piti Bartolozzi. Portada de *Teresita González-Quevedo. Por la Virgen a la santidad: Vida ejemplar de una joven moderna*. ITURBIDE, E. BARTOLOZZI, Piti (il.). *Teresita González-Quevedo. Por la Virgen a la santidad: Vida ejemplar de una joven moderna*. Pamplona: Gómez, 1963.

Fig. 160. Piti Bartolozzi. Página de *Teresita González-Quevedo. Por la Virgen a la santidad: Vida ejemplar de una joven moderna*. Iturbide, E. Pamplona: Gómez, 1963.

Fig. 161. Ilustraciones de Piti Bartolozzi para *Cuentos, juegos y poesías: libro de primeras lecturas*. MEDINA, Aurora (comp.); BARTOLOZZI, Piti (il.). *Cuentos, juegos y poesías: libro de primeras lecturas*. s.e., [1962]

Fig. 162-164. Ilustraciones para *Can y Me aventureros*. MEDINA, Aurora; BARTOLOZZI, Piti (il.). *Can y Me aventureros*. Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez, 1964.

Fig. 166. Pilarín Bayés. “Cola para el pan”, ilustración para *Historia de Cataluña*. VERGEZ, O.; BAYÉS, Pilarín (il.). *Historia de Cataluña*. Barcelona: Martín Casanovas, 1973.

Figs. 167-168. Fina Rifá. Ilustración para *Las cosas de cada día*. ARMANGUÉ, Rosa; RIFÁ, Fina (il.). *Las cosas de cada día*. Barcelona: La Galera, 1972. de quién son los dibujos

Figs. 169-170. Aleksandr Ródchenko; Varvara Stepánova. Fotografías de *A Pageant of Youth*. RÓDCHENKO, Aleksandr; STEPÁNOVA, Varvara (fot.). *A Pageant of Youth*. Leningrad: State Art Publishers, 1939.

Fig. 171-172. Equipo fotográfico (O. V. Ignatovich; V. P. Ivanitski A. D. Pogostki S. I. Tules; A. I. Frolov; E. N. Leonov; Y. A. Brodski). “¡Gracias por nuestra vida feliz!” y “Nacen cada hora”. Páginas dobles de *Salvaguarda de la maternidad y la infancia en la Unión Soviética*. ПРОППЕР-ГРАЩЕНКОВ, Н.И. et al. *Охрана материнства и младенчества Союзе ССР*. Москва: Издание Музея-выставки Охраны материнства и младенчества, 1938.

Fig. 173. Victor Koretski. “Si mañana estalle la guerra”. 1938.

Fig. 174. Izrail Bograd. “Dentífrico Sanit”. 1938.

Fig. 175. IracliToidze. *La Madre Patria reclama*. 1941.

Fig. 176. Iosif Serebrianyi. “Venga, vamos a levantarlo”. 1944.

Fig. 177 Nina Vatolina. “No charles”. 1941.

Fig. 178. Victor Govorkov. “Stalin en el Kremlin se preocupa de cada uno de nosotros”. 1940.

Fig. 179. Mirón Lukianov; Vasili Ostrovski. “¡Felicidades, chicas!”. 1966.

Fig. 180. Leonid Belski Vladimir Potapov. “¡Felicidades, queridas mujeres!”. 1982.

Fig. 181. Vera Mujina. *Pan*. Nueva Galería Tretyakov, 1939.

- Fig. 182. Alexéi Rajómov. *Al sol*. 1935. Fuente: МАТАФОНОВ В. *Алексей Федорович Пахомов*. Изобразительное искусство, 1981.
- Fig. 183. Alisa Poret. Runa XXIII, “Consejos a la novia”, ilustración para *Kalevala*. ЛЁННРОТ, Элиас (comp.); МАИ (il.); БУБРИХ, Дмитрий (ed.). *Калевала*. Москва; Ленинград: Academia, 1933.
- Fig. 184. Alisa Poret. Runa IV, “La pedida fracasada de Aino por parte de Vainamoinen”. Ilustración para *Kalevala*. Dibujo original del Museo Estatal de las Bellas Artes, Moscú, 1933.
- Fig. 185. Aleksandr Shreter. *Alisa Poret y Tatiana Glébova, finales de los años veinte*. Archivo de A. Poret. Fuente: ГАЛЕЕВ, Ильдар (ed.). *Алиса Ивановна Порет*. Москва: Галеев Галерея, 2014.
- Fig. 186. Alisa Poret. Retrato de Aleksandra Ass, col particular, 1962. Publicado en ГАЛЕЕВ, Ильдар (ed.). *Алиса Ивановна Порет*. Москва: Галеев Галерея, 2014.
- Fig. 187. Alisa Poret. Ilustración para *Vía férrea*, 1929. ВВЕДЕНСКИЙ, Александр, ПОРЕТ, Алиса (il.). *Железная дорога*, Ленинград: Госиздат, 1929.
- Fig. 188. Alisa Poret. “G”. Ilustración para *ABC. El Alfabeto Inglés*. ПОРЕТ, Алиса. *ABC. Английская азбука*. Ленинград: Советский художник. 1948
- Fig. 189. Alisa Poret. Ilustración a página doble para *¿De quién son estos juguetes?*. ПАПЕРНАЯ Э.; КАРНАУХОВА И.; ПОРЕТ, Алиса (il.). *Чьи это игрушки?* Ленинград: ГИЗ, 1930.
- Fig. 190. Alisa Poret. Ilustración para *Senderito a casa*. РАЙС, К, ПОРЕТ. А. *Дорожка домой*. Москва: Детгиз, 1957.
- Fig. 191. Alisa Poret. Ilustración para *Ea, ea, Vasilek (nanas populares rusas)*. НАУМЕНКО, Георгий; ПОРЕТ. Алиса. *Баю-баю Василёк (Русские народные потешки колыбельные)*. Москва: Малыш, 1977.
- Fig. 192. Tatiana Glébova. Runa I “Introducción. La creación del mundo y el nacimiento de Väinämöinen”. Dibujo original para *Kalevala*. Moscú: Fondo Gráfico del Museo Estatal de las Bellas Artes, 1932-1933.
- Fig. 193. Tatiana Glébova. Runa XV “La madre de Lemminkäinen busca a su hijo”. Dibujo original para *Kalevala*. Moscú: Fondo Gráfico del Museo Estatal de las Bellas Artes, 1932-1933.
- Fig. 194. Tatiana Glébova. Ilustración para *La cotorra: Canciones folclóricas infantiles*. КАПИЦА О.; ГЛЕБОВА, Татьяна (il.). *Тараторка: Народные потешки для маленьких*. Москва; Ленинград: ГИЗ, 1928.
- Fig. 195. Tatiana Glébova. Ilustración para *Kakvas*. ПОЛОЦКИЙ С., ГЛЕБОВА, Татьяна (il.). *Каквас*. Москва; Ленинград: ГИЗ. 1928
- Fig. 196. Tatiana Glébova. Portada del libro-juego *Ramo*. ГЛЕБОВА, Татьяна (il.). *Букет*. Книжка-игрушка. Л., 1958-1959 г.
- Fig. 197. Tatiana Glébova. *Madrigal*, 1967. Colección de A.V. Sterlingov. En: ВОСТРЕЦОВА, Людмила, et al. *Музыка цвета Татьяны Глебовой*. Каталог выставки Москва: Музей Органической Культуры, 2015.
- Fig. 198. Alexéi Rajómov. En: el orfanato, 1942 . Fuente: ТОЛСТАЯ, Татьяна et al. *Русский плакат*. Москва: Контакт-Культура, 2014.
- Fig. 199. Alexéi Rajómov. Ilustración para *¿Que es bueno y que es malo?*. МАЯКОВСКИЙ Владимир; ПАХОМОВ Алексей (il.). *Что такое хорошо и что такое плохо?* Москва; Ленинград: Детгиз, 1943.
- Fig. 200. Alexéi Rajómov. Página de *Así*. МИХАЛКОВ, Сергей; ПАХОМОВ Алексей (il.). *Так*. Москва: Изд-во и 2-я ф-ка дет. книги Детгиза, 1949.
- Fig. 201. Alexéi Rajómov. Página de *Nuestro pelotón*. МАРШАК, Самуил; ПАХОМОВ Алексей (il.). *Наш отряд*. Ленинград: Детиздат, 1937.
- Fig. 202. Al. Samojválov. *El Komsomol militarizado*. Museo Estatal Ruso de San Petersburgo, 1932-1933.

Fig. 203. Anna Krizhanóvskaya. *La niña con el camioncito*. Fondos del Museo Ruso (exposición “Los niños en el país de los Soviets”), 1938.

Fig. 204. Lidia Timoshenko. Katiusha. Fondo Museo Ruso (exposición “Los niños en el país de los Soviets”), 1939.

Fig. 205. Borís Déjterev. Ilustración para *La tacita azul*. ГАЙДАР, Аркадий; ДЕХТЕРЕВ, Б. (il.). *Голубая чашка*. Москва; Ленинград: Детгиз, 1936.

Fig. 206. David Dubinski. Ilustración para *La tacita azul*. ГАЙДАР, Аркадий; ДУБИНСКИЙ, Давид (il.). *Голубая чашка*. Москва: Детгиз, 1958.

Fig. 207. Vladímir Galdiaev. Ilustración para *La tacita azul*. ГАЙДАР, Аркадий; ГАЛЬДЯЕВ, Владимир (il.). *Голубая чашка*. Москва: Советская Россия, 1975.

Fig. 208. Nadezhda Krandiévskaya. *La juventud es nuestro futuro, nuestra esperanza*, 1947. Fondos del Museo Estatal Ruso de San Petersburgo, 2017.

Fig. 209. Aleksandra Jácobson. *Regalo*. Fondo Gráficos del Museo Estatal de las Bellas Artes, Moscú, 1949.

Fig. 210. Evgueni Charushin. Página de *Niños en la jaula*. МАРШАК С.; ЧАРУШИН Е. (il.). *Детки в клетке*. Москва: Издательство детской литературы, 1935.

Fig. 211. A. Kanevski. Página de *La niña-llorona*. БАРТО, Агния; БАРТО, Павел; КАНЕВСКИЙ, А. (il.). *Девочка-ревущка*. Москва: Детгиз, 1934.

Fig. 212. Elena Safónova. Página doble de *Organillo*. ОНОШКОВИЧ Ада; САФОНОВА, Елена (il.). *Шарманка*. Москва: Государственное издательство, 1928.

Fig. 213. Elena Safónova. Página doble de *Río*. САФОНОВА, Елена (il.). *Река*. М: ГИЗ: 1930.

Fig. 214. Elena Safónova. Páginas desplegadas de *Tren*. САФОНОВА, Елена (il.). *Вокзал*. Ленинград: ГИЗ, 1930.

Fig. 215. Elena Safónova. Página doble de *Lo que ví*. ЖИТКОВ, Борис; САФОНОВА, Елена (il.). *Что я видел*. Москва: Детгиз, 1939.

Fig. 216. Elena Safónova. Ilustración para *De la niña Masha, del perro Petushka y de la gata Nítochka*. ВВЕДЕНСКИЙ, Александр; САФОНОВА, Елена (il.). *О девочке Маше, о собаке Петушке и о кошке Ниточке*. Москва: Детгиз ЦК ВЛКСМ, 1937.

Fig. 217. Aleksandr Déineka. Ilustración para *Uno de Mayo*, 1926. БАРТО, Агния; ДЕЙНЕКА Александр (il.). *Первое мая*. Москва: Гос. изд-во, 1926.

Fig. 218. Aleksandr Déineka. Ilustración para *Alboroto*. АСЕЕВ, Николай; ДЕЙНЕКА, Александр (il.). *Кутерьма*. Москва: Государственное издательство, 1930.

Fig. 219. Aleksandr Déineka. Ilustración para *Chispita*. Cartilla para el grado inicial de la Educación Primaria y la familia. ТЕРЯЕВА, Мария. ДЕЙНЕКА, Александр (il.). *Искорка*. Москва; Ленинград: Гос. изд-во, 1930.

Fig. 220. I. Briulin. Ilustración para la portada de *Cartilla* (manual de iniciación en la lectura). РЕДОЗУБОВ, С.П. et al; BRIULIN, I (il.). *Букварь*. Москва: Государственное Учебно-педагогическое Издательство Министерства Просвещения РСФСР, 1955.

Fig. 221. Vladímir Lébedev. Portada de *Bigotudo y rallado*. МАРШАК, Самуил; ЛЕБЕДЕВ, Владимир (il.). *Усатый-полосатый*, Москва: Детгиз, 1930.

Fig. 222. Vladímir Lébedev. Portada de *Bigotudo y rallado*. МАРШАК, Самуил; ЛЕБЕДЕВ, Владимир (il.). *Усатый-полосатый*, Москва: Детгиз, 1948.

Fig. 223. Vladímir Lébedev. Portada para *Letras Vivas*. МАРШАК, Самуил; ЛЕБЕДЕВ, Владимир (il.). *Живые буквы*. Москва, Гознак, 1947.

Figs. 224. Vladímir Lébedev. “S. Sonia es una auxiliar”. Ilustración para *Letras Vivas*. МАРШАК, Самуил; ЛЕБЕДЕВ, Владимир (il.). *Живые буквы*. Москва, Гознак, 1947.

- Figs. 225. Vladímir Lébedev. “E. Eva monta en el circo”. Ilustración para *Letras Vivas*. МАРИШАК, Самуил; ЛЕБЕДЕВ, Владимир (il.). *Живые буквы*. Москва, Гознак, 1947.
- Fig. 226. Vladímir Lébedev. “Soy Miss Jenny, la hermosa”, ilustración para *Circo*. МАРИШАК, Самуил; ЛЕБЕДЕВ, Владимир (il.). *Цирк*. Ленинград: Радуга, 1925.
- Fig. 227-228. Natalia Ushakova. Portada y página de *Cuentos populares rusos. Libro para colorear*. УШАКОВА, Наталья (il.). *Русские народные сказки. Картинки для раскрашивания*. Москва, Товарищество „Сотрудник”, 1944.
- Fig. 229-230. Natalia Ushakova. Página y contraportada de *Cuentos populares rusos. Libro para colorear*. УШАКОВА, Наталья (il.). *Русские народные сказки. Картинки для раскрашивания*. Москва, Товарищество „Сотрудник”, 1944.
- Fig. 231. Natalia Ushakova. Página de *La historia de Vlas, gandul y holgazán*. МАЯКОВСКИЙ Владимир, УШАКОВА, Наталья (il.). *История Власа лентяя и лоботряса*. Москва: Молодая гвардия, 1927.
- Fig. 232. Natalia Ushakova. Portada de ¡*Cuenta!*. КОНЧАЛОВСКАЯ, Наталья, УШАКОВА, Наталья (il.). *Посчитай-ка!* Москва: Детгиз, 1959.
- Fig. 233-234. Natalia Ushakova. Portada y página de *Alumna de 1º*. БАРТО, Агния. УШАКОВА, Наталья (il.). *Первоклассница*. Москва: Детгиз, 1945.
- Fig. 235. Natalia Ushakova. Ilustración para *El libro de Yásochka*. ЗАБИЛА, Наталья, УШАКОВА, Наталья (il.). *Ясочкина книжка*. Москва: Детгиздат, 1936.
- Fig. 236. Natalia Ushakova. Ilustración para *El libro de Yásochka*. ЗАБИЛА, Наталья, УШАКОВА, Наталья (il.). *Ясочкина книжка*. Москва: Правда, 1954.
- Fig. 237. Пи́я Кабаков. *Gráfico del miedo y de la esperanza*. КАБАКОВ, Илья. 60-70-е...: *записки о неофициальной жизни в Москве*. Москва: Новое лит. обозрение, 2008.
- Fig. 238. Tatiana Nazarenco. *Flores*. Moscú: Nueva Galería Tretiakov, 1979.
- Fig. 239. Víctor Pivovárov. *Fiesta en Moscú*, 1971.
- Fig. 240. Arkadi Plástov. *Primavera*. Moscú: Nueva Galería Tretiakov, 1974.
- Fig. 241. Aleksandra Jácobson. *Delante del baño viejo*, 1962. Fuente: ЛЕОНТЬЕВА, Г. К.. *Александра Николаевна Якобсон*, Ленинград: художник РСФСР, 1988.
- Fig. 242. Aleksandra Jácobson. Página preliminar de *Arde, arde, luminosa*. (Recopilación de cuentos, canciones, proverbios y adivinanzas folclóricas). ЯКОБСОН, Александра (il.), КУДРЯШОВА А. (comp.), КОЛПАКОВА Н. (comp.), *Гори, гори, ясно*. (Сборник народных сказок, песен, пословиц, загадок). Москва, Ленинград: ДЕТГИЗ, 1953.
- Fig. 243. Aleksandra Jácobson. Página de *Cogeremos fusiles nuevos*. МАЯКОВСКИЙ Владимир, ЯКОБСОН, Александра (il.). *Возьмем винтовки новые*. Москва, Ленинград: Изд-во и 2-я ф-ка дет. книги Детгиза, 1946.
- Fig. 244. Aleksandra Jácobson. Portada de *Latka*. БИАНКИ, Виталий; ЯКОБСОН, Александра (il.). *Латка*. Москва: Детгиз, 1953.
- Fig. 245. Aleksandra Jácobson. *La florecita roja*, 1962, ЛЕОНТЬЕВА, Г. (ad.). *Александра Якобсон*. Ленинград: РСФСР, 1988.
- Fig. 246. Aleksandra Jácobson. *Las lágrimas femeninas son agua*, 1963. Fuente: ЛЕОНТЬЕВА, Г. К.. ЯКОБСОН, Александра Николаевна (il.). *Алый цветочек*. Ленинград: Художник РСФСР, 1988.
- Fig. 247. Aleksandra Jácobson. *En el baño*, 1963. MISP, Museo de Arte de San Petersburgo de los siglos XX-XXI.
- Fig. 248. Aleksandra Jácobson. *Mujer en la casa (Las mujeres no entienden de esto)*. MISP, Museo de Arte de San Petersburgo de los siglos XX-XXI, 1963.
- Figs. 249-250. Aleksandra Jácobson. “Acordeonista, acordeonista...” y “Las chicas de Novgorod (...)”, litografías de *Ramo de dalias: Chastushki de Novgorod*. ЯКОБСОН, Александра (litografías); .

ПЕТРОВ, В. (ed.). *Георгиновый букет: Новгородские частушки*. Ленинград: Художник РСФСР, 1975.

Fig. 251. May Mitúrich. Página de *Peter Pan*. БАППИ, Джеймс. МИТУРИЧ Май (il.). *Путер Пэн*, Москва: Искусство, 1971.

Fig. 252. Galina Makavéeva. Página de *Delfinia*. НОРМЕТ Дагмар; МАКАВЕЕВА, Галина (il.). *Дельфиния*. Москва: Детская литература, 1978.

Fig. 253. Galina Makavéeva. Portada de *Tontín y los vencejos*. БАЛДИН, Г., СОСКОВ, П. ; МАКАВЕЕВА, Галина (il.). *Лонушок и стрижи*. Москва: Малыш, 1968.

Fig. 254. Galina Makavéeva. Página de *Velas de colores*. ЗАГРАЕВСКАЯ Ирина, МАКАВЕЕВА, Галина (il.). *Цветные паруса*. Москва: Детская литература, 1967.

Fig. 255. Érik Bulátov, *Gloria al PCUS*, 1980.

Fig. 256. Víctor Chízhev. Portada de *Alia Kliaksich y la letra "A"*. ТОКМАКОВА, Ирина; ЧИЖИКОВ, В. *Аля Кляксич и буква «А»*. Москва: Детская литература, 1974 [1968].

Fig. 257. Tamara Yufa. *Aino*. Museo de Bellas Artes de la República Carelia, Petrozavodsk, 1962.

Fig. 258. Tamara Yufa. Página de *Cuento de la princesa muerta y los siete caballeros*. ПУШКИН, Александр; ЮФА, Тамара (il.). *Сказка о мертвой царевне и семи богатырях*. Москва: Правда, 1970.

Fig. 259. Anastasia Arjéova. "La pastora de gansos". Ilustración para *Cuentos de los hermanos Grimm*, 1985. GRIMM, Jakob; GRIMM, Wilhelm. *Grimms Märchen*. АРНИЦОВА Анастасия. *Grimms Märchen*. Esslingen: Verlag J. F. Schreiber 1990 [1985].

Fig. 260. Anastasia Arjéova. Ilustración para *La Reina de las nieves*. АНДЕРСЕН, Г.Х.; АРХИЦОВА, Анастасия (il.). *Снежная королева*. Москва: Детская литература, 1986 [1985].

Fig. 261. Nika Goltz. Página de *Hierba-Vencedora*. ЛЮБИЦОВА, Валентина; ГОЛЬЦ, Ника (il.). *Одолень-трава*. Детская литература, 1965.

Fig. 262. Nika Goltz. Variante de 1990 de la ilustración para *El Cascanueces y el rey de los ratones* (la versión más temprana aparece publicada en 1976). Moscú: Museo Estatal de las Bellas Artes "Pushkin", Fondo Gráfico.

Fig. 263. Natalia Basmánova. Página de *Pulgarcita*. АНДЕРСЕН, Г. Х.; БАСМАЦОВА, Наталья (il.). *Дюймовочка*. Ленинград: Художник РСФСР, 1975.

Fig. 264. Natalia Basmánova. Página de *Ocho cancioncitas primaverales*, БОРИЦОВА, Майя; БАСМАЦОВА, Наталья (il.). *Восемь весенних песенок*. Ленинград: Детская Литература, 1970.

Fig. 265. Tatiana Eriómina. Ilustración para la revista *Murzilka*, nº3, 1955.

Fig. 266. Tatiana Eriómina. Ilustración para *El hermano menor*. БАРТО, Агния; ЕРЁМИЦА, Татьяна (il.). *Младший брат*. Москва: Дет. лит., 1972.

Fig. 267. Marina Uspénskaya. Ilustración para *Versos difíciles*. БЛАГИЦИЦА Елена; УСПЕНСКАЯ, Марина (il.). *Трудные стихи*. Москва: ДЕТГИЗ, 1960.

Fig. 268. Marina Uspénskaya. Ilustración para *Sientate, escucha*. КАПУТИЦЯН, Сильва; УСПЕНСКАЯ, Марина (il.). *Посиди послушай*. Москва: Детская литература, 1969.

Fig. 269. Tatiana Mávrina. *Retrato de O. Gildebrandt*. Moscú, Nueva Galería Tretiakov, 1937.

Fig. 270. Tatiana Mávrina. Portada de *Ternerito Lomito Negro Pezuñas Blancas*. БУЛАЦОВ, М. (ad.); МАВРИЦА, Татьяна (il.). *Бычок-Чёрный Бочок, Белые Копыцца*. Москва, Ленинград: ДЕТГИЗ, 1953.

Figs. 271-272. Tatiana Mávrina. "СН: Ternerito Lomito Negro y Reloj" y "СН: Maravillas". Páginas contiguas de *Abecedario de los cuentos*. МАВРИЦА, Татьяна (il.). *Сказочная азбука*. Москва: Гл. упр. "Гознак", 1969.

Fig. 273. Tatiana Mávrina. Ilustración para *En una tierra lejana. Tres cuentos populares rusos*. МАВРИНА, Татьяна (il.). *За тридевять земель (Три рус. сказки)*. Москва: Детская литература, 1970.

Fig. 274. Tatiana Mávrina. *El lago Bezdonnoe (o El lago sin fondo)*, 1978. Fuente: МАВРИНА, Татьяна (il.). *Гуси, лебеди, да журавли.: Блоков. Подмосковье*. Москва: Прогресс-Плеяда, 2005.

