

**Pan en los sauces. La aparición del dios Pan en *The Wind in the Willows*
de Kenneth Grahame y sus ilustraciones**

Soledad Pérez
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

De las numerosas ilustraciones que se hicieron en más de un siglo para la novela *El viento en los sauces* (1908), de Kenneth Grahame, haremos un breve recorrido histórico por las primeras cinco que re-crean la escena en el capítulo “El flautista en el umbral del alba”, en la que el dios griego Pan, con sus patas de cabra, torso humano y flauta, se aparece a los protagonistas. Observaremos el valor que se le otorga a la deidad, qué elementos del relato se representan y cómo. Compararemos estos dos tipos de lenguaje para este caso, y las ilustraciones entre sí.

Palabras clave

Pan – *El viento en los sauces* – ilustración – representación literaria y visual – literatura para niños

*Las ilustraciones no expresan tanto lo que está en el texto, sino lo que es leído hacia el texto. Son formas de respuesta: actos críticos, interpretativos que reformulan una obra literaria en un momento, un lugar y una sensibilidad particular.*¹

Seth Lerer

La literatura se ha relacionado con las artes plásticas desde tiempos inmemoriales. Incluso antes de la aparición de la escritura, los relatos orales ya poseían re-presentaciones pictóricas y escultóricas, como en el caso de los mitos, que mucho antes de tener sus versiones escritas, ya llenaban de imágenes la antigüedad. De todos modos, la relación no ha sido nunca en un solo sentido, sino que las letras también se han inspirado en las imágenes.

La figura del dios griego Pan, con sus patas y cuernos de cabra, su torso humano y su flauta característica, es especial por sus numerosas apariciones literarias y plásticas a lo largo de los siglos. Es llamativo lo que sucede en Gran Bretaña, en cuya literatura es el personaje mitológico más citado, repetidas veces durante el Romanticismo, pero principalmente en obras de fines del siglo XIX y principios del XX.

En el presente trabajo nos ocuparemos de la escena del capítulo 7, “*The Piper at the Gates of Dawn*” (“El flautista en el umbral del alba”) de la novela *The Wind in the Willows* (*El viento en los sauces*), de 1908, del escocés Kenneth Grahame, en la que este dios se les aparece a los protagonistas. Como el texto de este libro, en el lapso de más de un siglo entre su publicación y nuestros días, ha sido publicado incontables veces, acompañado por ilustraciones de numerosos y diversos artistas, nos interesa hacer un breve recorrido histórico y una comparación con las primeras cinco que re-crean este momento en particular, por su carácter de iniciales así como por la importancia de sus creadores no sólo en la historia de esta obra sino también, en algunos casos, en el ámbito de la ilustración de los libros infantiles en general. Además, nos concierne el valor que se le otorga a la deidad pagana en cada una. Observaremos

¹ “...illustrations do not so much bring out what is in the text as what is read into it. They are forms of response: critical, interpretive acts that reframe a literary work into a particular time, place, and sensibility” (Lerer, 2009: 261) [Traducción mía]

qué elementos de la narración se plasman en las imágenes y de qué manera lo hacen, para buscar similitudes y diferencias, cercanías y distancias, entre estos dos tipos de lenguaje para este caso, y entre las ilustraciones entre sí².

Pan es el dios de los campos, los rebaños, los pastores y los bosques, inventor de la siringa o zampoña, una flauta compuesta por siete trozos de caña unidos entre sí. Posee muchos matices, que se destacan unos sobre otros según quién lo representa y cuándo lo hace (es un dios pastoril y musical, aunque también aterroriza ninfas e incluso ejércitos enteros, por ejemplo). Desde tiempos de la antigüedad romana, es visto como *el* dios de la Naturaleza. Debido a su aspecto mitad-hombre/mitad-bestia, es causante de un temor irracional que, derivando de su nombre, es llamado *pánico*. La contradicción aparente de su rol de protector y al mismo tiempo de causa de terror suele verse como el espanto que se experimenta ante la Naturaleza, que sorprende a los hombres con una magnitud inabarcable, sublime.

Esta novela expresa un sentimiento de su época de revalorización de la naturaleza y añoranza –conectada con un culto a la infancia– por una vida relajada en la campiña frente a la tecnologización vertiginosa que se estaba experimentando en las ciudades. La sensación que se desprende de ésta y de tantas expresiones artísticas del momento es de un enfrentamiento de civilización versus “*un repliegue a Arcadia*”³ (Stromer, s/f: 4), lugar que representa los dominios de Pan, que aparece como el guardián de quienes buscan refugio de la alienación que se veía como inminente. Se produce una recuperación de este ser mitológico tal como lo consideraron los románticos: como la encarnación de los antiguos ideales del ser humano inmerso en el mundo natural.

La novela, primeramente, iba a llamarse *The Wind in the Reeds* (El viento en/entre las cañas), pero tres meses antes de su primera publicación se cambió su título porque los editores supieron de la existencia de un poemario de Yeats de 1899 cuyo nombre era casi idéntico: *The Wind among the Reeds* (El viento entre las cañas). Lo llamativo de ese título primario es la referencia que puede leerse a un cuadro de Arnold Böcklin, de 1859, llamado “Pan en/entre las cañas” (*Pan im Schilf*), en el que aparece este dios en actitud apacible y semi-tendido sobre el suelo, en un cañaveral, con su flauta en la mano. No sólo vemos una coincidencia onomástica, sino también una gran proximidad con la descripción de este ser en el capítulo 7, que trataremos más adelante.

Los animales que protagonizan esta historia, que mantienen durante todo el texto la ambigüedad de actuar como humanos sin dejar de ser animales, se mueven dentro del espacio paradisiaco de la Orilla del Río (con mayúsculas), con claras consecuencias para los que osan salirse de él. Allí no hay peligros, no se sufre frío ni calor, abundan el alimento y las relaciones fraternales entre sus habitantes.

En el capítulo que nos convoca, el señor Rata y el Topo