Fig. 275. Gueorgui Aleksandr y Valéri Traugot. Página de títulos de *Los Cuentos de mi Madre la Oca*. ПЕРРО, Шарль; ТРАУГОТ, Георгий, Александр и Валерий (il.). *Сказки матушки Гусыни*. Ленинград: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1976.

Fig. 276. Víctor Pivovariov. Cabecera de la revista *Imágenes Alegres*, 1979.

Fig. 277. Érik Bulátov, Oleg Vasiliev. Página de *Los Cisnes Salvajes*. АНДЕРСЕН, Г.Х.; БУЛАТОВ, Эрик; ВАСИЛЬЕВ, Олег (ils.). *Дикие лебеди*. Москва: Малыш, 1976.

Fig. 278. Érik Bulátov, Oleg Vasiliev. Página de *Madre Nieve*. ГРИММ, Вильгельм, Якоб; БУЛАТОВ, Эрик (il.); ВАСИЛЬЕВ, Олег (il.). *Бабушка Вьюга*, Москва: Малыш, 1974.

Fig. 279. Iliá Kabakov. Página de *Negro sobre blanco*. РАЗГОН, Лев; КАБАКОВ, Илья (il.). *Чёрным по белому*. Москва: Малыш, 1982.

Fig. 280. Iliá Kabakov. Página de *Los hilos perdidos*. ПЕРМЯК, Евгений КАБАКОВ, Илья (il.). *Пропавшие нитки*. Москва: Малыш, 1982.

Fig. 281. Tatiana Shishmareva. Ilustración para *Tania, la revolucionaria*. ВЕРЕЙСКАЯ. Е.; ШИШМАРЕВА, Татьяна (il.). *Таня революционерка*. Москва, Ленинград: Государственное Издательство, 1928.

Fig. 282. Tatiana Shishmareva. Ilustración para *Leningrado-Odessa*. УГЛОВ, Алексей; ШИШМАРЕВА, Татьяна (il.). *Ленинград-Одесса*. Москва, Ленинград: ОГИЗ Молодая Гвардия, 1931.

Fig. 283. Tatiana Shishmareva. Ilustración para *Invitado con pinchos*. БОГДАНОВИЧ, София; ШИШМАРЕВА, Татьяна (il.). *Колючий гост*. Москва-Ленинград: Государственное Издательство, 1930.

Fig. 284. Tatiana Shishmareva. Ilustración para *La dama de Picas* de Pushkin. ПУШКИН, Александр Сергеевич; ШИШМАРЕВА, Татьяна (il.). *Пиковая дама*. Москва; Ленинград: Детгиз: 1946.

Fig. 285. Tatiana Shishmareva. *Interior con cortinas transparentes*. Moscú: Galería Tretiakov, 1975.

Fig. 286. Tatiana Shishmareva. Ilustración para *Los cuatro deseos* (texto adaptado para las escuelas no rusas). УШИНСКИЙ Константин; ШИШМАРЕВА, Татьяна (il.). *Четыре Желания*. Москва-Ленинград: ДЕТГИЗ, 1945.

Fig. 287. Tatiana Shishmareva. Ilustración para *El peluquero artista*. ЛЕСКОВ, Николай; ШИШМАРЕВА, Татьяна (il.). *Рассказы*. Ленинград: Детская литература, 1973.

Fig. 288. Tatiana Shishmareva. *Olia* (dibujo), 1967. Fuente: БРОДСКИЙ, Валентин; БРОДСКАЯ, Наталья (il.). *Татьяна Шишмарева*. Ленинград: Художник РСФСР, 1986.

Fig. 289. Tatiana Shishmareva Ilustración para *Las tres naranjas*. (Cuentos populares italianos). ГЕССЕ Н.; ЗАДУНАЙСКАЯ, З. adap.; ШИШМАРЕВА, Татьяна (il.). *Три апельсина*. (Итальянские народные сказки). Ленинград: Детгиз, 1960.

Fig. 290. Tatiana Shishmareva. Ilustración para *¡Te pillaron, grillo!* (Cuentos populares franceses). ФИНИКОВ, В. (comp.); ШИШМАРЕВА, Татьяна (il.). *Попался, сверчок!* (Французские народные сказки). Москва: Детская литература, 1975.

Fig. 291. Ángela García Codoñer. *Las hadas y el bordado*, 1975. Fuente: MARZO, Jorge Luis, МАУАУО, Patricia. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015.

Fig. 292. Trini Tinturé. Portada de *Emma es encantadora*, 1983. MARTÍN, Andreu; TINTURÉ, Trini, *Emma*. Barcelona. 1983.

- Fig. 293. Nuria Pompeia. Ilustración para *Mujercitas*. POMPEIA, Nuria. *Mujercitas*. Barcelona, Editorial Kairós, 1975
- Fig. 294. Montse Clavé. Página de *Quadern del cos i l'aigua*. CHORDÀ Mari; CLAVÉ, Montse (il.). *Quadern del cos i l'aigua*. Barcelona: La Sal, Edicions de les Dones, 1978.
- Fig. 295-296. Mariel Soria. Mamen, en diálogo con los “modelos” universales (reflexión visual retrospectiva en torno al personaje nacido en los años ochenta). Fuente: SORIA, Mariel; BARCELÓ, Manel. *Mamen* (recopilación). Barcelona: Ediciones El Jueves, S.A., 2008.
- Fig. 297. Marika, “Reflejos”; *Rambla*, nº 11, 1983.
- Fig. 298. Maria Rius. Ilustración para *Chitina y su gato*. AMO, Montserrat del, RIUS, María (il.). *Chitina y su gato*. Barcelona: Juventud, 1970.
- Fig. 299. Asun Balzola. Dibujo original para la *Munia y la luna*. Centro de Documentación del Libro Infantil de Donostia; Fondo Asun Balzola, 1981.
- Fig. 300. Fuencisla del Amo. Ilustración para *Las manos en el agua*. MURCIANO, Carlos, AMO, Fuencisla del (il.). *Las manos en el agua*. Barcelona [etc.]: Noguer, 1982.
- Fig. 301. Maria Rius. Ilustración para “Autorretrato”. *CLIJ*, nº70, 1995.
- Fig. 302. Maria Rius. Portada de *La nena que va pintar els cargols* (fragmento). MARTÍ, Pere, RIUS, Maria (il.). *La nena que va pintar els cargols*. Madrid: Alfaguara, 1999.
- Fig. 303. Maria Rius. Ilustración para *La Biblia*. BARRÓ, Joan; RIUS, Maria (il.). *La Biblia*. Barcelona: Claret, 1995.
- Fig. 304. Maria Rius. Ilustración para *La ciudad. La ciudad*. PARRAMÓN, José M^a; RIUS, Maria (il.). Barcelona: Parramón, 1986.
- Fig. 305. Maria Rius. Ilustración para *El campo*. PARRAMÓN, José M^a; RIUS, Maria (il.). *El campo*. Barcelona: Parramón, 1986.
- Figs. 306-307. Maria Rius. Páginas de *Los niños*. PARRAMÓN, José M^a; RIUS, Maria (il.). *Los niños*. Barcelona: Parramón, 1985
- Figs. 308. Maria Rius. Página doble de *Los niños*. PARRAMÓN, José M^a; RIUS, Maria (il.). *Los niños*. Barcelona: Parramón, 1985.
- Fig. 309. Asun Balzola, dibujo original para *Remedios*. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola, 1995.
- Fig. 310. Asun Balzola. Ilustración para *Celia en la revolución*. FORTÚN, Elena. BALZOLA Asun (il.). Madrid: Aguilar, 1987.
- Fig. 311. Asun Balzola, dibujo original para *Cuentos rellenos*. RIOS Alicia; BALZOLA, Asun (il.). *Cuentos Rellenos*. Gaviota, 1999.
- Figs. 312-313. Asun Balzola. Páginas de *Soy un niño*. GARCÍA SÁNCHEZ, José Luí; PACHECO, Miguel Angel; BALZOLA, Asun (il.). *Soy un niño*. Madrid: Altea, 1974.
- Fig. 314. Asun Balzola, *La Tienda de Mister Daffodil*. BALZOLA, Asun. *La Tienda de Mister Daffodil*. Madrid: SM, 2000.
- Fig. 315. Asun Balzola. Ilustración para *Marina. Cavall de mar*. XIRINACS, Olga; BALZOLA, Asun (il.). *Marina. Cavall de mar*. Barcelona: Barcanova, 1986.
- Fig. 316. Asun Balzola. Dibujo original para la edición de *Flor de col*. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia, Centro de Documentación del Libro Infantil, Fondo Asun Balzola, 1984.
- Fig. 317. Asun Balzola. Ilustración para *Leyendas vascas*. MARTINEZ DE LEZEA, Itxaropena; BALZOLA, Asun (il.). *Leyendas vascas*, 5 vols. Donostia: Erein, 1987-8.
- Fig. 318. Asun Balzola. Ilustración para *Munia y la señora Piltrонера*. BALZOLA, Asun, *Munia y la señora Piltrонера*. Barcelona: Destino, 1984

- Fig. 319. Asun Balzola. Ilustración para *Iholdi*. LANDA, Mariasun. BALZOLA, Asun (il.). *Iholdi*. Donostia: Erein, 1988.
- Fig. 320. Fuencisla del Amo. Ilustración para “Autorretrato”, *CLIJ*, 1992, nº 45.
- Fig. 321. Fuencisla del Amo. Ilustración para *Cuentatrapos*. CARVAJAL, Víctor ; AMO, Fuencisla del (il.). *Cuentatrapos*. Madrid: SM, 1985.
- Fig. 322. Fuencisla del Amo. Ilustración para *Un cesto lleno de palabras*. FARIAS, Juan; AMO, Fuencisla del (il.). *Un cesto lleno de palabras*. Madrid: Alfaguara, 2000.
- Figs. 323-324. Fuencisla del Amo. Ilustración para *El largo verano de Eugenia Mestre*. MOLINA LLORENTE, Pilar. AMO, Fuencisla del (il.). *El largo verano de Eugenia Mestre*. Madrid: Anaya, 1987.
- Fig. 325. Roser Capdevila. *La bruja aburrida viaja a Venecia*. LARREULA, Enric; CAPDEVILA, Roser. *La bruja aburrida viaja a Venecia*. Barcelona: Planeta, 1990.
- Fig. 326. Ulises Wensell. Página de *Piopio Lope: el pollito miope* de Gloria Fuertes. FUERTES Gloria; WENSELL, Ulises (il.). *Piopio Lope: el pollito miope*. Madrid: Escuela Española, 1981.
- Fig. 327. Viví Escrivá. Página doble de *La bruja Mon*. MATEOS, Pilar; ESCRIVÁ, Viví (il.). *La bruja Mon*. Madrid: SM, 1984.
- Fig. 328. Asun Balzola. Ilustración para *La bruja doña Paz*. ANTONIORROBLES; BALZOLA, Asun. *La bruja doña Paz*. Valladolid: Miñón, 1981.
- Fig. 329. Pablo Torrecilla. Ilustración para el cuento de Rodríguez Almodóvar *Burrita de plata*. RODRÍGUEZ ALMODÓVAR Antonio; TORRECILLA, Pablo. *Burrita de plata*. Madrid, Algaida, 1988.
- Fig. 330. Irene Bordoy. Ilustración para *Tanit*. ALBÓ, Núria; BORDOY, Irene (il.). *Tanit*. SM Madrid, 1987.
- Figs 331-332. Carmen Andrada. Páginas contiguas de *Mercedes e Inés, o cuando la Tierra gira al revés*. ARMIJO, Consuelo; ANDRADA, Carmen (il.). *Mercedes e Inés o cuando la Tierra da vueltas al revés*. Barcelona: Noguer, 1981.
- Fig. 333. Roser Capdevila. Página de *Las tres mellizas y Barba Azul*. COMPANY, Mercè; CAPDEVILA, Roser (il.). *Las tres mellizas y Barba Azul*. Barcelona: Arín, 1985.
- Fig. 334. Roser Capdevila. Página de *Los conflictos de Ana*. MARTÍNEZ I VENDRELL, María; CAPDEVILA, Roser (il.). *Los conflictos de Ana*. Barcelona: Destino, 1988.
- Figs 335-336. Irene Bordoy. Páginas de *L'Elisenda i el mar*. DALMASES PARDO, Antoni; BORDOY, Irene Bordoy (il.). *L'Elisenda i el mar*. Barcelona: Pub. Abadia Montserrat 1990.
- Fig. 337. Irene Bordoy. Ilustración para *Mi casa*. PARRAMÓN, José María; BORDOY, Irene (il.). *Mi casa*. Barcelona: Parramón, 1988.
- Fig. 338. Irene Bordoy. Ilustración para “Autorretrato”. *CLIJ*, nº 87, 1996.
- Fig. 339. Carmen, Andrada. Ilustración para *China, china, capuchina, en esta mano está la china*. BRAVO-VILLASANTE, Carmen; ANDRADA, Carmen (il.). *China, china, capuchina, en esta mano está la china*. Madrid: Miñón, 1981.
- Fig. 340. Carmen, Andrada. Ilustración para *El libro de los 500 refranes* BRAVO-VILLASANTE, Carmen; ANDRADA, Carmen (il.). *El libro de los 500 refranes*. Valladolid: Miñón, 1981.
- Fig. 341. Carmen Andrada. Ilustración para *Las tres naranjas del amor*. BRAVO-VILLASANTE Carmen ANDRADA, Carmen (il.). *Las tres naranjas del amor* Barcelona-Madrid: Noguer, 1982.
- Fig. 342. Carmen Andrada. Página de *Yamil y Yamila*. RUIZ, Carmen (ed.); ANDRADA, Carmen (il.). *Yamil y Yamila*. Madrid: Escuela Española, 1985.
- Figs. 343-345. Karin Schubert. Ilustraciones para *Operación Pata de oso*. PUNCEL, María; SCHUBERT Karin (il.), *Operación Pata de oso*, Madrid: Anaya, 1988.

- Figs. 346-347. Karin Schubert. Ilustraciones para *Poli y el lobo*. STORR, Catherine; SCHUBERT, Karin (il.), *Poli y el lobo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.
- Figs. 348-349. Karin Schubert. Ilustraciones para *Las aventuras de Carolina*. KRÜSS, James; SCHUBERT, Karin (il.), *Las aventuras de Carolina*. Madrid: Escuela Española, 1984.
- Fig. 350. Karin Schubert. Ilustración para *Mila y Yaco*. SCHMIDT, Annie; SCHUBERT, Karin (il.), *Mila y Yaco*. Madrid: Espasa Calpe, 1989.
- Figs. 351-353. Karin Schubert. Ilustraciones para *Los trabajos del domingo*. FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Ángel; GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; SCHUBERT, Karin (il.), *Los trabajos del domingo*. Madrid: Altea, 1976.
- Fig. 354. Miguel Calatayud. Ilustración para *Saïda, la reina mora*. PONSODA, Joan; CALATAYUD, Miguel (il.), *Saïda, la reina mora*. Valencia: Conselleria de Cultura, Generalitat Valenciana, 1987.
- Fig. 355. Miguel Calatayud. Ilustración para *Cuentos del año 2100*. CUPIT, Aarón; CALATAYUD, Miguel (il.), *Cuentos del año 2100*. Madrid: Doncel, 1973 (Serie La Ballena Alegre, 61).
- Fig. 356. Miguel Calatayud. Ilustración para *Peter Pan*. BARRIE, J.M.; CALATAYUD, Miguel (il.), *Peter Pan*. Doncel: Madrid, 1977.
- Fig. 357. Miguel Calatayud. Página de *Soy el aire* (coincide con la ilustración de la portada.) GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Angel; CALATAYUD, Miguel (il.), *Soy el aire*. Madrid: Altea, 1974.
- Fig. 358. Miguel Calatayud. Ilustración para *Tres i no res en la boca d'un drac* (fragmento): LACUESTA I CONTRERAS, Marisa; CALATAYUD, Miguel (il.), *Tres i no res en la boca d'un drac*. Valencia: Edicions de la Federació d'Entitats Culturals del País Valencià, 1982.
- Fig. 359. Miguel Calatayud. "... Cuando alguien se abanica en verano...". Ilustración para *Soy el aire*. GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Angel; CALATAYUD, Miguel (il.), *Soy el aire*. Madrid: Altea, 1974.
- Fig. 360. Miguel Calatayud. Ilustración para *Soy un cine*. GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Angel; CALATAYUD, Miguel (il.), *Soy un cine*. Madrid: Altea, 1977.
- Fig. 361. Manuel Boix. Ilustración para *Soy el fuego*. GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Angel; CALATAYUD, Miguel (il.), *Soy el fuego*. Madrid: Altea, 1974.
- Fig. 362. Miguel Ángel Fernández Pacheco. Ilustración para *Soy un museo*. GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Angel; CALATAYUD, Miguel (il.), *Soy un museo*. Madrid: Altea, 1977.
- Fig. 363. Ulises Wensell. Ilustración para *Así son papá y mamá*. PUNCEL, María; D'ATRI, Adriana; WENSELL, Ulises (il.), *Así son papá y mamá*. Madrid: Altea, 1977 (fragmento).
- Fig. 364. Ulises Wensell. Ilustración para *Así son papá y mamá*. PUNCEL, María; D'ATRI, Adriana; WENSELL, Ulises (il.), *Así son papá y mamá*. Madrid: Altea, 1977.
- Fig. 365. Ulises Wensell. Página doble de *Así son papá y mamá*. PUNCEL, María; D'ATRI, Adriana; WENSELL, Ulises (il.), *Así son papá y mamá*. Madrid: Altea, 1977.
- Fig. 366. Karin Schubert. "...y hasta las mujeres de la limpieza". Ilustración para *Soy un hotel*. GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; PACHECO, Miguel Angel; SCHUBERT, Karin (il.), *Soy un hotel*. Madrid: Altea, 1977.
- Fig. 367. Karin Schubert "las más barbudas", ilustración para *Soy un circo*. GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; PACHECO, Miguel Angel; SCHUBERT, Karin (il.), *Soy un circo*. Madrid: Altea, 1977.
- Fig. 368. Carme Solé Vendrell. Ilustración para *Soy una escuela*. GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Ángel; SOLÉ VENDRELL, Carme (il.), *Soy una escuela*. Madrid: Altea, 1977.

- Fig. 369. Carme Solé Vendrell. Ilustración para *Un día en el zoo*, 1973. SOLÉ VENDRELL, Carme. *Un día en el zoo*, Barcelona: La Galera, 1973.
- Fig. 370. Carme Solé Vendrell. Ilustración para *Drecera: inici a la lectura*. SANMARTÍ, Teresa; SOLÉ VENDRELL, Carme (il.). *Drecera: inici a la lectura*. Barcelona: Vicens-Basica, 1977.
- Fig. 371. Carme Solé Vendrell. Ilustración para *Drecera: inici a la lectura*. SANMARTÍ, Teresa; SOLÉ VENDRELL, Carme (il.). *Drecera: inici a la lectura*. Barcelona: Vicens-Basica, 1977.
- Fig. 372. Carme Solé Vendrell. Dibujos originales para *Jo les volia*, 1983. Biblioteca de Catalunya.
- Fig. 373. Carme Solé Vendrell. Ilustración para *Ligera*. PERIS, Carme et al. *Patim, patam, patum*. (Cuentos; preescolar). Barcelona: Teide, 1984.
- Fig. 374. Carme Solé Vendrell. Ilustración para *El poll i la puça*. COTS, Jordi (adap.); SOLÉ VENDRELL, Carme (il.). *El poll i la puça*. Barcelona: La Galera, 1973.
- Fig. 375. Carme Solé Vendrell. Cartel *Biblioteques en Xarxa*, 1999. Diputació de Barcelona.
- Fig. 376. Carme Solé Vendrell. Ilustración para *María dos Prazeres*. GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel; SOLÉ VENDRELL, Carme (il.). *María dos Prazeres*. Bogotá: Norma, 1999.
- Fig. 377. Carme Solé Vendrell. *Nena Bòsnia*, 1999. Fuente: <http://www.carmesolevendrell.com>.
- Fig. 378. Carme Solé Vendrell. *L'adopció*, 2007. Fuente: <http://www.carmesolevendrell.com>.
- Fig. 379. Luis de Horna. Ilustración para *Aire que me lleva el aire*. ALBERTI, Rafael; HORNA, Luis de (il.). *Aire que me lleva el aire*. Barcelona: Labor, 1977.
- Fig. 380. Luis de Horna. Ilustración para *Canta, pájaro lejano*. JIMÉNEZ, Juan Ramón; HORNA, Luis de (il.). *Canta, pájaro lejano*. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.
- Fig. 381. Luis de Horna. Ilustración para *Aire que me lleva el aire*. ALBERTI, Rafael; HORNA, Luis de (il.). *Aire que me lleva el aire*. Barcelona: Labor, 1977.
- Fig. 382. Luis de Horna. Ilustración para *Mi primer libro de poemas*. GARCÍA LORCA, Federico; ALBERTI, Rafael; JIMÉNEZ, Juan Ramón; HORNA, Luis de (il.). *Mi primer libro de poemas*. Madrid: Anaya, 1997.
- Fig. 383. Luis de Horna. “Se equivocó la paloma”. Ilustración para *Aire que me lleva el aire*. ALBERTI, Rafael; HORNA, Luis de (il.). *Aire que me lleva el aire*. Barcelona: Labor, 1977.
- Fig. 384. Luis de Horna. “Se equivocó la paloma”. Página de *Mi primer libro de poemas* (fragmento). GARCÍA LORCA, Federico; ALBERTI, Rafael; JIMÉNEZ, Juan Ramón; HORNA, Luis de (il.). *Mi primer libro de poemas*. Madrid: Anaya, 1997.
- Fig. 385. José Ruiz Navarro. Ilustración para *Juan Ramón Jiménez y los niños*. JIMÉNEZ, Juan Ramón; RUIZ NAVARRO, José. *Juan Ramón Jiménez y los niños*. Madrid: Everest, 1980.
- Fig. 386. José Ruiz Navarro. Página de *Rafael Alberti y los niños*. ALBERTI, Rafael; RUIZ NAVARRO, José. *Rafael Alberti y los niños*. Madrid: Everest, 1986.
- Fig. 387. Horacio Elena. Ilustración para *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel*. GUILLÉN, Nicolás; ELENA, Horacio (il.). *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel*. Salamanca: Lóguez, 1986.
- Fig. 388. Araceli Sanz. Ilustración para *Antonio Machado para niños*. MACHADO, Antonio, SANZ, Araceli (il.). *Antonio Machado para niños*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1982.
- Fig. 389-391. Araceli Sanz. Ilustraciones para *El bolso amarillo*. BOJUNGA NUNES, Lygia. SANZ, Araceli (il.). *El bolso amarillo*. Madrid: Espasa Calpe, 1981.
- Figs. 392-395. Montse Ginesta. Páginas de *Aire i llum*. VALERI, Eulàlia (comp.); GINESTA, Montserrat (il.). *Aire i llum*. Barcelona: La Magrana, 1986.
- Figs. 396. Montse Ginesta. Ilustración para *Duende o cosa*. MURCIANO, Carlos; GINESTA, Montse (il.). *Duende o cosa*. Zaragoza: Luis Vives, 1990.

- Fig. 397. Montse Ginesta. Ilustración para *Guía de gigantes y otros seres extraordinarios*. GINESTA, Montse. *Guía de gigantes y otros seres extraordinarios*. Madrid: Anaya, 1992.
- Figs. 398-399. Montse Ginesta. Página doble de *Tres contes xinesos*. CARNER, Josep. GINESTA, Montse (il.). *Tres contes xinesos*. Barcelona: Abadia de Montserrat, 1985.
- Fig. 400. Montse Ginesta. Página de *Tres contes xinesos*. CARNER, Josep. GINESTA, Montse (il.). *Tres contes xinesos*. Barcelona: Abadia de Montserrat, 1985.
- Fig. 401. Montse Ginesta. Portada de *Cavall Fort*. 1986, nº 584.
- Fig. 402. Viví Escrivá. Ilustración para *Dos cuentos de princesas*. PUNCEL, María; ESCRIVÁ, Viví. *Dos cuentos de princesas*. Madrid: Altea, 1982.
- Fig. 403. Viví Escrivá. Portadilla de *El Conde Sol*. CONDE, Carmen, ESCRIVÁ, Viví (il.). *El Conde Sol*. Madrid: Escuela Española, 1979.
- Fig. 404. Viví Escrivá. Página de *El lago y la corza*. CONDE, Carmen, ESCRIVÁ, Viví (il.). *El lago y la corza*. Madrid: Escuela Española, 1980.
- Figs. 405. Viví Escrivá. Página doble de *El bosque encantado*. SENNEL, Joles; ESCRIVÁ, Viví. *El bosque encantado*. Madrid Espasa-Calpe 1985.
- Fig. 406-407. Viví Escrivá. Ilustraciones para *Aire de colores*. VÁZQUEZ-VIGO, Carmen; ESCRIVÁ, Viví (il.). *Aire de colores*. Valladolid: Miñón, 1983.
- Fig. 408. Alberto Urdiales. Página doble de *La princesina que xugaba col dragón*. URDIALES, Alberto. *La princesina que xugaba col dragón*. Gijón: Júcar, 1989.
- Fig. 409. Alberto Urdiales. Página de *La princesina que xugaba col dragón*. URDIALES, Alberto. *La princesina que xugaba col dragón*. Gijón: Júcar, 1989.
- Fig. 410. Javier Serrano. Página de *Oriente de perla*. FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Ángel; SERRANO, Javier. *Oriente de perla*. Barcelona: Barcanova, 1991.
- Fig. 411. Montse Ginesta. Ilustración para *El sabio rey loco*. LANUZA, Empar de; GINESTA, Montse (il.). *El sabio rey loco*. Barcelona: La Galera, 1979.
- Fig. 412. Mercè Arànega. Ilustración para *La Reina calva*. COMPANY, Mercedes; ARÀNEGA, Mercè (il.). *La Reina calva*. Valencia: Edición de la Federació d'Entitats Culturals del País Valencià, 1985.
- Figs. 413-414. Mercè Arànega. Páginas de *Pa amb xocolate*. (*Cicle inicial 1er EGB*). CREUS, Ricard; MOLLÀ, Toni; PALANCA, Carles; ARÀNEGA, Mercè (il.). *Pa amb xocolate*. (*Cicle inicial 1er EGB*). Barcelona: Teide, 1986.
- Fig. 415. Nella Bosnia. Página doble de *Arturo y Clementina*. TURÍN, Adela; BOSNIA; Nella (il.). *Arturo y Clementina*. Barcelona: Lumen, 1976.
- Fig. 416. Nella Bosnia. Página doble de *Los niños que no tenían escuelas*. GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Ángel; BOSNIA, Nella (il.). *Los niños que no tenían escuelas*. Madrid: Altea, 1978.
- Fig. 417-418. Nella Bosnia. Páginas doble de *Los niños de los cuentos*, GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Ángel; BOSNIA, Nella (il.). *Los niños de los cuentos*, Madrid: Altea, 1978.
- Fig. 419-420. Karin Schubert. Páginas de *Los niños que no eran como niños*. GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; PACHECO, Miguel Angel; SCHUBERT, Karin (il.). *Los niños que no eran como niños*. Madrid: Altea, 1978.
- Fig. 421-422. Karin Schubert. Páginas de *Los niños que no eran como niños*. GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; PACHECO, Miguel Angel; SCHUBERT, Karin (il.). *Los niños que no eran como niños*. Madrid: Altea, 1978.
- Fig. 423 Asun Balzola. Dibujo original para *La niña sin nombre*, 1978. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.

- Fig. 424. Asun Balzola. Ilustración para *La niña sin nombre*. GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Angel; BALZOLA, Asun (il.). *La niña sin nombre*. Madrid: Altea, 1978.
- Figs. 425-426. Ulises Wensell. Páginas de *La niña invisible*. GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; PACHECO, Miguel Angel; WENSELL, Ulises (il.). *La niña invisible*. Madrid: Altea, 1978.
- Fig. 427. Página final de *El niño llorón*. GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Angel; SOLÉ VENDRELL, Carme (il.). *El niño llorón*, 1978.
- Fig. 428. Carme Solé Vendrell. Cubierta de *El niño llorón*. GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Angel; SOLÉ VENDRELL, Carme (il.). *El niño llorón*, 1978.
- Fig. 429. Carme Solé Vendrell. Página doble (preliminar y primera) de *El niño llorón*, GARCÍA SÁNCHEZ, José Luís; FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Angel; SOLÉ VENDRELL, Carme (il.). *El niño llorón*, 1978.
- Fig. 430. Ana Miralles. Portada de *Yo, El Amor*, nº 3 de *Eva Medusa*. SEGURA; Antonio; MIRALLES, Ana. *Eva Medusa*, nº 3 (*Yo, El Amor*). Barcelona: Ediciones Glénat, 1994.
- Fig. 431. Ana Miralles. “Pensando la portada de *Eva Medusa*” (fragmento), ca. 1993-1994. MIRALLES, Anna. *Dossier A.M.* Valencia: Midons, 1996.
- Fig. 432. Ana Miralles. Página final de “Bandteller” (debut de la artista en la revista *Rambla*, nº4), 1982.
- Fig. 433. Ana Miralles. Viñeta de “Marruecos, mon amour” (1988, *Cairo*, 56).
- Fig. 434. María Colino. Página de “Albita Rodriguez el ciclón de Camagüey”, *El Víbora, Especial Nuevo Comix Underground*, 1997.
- Fig. 435. María Colino. Portada de *Margarita*. COLINO, María. *Margarita*. Madrid: Horas y Horas, 1991.
- Fig. 436. María Colino. Postal de la serie *Penomenon*. 1996.
- Fig. 437. María Colino. Viñeta de *Rabia máxima (Flor de un día*, nº 3), 1997.
- Fig. 438. Julia Diaz. Página doble de *Desde el corazón de la manzana*. FARIAS, Joan; DÍAZ, Julia (il.). *Desde el corazón de la manzana*. Zaragoza: Edelvives, 1989.
- Fig. 439. Pilarín Bayés. Página doble de *Car all, car all, carall!!! Contaralles de la meua terra*. FERRER PASTOR Francesc. BAYÉS LUNA Pilarín. *Car all, car all, carall!!! Contaralles de la meua terra*. Valencia: Comercial Denes, 1995.
- Fig. 440. Pilarín Bayés. Página doble de *Car all, car all, carall!!! Contaralles de la meua terra*. FERRER PASTOR, Francesc; BAYÉS LUNA, Pilarín. *Car all, car all, carall!!! Contaralles de la meua terra*. Valencia: Comercial Denes, 1995.
- Fig. 441. Pilarín Bayés. Página doble de *Una pregunta vull fer*. FERRER ESCRIVÀ, Vicenta; BAYÉS, Pilarín (il.). *Una pregunta vull fer*. Valencia: Denes, 1995.
- Fig. 442. Pilarín Bayés. Portada de *Les dones valencianes en temps de Jaume I*. FERRER ESCRIVÀ, Vicenta; BAYÉS, Pilarín (il.). *Les dones valencianes en temps de Jaume I*. Valencia: Denes, 1998.
- Fig. 443. Pilarín Bayés. Página de *Això són els drets dels infants*. COTS I MONER Jordi; CUSÓ I TORELLÓ Montserrat. BAYÉS Pilarín (il.). *Això són els drets dels infants*. Barcelona: Mediterrània, 1998
- Fig. 444. Pilarín Bayés. Ilustración para *Hem trobat una gateta*. PALACÍN, Adelina; BAYÉS Pilarín (il.). *Hem trobat una gateta*. Picanya: Edicions del Bullent, 1996.
- Fig. 445. Pilarín Bayés. Página de *Mi primer libro de información sexual y afectiva: conociendo nuestro cuerpo. (Primaria)*. GARCÍA FERNÁNDEZ, José Luís; BAYÉS, Pilarín (il.). *Mi primer libro de información sexual y afectiva: conociendo nuestro cuerpo. (Primaria)*. San Sebastián: Elkar, 1994.
- Figs. 446 a. Shula Goldman. Encabezamiento de capítulo de *Endrina y el secreto del peregrino*. LÓPEZ NARVÁEZ, Concha. GOLDMAN, Shula (il.). *Endrina y el secreto del peregrino*. Madrid: Espasa, 1987.

- Fig. 446 b. Shula Goldman. Ilustración para *Endrina y el secreto del peregrino*. LÓPEZ NARVÁEZ, Concha. GOLDMAN, Shula (il.). *Endrina y el secreto del peregrino*. Madrid: Espasa, 1987.
- Fig. 447. Shula Goldman. Ilustración para *Leyendas andaluzas*. JIMÉNEZ MARTOS, Luis. GOLDMAN, Shula (il.). *Leyendas andaluzas*. Madrid: Espasa-Calpe: 1990.
- Fig. 448. Shula Goldman. Ilustración para *Cuentos de la calle Broca*. GRIPARI, Pierre; GOLDMAN, Shula (il.). *Cuentos de la calle Broca*. Madrid: Espasa-Calpe, 1984.
- Fig. 449. Shula Goldman. Dibujo para *Retal* (no incluido en el libro: FERNÁN GÓMEZ, Fernando. GOLDMAN, Shula (il.). *Retal*. Madrid: Anaya, 1988). Fuente: PARRA MUÑOZ, Isabel. *Diccionario de ilustradores de literatura infantil y juvenil*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988.
- Fig. 450. Ana Lartitegui. Página de *Estimadíssim pare*. GÓMEZ, Juan Clemente; LARTITEGUI, Ana (il.). *Estimadíssim pare*. Barcelona: Edebé, 1995.
- Fig. 451. Mercè Arànega. Página de *Sóc fadrina!* VIZA, Montserrat. ARÀNEGA, Mercè (il.). *Sóc fadrina!* Alzira: Bromera, 1999.
- Figs. 452-453. Ana Lartitegui. Páginas de *Un regalo para Nines*. ALONSO Manuel; LARTITEGUI, Ana (il.). *Un regalo para Nines*. Barcelona: Edebé, 1996.
- Figs. 454-455. Lourdes Bellver. Ilustraciones para *La domadora de somnis*. SERRANO, Rosa, BELLVER, Lourdes (il.). *La domadora de somnis*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia de la Generalitat Valenciana, 1989.
- Fig. 456. Lourdes Bellver. Página doble de *Poemes de les quatre estacions*. BENEYTO, María; BELLVER, Lourdes (il.). *Poemes de les quatre estacions*. València: Tàndem, 1993.
- Fig. 457. Anna Porta. Ilustración para *La oveja negra*. MATUTE, Ana María; PORTA Anna (il.). *La oveja negra*. Barcelona: Destino, 1994.
- Figs. 458-459. David Molinero. Páginas de *Todos mis cuentos*. MATUTE, Ana María; MOLINERO, David (il.). *Todos mis cuentos*. Barcelona: Lumen, 2002.
- Fig. 460. Juan Carlos Eguillor. Ilustración para *El castillo de las tres murallas*. MARTÍN GAITE, Carmen; EGUILLOR, Juan Carlos, il; *El castillo de las tres murallas*. Barcelona: Lumen, 1981.
- Fig. 461. Mabel Piérola. Página doble de *Dos cuentos maravillosos*. MARTÍN GAITE, Carmen; PIÉROLA, Mabel (il.). *Dos cuentos maravillosos*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1999.
- Fig. 462. Mabel Piérola. Ilustración para “La reina que era más lista que su marido”, en *Cuentos de ingenios y otras trampas*. ROSA SENSAT (ASSOCIACIÓ), PIÉROLA, Mabel il. *Cuentos de ingenios y otras trampas*. Barcelona: Rosa Sensat; Madrid: Espasa, 2000.
- Fig. 463. Mabel Piérola. Ilustración para *La senyora Desastre*. ANDREU, Mabel; PIÉROLA, Mabel (il.). *La senyora Desastre*. Barcelona: Edebé-Marjal, 1998.
- Fig. 464, Roser Rius. “Cómo se dibuja una bruja”. Ilustración para *Doña Pito Piturra (jugando a leer)*. FUERTES, Gloria; RIUS, Roser (il.). *Doña Pito Piturra (jugando a leer)*. Madrid: Susaeta, 1987.
- Fig. 465. Roser Rius. Página de *Tina tiene frío*. RIUS, Roser. *Tina tiene frío*. Madrid: SM, 1999.
- Fig. 466-467. Roser Rius. Páginas de *La Petitona surt al jardí*. RIUS, Roser. *La Petitona surt al jardí*. Barcelona: Cruïlla 1999.
- Fig. 468. Margarita Menéndez. Ilustración para *Pienso mesa y digo silla. Poesías, rimas y disparates*. FUERTES, Gloria; MENÉNDEZ, Margarita (il.). *Pienso mesa y digo silla. Poesías, rimas y disparates*. Madrid: Susaeta, 1999.
- Fig. 469. Margarita Menéndez. Ilustración para *Amalia, Amelia y Emilia*. GÓMEZ CERDÁ, Alfredo ; MENÉNDEZ, Margarita (il.). *Amalia, Amelia y Emilia*. Madrid: SM, 1993.
- Fig. 470. Margarita Menéndez. “Personajes famosos”. Ilustración para portadilla interior para *365 adivinanzas*. DOMINGUEZ, Celia, ESCARDA, Hilario; MENÉNDEZ, Margarita (il.). *365 adivinanzas*. Madrid: Susaeta, 2000.

- Fig. 471. Tino Gatagán. Ilustración para *Poesía española para niños*. PELEGRÍN, Ana María (comp); GATAGÁN, Tino (il.). *Poesía española para niños*. Madrid: Alfaguara, 1997.
- Fig. 472. Miguel Calatayud. Ilustración para *El meu llibre de poesia*. VERGER, Eduard J. (ed.). *El meu llibre de poesia*. Madrid: Anaya, 1997.
- Fig. 473-474. Carlos Ortín. Páginas de *Narices, buhitos, volcanes y otros poemas ilustrados*. HIDALGO, Herrín; ORTÍN, Carlos (il.). *Narices, buhitos, volcanes y otros poemas ilustrados*. Salamanca: Media Vaca, 1998.
- Figs. 475-476. Arnal Ballester. Páginas de *No tinc paraules*. BALLESTER, Arnal. *No tinc paraules*. Salamanca: Media Vaca, 1998.
- Fig. 477. Marina Seoane. Página de *Lope de Vega para niños*. SOTO, Apuleyo (ed.). lit.; SEOANE, Marina (il.). *Lope de Vega para niños*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1986.
- Fig. 478. Marina Seoane. Página de *La hija del espantapájaros*. GRIPE, Maria; SEOANE, Marina (il.). *La hija del espantapájaros*. Madrid: SM, 1980.
- Fig. 479. Marina Seoane. Página de *De penca en penca*. RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio; SEOANE, Marina (il.). *De penca en penca*. Sevilla: Algaida, 1985.
- Fig. 480. Marta Balaguer. Página de *Poemas para vosotros*. RECIO Rita; BALAGUER, Marta (il.). *Poemas para vosotros*. Barcelona: Juventud, 1991.
- Fig. 481. Marta Balaguer. Página doble de *Pau i Pepa al país dels contes*. Página doble de GINESTA Montserrat ; BALAGUER(il). *Pau i Pepa al país dels contes*. Barcelona: Abadía de Montserrat, 1987.
- Fig. 482. Marta Balaguer. Página doble de “María Celestí” en *Patim, patam, patum*. (Cuentos; preescolar). PERIS, Carme et al. *Patim, patam, patum*. (Cuentos; preescolar). Barcelona: Teide, 1984.
- Fig. 483. Teresa Novoa. Página de *Versos vegetales*. RUBIO, Antonio; NOVOA, Teresa (il.). *Versos vegetales*. Madrid: Anaya, 2001.
- Fig. 484. Teresa Novoa. Página de *El porqué de las cosas. Más de 100 preguntas y respuestas* REVIEJO, Carlos; NOVOA, Teresa (il.). *El porqué de las cosas. Más de 100 preguntas y respuestas*. Madrid: Susaeta, 1996.
- Fig. 485. Teresa Novoa. Ilustración para *El pájaro y la princesa*. VENTURA, Antonio; NOVOA, Teresa (il.). *El pájaro y la princesa*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Fig. 486. Alicia Cañas. Página doble de *Federico García Lorca para niños*. GARCÍA LORCA, Federico; CAÑAS, Alicia (il.). *Federico García Lorca para niños*. Madrid: Susaeta, 1999.
- Fig. 487. Alicia Cañas. Página de *Federico García Lorca para niños*. GARCÍA LORCA, Federico; CAÑAS, Alicia (il.). *Federico García Lorca para niños*. Madrid: Susaeta, 1999.
- Fig. 488. Alicia Cañas. Página final de *Caperucita Roja y seis cuentos más*. SERRANO Martín; SIMÓN Miguel (ad.); CAÑAS, Alicia (il.). *Caperucita Roja y seis cuentos más*. Madrid: Alabe, 1993.
- Fig. 489. Alicia Cañas. Página de “Cenicienta”, en *Cuentos completos de Charles Perrault*. PERRAULT, Charles. *Cuentos completos de Charles Perrault*. Madrid: Anaya, 1997
- Fig. 490. Teresa Novoa. Página de “La Bella Durmiente” en *Cuentos completos de Charles Perrault*. PERRAULT, Charles. *Cuentos completos de Charles Perrault*. Madrid: Anaya, 1997.
- Fig. 491. Josep Pla-Narbona. Página de “Blancaflor” en *Cuentos al amor de la lumbre (II)*. RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio; PLA-NARBONA, Josep (il.). *Cuentos al amor de la lumbre* (2 vols.). Madrid: Anaya, 1983.
- Fig. 492. Roser Capdevila. Página de *La princesa muda*. RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio; CAPDEVILA, Roser (il.). *La princesa muda*. Sevilla: Algaida, D.L. 1986.
- Fig. 493. Tino Gatagán. Página de *El bello durmiente*. RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio; GATAGÁN, Tino (il.). *El bello durmiente*. Sevilla: Algaida, 1990.
- Fig. 494. Tino Gatagán. Página de *La princesita que tenía los dedos mágicos*. GEFAELL, María Luisa; GATAGÁN Tino (il.). *La princesita que tenía los dedos mágicos*. Barcelona: Noguer, 1987.

- Fig. 495. Javier Serrano. Página de *El príncipe desmemoriado*. RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio; SERRANO, Javier. *El príncipe desmemoriado*. Sevilla: Algaida, 1995.
- Fig. 496. Javier Serrano. Página de *Oriente de perla*. FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Ángel; SERRANO, Javier (il.). *Oriente de perla*. Barcelona: Barcanova, 1991.
- Figs. 497-498. Fina Rifà. Páginas de *El castell d'irás i no tornarás*. TIÓ, Josep; RIFÀ, Fina (il.). *El castell d'irás i no tornarás*. Barcelona: Casals, 1977
- Fig. 499. Francesc Santana. Página de *Rondalles valencianes*. VALOR, Enric; SANTANA, Francesc (il.). *Rondalles valencianes*, 8 vol., Valencia: Edicions de la Federació d'Entitats Culturals; Edicions del Bullent, 1984-1988.
- Fig. 500. Violeta Monreal. Página de *Caperucita de colores*. CANO, Carles; MONREAL, Violeta *Caperucita de colores*. Madrid: Bruño, 1996.
- Fig. 501. Violeta Monreal. Ilustración para *La madrastra de Blancanieves*. LALANA, Fernando; MONREAL, Violeta (il.). *La madrastra de Blancanieves*. Madrid: Bruño, 2000.
- Fig. 502. Violeta Monreal. Página doble de *Manuela en el campo*. OSORIO Marta; MONREAL, Violeta. *Manuela en el campo*. Barcelona: Edebé, 1998.
- Fig. 503. Carme Solé Vendrell. Ilustración para *Que viene el Iris, Leri*. OBIOLS, Miquel; SOLÉ VENDRELL, Carme (il.). *Que viene el Iris, Leri*. Barcelona: Aura, 1991.
- Fig. 504. Carme Solé Vendrell. Ilustración para *Todos los Iris al Iris*. OBIOLS, Miquel; SOLÉ VENDRELL, Carme (il.). *Todos los Iris al Iris*. Barcelona: Aura, 1991.
- Figs. 505-506. Carme Solé Vendrell. Ilustración para *Tantos Iris como dragones*. OBIOLS, Miquel; SOLÉ VENDRELL, Carme (il.). *Tantos Iris como dragones*. Barcelona: Aura, 1991.
- Fig. 507. Hilda Fuchs. Ilustración para *Trabajar no es un juego*. ALBERTI, Rafael, et al. *Trabajar no es un juego*. Barcelona: Planeta; Madrid: Debate, 1997.
- Fig. 508. María Jesús Santos. Ilustración para *Trabajar no es un juego*. ALBERTI, Rafael, et al. *Trabajar no es un juego*. Barcelona: Planeta; Madrid: Debate, 1997.
- Fig. 509. Hilda Fuchs. *Candelabro de 3*. Portada de *Recordatorios* de Marguerite Yourcenar y óleo independiente. YOURCENAR, Marguerite. *Recordatorios*. Madrid: Alfaguara, 1984.
- Fig. 510. María Jesús Santos. Portada de *El bolso amarillo*. BOJUNGA NUNES, Lygia. SANTOS, María Jesús (il.). *El bolso amarillo*. Madrid: Espasa, 2000.
- Fig. 511. María Jesús Santos. "La alondra de león cantarina y saltarina". Ilustración para *Cuentos de Grimm*. GRIMM, Jacob; GRIMM, Herman; GRIMM, Wilhelm; SERRANO, Javier et al. (il.). *Cuentos de Grimm*. Madrid: Anaya, 1998.
- Fig. 512. Fuencisla del Amo. Ilustración para *Un cesto lleno de palabras*, FARIAS, Juan ; AMO, Fuencisla del (il.). *Un cesto lleno de palabras*. Madrid: Alfaguara, 2000.
- Fig. 513. Julia Diaz. Ilustración para *Desde el corazón de la manzana*. FARIAS, Joan; DÍAZ, Julia (il.). *Desde el corazón de la manzana*. Zaragoza: Edelvives, 1989.
- Fig. 514. Pilarín Bayés. Ilustración para *¿Què serà?, ¿què podrà ser?*. FERRER ESCRIVÀ, Vicenta BAYÉS DE LUNA, Pilarín (il.). *¿Què serà?, ¿què podrà ser?*. Paiporta: Denes, 1997.
- Fig. 515. M^a. Luisa Torcida. Ilustración para *Blancaflor* (en conjunto con la ya comentada fig. 493). RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio; TORCIDA, M^a. Luisa (il.). *Blancaflor* Sevilla: Algaida, 1999.
- Fig. 516. María Luisa Torcida. *Más allá del papel* en el XIII Salón del Libro Infantil y Juvenil de Córdoba, 2015. Fuente: <https://mltorcidadibujos.blogspot.com/2015/12/mas-alla-del-papel-en-el-xiii-salon-del.html>.
- Fig. 517. Los noventa: un ejercicio fotográfico de memoria grupal selectiva. Fuentes: <https://varlamov.ru/2083723.html>; https://lenta.ru/articles/2017/12/24/press_90/; <https://stalists.livejournal.com/589728.html>.

Fig. 518. Tatiana Antoshina. *Desayuno en la hierba*. Del proyecto “Museo de las mujeres”, 1997. Fuente: <http://antoshina.com/portfolio/museum-of-a-woman/>.

Fig. 519. Larisa Rezun-Zvezdochétova. *Tapiz con ciervos*. Stella Art Foundation, Moscú, 1989.

Fig. 520. Anatóli Eliséev. Ilustración para *Visitaré al yayo, visitaré a la yaya.*, ЕЛИСЕЕВА Лидия (comp.); ЕЛИСЕЕВ, Анатолий (il.). *Еду, еду к бабе, к деду*. Москва: Малыш, 1992

Fig. 521. Anatóli Eliséev. Ilustración para *El caballito jorobado*. ЕРШОВ, Пётр; ЕЛИСЕЕВ, Анатолий (il.). *Конек-горбунок*. Москва: Астрель, 1998.

Fig. 522. Guennadi Spirin. Fragmento de la portadilla de *Cuentos de los pueblos del mundo. Mil y una noches*. АНИКИН, Владимир et al (comps.). СПИРИН, Геннадий (il.). *Сказки народов мира. Тысяча и одна ночь*. Москва: Детская литература, 1985.

Fig. 523. Guennadi Spirin. Ilustración para *De los gnomos y de la huerfanita Marisa*. КОНОПНИЦКА, Мария; СПИРИН, Геннадий (il.). *О гномах и сиротке Марысе*. Москва: Дом, 1992.

Fig. 524. Veniamín Losin. Ilustración para *Nabo (cuento popular ruso)*. ЛОСИН, Вениамин (il.). *Репка. Русская народная сказка*. Москва: Малыш, 1985 (reedición de 1979).

Fig. 525. Veniamín Losin. Ilustración para *Está vivo y brilla*. ДРАГУНСКИЙ, Виктор; ЛОСИН, Вениамин (il.). *Он живой и светится*. Москва: Детская литература, 1987.

Fig. 526. Veniamín Losin. Ilustración para *Los gansos-cisnes (cuento popular ruso)*. ЛОСИН, Вениамин (il.). *Гуси-лебеди*. Москва: Малыш, 1990.

Fig. 526. Maria Patrúsheva. Ilustración para *El cuento del pescador y el pecesito (libro para invidentes)*. ПУШКИН, Александр. ПАТРУШЕВА, Мария. *Сказка о рыбаке и рыбке (книга для слепых)*. Москва: Московская студия, 1995.

Fig. 527-528. Maria Patrúsheva. Ilustración para *Mil y una noches. Cuentos selectos*. Diseño digital de Tatiana Delíaguina. ПАТРУШЕВА, Мария (il.). ДЕЛЯГИНА, Татьяна, dis. *Тысяча и одна ночь. Избранные сказки*. Москва: Аст-пресс, 2001.

Fig. 529. Lotte Reiniger. Fotograma de *Las aventuras del príncipe Achmed*, (película de animación basada en elementos tomados de *Las mil y una noches*), 1926.

Fig. 530. Olga Mónina. Fotograma/ diapositiva de la película *Marcela, la lista*. МОНИНА, Ольга (dib.). *Умная Марсела*. Москва: Диафильм, 1987.

Fig. 531. Serguéi Semionov (fot.). Carátula del disco de Olga Mónina *Pequeñaja. Canciones de salón, tesa, calle y huérfanos*. МОНИНА, Ольга (int.). *Малютка. Салонные, застольные, сиротские и подзаборные песни* [CD]. Москва: Остров, 2002.

Fig. 532. Olga Mónina. Página doble de *El Águila y el Gato. Cuentos animalistas de escritores rusos*. ТУРГЕНЕВ, Иван. МОНИНА, Ольга (il.). *Орёл и кошка: рассказы русских писателей*. Москва: Детская литература, 1991.

Fig. 533. Piotr Perevezéntsev. Página doble de *Cuentos bíblicos*. ЧЕРНЫЙ, Саша; ПЕРЕВЕЗЕНЦЕВ, Петр (il.). *Библейские сказки*. Москва: Август, 2000.

Fig. 534. Piotr Perevezéntsev. Ilustración para *La empresa de las aventuras*. БАГРЯК, Павел; ПЕРЕВЕЗЕНЦЕВ, Петр (il.). *Фирма приключений*. Москва: Молодая гвардия, 1989

Fig. 535-536. Elena Mujánova. Páginas de *Las aventuras de Lisa, la de hojaldre*. ЛУНИН, Виктор; МУХАНОВА, Елена (il.). *Приключения Сдобной Лизы*. Москва: Слово, 1993

Fig. 537. Elena Mujánova. Página de *Un claro*. ШАЛАТОНОВ, Виктор; МУХАНОВА, Елена (il.). *Просвет*. Москва: Молодая гвардия, 1979.

Fig. 538. Elena Mujánova. Ilustración para *La mujer de cuarenta años*. КУМАРОВА, Шарбану; МУХАНОВА, Елена (il.). *Женщине сорок лет*. Москва: Советский Писатель, 1980.

Fig. 539. Elena Mujánova. Página de *El corredor verde*. НЕМЧИНОВ Геннадий; МУХАНОВА, Елена (il.). *Лесной коридор*. Москва: Молодая Гвардия, 1978.

Fig. 540. Elena Mujánova. Portadilla de *Los frutos de la inspiración*. ИВАНОВ, Александр. МУХАНОВА, Елена (il.). *Плоды вдохновения*. Москва. Советский писатель. 1983.

Fig. 541. Elena Mujánova. Página del poemario *El corazón del violín*. САДКЕВИЧ, Николай; МУХАНОВА, Елена (il.). *Сердце скрипки*. Москва: Советский писатель, 1990.

Fig. 542. Elena Mujánova. Página de *La Princesa de Baalbek*. Хаггард, Г.Р. МУХАНОВА, Елена (il.). *Принцесса Баальбека*. Москва: Терра, Литература, 1998.

Fig. 543. Elena Mujánova. Ilustración para la novela de M. Volkonski *Dos magos* (portadilla) Волконский, Михаил; МУХАНОВА, Елена (il.). *Два мага. Сочинения в 4 томах*. Москва: Терра, 1995, (vol. 2).

Fig. 544. Elena Mujánova. Página de *Pippi Calzaslargas*. ЛИНДГРЕН, Астрид; МУХАНОВА, Елена (il.). *Пеппи Длинныйчулок*. Москва: Слово, 1992.

Fig. 545. Elena Mujánova. Página del poemario *Despierto*. СЕРЕБРЯКОВ, Петр; МУХАНОВА, Елена (il.). *Наяву*. Москва Советский Писатель, 1985

Fig. 546. Elena Mujánova. Página del poemario *El Bandido, el Amor y los Celos*. ХАРАНАУЛИ, Бесик; МУХАНОВА, Елена (il.). *Разбойник, Любовь и Ревность*. Москва: Советский Писатель, 1989.

Fig. 547. Olga Mólnina. Orla e ilustración para páginas contiguas de *Cuento del Gallo de Oro*. ПУШКИН, Александр. МОНИНА, Ольга (il.). *Сказка о Золотом петушке*. М. Вагриус 1999. Fuente: ПроДетЛит Всероссийская энциклопедия детской литературы. En: <Монина Ольга Евгеньевна — ПроДетЛит> (fecha de consulta: 10-12-2020).

Fig. 548. Olga Mólnina. Páginas contiguas de *El caballito jorobado*. ЕРШОВ, Петр; МОНИНА, Ольга (il.). *Конек-горбунок*. Москва: РГБ; БАЕ; Дом Пашкова, 1992.

Fig. 549. Georgui Yudin. Página doble de *El milagro de Murom*. ЮДИН, Георгий (il.). *Муромское чудо*. Москва: Эллис Лак, 1995.

Fig. 550. Georgui Yudin. Página doble de *Guarda nocturno o siete entretenidas historias, contadas en la ciudad de Nemujin en el año 19[desconocido]*. КАВЕРИН, Вениамин; ЮДИН, Георгий (il.). *Ночной сторож, или семь занимательных историй, рассказанных в городе Немухине в тысяча девятьсот неизвестном году*. Москва.: Детская литература 1982.

Fig. 551. Denís Gordéev. Páginas de títulos de *Los Caballeros de la Tabla Redonda*. БАЛОБАНОВА, Екатерина; ПЕТЕРСОН, Ольга (eds.); ГОРДЕЕВ, Денис (il.). *Рыцари Круглого Стола*. Москва: Аргус, 1995.

Fig. 552. Denís Gordéev. Cubierta trasera de *Los herederos de la casa de los Wolfings. Leyendas de los pueblos germánicos de Europa medieval*. ГОРДЕЕВ, Денис (il.). *Наследники Вюльфингов. Предания германских народов средневековой Европы*. Москва: Аргус, 1994.

553. Denís Gordéev. Cubierta trasera de *Los cuentos de la antigua Inglaterra*. КИПЛИНГ, Редьярд *et al.*, ГОРДЕЕВ, Денис (il.). *Сказки старой Англии*. Москва: Аргус, 1994.

Figs. 554-555. Nikolái Ustínov. Páginas de *Cuentos* de Yuri Koval. КОВАЛЬ, Юрий; УСТИНОВ, Николай (il.). *Сказки*. Москва: Имидж, 1991.

Fig. 556. Nikolái Ustínov. Página de *Bajo el solecito claro*. КУЗЬМИН, Лев; УСТИНОВ, Николай (il.). *При ясном солнышке*. Москва: Малыш, 1986.

Fig. 557. Nikolái Ustínov. Página de *En la Taiga, cerca del río Yeniséi*. АСТАФЬЕВ, Виктор; УСТИНОВ, Николай (il.). *В тайге, у Енисея*. Москва: Малыш, 1982.

Fig. 558. Guennadi Spirin. Página de *La aventura de Walter Schnaffs*, de Guy de Maupassant. МОПАСАН, Ги де; СПИРИН, Геннадий (il.). *Приключение Вальтера Шнапса*. Москва: Зебра; Калининград: Янтарный сказ, 1996.

Fig. 559. Guennadi Spirin. Página de *Los sueños de Simplón*, de George Sand. САНД, Жорж; СПИРИН, Геннадий (il.). *История истинного простофили по имени Грибуль*. Москва: Детская литература, 1992.

- Fig. 560. Ekaterina Sílina. Ilustración para *El pájaro azul* de Maeterlinck. МЕТЕРЛИНК, Морис; СИЛИНА, Екатерина (il.). *Синяя птица*. Москва: Радость, 1997.
- Fig. 561. Ekaterina Sílina. Ilustración para *Los viajes de Gulliver* de Swift. СВИФТ; Джонатан; СИЛИНА, Екатерина (il.). *Путешествия Гулливера*. Гонконг: Гримм Пресс, 2000.
- Fig. 562. Ekaterina Sílina. Ilustración para *El Pequeño fantasma* de Otfried Preussler. ПРОЙСЛЕР, Отфрид; СИЛИНА, Екатерина (il.). *Маленькое привидение*. Москва: Росмэн, 2001.
- Fig. 563. Ekaterina Sílina. Ilustración para *El Cupido sin cabeza* de Zilpha Snyder. СНАЙДЕР, Зильфа; СИЛИНА, Екатерина (il.). *Безголовый Купидон*, 1999 (sin datos editoriales). Fuente: МАРКЕВИЧ, Андрей (ed.). *Век русского книжного искусства*. Москва: Вагриус, 2005.
- Fig. 564. Ekaterina Sílina. *Animales fantásticos* (Workshop del Bienal de Bratislava), 2001. Fuente: МАРКЕВИЧ, Андрей (ed.). *Век русского книжного искусства*. Москва: Вагриус, 2005.
- Fig. 565. Elena Mujánova. Ilustración para *Abecedario*. МУХАНОВА, Елена (il.). *Азбука*. 1999. Sin datos editoriales. Fuente: МАРКЕВИЧ, Андрей (ed.). *Век русского книжного искусства*. Москва: Вагриус, 2005.
- Fig. 566. Elena Mujánova. Ilustración para *Camino al abecedario*. МУХАНОВА, Елена (il.). *Дорога в азбуку*. Санкт-Петербург: Вита-Нова, 2019.
- Figs. 567-568. Gueorgui Yudin. Sumario y página doble con la letra "E" de *Cartillita*. ЮДИН, Георгий. *Букварёнок*. Новосибирск: Детская литература (Сибирское отделение), 1980.
- Figs. 569-570. Gueorgui Yudin. Páginas de *Brujaza*. ПЕРВИК, Айно. ЮДИН Георгий (il.). *Чаромора*. Москва: Детская литература, 1988.
- Fig. 571a. Victoria Fómína. Fragmento de la página de título de *Nueva Cartilla Rusa*, 1998. МЕТЕЛИЦА, Катя; ФОМИНА, Виктория. *Новый русский букварь*. Москва: Издательство Мир новых русских, 1998.
- Fig. 571b. Victoria Fómína. Ilustración para *Nueva Cartilla Rusa*, 1998. МЕТЕЛИЦА, Катя; ФОМИНА, Виктория. *Новый русский букварь*. Москва: Издательство Мир новых русских, 1998.
- Fig. 572. Victoria Fómína. Ilustración para *El agua de la vida*. ГРИММ, Вильгельм; ГРИММ, Якоб; ФОМИНА, Виктория (il.). Тайвань: Гримм-пресс, 2002.
- Fig. 573. Victoria Fómína. Ilustración para *Los grandes nombres: Mozart*. ФОМИНА, Виктория (il.). "Великие имена: Моцарт". Тайвань: Гримм-пресс, 2002.
- Figs. 574-576. Vera Pavlova. Ilustraciones para el *Álbum de la Juventud* de P. I. Chaikovski. ЧАЙКОВСКИЙ, Петр (mus.); ЛУНИН, Виктор (verso); ПАВЛОВА, Вера (il.). *Детский альбом*. Москва: Скорпион, 1994.
- Figs. 577-578. Vera Pavlova. Ilustración para *El caballito jorobado*. ЕРШОВ, Петр; ПАВЛОВА, Вера (il.). *Конёк-горбунок*. Хабаровск: Хабаровское книжное издательство, 1991.
- Figs. 579-580. Vera Pavlova. Ilustración para *Visitando a la hermanita*. ШИШОВ, Александр; ПАВЛОВА, Вера (il.). *У сестрички в гостях*. Москва: Детская литература, 1991.
- Figs. 581. Vera Pavlova. ПАВЛОВА, Вера (il.). Página doble de *Pósolon*. РЕМИЗОВ, Алексей; ПАВЛОВА, Вера (il.). *Посолонь*. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 1996.
- Figs. 582-583. Vera Pavlova. Páginas (no contiguas) de *Pósolon*. РЕМИЗОВ, Алексей; ПАВЛОВА, Вера (il.). *Посолонь*. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 1996.
- Fig. 584-585. Páginas de *Abecedario*. ЛУНИН, Виктор; ПАВЛОВА, Вера (il.). *Азбука*. Москва: Детская литература, 1987.
- Fig. 586. Vera Pavlova. Página doble de *Abecedario*. ЛУНИН, Виктор; ПАВЛОВА, Вера (il.). *Азбука*. Москва: Детская литература, 1987.
- Figs. 587-588. Irina Tarjánova-Yakubson. Diseño para *Azbekvi* (con los dibujos de Andréi Bilzho). ГОЛОВАНОВСКАЯ, Мария; ЛЕВИЧЕВА, Анна; БИЛЬЖО, Андрей (dibujos); ТАРХАНОВА-ЯКУБСОН, Ирина (diseño). *Азбуквы*. Москва: Вагриус, 2001.

Fig. 589. Andréi Bondarenko. Página de *El Libro de las Bestias para Niños Odiosos y Otro Libro de las Bestias para Niños Totalmente Inútiles*. БЕЛЛОК, Хилэр; БОНДАРЕНКО, Андрей (il.). *Книга зверей для несносных детей и Еще одна книга зверей для совсем никудышных детей*. Москва: RENAISSANCE, 1991

Fig. 590. Andréi Bondarenko. Portada de *Tacita en inglés*. МИЛЛИГАН, Спайк; БОНДАРЕНКО, Андрей (il.). *Чашка по-английски*. Москва: Детская литература, 1991

Fig. 591. Alexandr Reichstein y Vera Mitúrich-Jlébnikova. Página doble de *Mi cámara de fotos mágica*. РАЙХШТЕЙН, Александр; МИТУРИЧ-ХЛЕБНИКОВА, Вера. *Моя волшебная фотокамера*. Челябинск: Аркаим, 2003

Fig. 592. Fotografía de Vera Jlébnikova (abuela) en el interior descrito en la cita. Fuente: <https://arthive.com/>.

Fig. 593. Vera Mitúrich-Jlébnikova. Instalación *Papel pintado*. 1996. Nasher Museum of Art at Duke University.

Fig. 594. Vera Mitúrich-Jlébnikova. *Laberinto*. De la exposición Museo de los deseos, Moscú, 1996 (Лабиринт. Выст. Музей желаний). Fuente: <https://www.wmmsk.com/>.

Fig. 595. Vera Mitúrich-Jlébnikova. *Los anónimos*. De la exposición “Siete libros”, 2016. Fuente: [https://arthive.com/unte: https://arthive.com/](https://arthive.com/unte:https://arthive.com/).

Fig. 596. Vera Mitúrich-Jlébnikova. Página doble de *La florecilla valiente*. СЕФ, Роман; МИТУРИЧ-ХЛЕБНИКОВА, Вера (il.). *Храбрый цветок*. Москва: Малыш, 1991.

Fig. 597. Vera Mitúrich-Jlébnikova. Página doble de *Calderito con gachas*. ГРИММ, Вильгельм; ГРИММ, Якоб; МИТУРИЧ-ХЛЕБНИКОВА, Вера (il.). *Горшок каши*. Москва: Малыш, 1992.

Fig. 598. Lidia Shúlguina. Página doble del libro de culto de S. Kozlov *Erizito en la niebla*. КОЗЛОВ, Сергей; ШУЛЬГИНА, Лидия (il.). *Ежик в тумане*. Москва: Детская литература, 1981.

Figs. 599-600. Lidia Shúlguina. Página de *Hierba-por-doquier-creciente* de B. Zajodér. ЗАХОДЕР, Борис; ШУЛЬГИНА, Лидия (il.). *Трава-везде-растунья*. Москва: Детская литература, 1981.

Fig. 601. Lidia Shúlguina. Página de *Orejas de conejo*. КОЗЛОВ, Сергей; ШУЛЬГИНА, Лидия (il.). *Заячьи уши*. Сергей Козлов, 1981.

Fig. 602. Lidia Shúlguina. “Gato-Elefanto-Asno-Beguemot”. Ilustración para *Los amigos de Pliusha*. ДАНЬКО, Владимир; ШУЛЬГИНА, Лидия (il.). *Илюшины друзья*, М: Детская литература, 1983.

Figs. 603-604. Lidia Shúlguina. Páginas de *Cómo Leoncito y Tortuga cantaron una canción*, de Kozlov. КОЗЛОВ, Сергей; ШУЛЬГИНА, Лидия (il.). *Как Львенок и Черепаха пели песню*. Москва: Детская литература, 1986.

Fig. 605. Lidia Shúlguina. Página de *Puente de colores* de G. Bal. БАЛЛ, Георгий; ШУЛЬГИНА, Лидия (il.). *Разноцветный мост*. Москва: Детская литература, 1990.

Fig. 606. Lidia Shúlguina. Página de ¡*Venid a tomar una tacita de té!* ШУЛЬГИНА, Лидия *Приходите на чашечку чая!* Москва: Петрушка, 1992.

Fig. 607. Lidia Shúlguina. Página de *Pollito de noche* de S. Kozlov. КОЗЛОВ, Сергей; ШУЛЬГИНА, Лидия (il.). *Цыпленок вечером*. Москва: Детская литература, 1993.

Fig. 609. Lidia Shúlguina. *Voces* (fragmento), 1998. Fuente: http://www.kultpro.ru/item_523/, Александр Эстис (fot.).

Fig. 608. Lidia Shúlguina. *Un perro en el metro*, 1993. Fuente: http://www.kultpro.ru/item_523/

Fig. 610. Lidia Shúlguina, preparando la exposición conjunta con N. Estis en Hamburgo, 1999 Fuente: http://www.kultpro.ru/item_523/.

Fig. 611. Yulia Gúkova. Ilustración para *Sueño de una noche de verano*. ШЕКСПИР, Уильям; ГУКОВА, Юлия (il.). *Сон в летнюю ночь*. Москва: Книга, 1985

Fig. 612. Yulia Gúkova. Ilustración para *Primavera*. КОРЧАГАНОВ, Владимир; ГУКОВА, Юлия (il.). *Весна*. Москва: Детская литература, 1986

- Fig. 613. Yulia Gúkova. Ilustración (a página doble) para *Donde pernocta el entresueño*, 1988. БАЛТВИЛКС, Янис; ГУКОВА, Юлия (il.). *Где ночует дрема*. Москва: Детская литература, 1988.
- Fig. 614. Yulia Gúkova. Ilustración para *Zoki y Bada*. ТЮХТЯЕВЫ, Ирина и Леонид; ГУКОВА, Юлия (il.). ; БУРКИН, Владимир (il.). *Зоки и Бада*. Москва: Микрופоль, 1993.
- Fig. 615. Yulia Gúkova. Ilustración para *El mago de Oz*, 1995. БАУМ, Фрэнк; ГУКОВА, Юлия (il.). *Волшебник страны Оз*. Москва: Росмэн, 2003 [Stuttgart: Verlag J.F.Schreiber, 1995].
- Fig. 616. Yulia Gúkova. Ilustración para *Serena y la muñeca salvaje*. CORISTINE, Philip; GUKOVA, Yulia (il.). *Serena and the Wild Doll*. Toronto, New York: Annick Press Ltd, 2000.
- Fig. 617. Yulia Gúkova. Vista en conjunto del libro *La gran confusión*. ГУКОВА, Юлия. *Большая путаница*. Челябинск: Фонд Галерея, 2004 [GUKOVA, Yulia. *Der Grosse Mix*. Zurich: Nord-Sud Verlag, 2000].
- Fig. 618. Yulia Gúkova. *El Pájaro de fuego*. Acuarela sobre tela, s.f.
- Fig. 619. Ekaterina Sílina. Página doble de *La escuela de los horrores* de G. Óster. ОСТЕР, Григорий; СИЛИНА, Екатерина (il.). *Школа ужасов*. Москва: Планета детства, 2001.
- Fig. 620. Vladímír Konashevich. Página de *Un millón* de D. Jarms. ХАРМС, Даниил КОНАШЕВИЧ, Владимир (il.). *Миллион*. Москва: ОГИЗ Молодая гвардия, 1931.
- Figs. 621a-b. Alexéi Pajómov. Página de *Campamento* de E. Shvarts. ШВАРЦ, Евгений; ПАХОМОВ, Алексей. *Лагерь*. Ленинград: Госиздат, 1925.
- Fig. 622. Tatiana Eriómina. Página de *Aliónushka*. БЛАГИНИНА, Елена; ЕРЕМИНА Татьяна (il.). *Алёнушка*. Москва: Детская литература, 1967.
- Fig. 623. Aminadav Kanevski. Ilustración para *Lénochka, la del ramo*. БАРТО, Агния; КАНЕВСКИЙ Аминадав (il.). *Леночка с букетом*. Москва: Детская литература, 1981, [1968].
- Fig. 624. Ekaterina Sílina. Página de *La Escuela de los horrores* de G. Óster. ОСТЕР, Григорий; СИЛИНА, Екатерина (il.). *Школа ужасов*. Москва: Планета детства, 2001.
- Fig. 625. Alekséi Nikitin. Viñetas de *Jarmsiada. Chistes. Cómics de la vida de los grandes*, 1998. ХАРМС, Даниил НИКИТИН Алексей. *Хармсиада. Анекдоты. Комиксы из жизни великих*. Санкт-Петербург: Информационно-издательское агентство ЛИК, 1998.
- Fig. 626-627. Ekaterina Sílina. Páginas de *La Escuela de los horrores* de G. Óster. ОСТЕР, Григорий; СИЛИНА, Екатерина (il.). *Школа ужасов*. Москва: Планета детства, 2001.
- Figs. 628-629. Tatiana Kostérina. Ilustraciones para *Señorita de la estepa. La prosa de las escritoras rusas del siglo XIX*. ДУРОВА, Надежда et al.; КОСТЕРИНА, Татьяна (il.). *Степная барышня. Проза русских писательниц XIX в.* Москва: Правда, 1989.
- Fig. 630. Irina Zatulóvskaia. Portada interna para *Las aventuras de Barbie*, ciclo de cuentos de la recopilación de L. Petrushévskaja. ПЕТРУШЕВСКАЯ, Людмила; ЗАТУЛОВСКАЯ, Ирина (il.); МИТУРИЧ-ХЛЕБНИКОВА, Вера (dis.). *Собрание сочинений в пяти томах*. Том 4. Харьков: Фолио, 1996 (Сказки из цикла *Приключения Барби* и другие избранные сказки для детей и взрослых).
- Fig. 631. Irina Zatulóvskaia. Portada interna para *Los cantos de los Eslavos del Este/ Del Pentateuco*. ПЕТРУШЕВСКАЯ, Людмила; ЗАТУЛОВСКАЯ, Ирина et al. (il.); МИТУРИЧ-ХЛЕБНИКОВА, Вера (dis.). *Собрание сочинений в пяти томах*. Том 2. Харьков: Фолио, 1996 (Рассказы из цикла *Песни восточных славян*, избранные рассказы и внецикловая поэма).
- Fig. 632. Liudmila Petrushévskaja. “La margarita Sveta y la abeja Lelia”. Página de *Cuentos salvajes de animales*. ПЕТРУШЕВСКАЯ, Людмила; МИТУРИЧ-ХЛЕБНИКОВА, Вера (dis.). *Собрание сочинений в пяти томах*. Том 5. Харьков: Фолио, 1996 (*Дикие животные сказки*).
- Fig. 633. Liudmila Petrushévskaja. “La rata Sofa y la rata-marido Vasili”. Página de *Cuentos salvajes de animales*. ПЕТРУШЕВСКАЯ, Людмила; МИТУРИЧ-ХЛЕБНИКОВА, Вера (dis.). *Собрание сочинений в пяти томах*. Том 5. Харьков: Фолио, 1996 (*Дикие животные сказки*).

Fig. 634. Tatiana Kostérina. *La casa con la fuente*. Diseño de la portada de la edición de las obras de L. Petrushévskaja de 2003, con la acuarela de la autora *Los globos de oro en la casa de Masha Tulay*, 2001. ПЕТРУШЕВСКАЯ, Людмила; КОСТЕРИНА, Татьяна (dis.). *Дом с фонтаном* (Серия: Людмила Петрушевская. *Персональная "цветная" серия*). Москва: Вагриус, 2003.

Fig. 635. Vera Mitúrich-Jlébnikova. *Felices los gatos*. Diseño de la portada de la edición de las obras de L. Petrushévskaja de 2001, con acuarela de la autora. ПЕТРУШЕВСКАЯ, Людмила; МИТУРИЧ-ХЛЕБНИКОВА, Вера (dis.). *Счастливые кошки*. Москва: Вагриус, 2001.

Fig. 636. Portada de *Libro de las Aventuras*, vol. IV de la edición de las obras de L. Petrushévskaja de 1996, con el diseño de V. Mitúrich-Jlébnikova y el dibujo de I. Zatulóvskaia, 1996. ПЕТРУШЕВСКАЯ, Людмила; ЗАТУЛОВСКАЯ, Ирина (il.); МИТУРИЧ-ХЛЕБНИКОВА, Вера (dis.). *Собрание сочинений в пяти томах*. Том 4. Харьков: Фолио, 1996 (Сказки из цикла *Приключения Барби* и другие избранные сказки для детей и взрослых).

Fig. 637. Irina Zatulóvskaia. *Asia y Beta*, 1990. Fuente: <https://www.rigaslaiks.ru/zhurnal/redko-redko-pokrasheno-sinim-zelenym-18153>

Fig. 638. Gustave Doré. “Contrabandista y su maja”. Grabado para DAVILLIER Charles, DORÉ, Gustave. *Viaje por España*, vols. I, II (il.). G. Doré. Madrid: Anjana, 1982. [1862-1873].

Fig. 639. Santiago Rusiñol. *Gitana del Albaicín*. Sitges: Museo del Cau Ferrat, 1895.

Fig. 640. Santiago Rusiñol. *El Generalife*. Barcelona: MNAC, 1909.

Fig. 642. Antonio Rodríguez Luna. *Las campesinas*. Museo Patio Herrерiano de Valladolid, 1934.

Fig. 641. Antonio Fillol i Granell. *La rebelde*. Museo Nacional del Prado, ca. 1914.

Fig. 642. Manuel Ángel Álvarez. Cubiertas de *España y su historia. Álbum gráfico de los hechos más notables*. CALLEJA FERNÁNDEZ, Saturnino (ed.); ÁNGEL ÁLVAREZ, Manuel (il.). *España y su historia: álbum gráfico de los hechos más notables*. Madrid: Saturnino Calleja, 1913 (5ª ed.).

Fig. 643. Anónimo/s. Cubiertas de *Viajes por Asia. Narraciones amenas e instructivas*. CALLEJA FERNÁNDEZ, Saturnino (ed.). *Viajes por Asia: Narraciones amenas e instructivas*. Madrid: Saturnino Calleja, 1920.

Fig. 644. Elisaveta Bem. Ilustración para *Las principales setas comestibles y dañinas*, 1889. Fuente: МОЗОХИНА, Наталья et al. *Елизавета Бём Иллюстрированный каталог почтовых открыток*. Киров: Издательский Дом Крепостновъ, 2012.

Fig. 645. Elisaveta Bem. Tarjeta postal de la serie *Las siluetas de Elisaveta Bem*, 1882. Fuente: МОЗОХИНА, Наталья et al. *Елизавета Бём Иллюстрированный каталог почтовых открыток*. Киров: Издательский Дом Крепостновъ, 2012.

Fig. 646. Elisaveta Bem. Portada de *Solecito hermoso. Libro de primeras lecturas* de Iván Gorbunov-Posadov. ГОРБУНОВ-ПОСАДОВ, Иван. *Красное солнышко*. Москва: Тип. т-ва И. Н. Кушнерев и К°, 1907.

Fig. 647. Elisaveta Bem. “Tártaros de Crimea”, tarjeta postal de la serie *Las Nacionalidades de Rusia*, ca. 1900-1910. Fuente: МОЗОХИНА, Наталья, et al. *Елизавета Бём Иллюстрированный каталог почтовых открыток*. Киров. Издательский Дом Крепостновъ: 2012.

Fig. 648. Elisaveta Bem. “Rusos”, tarjeta postal de la serie *Las Nacionalidades de Rusia*, ca. 1900-1910. Fuente: МОЗОХИНА, Наталья, et al. *Елизавета Бём Иллюстрированный каталог почтовых открыток*. Киров: Издательский Дом Крепостновъ, 2012.

Fig. 649. Elisaveta Bem. “Gitanos”, tarjeta postal de la serie *Las Nacionalidades de Rusia*, ca. 1900-1910. Fuente: МОЗОХИНА, Наталья, et al. *Елизавета Бём Иллюстрированный каталог почтовых открыток*. Киров: Издательский Дом Крепостновъ, 2012.

Fig. 650. Elisaveta Bem. “Ánushka”. Silueta de la serie *Tipos para “Notas del Cazador”* de I. Turguéniev. Utilizada en *Para gente pequeña*. БЕМ, Елизавета (il.). *Для маленьких людей*. Москва: Типо-лит. т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1910.

- Fig. 651. Elisaveta Bem. Siluetas, utilizadas como ilustraciones entre 1886 y 1910. ГОРБУНОВ-ПОСАДОВ, Иван Иванович (comp.); БЕМ, Елизавета (il.). *Малым ребятам. Рассказы и стихи*. Москва: тип. Вильде, 1896; ГОРБУНОВА-ПОСАДОВА, Елена, ЛУКЪЯНСКОЙ, В. (собр.) БЕМ, Е. *Для маленьких людей*. Москва: Типо-лит. т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1910.
- Fig. 652. Aleksandra Sobórova. Portada de *Flores campestres*. КЛОКОВА, Мария; СОБОРОВА, Александра (il.). *Цветы полевые*. Москва: Изд. Рабочая Газета, 1929.
- Fig. 653. Aleksandra Sobórova. Portada de *Tormenta*. КЛОКОВА, Мария; СОБОРОВА, Александра (il.). *Гроза*. Москва: Г.Ф.Мириманов, 1929.
- Fig. 654. Aleksandra Sobórova. Página de *Girasoles*. КЛОКОВА, Мария; СОБОРОВА, Александра (il.). *Подсолнушки*. Москва: Изд. Рабочая Газета, 1928.
- Fig. 655. Aleksandra Sobórova. Página de *Los girasoles de Tániushka*. ЗИЛОВ, Лев; СОБОРОВА, Александра (il.). *Танюшкины подсолнушки*. Москва: Изд. Рабочая Газета, 1929.
- Fig. 656. Alisa Porét. Ilustración para *Vía férrea*. ВВЕДЕНСКИЙ, Александр, ПОРЕТ, Алиса (il.). *Железная дорога*, Ленинград: Госиздат, 1929.
- Fig. 657. Tatiana Glébova. Ilustración para *Sol y lluvia*. ГЛЕБОВА, Татьяна (il.). *Солнце и дождь*. Ленинград: Госиздат, 1930.
- Fig. 658. Vera Ermoláeva. “Treinta y dos perritos” y “Sesenta y cuatro perritos”, página doble de *Perritos*. Reedición de 2017. ЕРМОЛАЕВА, Вера. *Собачки*. Москва: Ад Маргинем Пресс; ABC дизайн, 2017.
- Figs. 659-662. Vera Ermoláeva. Páginas y contratapa de *Conejito* (rimas tradicionales). ЕРМОЛАЕВА, Вера (il.). *Зайчик*. Петроград: Изд. С. Я. Штрайха, 1923.
- Fig. 663. Alexandra Jácobson. Portada de *La florecita roja*, 1953. АКСАКОВ, Сергей; ЯКОБСОН, Александра (il.). *Аленький цветочек. (Сказка ключницы Пелагеи)*. Ленинград: Лениздат, 1953.
- Fig. 664. Alexandra Jácobson. Portada de *Cuento de la princesa muerta y los siete caballeros de Pushkin*. ПУШКИН, Александр; ЯКОБСОН, Александра (il.). *Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях*. Москва; Ленинград: Детгиз, 1951.
- Fig. 665. Alexandra Jácobson. Ilustración para *Pajarillos-herrerillos*. ПРОКОФЬЕВ, Александр. ЯКОБСОН, Александра (il.). *Синички-невелички*. Ленинград: Детгиз, 1958.
- Fig. 666. Alexandra Jácobson. Ilustración para *Sonia Masha*. БИАНКИ, Виталий; ЯКОБСОН, Александра (il.). *Соня Маша*. Ленинград: Лениздат, 1954.
- Fig. 667. Tatiana Mávrina. *Vorobjá*, 1968. Fuente: МАВРИНА, Татьяна. *Гуси, лебеди, да журавли.: Блоков. Подмосковье*. Москва: Прогресс-Плеяда, 2005.
- Fig. 668. Tatiana Mávrina. Ilustración para *Ruslán y Liudmila* de Pushkin, ПУШКИН, Александр; МАВРИНА, Татьяна (il.). *Руслан и Людмила*. Москва: Гослитиздат, 1960.
- Fig. 669. Tatiana Mávrina. Ilustración para *Cuentos populares rusos (de la recopilación de A. Afanásiev)*. АФАНАСЬЕВ, Александр; МАВРИНА, Татьяна (il.). *Народные русские сказки. Из сборника А. Н. Афанасьева*. Москва: Худож. лит., 1977.
- Fig. 670. Tatiana Mávrina. Ilustración para *Cuentos rusos*. МАВРИНА, Татьяна (il.). *Русские сказки*. Москва: Гослитиздат, 1963.
- Fig. 671. Galina Makavéeva. Página de *El más fuerte. Cuentos del pueblo nanái*. МАКАВЕЕВА, Галина (il.). *Самый сильный. Нанайские сказки*. Москва: Малыш, 1989.
- Fig. 672. Galina Makavéeva. Página de *El conejito comió pasteles*. ЛИСИЧКИН, Владимир; МАКАВЕЕВА, Галина (il.). *Ел зайчишка пироги*. Москва: Малыш, 1974.
- Fig. 673. Galina Makavéeva. Página de *Un día caprichoso*. ДЕМЬКИНА, Галина; МАКАВЕЕВА, Галина (il.). *Капризный день*. Москва: Советская Россия, 1970.
- Fig. 674. Galina Makavéeva. Página de *La pena de la rana*. КУРЛАТ, Йосиф; МАКАВЕЕВА, Галина (il.). *Лягушкино горе*. Москва: Советская Россия, 1969.

- Fig. 675. Anastasia Arjípova. Ilustración (a doble página) para *La Sirenita* (de la publicación en alemán de 1999). ANDERSEN, Hans Christian; ARCHIPOVA, Anastassja (il.). *La Sirenita*. León: Evergráficas, 2005.
- Fig. 676. Olga Mónina. Página de *Cuento del Gallo de Oro*. ПУШКИН, Александр. МОНИНА, Ольга (il.). *Сказка о Золотом петушке*. М. Вагриус, 1999.
- Fig. 677. Olga Mónina. Portada de *El Caballito Jorobado*. ЕРШОВ, Петр; МОНИНА, Ольга (il.). *Конек-горбунок*. Москва: РГБ; БАЕ; Дом Пашкова, 1992.
- Fig. 678. Nikolái Ustínov. Página de *Cuentos de Yuri Koval*, 1991. КОВАЛЬ, Юрий; УСТИНОВ, Николай (il.). *Сказки*. Москва: Имидж, 1991.
- Fig. 679. Lidia Shúlguina. Página de *Pollito de noche* de S. Kozlov, 1993. КОЗЛОВ, Сергей; ШУЛЬГИНА, Лидия (il.). *Цыпленок вечером*. Москва: Детская литература, 1993.
- Fig. 680. Yulia Gúkova. Ilustración para *Sueño en una noche de verano*. ШЕКСПИР, Уильям; ГУКОВА, Юлия (il.). *Сон в летнюю ночь*. Москва: Книга, 1985.
- Fig. 681. Ekaterina Sílina. Ilustración para *El Pequeño fantasma* de Otfried Preussler. ПРОЙСЛЕР, Отфрид; СИЛИНА, Екатерина (il.). *Маленькое привидение*. Москва: Росмэн, 2001.
- Fig. 682. Lidia Shúlguina. Página de *Cine-cuentos*. КОЗЛОВ, Сергей; ШУЛЬГИНА, Лидия (il.). *Киносказки*. Москва: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1987.
- Fig. 683. Yulia Gúkova. Ilustración para *El mago de Oz*. БАУМ, Фрэнк; ГУКОВА, Юлия (il.). *Великий чародей страны Oz*. Москва: Росмэн, 2003.
- Fig. 684. Ekaterina Sílina. Ilustración para *El león, la bruja y el armario*, 2002. ЛЬЮИС Клайв С.; СИЛИНА, Екатерина (il.). *Лев, колдунья и платяной шкаф* Москва: Росмэн, 2002.
- Fig. 685. Guennadi Spirin. Ilustración para *De los gnomos y de la huerfanita Marisa*. КОНОПНИЦКА, Мария; СПИРИН, Геннадий (il.). *О гномах и сиротке Марысе*. Москва: Дом, 1992.
- Figs. 686-687. Vera Pavlova. ПАВЛОВА, Вера (il.). Páginas de *Pósolon*. РЕМИЗОВ, Алексей; ПАВЛОВА, Вера (il.). *Посолонь*. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 1996.
- Fig. 688. Ekaterina Góldinguer. Dibujo original para el cuento *Hermanito y Hermanita* de los Hermanos Grimm, ca. 1910-1920. Fondo Gráfico del Museo Estatal de Bellas Artes "Pushkin", Moscú.
- Fig. 689. Ekaterina Góldinguer. Dibujo original para *Pulgarcita* de Hans Christian Andersen. Moscú: Fondo Gráfico del Museo Estatal de Bellas Artes "Pushkin", ca. 1920-1920.
- Fig. 690. Tatiana Kozúlina. *En la escalera*. Dibujo para el ciclo de linograbados *En la guardería*. Moscú: Fondo Gráfico del Museo Estatal de Bellas Artes "Pushkin", ca. 1936-1938.
- Fig. 691. Tatiana Kozúlina. *Comida a la sombra de los árboles*. Dibujo para el ciclo de linograbados *En la guardería*. Moscú: Fondo Gráfico del Museo Estatal de Bellas Artes "Pushkin", ca. 1930.
- Fig. 692. Tatiana Kozúlina. Dibujo para el ciclo de linograbados *En la guardería*. Moscú: Fondo Gráfico del Museo Estatal de Bellas Artes "Pushkin", ca. 1936-1938.
- Fig. 693. Alexandra Plátunova. *Maternidad*. Dibujo para la portada de la revista *Panorama Rojo*, nº 32, 1929.
- Fig. 694. Alexandra Plátunova. *Combate las costumbres viejas; construye las costumbres nuevas* en la portada de la revista *Embarcadero* de Kazán, 1925.
- Fig. 695. Alexandra Plátunova. *Oriente*, linograbado de la revista *El grabado en el libro*, 1925.
- Figs. 696-697. Alexandra Plátunova. *Verano* (título probable) y *Vistante*, proyecto de vidriera para un orfanato, 1922. Fotografía del negativo sobre cristal. Fuente: ВАЛЕЕВ, Наиль. Константин Чеботарев. *Александра Платунова. В поисках пути в искусстве*. Казань: Заман, 2016.
- Figs. 698-699. Svetlana Vedérnícova. *En la habitación infantil* y *El juguete olvidado*, del ciclo litográfico *Maternidad. Niños*. Moscú: Fondo Gráfico del Museo Estatal de Bellas Artes "Pushkin", 1981.

- Fig. 700. Lola Anglada. Dibujo, 1929 (además de boceto para *Monsenyor Llangardaix*, fue base también a un óleo de la misma época). Fuente: Diputació de Barcelona. Fondo Lola Anglada.
- Fig. 701. Lola Anglada. *Sin título*, posterior a 1950. Fuente: Diputació de Barcelona. Fondo Lola Anglada.
- Fig. 702. Lola Anglada. Plafón *Nens de Sitges*, 1963. Fuente: Diputació de Barcelona. Fondo Lola Anglada.
- Fig. 703. Lola Anglada. *Magraneta*. ANGLADA, Lola. *Magraneta*. Barcelona: Muntañola, 1917.
- Fig. 704. Lola Anglada. Página doble de *La Meva casa i el meu jardí*. ANGLADA, Lola. *La Meva casa i el meu jardí*. Barcelona: Filograf, 1958.
- Fig. 705. Lola Anglada. Página doble de *Margarida*. ANGLADA, Lola. *Margarida*. Barcelona: Altés, 1928
- Fig. 706. Lola Anglada. Dibujo original para *Margarida*. Diputació de Barcelona, Fondo Lola Anglada, 1928 (*ad quem*).
- Fig. 707. Lola Anglada. Página doble de *Margarida*. ANGLADA, Lola. *Margarida*. Barcelona: Altés, 1928.
- Fig. 708. Lola Anglada. *Noia amb càntir i cistell*. Diputació de Barcelona. Fondo Lola Anglada, 1965.
- Fig. 709. Lola Anglada. Sin título. Diputació de Barcelona. Fondo Lola Anglada, 1920-1930.
- Fig. 710. Lola Anglada. Plafón de cerámica. Diputació de Barcelona. Fondo Lola Anglada, 1964.
- Fig. 711. Lola Anglada. *Dibuix decoratiu* (litografía), primer cuarto del XX. Diputació de Barcelona. Fondo Lola Anglada.
- Fig. 712. Lola Anglada. Mural *Chica y aves*. Diputació de Barcelona. Fondo Lola Anglada, 1920.
- Fig. 713. Lola Anglada. *Contes del paradís*. ANGLADA, Lola. *Contes del paradís*. Barcelona: Catalana, 1920.
- Figs. 714-715. Lola Anglada. Dibujos originales para *Margarida*. Diputació de Barcelona. Fondo Lola Anglada. 1928 (*ad quem*).
- Figs. 716. Lola Anglada. *El passeig de l'Esplanada, D'ací i d'allà*, 1935.
- Fig. 717. Lola Anglada. *Santuari de la Mare de Déu del Port* (dibujo original para *Visions barcelonines, 1760-1860*). Diputació de Barcelona. Fondo Lola Anglada, 1956.
- Fig. 718. Lola Anglada. *Plaça de Catalunya*. Diputació de Barcelona. Fondo Lola Anglada, 1910.
- Fig. 719. Lola Anglada. *Balaguer, Plaça del Pou*. Diputació de Barcelona. Fondo Lola Anglada, ca. 1920.
- Fig. 720. Lola Anglada. *Carrer d'en Malla. Obradors d'argenters* (dibujo original para *Visions barcelonines, 1760-1860*). Diputació de Barcelona. Fondo Lola Anglada, 1953.
- Fig. 721. Lola Anglada. Portada de *D'ací i d'allà*, 1924.
- Fig. 722. Lola Anglada. *Noies*, primer cuarto del XX. Diputació de Barcelona. Fondo Lola Anglada .
- Fig. 723. Lola Anglada. Ilustración para *Margarida*. ANGLADA, Lola. Barcelona: Altés, 1928.
- Fig. 724. Rosario de Velasco. Ilustración para *Cuentos para soñar*. LEÓN, María Teresa; VELASCO, Rosario de (il). *Cuentos para soñar* Barcelona [etc.]: Edafe, 2000 [1928].
- Fig. 725. Marga Gil Roësset. Ilustración para *Rose des bois*. GIL ROESSET, Consuelo, GIL ROESSET, Marga (il.). *Rose des bois*, Paris: Plon-Nourrit et Cie.1923. BNE
- Fig. 726. Piti Bartolozzi. Portadilla de *Pelusa*. COLOMA, Luis; BARTOLOZZI, Piti (il). *Pelusa*. Madrid: Saturnino Calleja, ca. 1939.
- Fig. 727. Piti Bartolozzi. Portadilla de *Cuentos infantiles*. Madrid: Saturnino Calleja, ca. 1939.

- Fig. 728. Piti Bartolozzi. Ilustración para “Los cisnes salvajes”, en la edición de Calleja de *Cuentos escogidos* de Andersen. ANDERSEN, Hans Christian; BARTOLOZZI, Piti (il.). *Cuentos escogidos*. Madrid: Saturnino Calleja, [1932/ 1935?].
- Fig. 729. Piti Bartolozzi. Página de *Pelusa*. COLOMA, Luis; BARTOLOZZI, Piti (il.). *Pelusa*. Madrid: Saturnino Calleja, ca. 1939.
- Fig. 730. Piti Bartolozzi. Ilustración para *Pelusa*. COLOMA, Luis; BARTOLOZZI, Piti (il.). *Pelusa*. Madrid: Saturnino Calleja, ca. 1939.
- Fig. 731. Piti Bartolozzi. Ilustración para “Los saltimbanquis”. BARTOLOZZI, Piti (il.). *Cuentos infantiles*. Madrid: Saturnino Calleja, ca. 1939
- Fig. 732. Lola Anglada. *Margarida*. ANGLADA, Lola. *Margarida*. Barcelona: Altés, 1928.
- Fig. 733. Lola Anglada. *Martín y Diana en el bosque*. ANGLADA, Lola. *Martín y Diana en el bosque*. Barcelona: Juventud, 1963.
- Figs. 734-735. Lola Anglada. *Martín y Diana en el bosque*. ANGLADA, Lola. *Martín y Diana en el bosque*. Barcelona: Juventud 1963.
- Fig. 736. Mercè Llimona. Ilustración para *Blancanieves y los enanitos*. GRIMM, Jacob y Wilhelm; LLIMONA Mercè (il. y adap.). *Blancanieves y los enanitos*. Barcelona: Juventud, 1941
- Fig. 737. Mercè Llimona. Portada de *Pulgarcito*. PERRAULT, Charles, LLIMONA Mercè (il.). *Pulgarcito*. Barcelona: Hyma, 1985.
- Fig. 738. Máximo Ramos. Página de *Cuentos escogidos*. SCHMID, Cristobal; RAMOS; Máximo (il.). *Cuentos escogidos*. Madrid: Saturnino Calleja, 1942.
- Fig. 739. Pablo Ramírez. Ilustración para *Caperucita roja*. PERRAULT, Charles; RAMÍREZ, Pablo (il.). *Caperucita roja*. Barcelona: Molino, 1956.
- Fig. 740. María Pascual. Página de *Mis cuentos favoritos*. PASCUAL, María; SOTILLOS, Eugenio (ad.). *Mis cuentos favoritos* (8 vols). Madrid: Susaeta, 1987.
- Fig. 741. María Pascual. Portada para la colección *Azuzena*, nº 529, 1958.
- Fig. 742. María Pascual. Página de viñetas para la colección *Azuzena*, nº 30 (vol. III), 1951.
- Fig. 743. María Pascual. Página de viñetas para la colección *Azuzena*, nº 11 (extraordinario), 1956.
- Fig. 744. Gutiérrez. Portada para la colección *Laura*, nº3, 1959.
- Fig. 745. Rosa Galcerán. Portada para la colección *Azuzena*, nº 953, 1965.
- Fig. 746. María Pascual. Página de viñetas para la colección *Azuzena*, nº 444, 1956.
- Fig. 747. María Pascual. Página de viñetas para la colección *Azuzena*, nº 236, 1958 (reedición).
- Fig. 748. Pilar Mir. Página de viñetas para la colección *Cuentos gráficos infantiles “Cascabel”*, nº 219, 1960.
- Fig. 749. Pilar Mir. Portada de la recopilación actual de las historietas de Ana Belén y Martín. MIR, Pilar. *Ana Belén y Martín*. Madrid: EAGZA, 2015 [ca. 1981].
- Fig. 750. Pilar Mir. Página de viñetas para la colección *Cuentos gráficos infantiles “Cascabel”*, nº 122, 1958.
- Figs. 752-753. Rosa Galcerán. Páginas de viñetas para la colección *Azuzena*, nº 255, 1952.
- Fig. 763. Página final de “La rata gris”. SOTILLOS, Eugenio (ad.). PASCUAL, María (il.). *Cuentos de la Condesa de Segur*. Barcelona: Toray, 1984.
- Fig. 764. Página de título de “El príncipe cazador”. SOTILLOS, Eugenio (ad.). PASCUAL, María (il.). *Cuentos de la Condesa de Segur*. Barcelona: Toray, 1984.
- Fig. 754. María Pascual. Página de *Blancanieves y Rojaflor*. RODRÍGUEZ, Manuel (adapt.); PASCUAL, María (il.). *Blancanieves y Rojaflor*. Barcelona: Planeta de Agostini, 2015 [ca. 1970].

- Fig. 755. María Pascual. Página de *La niña y el lobo*. PASCUAL, María (il.). *La niña y el lobo*. Barcelona: Planeta de Agostini, 2015 [1967].
- Fig. 756. Julia Díaz. Ilustración, a página doble, de *Nadie habrá estado allí*. IONESCU, Ángela; DÍAZ, Julia (il.). *Nadie habrá estado allí*. Madrid: Anaya, 1988.
- Figs. 757-758. Viví Escrivá. Páginas de *El lago y la corza*, 1980. CONDE, Carmen, ESCRIVÁ, Viví (il.). *El lago y la corza*. Madrid: Escuela Española, 1980.
- Fig. 759. Viví Escrivá. Página de "La Sirenita", en *Cuentos de Andersen*, 1999. ANDERSEN Hans Christian. *Cuentos de Andersen*. SERRANO, Javier et al. (il.). Madrid: Anaya, 1999.
- Fig. 760. María Pascual. Página doble de *Mis cuentos favoritos*. SOTILLOS, Eugenio (ad.); PASCUAL, María (il.). *Mis cuentos favoritos* (8 vols). Madrid: Susaeta, 1987.
- Fig. 761. Página de "El collar azul". SOTILLOS, Eugenio (ad.). PASCUAL, María (il.). *Ocurrió una vez* (vol. 2). Barcelona: Toray, 1982.
- Fig. 762. Página de "La rata gris". SOTILLOS, Eugenio (ad.). PASCUAL, María (il.). *Cuentos de la Condesa de Segur*. Barcelona: Toray, 1984.
- Fig. 763. Página final de "La rata gris" en *Cuentos de la Condesa de Segur*. SOTILLOS, Eugenio (ed.). PASCUAL, María (il.). *Cuentos de la Condesa de Segur*. Barcelona: Toray, 1984.
- Fig. 764. Página de título de "El príncipe cazador" en *Cuentos de la Condesa de Segur*, 1984. SOTILLOS, Eugenio (ad.). PASCUAL, María (il.). *Cuentos de la Condesa de Segur*. Barcelona: Toray, 1984.
- Fig. 765. Gusti, Página de *La Bella Durmiente*. GRIMM, Jacob y Wilhelm; RODRIGUEZ CLEMENT, Jose Miguel (adap.); GUSTI ROSEMFET, Gustavo Ariel (il.). *La Bella Durmiente*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2002.
- Fig. 766. Pep Montserrat *Blancanieves*. GRIMM, Jacob y Wilhelm; RODRIGUEZ CLEMENT, Jose Miguel (adap.); MONTSERRAT, Pep (il.). *Blancanieves*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2002.
- Fig. 769. Asun Balzola. Dibujo original para *Dos cuentos de sirenas*. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola, 1981.
- Fig. 770. Asun Balzola. Dibujo original para *El niño y el robot*. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola, 1978.
- Fig. 771. Asun Balzola. Dibujo original para *Leyendas vascas*. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola, 1987.
- Fig. 772. Asun Balzola. Dibujo original para *Cuentos rellenos*. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola, 1999.
- Fig. 773. Asun Balzola. Dibujo original para *As fadas verdes*. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola, 1999.
- Fig. 774. Asun Balzola. Dibujo original para *Antes, ahora, después*. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola, 1985.
- Fig. 775. Asun Balzola. Dibujo original para *Pohopol*. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola, 1980.
- Fig. 776. Asun Balzola. Dibujo original para la Agenda *Biblioteca de Gipuzkoa*. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola, 2004.
- Fig. 777. Viera Sparza. Portada de *Los cuentos que Celia contaba a las niñas*. FORTÚN, Elena; SPARZA, Viera (il.). *Los cuentos que Celia contaba a las niñas*. Madrid: Aguilar, 1951.
- Fig. 778. Ilustración para *Los cuentos que Celia contaba a las niñas*. FORTÚN, Elena; SPARZA, Viera (il.). *Los cuentos que Celia contaba a las niñas*. Madrid: Aguilar, 1951.
- Fig. 779. Roser Capdevila. Página doble de *Las Memorias de la Bruja Aburrida*. LARREULA, Eric; CAPDEVILA, Roser (il.). *Las Memorias de la Bruja Aburrida*. Barcelona: Planeta, 1998.

Fig. 780. Collage retrospectivo, compuesto por ilustraciones de (en este orden, en filas de izquierda a derecha): R. Velasco, M. Ramos, María Pascual, (fila superior); P. Bartolozzi, P. Ramírez, P. Montserrat (segunda fila); L. Anglada, A. Balzola, A. Cañas para el cuento de A. Rodríguez Almodóvar (fila inferior).

Fig. 781. Collage La Paz y su familia. En: este orden, de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha: (primera fila) *La Madre-Patria reclama* de Evgueni Vuchétich; *El Obrero y la Koljosiana*, como logotipo de los estudios cinematográficos estatales Mosfilm; *La Alegoría de la Paz* en el frontón de la Biblioteca Nacional de España; fragmento de *Ara Pacis Augustæ* (la divina Roma, como la Madre-Tierra, s. I a.C); (segunda fila) esculturas del Museo del Hermitage y de la escalinata del Palacio del Invierno (dos Ateneas, Tyché, Clio y otras alegorías estatales, prioritariamente romanas), *La Paz* de Vera Mijina.

Fig. 782. Alexandra Jácobson. Página de *Cuento de la princesa muerta y los siete caballeros*, ПУШКИН, Александр; ЯКОБСОН, Александра (il.). *Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях*. Москва; Ленинград: Детгиз, 1951.

Fig. 783. Tatiana Mávrina. Página de *Cuento de la princesa muerta y los siete caballeros*. ПУШКИН, Александр, МАВРИНА, Татьяна (il.). *Сказка о мёртвой царевне и о семи богатырях*. Москва Советская Россия 1972.

Fig. 784. Anastasia Arjipova. “La pastora de gansos”. Ilustración para *Cuentos de los hermanos Grimm*, 1985. GRIMM, Jakob; GRIMM, Wilhelm. *Grimms Märchen*, АРHIPOBA Anstasija (il.). *Grimms Märchen*. Esslingen: Verlag J. F. Schreiber 1990 [1985].

Fig. 785. Evguenia Évenbach. Página de *Las ocas (cuento popular ruso)*. ЭВЕНБАХ, Евгения (il.). *Гуси. Русская народная сказка*. Ленинград: Художник РСФСР, 1970.

Figs. 786-787. Tamara Yufa. Páginas de “La rena azul celeste” en *Cuentos de Carelia*. ЮФА, Тамара (il.). *Карельские сказки*. Петрозаводск: Карелия, 1976.

Fig. 788. Portadilla de *Cuentos de Carelia*. ЮФА, Тамара (il.). *Карельские сказки*. Петрозаводск: Карелия, 1976.

Fig. 789. Yuri Vasnetsov y Konstantin Kusnetsov. ВАСНЕЦОВ, Юрий КУЗНЕЦОВ, Константин (ils.). *Крошечка-хаврошечка*. Москва- Ленинград: ДЕТГИЗ, 1948.

Fig. 790. Piotr Baguin. Ilustración para “La hermanita Aliónushka y el hermanito Ivánushka” en *Cuentos rusos*. БАГИН, Петр (il.). *Русские сказки*. Москва: Советская Россия, 1989.

Fig. 791. Víctor Vasnetsov. *Aliónushka*, 1881. La Galería estatal Tretyakov de Moscú.

Fig. 792. Arthur Rackham. Página de *La Bella Durmiente*. GRIMM, Jakob y Wilhelm; RACKHAM, Arthur (il.). *La Bella Durmiente*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2002 [1920].

Fig. 793-794. Arthur Rackham. Páginas de *La Bella Durmiente*. GRIMM, Jakob y Wilhelm; RACKHAM, Arthur (il.). *La Bella Durmiente*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2002 [1920].

Fig. 795. Arthur Rackham. “La Pastora de gansos”. GRIMM, Jakob y Wilhelm; RACKHAM, Arthur (il.). *Cuentos de Grimm, ilustrados por Arthur Rackham*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1992 [1909].

Fig. 796. Arthur Rackham. Ilustración para *Undine* de Friedrich de la Motte Fouqué, 1909. *Undine*. DE LA MOTTE FOUQUE, Friedrich; RACKHAM, Arthur (il.). London-New York: William Heinemann Ltd. - Doubleday, Page & Co., 1909.

Fig. 797-798. José Zamora. Ilustraciones para “La más bella historia del bosque”, en *Cuentos mágicos*. ZAMORA, José (il.). *Cuentos mágicos*. Madrid: Saturnino Calleja, [1923]

Fig. 799-800. José Zamora. Portada y fragmento de la página inicial de *Blanca Nieves* (de la publicación de Calleja reeditada). GRIMM, Jakob y Wilhelm; ZAMORA, José (il.). *Blanca Nieves* Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2014 [1930].

Fig. 801. Marga Gil Roësset. Ilustración para *Rose des bois*. GIL ROESSET, Consuelo, GIL ROESSET, Marga (il.). *Rose des bois*, Paris: Plon-Nourrit et Cie.1923. BNE

- Fig. 802. Enrique Ochoa. Página de *Cuentos y crónicas* de Rubén Darío. DARÍO, Rubén; OCHOA, Enrique (il.). *Cuentos y crónicas*. Barcelona: Círculo de lectores, 2000 (1918).
- Fig. 803. “Blancanieve y Rojaflor” en *Cuentos de Grimm*. PENAGOS, Rafael (il.). *Cuentos de Grimm*. Madrid: Real de Catorce Editores, 2006 [ca. 1935].
- Fig. 804. Josep Pla-Narbona. Página de “La Niña sin brazos” en *Cuentos al amor de la lumbre* (II). RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio; PLA-NARBONA, Josep (il.). *Cuentos al amor de la lumbre* (2 vols.). Madrid: Anaya, 1983.
- Fig. 805. Marina Seoane. Página de *La hija del espantapájaros*. GRIPE, Maria; SEOANE, Marina (il.). *La hija del espantapájaros*. Madrid: SM, 1980.
- Fig. 806. Alexandra Jacobson. Página de *El joyero de malaquita*. *Cuentos de los Urales* de Pável Bazhov. БАЖОВ, Павел; ЯКОБСОН, Александра (il.). *Малахитовая икатулка. Уральские сказки*. Ленинград: Ленинградская газетно-журнальное книжное издательство, 1950.
- Figs. 807. Galina Makavéeva. Página de *El conejito comió pasteles*. ЛИСИЧКИН, Владимир; МАКАВЕЕВА, Галина (il.). *Ел зайчишка пироги*. Москва: Малыш, 1974.
- Figs. 808-809. Galina Makavéeva. Portada y portadilla de *El conejito comió pasteles*. ЛИСИЧКИН, Владимир; МАКАВЕЕВА, Галина (il.). *Ел зайчишка пироги*. Москва: Малыш, 1974.
- Figs. 810-811. Galina Makavéeva. Página y contraportada de *El conejito comió pasteles*. ЛИСИЧКИН, Владимир; МАКАВЕЕВА, Галина (il.). *Ел зайчишка пироги*. Москва: Малыш, 1974.
- Fig. 812. Liubón Miléeva. Portada de *Verano*. МИРОВИЧ, Варвара; МИЛЕЕВА, Любовь (il.). *Лето*. Москва; Ленинград: Радуга, 1926.
- Fig. 813. Tatiana Eriómina. Portada de *Pequeñaja*. БЫЧКО, Валентин; Татьяна ЕРЁМИНА (il.). *Невеличка*. Москва; Ленинград: ДЕТГИЗ, 1951.
- Figs. 814-815. Tatiana Eriómina. Páginas de *Pequeñaja*. БЫЧКО, Валентин; Татьяна ЕРЁМИНА (il.). *Невеличка*. Москва; Ленинград: ДЕТГИЗ, 1951.
- Figs. 816-817. Liubón Miléeva. Página y portada de *Cancioncitas*. БАРТО, Агния; МИЛЕЕВА, Любовь (il.). *Песенки*. Москва; Ленинград: Радуга, 1926.
- Figs. 818-819. Liubón Miléeva. Página y portada de *En el pueblo*. ЭРЛИХ, Вольф; МИЛЕЕВА, Любовь (il.). *В деревне*. Москва; Ленинград: Радуга, 1926.
- Fig. 820. Galina Makavéeva. Página de *El lago de los gorriones*. КОВАЛЬ, Юрий; МАКАВЕЕВА, Галина (il.). *Воробьиное озеро*. Москва: Малыш 1991.
- Fig. 821. Iván Bruni. Página de *Undina* de V. Zhukovski. ЖУКОВСКИЙ, Василий; БРУНИ, Иван (il.). *Ундина*. Москва: Советская Россия, 1979.
- Fig. 822. Iván Bilibin. Portada de *La Sirenita*. ANDERSEN, Hans Christian; BILIBIN, Iván (il.). *La Petite Sirène*. Paris: Flammarion, 1937.
- Fig. 823. Iván Bilibin. *El pájaro del paraíso Sirin*. Tarjeta postal, 1905.
- Fig. 824. Apel.les Mestres. “A Olimpia”. Ilustración para el poema en *Obras completas* del Duque de Rivas. SAAVEDRA, Ángel de (duque de Rivas); MESTRES, Apel.les (il.). *Obras completas*. Barcelona: Montañer y Simon, 1884.
- Fig. 825. Emilio Sala Francés. *El Café* (¿?). Plafón para la decoración del Café Fornos de Madrid (fotografía de la obra desaparecida), ca. 1880. Fuente: ESPÍ VALDÉS. Adrián. *El pintor Emilio Sala y su obra*. València: Institución Alfonso el Magnánimo, Servicio de Estudios Artísticos: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, 1975.
- Fig. 826. Emilio Sala Francés. *Alegoría de la Música*, (fragmento). Alicante: MUBAG, ca. 1881.
- Figs. 827-828. Emilio Sala Francés. *La Primavera. El Otoño*, (originalmente en café El León de Oro, Valencia). Valencia: Museo nacional de cerámica y artes suntuarias “González Martí”, ca. 1875..

- Fig. 829-830. Apel.les Mestres. Páginas de “La virgen de los ventisqueros” en *Cuentos de Andersen*. ANDERSEN, Hans Christian: MESTRES, Apel.les (il.). *Cuentos de Andersen*. Barcelona: Maucci, 1908 (IV edición), [1881].
- Fig. 831. Apel.les Mestres. Página de “Pulgarcilla ”(fragmento) en *Cuentos de Andersen*. ANDERSEN, Hans Christian: MESTRES, Apel.les (il.). *Cuentos de Andersen*. Barcelona: Maucci, 1908 (IV edición), [1881].
- Fig. 832. Apel.les Mestres. *Marco Antonio y Cleòpatra*. Estudio para el cartel “Los cigarrillos París”. Barcelona: MNAC, ca 1990.
- Fig. 833. Ramón Casas. “Mono y mona” (cartel publicitario para la marca “Anís del Mono”), 1898. Colección particular.
- Fig. 834. Ramon Casas. “Copa Tibidabo”, cartel de Real Automóvil Club de Cataluña, 1914. Colección particular.
- Fig. 835. Federico Ribas. El hada de la Aritmética. Ilustración para el cuento “Cálculos que salen bien”, en *Cuentos de Nesbit*. NESBIT, Edith. RIBAS, Federico *et al.* (il.). *Cuentos de Nesbit*. Madrid: Saturnino Calleja, 1924.
- Fig. 836. José Mongrell. Cartel para la Feria de Valencia, 1902. Fuente: CONTRERAS JUESAS, Rafael. *Carteles de la Feria de Julio de Valencia*. Valencia: Ajuntament de València, 2003.
- Fig. 837. José María Brel. *La Libertad*. Diputación de Valencia, 1868.
- Fig. 838. Alfred Carlos. *Alegoría de la República*. Diputación de Valencia, 1936.
- Fig. 839. Agustín Querol. Frontón de la Biblioteca Nacional (*La Paz*). Madrid, 1892-1903.
- Fig. 840. Venancio Vallmitjana. *Alegoría de la Industria*. Parque de la Ciudadela, Barcelona, 1884.
- Fig. 841. Ricardo Boix. República Española. Museo de Bellas Artes de Valencia, 1932.
- Fig. 842. Fernando Cabedo Torrents, Cartel “Gran Feria de Valencia”. Museo de Historia de la Ciudad de Valencia, 1934.
- Fig. 843. Emilio Freixas. Página doble de *Los 10 mejores cuentos americanos*. FREIXAS, Emilio (il.). *Los 10 mejores cuentos americanos*. Barcelona: Sucesor de E. Meseguer, 1956.
- Fig. 844. Carlos Sáenz de Tejada. Publicidad para la marca Pedro Domecq (Jerez de la Frontera), s.f. Fuente: SUERIO Susana. *Posguerra publicidad y propaganda*. Madrid: CECC, 2007.
- Fig. 845. Desconocido. Publicidad en la revista *Vértice*, 1941. Fuente: SUERIO, Susana. *Posguerra publicidad y propaganda*. Madrid: CECC, 2007.
- Fig. 846. Desconocido. Cartel publicitario de la marca “Aceitunas sevillanas Fernando León”, 1945. Fuente: Susana Suerio. *Posguerra publicidad y propaganda*. Madrid: CECC, 2007.
- Fig. 847. Desconocido. Cartel publicitario de 1958. Fuente: SUERIO, Susana. *Posguerra publicidad y propaganda*. Madrid: CECC 2007.
- Fig. 848. María Claret. Contraportada de la serie, anunciando el número *Mari Pepa en Sevilla*. COTARELO DE LOS RÍOS, Emilia; CLARET, Maria. Serie *Mari Pepa*. Barcelona: A.E.D.O.S, 1946.
- Fig. 849. María Claret. Portada de *Mari Pepa en Cataluña*. COTARELO DE LOS RÍOS, Emilia; CLARET, Maria (i.). Serie *Mari Pepa*. Barcelona: A.E.D.O.S, 1950.
- Fig. 850. Lola Anglada. *Balcó florit*, (dibujo preparatorio para *La vida a la llar*. ANGLADA, Lola; CURET, Francesc. *Visions barcelonines, 1760-1860*. Barcelona: Dalmau y Jover, 1952-1958).
- Fig. 851. Mercè Llimona. Portada de *Bibi y el invierno*. LLIMONA, Mercè. *Bibi y el invierno*. Barcelona: Hyma, 1983.
- Fig. 852. Mercè Llimona. Portadilla de *Altres jocs i cançons*. LLIMONA, Mercè (il.). *Altres jocs i cançons*. Barcelona: Hyma, 1986.

Figs. 853-854. Iván Bilibin. Páginas de *Vasilisa la Hermosa*. АФАНАСЬЕВ, Александр; БИЛИБИН, Иван (il.). *Василиса Прекрасная*. Москва: Экспедицией заготовления государственных бумаг, 1900.

Figs. 855-856. Borís Déjterev. Páginas de *El corazón ardiente de Danko*. ГОРЬКИЙ, Максим; ДEXTEPЁB, Борис (il.). *Горящее сердце Данко*. Москва: Детгиз, 1958.

Fig. 857. Elisaveta Bem. Portada de *Morozko (o Papá Frío)*. ГОРБУНОВА-ПОСАДОВА, Елена; ЛУКЪЯНСКАЯ, Вера eds. ; БЁМ, Елизавета (il.). *Морозко*. Москва: Тип. т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1910.

Fig. 858. Iván Bilibin. Página de *Morozko (o Papá Frío)* en *Cuentos de la abuela rusa*, la adaptación americana de Frances Carpenter. CARPENTER, Frances (ad.). BILIBIN, Iván (il.). *Tales of a russian grandmother*, Garden City, N.Y.: Doubleday, Doran & Co, 1933.

Fig. 859. Alexéi Pajómov. Página doble de *Morozko (o Papá Frío)*. ТОЛСТОЙ Алексей (ad.); ПАХОМОВ, Алексей (il.). *Морозко*. Ленинград: Детская литература, 1966.

Fig. 860. Tatiana Eriómina. Página doble de *Los doce meses*. МАРШАК, Самуил; ЕРЁМИНА, Татьяна (il.). *Двенадцать месяцев*. Москва: Детская литература, 1974.

Fig. 861. Tatiana Eriómina. Página doble de *Los doce meses* (obra de teatro). МАРШАК, Самуил; ЕРЁМИНА, Татьяна (il.). *Двенадцать месяцев* (пьеса). Москва, etc.: Детская литература, Kimiko Saito, 1986.

Fig. 862. Valeri Alféevski. Portada de *Los doce meses*. МАРШАК, Самуил; АЛФЕЕВСКИЙ, Валерий (il.). *Двенадцать месяцев*. Москва: Детская литература, 1971.

Fig. 863. Valeri Alféevski. Página de *Los doce meses*. МАРШАК, Самуил; АЛФЕЕВСКИЙ, Валерий (il.). *Двенадцать месяцев*. Москва: Детгиз, 1957.

Figs. 864-865. Boris Shvarts (?). El Mes de Abril y La Hijastra, las estrellas del espectáculo *Los doce meses* en los años cuarenta. Fuente: МАРШАК, Самуил; ШВАРЦ, Борис (il.). *Двенадцать месяцев: Пьеса-сказка*. Москва: Искусство, 1950.

Figs. 866-867. Vladímír Lébedev. Páginas de *Los doce meses. Cuento eslavo*. МАРШАК, Самуил; ЛЕБЕДЕВ, Владимир (il.). *Двенадцать месяцев. Славянская сказка*. Москва, Ленинград: Детгиз, 1943.

Figs. 868-869. Vladímír Lébedev. Portada y página de *Los doce meses. Cuento eslavo*. МАРШАК, Самуил; ЛЕБЕДЕВ, Владимир (il.). *Двенадцать месяцев. Славянская сказка*. Москва, Ленинград: Детгиз, 1943.

Fig. 870. Galina Makavéeva. Página de *Mi estrella vespertina* de Tarás Shevchenko. ШЕВЧЕНКО, Тарас; МАКАВЕЕВА, Галина (il.). *Звезда моя вечерняя*. Москва: Детская литература, 1980.

Fig. 871. Aleksandra Jácobson. Portada de *Cuentos búlgaros*. ЯКОБСОН, Александра (il.). *Болгарские сказки*. Москва: Детгиз, 1957.

Fig. 872. Aleksandra Jácobson. Portada de *A la ronda. Rimas folclóricas checas*. МАРШАК, Самуил (ad.); ЯКОБСОН, Александра (il.). Москва: *Хоровод. Чешские народные песенки*. Детгиз, 1956.

Fig. 873. Marina Uspénskaia. Página de *La pezuñita de plata* de Pável Vazhov. БАЖОВ, Павел; УСПЕНСКАЯ, Марина (il.). *Живинка в деле*. Москва: Детгиз, 1959.

Fig. 874. Marina Uspénskaia. Página de *La pezuñita de plata* de Pável Vazhov. БАЖОВ, Павел; УСПЕНСКАЯ, Марина (il.). *Серебряное копытце*. Москва: Детская литература, 1966.

Fig. 875. Vladimír Kanashkevich. Ilustración para “La Reina de las nieves” en *Cuentos*. АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; КОНАШЕВИЧ, Владимир (il.). *Сказки*. Ленинград: Гослитиздат, 1943.

Figs. 876-877. Valeri Alféevski. Páginas de *La Reina de las nieves*, 1987. АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; АЛФЕЕВСКИЙ, Валерий (il.). *Снежная королева*. Ленинград: Художник РСФСР, 1987

- Figs. 878-881. Tamara Yufa. Páginas de *La Reina de las nieves*. АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; ЮФА, Тамара (il.). *Снежная королева*. Петрозаводск: Карелия, 1977.
- Fig. 882. Tamara Yufa. Páginas de *La Reina de las nieves*. АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; ЮФА, Тамара (il.). *Снежная королева*. Петрозаводск: Карелия, 1977.
- Fig. 883. Anastasia Arjírova. Ilustraciones para *La Reina de las nieves*, 1985. АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; АРХИПОВА, Анастасия (il.). *Снежная королева*. Москва: Детская литература, 1986 (1985).
- Figs. 884-885. Anastasia Arjírova. Ilustraciones para *La Reina de las nieves*, 1985. АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; АРХИПОВА, Анастасия (il.). *Снежная королева*. Москва: Детская литература, 1986 (1985).
- Figs. 886-889. Nika Goltz. Páginas de *La Reina de las nieves*. АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; ГОЛЫЦ, Ника (il.). *Снежная королева*. Москва: Эксмо-Пресс, 2001.
- Fig. 890. María Pascual. Portada de *La Reina de las nieves* (fragmento). ANDERSEN, Hans Christian; ROMA, Humbert (ad.); PASCUAL, María (il.). *La Reina de las nieves*. Barcelona: Bruguera, 1982.
- Fig. 891. Tino Gatagán. Ilustración para *La Reina de las nieves*. ANDERSEN, Hans Christian; GATAGÁN, Tino (il.). *La Reina de las nieves*. Valladolid: Miñón, 1984.
- Figs. 892-893. Roser Rius. Páginas de *La Reina de las nieves*. ANDERSEN, Hans Christian; RIUS, Roser. *La Reina de las nieves*. Barcelona: Multilibro, 1989.
- Fig. 894. María Teresa Ramos. Ilustración para *La Reina de las nieves* ANDERSEN, Hans Christian; RAMOS, María Teresa (il.). *La Reina de las nieves*. Barcelona: Hymosa, 1990.
- Figs. 895-896. Luis de Horna. Páginas de “La Reina de las nieves” en *Cuentos de Andersen*. ANDERSEN, Hans Christian; SERRANO, Javier *et al.* (il.). *Cuentos de Andersen*. Madrid: Anaya, 1999.
- Fig. 897. Belén Eizaguirre Alvear, M^a Isabel Nadal Romero y Juan Pablo Navas Rosco. Ilustración para *La Reina de las nieves* (con fragmento del borde superior de la página). ANDERSEN, Hans Christian; EIZAGUIRRE ALVEAR, Belén; NADAL ROMERO, M^a Isabel, NAVAS ROSCO, Juan Pablo. *La Reina de las nieves*. León: Everest, 1998.
- Fig. 898. Apel.les Mestres. Ilustración para “Pulgarcilla” en *Cuentos de Andersen*. ANDERSEN, Hans Christian; MESTRES, Apel.les (il.). *Cuentos de Andersen*. Barcelona: Maucci, 1908 (IV edición), [1881].
- Figs. 899-902. Piti Bartolozzi. Páginas de “Almendrita” en *Cuentos escogidos*. ANDERSEN, Hans Christian; BARTOLOZZI, Piti (il.). *Cuentos escogidos*. Madrid: Saturnino Calleja, [¿1932/1935?].
- Fig. 903. Jesús Blasco. Viñetas de “Anita Diminuta”. BLASCO, Jesús. “Anita Diminuta”. *Mis chicas*, n^o38, 1942.
- Fig. 904. Ana López Escrivá. Ilustración para *Pulgarcita*. ANDERSEN, Hans Christian; LÓPEZ ESCRIVÁ, Ana (il.; ad.). *Pulgarcita*. Madrid: SM, 1999.
- Figs. 905-906. Magda Genesta. Páginas de *Pulgarcita*. ANDERSEN, Hans Christian; GENESTA, Magda (il.). Barcelona: Garza, 1985.
- Fig. 907-908. Fernando Sáez. Páginas dobles de *Pulgarcita*. ANDERSEN, Hans Christian. SÁEZ, Fernando (il.). *Pulgarcita*. Madrid: Susaeta, 1970.
- Fig. 909-910. Fernando Sáez. Páginas de *Pulgarcita*. ANDERSEN, Hans Christian. SÁEZ, Fernando (il.). *Pulgarcita*. Madrid: Susaeta, 1970.
- Fig. 911. Concha Matamoros. Página doble de *Pulgarcita*. ANDERSEN, Hans Christian; LLARCH, Juan (ad.); MATAMOROS, Concha (il.). Barcelona: Cervantes, 1963.
- Fig. 912-913. Concha Matamoros. Páginas de *Pulgarcita*. ANDERSEN, Hans Christian; LLARCH, Juan (ad.); MATAMOROS, Concha (il.). Barcelona: Cervantes, 1963.

Fig. 914. Concha Matamoros. Portada de *Mila y su poney*. BLANCA-GIL, María; MATAMOROS, Concha (il.). *Mila y su poney*. Barcelona: Betis, [1965-1970].

Fig. 915. Concha Matamoros. Tarjeta postal. Barcelona: Sabadell, 1967.

Fig. 916. Max. Ilustración para *Chiquitina*. ANDERSEN, Hans Christian; VALRIU, Caterina (ad.); MAX (il.). *Chiquitina*. Barcelona: La Galera, 1998.

Fig. 917. Enrique Perales. Ilustración para “Pulgarcita” en *Cuentos de Andersen*. ANDERSEN, Hans Christian; SERRANO, Javier *et al.* (il.). *Cuentos de Andersen*. Madrid: Anaya, 1999.

Fig. 918. Piotr Mitúrich. Ilustración para *Pulgarcita*. АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; МИТУРИЧ, Петр (il.). *Дюймовочка*. Москва; Ленинград: Детгиз, 1936

Fig. 919. Vladimír Konashevich. Ilustración para “Pulgarcita” en *Cuentos*. АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; КОНАШЕВИЧ, Владимир (il.). *Сказки*. Ленинград: Гослитиздат, 1943.

Fig. 920. A. Safónovskaya. Ilustración para *Pulgarcita*. АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; САФОНОВСКАЯ, А. *Дюймовочка*. Ростов-на-Дону: Ростовское Областное Книгоиздательство, 1949.

Fig. 921. N. Grindik. Ilustración para *Pulgarcita*. АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; ГРЫНЫК, Н. (il.). *Дюймовочка*. Нальчик: Типография Издательство газеты *Кабардинская Правда*, 1947.

Figs. 922-923. Valeri Alféeovski. Portada de *Pulgarcita. El patito feo*, e ilustración para “Pulgarcita” en el mismo libro. АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; АЛФЕЕВСКИЙ, Валерий (il.). *Дюймовочка. Гадкий утёнок*. Москва: Детская литература, 1965.

Fig. 924-925. Borís Déjterev. Página de *Pulgarcita*. АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; ДЕХТЕРЕВ, Борис (il.). *Дюймовочка*. Москва: Дет. лит., 1973; 1984.

Fig. 926-927. Víctor Pivovárov. Páginas de *Pulgarcita*. АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; ПИВОВАРОВ Виктор (il.). *Сказки. Истории*. Москва: Художественная литература, 1973.

Fig. 928-931. Tatiana Eriómina. Ilustraciones para *Pulgarcita*. АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; ЕРЁМИНА, Татьяна (il.). *Дюймовочка*. Москва: Малыш, 1970.

Figs. 932-935. Natalia Basmánova. Página de *Pulgarcita*. АНДЕРСЕН. Г. Х.; БАСМАНОВА, Наталья (il.). *Дюймовочка*. Ленинград: Художник РСФСР, 1975.

Figs. 936-939. Nika Goltz. Páginas de *Pulgarcita*. АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; ГОЛЬЦ, Ника (il.). *Дюймовочка*. Москва: Детская литература, 1978.

Figs. 940-941. Nika Goltz. Páginas dobles de *Pulgarcita*. АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; ГОЛЬЦ, Ника (il.). *Дюймовочка*. Москва: Детская литература, 1978.

Fig. 942. Yulia Gúkova. Página doble de *Pulgarcita*. АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; ГУКОВА, Юлия (il.). *Дюймовочка*. Ленинград: Печатный Двор, 1989.

Figs. 943-944. Vera Pavlova. Ilustración para *Pulgarcita*. АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; ПАВЛОВА, Вера (il.). *Дюймовочка*. Нальчик: Эльбрус, 1982.

Fig. 945. Víctor Pivovárov. Página de “La Sirenita” en *Cuentos. Historias*. АНДЕРСЕН, Ганс Христиан; ПИВОВАРОВ Виктор (il.). *Сказки. Истории*. Москва: Художественная литература, 1973.

Fig. 946. Mercè Llimona. Página de “La Sirenita” en *El libro de los cuentos de Andersen* [1987]. ANDERSEN, Hans Christian; LLIMONA, Mercè (il.). *El libro de los cuentos de Andersen*. Barcelona: Ediciones B, 2003 [1987].

Figs. 947a-947b. Yuri Vasnetsov. Página y fragmento de *Los cuentos de Aliónushka*. МАМИН-СИБИРЯК, Дмитрий; ВАСНЕЦОВ, Юрий (il.). *Аленушкины сказки*. Свердловск: Свердловское Областное Государственное Издательство, 1935.

Figs. 948-949. Marina Uspénskaya. Ilustraciones para *Los cuentos de Aliónushka*. МАМИН-СИБИРЯК, Дмитрий; УСПЕНСКАЯ, Марина (il.). *Аленушкины сказки*. Москва: Детская литература, 1970.

- Fig. 950-951. Valeri Alféevski. Páginas de *Alicia en el país de las maravillas*. КЭРРОЛЛ, Льюис; АЛФЕЕВСКИЙ, Валерий (il.). *Приключения Алисы в стране чудес*. Москва: Детгиз, 1958.
- Figs. 952-953. Guennadi Kalinovski. Páginas de *Alicia en el país de las maravillas*. КЭРРОЛЛ, Льюис. Геннадий КАЛИНОВСКИЙ (il.). *Приключения Алисы в стране чудес*. Москва: Детская Литература, 1974.
- Fig. 954. Guennadi Kalinovski. Página doble de *Alicia en el país de las maravillas*. КЭРРОЛЛ, Льюис. Геннадий КАЛИНОВСКИЙ (il.). *Приключения Алисы в стране чудес*. Москва: Детская Литература, 1974.
- Figs. 955-956. May Mitúrich. Portada y página de *Alicia en el país de las maravillas. A través del espejo* КЭРРОЛЛ, Льюис; МИТУРИЧ, Май (il.). *Приключения Алисы в стране чудес. Зазеркалье (про то, что увидела там Алиса)*. Москва: Художественная литература, 1977.
- Figs. 957-958. May Mitúrich. Páginas de *Alicia en el país de las maravillas. A través del espejo* КЭРРОЛЛ, Льюис; МИТУРИЧ, Май (il.). *Приключения Алисы в стране чудес. Зазеркалье (про то, что увидела там Алиса)*. Москва: Художественная литература, 1977.
- Figs. 959-962 Lidia Shúlguina. Ilustraciones para *Alicia en el país de las maravillas*. КЭРРОЛЛ, Льюис; ШУЛЬГИНА, Лидия (il.). *Приключения Алисы в стране чудес*. Москва: Детская литература, 1981.
- Figs. 963-964. Yuri Váshchenko. Página doble de *Alicia en el país de las maravillas*. КЭРРОЛЛ, Льюис; ВАЩЕНКО, Юрий (il.). *Приключения Алисы в стране чудес*. Москва: Книга, 1982.
- Figs. 965-966. Nikolái Yáshchuk. Páginas de *Alicia en el país de las maravillas*. КЭРРОЛЛ, Льюис; ГРЭМ, Кеннет; КИПЛИНГ, Редьярд; ЯЩУК, Николай (il.). *Алиса в Стране Чудес. Алиса в Зазеркалье. Ветер в ивах. Маугли*. Москва: Правда, 1991.
- Figs. 967-968. Yulia Gúkova. Portada y página de *Alicia en el país de las maravillas*. КЭРРОЛЛ, Льюис; ГУКОВА, Юлия (il.). *Алиса в Стране Чудес*. Москва: Росмэн, 2003 [1991].
- Figs. 969. Yulia Gúkova. Página doble de *Alicia en el país de las maravillas*. КЭРРОЛЛ, Льюис; ГУКОВА, Юлия (il.). *Алиса в Стране Чудес*. Москва: Росмэн, 2003 [1991].
- Fig. 970. Víctor Chízhtikov. Ilustración para “Alicia en el país de las maravillas” en la revista *Pioner*. КЭРРОЛЛ, Льюис; ЗАХОДЕР, Борис (trad.); ЧИЖИКОВ, Виктор (il.). “Алиса в Стране Чудес”. *Пионер*, 1971, nº12,
- Fig. 971. Víctor Chízhtikov. Portadilla de “Alicia en el país de las maravillas” en la revista *Pioner*. КЭРРОЛЛ, Льюис; ЗАХОДЕР, Борис (trad.); ЧИЖИКОВ, Виктор (il.). “Алиса в Стране Чудес”. *Пионер*, 1972, nº2.
- Fig. 972. Jesús Blasco. Portada de *Alicia en el país de las maravillas (según la novela de Lewis Carroll)*. *Álbum para 180 cromos en colores*. CARROLL, Lewis; BLASCO, Jesús. *Alicia en el país de las maravillas, (según la novela de Lewis Carroll)*. *Álbum para 180 cromos en colores*. Barcelona: Cliper, 1952.
- Fig. 973. Lola Anglada. Página de *Alícia en terra de meravelles*. CARROLL, Lewis. ANGLADA, Lola; *Alícia en terra de meravelles*. Barcelona: Joventut, 1992. (Reimpresión de Barcelona: Mentora, 1927).
- Fig. 974-975. Ilustraciones para *Alicia en el país de las maravillas*, 1969. CARROLL, Lewis; DALÍ, Salvador (il.). *Alice's Adventures in Wonderland*. Princeton: Princeton University Press, 2015 [1969].
- Figs. 976-977. Páginas de *Alícia en terra de meravelles*, 1992 [1927]. CARROLL, Lewis. ANGLADA, Lola; *Alícia en terra de meravelles*. Barcelona: Juventud, 1992. (Reimpresión de Barcelona: Mentora, 1927).
- Figs. 978. Página doble de *Alícia en terra de meravelles*, 1992 [1927]. CARROLL, Lewis. ANGLADA, Lola; *Alícia en terra de meravelles*. Barcelona: Juventud, 1992. (Reimpresión de Barcelona: Mentora, 1927).

- Figs. 979-980. Páginas de *Alícia en terra de meravelles*, 1992 [1927]. CARROLL, Lewis. ANGLADA, Lola; *Alícia en terra de meravelles*. Barcelona: Juventud, 1992. (Reimpresión de Barcelona: Mentora, 1927).
- Fig. 981-982. Salvador Fariñas. Páginas de *Alicia en el país de las maravillas*. CARROLL, Lewis. FARIÑAS, Salvador (il.). *Alicia en el país de las maravillas*. Barcelona: Mateu, 1952.
- Fig. 983-984. Salvador Fariñas. Página y portadilla de *Alicia en el país de las maravillas*. CARROLL, Lewis. FARIÑAS, Salvador (il.). *Alicia en el país de las maravillas*. Barcelona: Mateu, 1952.
- Figs. 985-986. Magda Genesta. Páginas de *Alicia en el país de las maravillas*. CARROLL, Lewis; GENESTA, Magda (il.). *Alicia en el país de las maravillas*. Barcelona: Ferma, 1966.
- Fig. 987. Helena Fàbregas de Mora (Helenita). Cubierta de *Alicia en el país de las maravillas y otros cuentos*. CARROLL, Lewis; LÓPEZ FERNÁNDEZ, Juan (Jan (il.)); FÀBREGAS DE MORA, Helena (Helenita, cubierta). *Alicia en el país de las maravillas y otros cuentos*. Barcelona: Bruguera, 1976.
- Fig. 988. Trini Tintoré. Cubierta de *Alicia en el país de las maravillas*. *Alicia en el país de las maravillas*, CARROLL, Lewis; VIDAL SALES José Antonio (guión gráfico); TINTORÉ, Trini (il.). Barcelona: Bruguera, 1974.
- Fig. 989. Francisca Gallarda Garós. Cubierta de *Alicia en el país de las maravillas*. CARROLL, Lewis; BADESA GINER, Jorge et al. (il.). GALLARDA GARÓS, Francisca (cubierta). Barcelona: Bruguera, 1964.
- Fig. 990. Francisca Gallarda Garós. Cubierta de *La Bella Durmiente del Bosque. La Bella Durmiente del Bosque*. MARTÍ GARCÍA, María (adapt.) GENESTA Magda, et al. (il.). ; GALLARDA GARÓS, Francisca (cubierta). Barcelona: Bruguera, 1962.
- Figs. 991-992. Carmen Guerra. Páginas de *Alicia en el país de las maravillas*. CARROLL, Lewis; SOTILLOS, Eugenio (ad.); GUERRA, Carmen (il.). *Alicia en el país de las maravillas*. Barcelona: Toray, 1980.
- Figs. 993-994. Miguel Ángel Fernández Pacheco. Páginas de *Alicia en el país de las maravillas*. CARROLL, Lewis; ARAGÓN, Benjamín (ad.). FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Ángel (il.). *Alicia en el país de las maravillas*. Madrid: Anaya 1994.
- Figs. 995-996. Miguel Ángel Fernández Pacheco. Páginas de *Alicia en el país de las maravillas*. CARROLL, Lewis; ARAGÓN, Benjamín (ad.). FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Ángel (il.). *Alicia en el país de las maravillas*. Madrid: Anaya 1994.
- Figs. 997-998. Vera Ermoláeva. Portada y página de *Un pasito, dos pasitos*. АСЕЕВ, Николай. ЕРМОЛАЕВА, Вера (il.). *Тон-мон-мон* Ленинград: Государственное изд-во, 1925.
- Figs. 999-1000. Tatiana Eriómina. Páginas de *Una tarde feliz*. МИТЯЕВ, Анатолий; ЕРЁМИНА, Татьяна (il.). *Счастливы́й вечер*. Детская литература, 1966.
- Fig. 1001. Tatiana Eriómina. Página doble de *Una tarde feliz*. МИТЯЕВ, Анатолий; ЕРЁМИНА, Татьяна (il.). *Счастливы́й вечер*. Детская литература, 1966.
- Fig. 1002. Molina Gallent. Ilustración para *Celia, lo que dice*. FORTÚN, Elena; MOLINA GALLENT (il.). *Celia, lo que dice*. Madrid: Bolaños y Aguilar, 1929.
- Fig. 1003. Molina Gallent. Fragmento de página de *Celia en el mundo*. FORTÚN, Elena; MOLINA GALLENT (il.). *Celia en el mundo*. Madrid: M. Aguilar, 1934.
- Fig. 1004. Molina Gallent. Ilustración para *Celia, lo que dice*. FORTÚN, Elena; MOLINA GALLENT (il.). *Celia, lo que dice*. Madrid: Bolaños y Aguilar, 1929.
- Fig. 1005. Molina Gallent. Fragmento de portadilla de *Celia en el mundo*. FORTÚN, Elena; MOLINA GALLENT (il.). *Celia en el mundo*. Madrid: M. Aguilar, 1934.
- Fig. 1006. Molina Gallent. Ilustración para *Celia en el colegio*. FORTÚN, Elena; MOLINA GALLENT (il.). *Celia en el colegio*. Madrid: Aguilar, 1939.

- Fig. 1007. Mariano Zaragüeta. Páginas de *El cuaderno de Celia*. FORTÚN, Elena; ZARAGÜETA, Mariano. *El cuaderno de Celia*. Madrid: M. Aguilar, 1947.
- Fig. 1008. Rafael Munoa. Ilustración para *Celia en el colegio*. FORTÚN, Elena; MUNOA, Rafael (il.). *Celia en el colegio*. Madrid: Aguilar, 1973.
- Fig. 1009. Federico de Ribas. Página de “Matilde” en *Cuentos de Nesbit*. NESBIT, Edith. RIBAS, Federico et al. (il.). *Cuentos de Nesbit*. Madrid: Saturnino Calleja, 1924.
- Fig. 1010. M^a Teresa Gómez Zorrilla. Página de *Antoñita la fantástica... y el mundo que la rodea*. CASAS, Borita. GÓMEZ ZORRILLA, M^a Teresa (il.). *Antoñita fantástica... y el mundo que la rodea*. Madrid: Rollán, 1969.
- Fig. 1011. María Seoane. Página de *Antoñita la fantástica en el país de la fantasía*. CASAS, Borita; SEOANE, María (il.). Madrid: Editorial Andina, 1983.
- Fig. 1012-1013. Nuria Salvatella. Página y portada de *El pastel del diablo* MARTÍN GAITE, Carmen; SALVATELLA, Nuria. *El pastel del diablo*. Barcelona: Lumen, 1985.
- Fig. 1014-1015 Mabel Piérola. Ilustraciones para *El pastel del diablo*. MARTÍN GAITE, Carmen; PIÉROLA, Mabel (il.). *Dos cuentos maravillosos: El castillo de las tres murallas y El pastel del diablo*. Barcelona: Círculo de lectores, 1999.
- Fig. 1016. Mabel Piérola. Guardas de *El pastel del diablo*. MARTÍN GAITE, Carmen; PIÉROLA, Mabel (il.). *Dos cuentos maravillosos: El castillo de las tres murallas y El pastel del diablo*. Barcelona: Círculo de lectores, 1999.
- Fig. 1017. Mabel Piérola. Ilustración para *El pastel del diablo*. MARTÍN GAITE, Carmen; PIÉROLA, Mabel (il.). *Dos cuentos maravillosos: El castillo de las tres murallas y El pastel del diablo*. Barcelona: Círculo de lectores, 1999.
- Fig. 1018. Elena Safónova. Ilustración para la *niña Masha, del perro Petushok y de la gata Nítochka*. ВВЕДЕНСКИЙ, Александр; САФОНОВА, Елена (il.). *О девочке Маше, о собаке Петушке и о кошке Ниточке*. Москва: Детгиз ЦК ВЛКСМ, 1937.
- Fig. 1019. Bronislav Malajovski. Tira “Cómo Masha la lista limpiaba el jardín”, de la serie “Masha la lista” en la revista *Chizh (Mirlo)*. МАЛАХОВСКИЙ, Бронислав (dib.). *Чиж* (“Как умная Маша убирала сад”), nº11, 1936
- Fig. 1020. Nina Petrova. Ilustración para “La niña forastera” de Evgueni Shvarts, en la revista *Chizh*. ПЕТРОВА, Нина (il.). *Чиж* (“Чужая девочка”), nº7, 1936.
- Fig. 1021. Aleksandra Jácobson; Nina Petrova. Portada de la revista *Kostior (Llama)*, nº5, 1945.
- Fig. 1022. Nina Petrova; Boris, Semiónv. Portada de la revista *Kostior (Llama)*, nº6, 1945.
- Fig. 1023. Nina Petrova; Iván Risnich. Portada de la revista *Kostior (Llama)*, nº11, 1945.
- Fig. 1024. Aleksandra Jácobson. ЯКОБСОН, Александра (il.). Portada de *Cuento de invierno* de Topelius. ТОПЕЛИУС, Сакариас; ПЕТРОВА, Нина (il.). *Зимняя Сказка*. Ленинград: Детгиз, 1959.
- Figs. 1025-1026. Tamara Yufa. Portada y página de “Cuento de Invierno”, en *Cuentos* de Topelius. ТОПЕЛИУС, Сакариас; ЮФА, Тамара (il.). *Сказки*. Петрозаводск Карелия, 1979.
- Fig. 1027. Nina Petrova. Ilustración para “La niña de primero” en *Cuentos. Relatos. Obras de teatro* de E. Shvarts. ШВАРЦ, Евгений; ПЕТРОВА, Нина (il.). *Сказки. Повести. Пьесы*. Ленинград: Детгиз, 1960.
- Figs. 1028-1030. María Pokróvskaya. Página doble, portada y página del libro de Vvedenski *De la niña Masha, del perro Petuchok y de la gata Nítochka*. ВВЕДЕНСКИЙ, Александр; ПОКРОВСКАЯ, Мария (il.). *О девочке Маше, о собаке Петушке и о кошке Ниточке*. Москва: Август, 2001.
- Fig. 1031. Natalia Knorring. Portada de *Adivinar a dónde fuimos*. БЛАГИНИНА, Елена; КНОРРИНГ; Наталья (il.). *Угадайте, где мы были*. Москва: Детгиз, 1955.
- Fig. 1034. Natalia Knorring. Portada de *Las amigas van al cole* (fragmento). ВОРОНКОВА, Любовь; КНОРРИНГ, Наталья (il.). *Подружки идут в школу*. Москва: Детгиз, 1952.

- Fig. 1035. Natalia Knorring. Ilustración para *Setas*. ТРУТНЕВА, Евгения; КНОРРИНГ, Наталья (il.). *Грибы*. Москва: Детгиз, 1957.
- Fig. 1036. Elisaveta Bem. Siluetas de *Para gente pequeña*, 1910. ГОРБУНОВА-ПОСАДОВА, Елена, ЛУКЪЯНСКАЯ, Вера (собр.); БЕМ, Елизавета. *Для маленьких людей*. Москва: Типо-лит. т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1910.
- Fig. 1037. Luisa Butler. Portada de *Celia, madrecita*. FORTÚN, Elena; BUTLER, Elena. *Celia, madrecita*. Madrid: Aguilar, 1939.
- Fig. 1038. Natalia Ushakova. Página de *Pelota-saltarina*. МИРОВИЧ, Варвара; УШАКОВА, Наталья (il.). *Мячик-прыгунчик*. Москва-Ленинград: Государственное издательство, 1926.
- Fig. 1039. Mariano Zaragüeta. Portada de *Las desgracias de Sofía*. SEGUR, Condesa de ZARAGÜETA, Mariano (il.). *Las desgracias de Sofía*. Madrid: Aguilar, 1958.
- Fig. 1040. Natalia Ushakova. Ilustración para *El libro de Yásochka*, 1954. ЗАБИЛА, Наталья, УШАКОВА, Наталья (il.). *Ясочкина книжка*. Москва: Правда, 1954.
- Fig. 1041. Mercè Llimona. Página de *Peter Pan y Wendy*. BARRIE, James Matthew; LLIMONA, Mercè. *Peter Pan y Wendy*. Destino: Barcelona, 1994.
- Fig. 1042. Anastasia Arjírova. Página de *Sendero hacia el monte*. ГАБРИЕЛЯН, Гурген; АРХИПОВА, Анастасия (il.). *Тропинка в горы*. Москва: Детская литература, 1973.
- Fig. 1043. Tatiana Eriómina. Página de *El hermano menor*. БАРТО, Агния; ЕРЁМИНА, Татьяна (il.). *Младший брат*. Москва: Детская литература, 1976.
- Fig. 1044. Galina Makavéeva. Ilustración para *Cartilla de rimas (Chitalochka)* 1988. БЕРЕСТОВ Валентин; МАКАВЕЕВА, Галина (il.). *Читалочка*. Москва: Малыш, 1988.
- Figs. 1045. Vera Ermoláeva. Página de *Iván Ivanich, el samovar*. ХАРМС, Даниил; ЕРМОЛАЕВА, Вера (il.). *Иван Иваныч Самовар*. Москва: Государственное издательство, 1929.
- Fig. 1046. Marina Uspénskaia. Página doble de *La niña apestada*. БАРТО, Агния; БАРТО, Павел; УСПЕНСКАЯ, Марина (il.). *Девочка чумазая*. Москва; Ленинград: Детгиз, 1953
- Figs. 1047-1048. Vladímír Makovski. Ilustraciones para *El cascanueces y el rey de los ratones*. ГОФМАН, Эрнст Теодор Амадей; МАКОВСКИ, Владимир (il.). *Сказка про щелкуна и мышиноного царя*. Москва: Издание К. Н. Цветкова, 1903 [1882].
- Fig. 1049. Lidia Zholtkévich. Ilustración para “El cascanueces” en *El cascanueces. La novia del rey*. ГОФМАН, Эрнст Теодор Амадей; ЖОЛТКЕВИЧ, Лидия (il.). *Щелкунчик. Королевская невеста*. Москва; Ленинград: Academia, 1937.
- Figs. 1050-1051. Lidia Zholtkévich. Página doble y portada para *Natasha*. ТАЛЬШИНА, Ольга; ЖОЛТКЕВИЧ, Лидия (il.). *Наташа*. М: Государственное издательство, 1930.
- Fig. 1052. Lidia Zholtkévich. Portada de *Uzbekistán*. ЖОЛТКЕВИЧ, Лидия. *Узбекистан*. М: Государственное издательство, 1930.
- Fig. 1053. Lidia Zholtkévich. Autorretrato, 1924. Museo estatal de arte de Chuvasia, Cheboksary.
- Fig. 1054. Lidia Zholtkévich. Contratapa de *La cerisuela*. ТОЛСТОЙ, Лев; ЖОЛТКЕВИЧ, Лидия (il.). *Черёмуха* Москва: Государственное издательство, 1928.
- Figs. 1055-1056. Lidia Zholtkévich. Ilustraciones para “El cascanueces” en *El cascanueces. La novia del rey*. ГОФМАН. Эрнст Теодор Амадей; ЖОЛТКЕВИЧ, Лидия (il.). *Щелкунчик. Королевская невеста*. Москва; Ленинград: Academia, 1937.
- Figs. 1057-1058. Grigori Filipovski. Ilustraciones para *El cascanueces y el rey de los ratones*. ГОФМАН. Эрнст Теодор Амадей; ФИЛИППОВСКИЙ, Григорий (il.). *Щелкунчик и мышинный король*. Москва: Детская литература, 1956.
- Figs. 1059-1060. Valeri Alféevski. Páginas de *El cascanueces y el rey de los ratones*. ГОФМАН. Эрнст Теодор Амадей; АЛФЕЕВСКИЙ, Валерий (il.). *Щелкунчик и Мышиный Король*, Москва: Детская литература, 1978 г.

Figs. 262-bis-1061. Nika Goltz. Variante de 1990 de la ilustración para *El Cascanueces y el rey de los ratones* (la versión más temprana aparece publicada en 1976). Moscú, Museo Estatal de las Bellas Artes “Pushkin”, Fondo Gráfico, 1990.

Figs. 1062-1063. Carlos Freixas. Páginas de *El Cascanueces de Nuremberg*. HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. FREIXAS, Carlos (il.). *El Cascanueces de Nuremberg*. Barcelona: Hyma, 1947.

Fig. 1064. Ulises Wensell. Página doble de *Cascanueces*. HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus; VILARIÑO, Encarnación (ad.); WENSELL, Ulises (il.). Madrid: Marpol, 1977.

Fig. 1065. Karin Schubert. Página de *El cascanueces y el rey de los ratones*. HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *El cascanueces y el rey de los ratones*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.

Fig. 1066. Página de *El cascanueces y el rey de los ratones*. HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. GABÁN, Jesús (il.). *El cascanueces y el rey de los ratones*. Madrid: ANAYA, 1987.

Fig. 1067-1068. Francisco Meléndez. Ilustraciones para *El cascanueces y el rey de los ratones*. HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus; MELÉNDEZ, Francisco (il.). *El cascanueces y el rey de los ratones*. Madrid: Mondadori, 1987.

Fig. 1069-1070. Judit Morales y Adrià Gòdia. Páginas de “El cascanueces y el rey de los ratones” en *Cuentos de Hoffmann*. HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus; SERRANO, Javier, et al. (il.). *Cuentos de Hoffmann*. Madrid: Anaya, 2000.

Figs. 1071-1075. Lola Anglada. Dibujos preparatorios para *Les meves nines*. Diputació de Barcelona, Fondo Gráfico Lola Anglada, ca. 1983.

Fig. 1076. Lola Anglada. *Típica tienda de boticario del siglo XVIII*, s.f. Dibujo para la serie *Visiones barcelonines*. Diputació de Barcelona, Fondo Gráfico Lola Anglada.

Fig. 1077. Lola Anglada. Ilustración para la revista *Nosaltres sols!*. Diputació de Barcelona, Fondo Gráfico Lola Anglada, 1932.

Fig. 1078. Viñeta para *Nosaltres sols!*. ARCA, 1921.

Fig. 1079. Lola Anglada. Grabado de tríptico alegórico. Diputació de Barcelona, Fondo Gráfico Lola Anglada, 1930-1934.

Fig. 1080. Lola Anglada. Litografía sin título. Primer cuarto del siglo XX. Diputació de Barcelona, Fondo Gráfico Lola Anglada.

Fig. 1081. Lola Anglada. *Madre e hijo*. Diputació de Barcelona, Fondo Gráfico Lola Anglada, 1978.

Fig. 1082. Lola Anglada. *Casetas de Santa Maria*. Dibujo para la serie *Visions barcelonines*. Diputació de Barcelona, Fondo Gráfico Lola Anglada, 1953.

Fig. 1083. Lola Anglada. *Tarde en Raixa*. Diputació de Barcelona, Fondo Gráfico Lola Anglada, 1953.

Fig. 1084. Lola Anglada. *Bodegón*. Diputació de Barcelona, Fondo Gráfico Lola Anglada, 1927.

Fig. 1085. Anónimo. *E. Vem trabajando*, los años 1880. Fuente: ЧАПКИНА-РУГА, Софья Александровна. *Русский стиль Елизаветы Бём*. Москва: Захаров, 2007.

Fig. 1086. Anónimo. Cartel “8 de marzo. Día de la organización de guarderías en las granjas colectivas”, 1930. Fuente: ШАКИРОВА, Любовь et al. *Дети Страны Советов*. Санкт-Петербург: Русский музей; Palace Editions, 2017.

Fig. 1087. Natalia Pinus. Cartel “Un saludo bolchevique a los jóvenes leninistas”, 1934. Fuente: ШАКИРОВА, Любовь et al. *Дети Страны Советов*. Санкт-Петербург: Русский музей; Palace Editions, 2017.

Fig. 1088. Galina Stolbova; Vladímir Bogatyrev. Composición escultórica de cerámica *¡Gracias, catarada Stalin, por la infancia feliz!*, 1949. Fuente: ШАКИРОВА, Любовь et al. *Дети Страны Советов*. Санкт-Петербург: Русский музей; Palace Editions, 2017.

Fig. 1089. Galina Stolbova (coloración G. Kosenkov). *Niña con flores y vestido rojo (¡Vamos al desfile!)*, años sesenta. Fábrica de porcelana de Leningrado, serie *Infancia Feliz*. Fuente: catálogo de <https://www.dvaveka.ru/>.

Fig. 1090. Galina Stolbova (coloración E. Lupanov). *Niña con flores y vestido blanco (¡Vamos al desfile!)*, años sesenta. Fábrica de porcelana de Leningrado, serie Infancia Feliz. Fuente: catálogo de <https://www.dvaveka.ru/>.

Fig. 1091. Nika Goltz. *El requeño Zaqueo llamado Cinabrio*. ГОФМАН, Эрнст Теодор Амадей; ГОЛЬЦ, Ника (il.). *Маленький Цахес, по прозванию Циннобер*. Москва: Детская Литература, 1988.

Fig. 1092. Nika Goltz. “El niño-estrella” en *Cuentos*. УАЙЛД, Оскар; ГОЛЬЦ, Ника (il.). *Сказки, Рассказы*. Москва: Художественная Литература, 1993.

Fig. 1093. Desconocido. Cartel “¡Viva el 8 de marzo: día internacional de las mujeres trabajadoras en su lucha para la paz y la democracia!”. Colección particular, 1960.

Fig. 1094. Yuri Rajóvski. Tarjeta postal dedicada al 8 de marzo “¡Felicitamos a nuestras mamás!”. Colección particular, 1961.

Fig. 1095. Lola Anglada. *Represión franquista*. Diputación de Barcelona, Fondo Gráfico Lola Anglada, 1936

Figs. 1096-1097. Tamara Yufa. Ilustraciones sobre motivos de *Kalevala: epepeya carelo-finesa*, ca. 1980-ca. 2000. Fuente: ЛЁННРОТ, Элиас (comp.); ЮФА, Тамара (il.). *Калевала: карело-финский народный эпос*. Санкт-Петербург: Речь, 2017.

Figs. 1098-1099. Alexéi Rajómov. Ilustración para *¿Y en vuestra casa?* de Serguéi Mijalkov. МИХАЛКОВ, Сергей; ПАХОМОВ, Алексей (il.). *А что у вас?* Москва: Детгиз, 1954.

Fig. 1100. Tatiana Eriómina. “Mamá se va al trabajo”. Página de *Linterna*. БАРТО, Агния; КОНАШЕВИЧ, Владимир *et al.* (il.). *Фонарик*, Москва: Детгиз, 1958.

Fig. 1101. Tatiana Eriómina. “Mamá se va al trabajo”. Página de *El hermano menor*. БАРТО, Агния; ЕРЁМИНА, Татьяна (il.). *Младший брат*. Москва: Детская литература, 1976.

Fig. 1102. Iván Kuznetsov. Ilustración para “Nos quedaremos en silencio” en *Versos* de Elena Blaguínina, 1968. БЛАГИНИНА, Елена. КУЗНЕЦОВ, Иван (il.). *Стихи*. Москва, Ленинград: Детская литература 1943.

Fig. 1103. Natalia Bisti. Ilustración para “Nuestra mamá” en *Nuestro Secreto* de Vadim Rajmánov, 1990. РАХМАНОВ, Вадим; БИСТИ, Наталия (il.). *Наша тайна*. Москва: Малыш, 1990.

Fig. 1104. Natalia Bisti. “Nuestra mamá”. Página doble de *Nuestro Secreto* de Vadim Rajmánov, 1990. РАХМАНОВ, Вадим; БИСТИ, Наталия (il.). *Наша тайна*. Москва: Малыш, 1990.

Fig. 1105. Natalia Bisti. “Construimos”. Página doble de *Nuestro Secreto* de Vadim Rajmánov, 1990. РАХМАНОВ, Вадим; БИСТИ, Наталия (il.). *Наша тайна*. Москва: Малыш, 1990.

Fig. 1106. Natalia Bisti. Página de *Las Aventuras de Sipsik*. RAUD, Ено; BISTI, Natalia (il.). *The Adventure of Sipsik*. Москва: Raduga, 1983.

Fig. 1107. Natalia Bisti. Página de *Abuela, nieta y gallina*. БИСТИ, Наталия (il.). *Бабушка, внучка да курочка*. Москва: Детская литература, 1980.

Fig. 1108. Galina Makavéeva. Ilustración para *Un día caprichoso*. ДЕМЬКИНА, Галина; МАКАВЕЕВА, Галина (il.). *Капризный день*. Москва: Советская Россия, 1970.

Fig. 1109. Irina Arjánguelskaya. Portada de *Así es mi mamá* (fragmento). БЛАГИНИНА, Елена; АРХАНГЕЛЬСКАЯ, Ирина. *Вот такая мама*. Москва: Детская литература, 1984.

Fig. 1110. María Ángeles López-Roberts y Muguíro. “Estampas españolas, tipos de Ronda”. Ilustración para *Blanco y Negro*, nº 2027, 1930.

Fig. 1111. Delhy Tejero. “Madre gallega”. Ilustración para *ABC*, nº 10009, 1935.

Fig. 1112. José Ruiz Navarro. Ilustración para *Gabriela Mistral y los niños*. MISTRAL, Gabriela; RUIZ NAVARRO, José (il.). *Gabriela Mistral y los niños*. La Coruña: Everest, 1988.

Fig. 1113. Lorenzo Olaverri. Ilustración para *Miguel Hernández y los niños*. HERNÁNDEZ, Miguel; OLAVERRI, Lorenzo (il.). *Miguel Hernández y los niños*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1983.

- Fig. 1114. Mercè Llimona. Pàgina de *Jocs i cançons per als infants*, 1977. LLIMONA, Mercè. *Jocs i cançons per als infants*. Barcelona: Hyma, 1977.
- Fig. 1115. Molina Gallent. Ilustración para *Celia, lo que dice*. FORTÚN, Elena; MOLINA GALLENTE (il.). *Celia, lo que dice*. Madrid: Bolaños y Aguilar, 1929.
- Fig. 1116. José Ruiz Navarro. Ilustración para *Juan Ramón Jiménez y los niños*. JIMÉNEZ, Juan Ramón; RUIZ NAVARRO José (il.). *Juan Ramón Jiménez y los niños*. La Coruña: Everest, 1981.
- Fig. 1117. Luis de Horna. Ilustración para *Canta, pájaro lejano* de Juan Ramón Jiménez. JIMÉNEZ, Juan Ramón; HORNA, Luis de (il.). *Canta, pájaro lejano*. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.
- Figs. 1118-1119. Georgui Echeístov. Páginas de *Hermanos*. БАРТО, Агния; ЕЧЕИСТОВ, Георгий (il.). *Братишки*. Москва; Ленинград: Детгиз, 1936.
- Fig. 1120. Nikolái Lapshin. Pàgina de *Sami*. ТИХОНОВ, Николай; ЛАПШИН, Николай. *Сами*. Ленинград: Детиздат ЦК ВЛКСМ, 1939.
- Fig. 1121. Elena Safónova. Pàgina de *Lenin en la India*. САФОНОВА, Елена (il.). *Ленин в Индии* Ленинград: ОГИЗ, 1931.
- Fig. 1122. Alisa Poret. Ilustración para *Los niños de la India*. ПОРЕТ, Алиса. *Дети Индии*. Москва: Гос. изд-во, 1930.
- Fig. 1123. Elena Safónova. Pagina de *Los niños-negros*. САФОНОВА, Елена (il.). *Дети негры*. Москва: Гос. изд-во, 1930.
- Fig. 1124. Tatiana Eriómina. Pàgina de *Semillita (Krupénichka)*. ТЕЛЕШОВ, Николай; ЕРЁМИНА, Татьяна (il.). *Крупеничка*. Москва: Детская литература, 1967.
- Fig. 1125. Nika Goltz. Pàgina de *Hierba-Vencedora*, 1965. ЛЮБИМОВА, Валентина; ГОЛЬЦ, Ника (il.). *Одолень-трава*. Детская литература, 1965.
- Fig. 1126. Tamara Yufa. Pàgina de “La perla de Adalmina”, en *Cuentos de Topelius*. ТОПЕЛИУС, Сакариас; ЮФА, Тамара (il.). *Сказки*. Петрозаводск Карелия, 1979.
- Fig. 1127. Alexandra Jácobson. Pàgina de *El joyero de malaquita. Cuentos de los Urales* de Pável Bazhov. БАЖОВ, Павел; ЯКОБСОН, Александра (il.). *Малахитовая шкатулка. Уральские сказки*. Ленинград: Ленинградская газетно-журнальное книжное издательство, 1950.
- Fig. 1128. Shula Goldman. Pàgina de *El gato con ojos color de oro*. OSORIO, Marta; GOLDMAN, Shula (il.). *El gato con ojos color de oro*. Madrid: Susaeta, 1992.
- Fig. 1129. José Segrelles. *Las 1001 noches*. SEGRELLES, José (il.). *Las 1001 noches*. Barcelona: Salvat, 1932.
- Fig. 1130. Rafael Munoa. Ilustración para *Leyendas andaluzas*. JIMENZ MARCOS, Luís; MUNOA, Rafael (il.). *Leyendas andaluzas*. Madrid: Aguilar, 1963.
- Fig. 1131. Lorenzo Goñi. Pàgina de *Nuevas aventuras de Marsuf*. SALVADOR, Tomás; GOÑI, Lorenzo (il.). *Nuevas aventuras de Marsuf*. Madrid: Doncel, 1971.
- Fig.1132. Mercè Llimona. Tic tac. *Les hores del dia d'una nena*. LLIMONA, Mercè. *Les hores del dia d'una nena*. Barcelona: Hyma, 1976.
- Fig. 1133. Mercè Llimona. Dibujo original para *Blancanieves y los siete enanitos*.. Biblioteca de Cataluña, ca 1959.
- Fig. 1134. Elena Safónova. Portada de *Ezh (Erizo)*, nº 8, 1930.
- Fig. 1135. Tatiana Eriómina. “El abeto festivo en el patio”. Ilustración para *Murzilka*, nº1, 1965.
- Fig. 1136. ¿Iván Semiónov? Portada de *Dibujos Alegres*, nº1, 1957.

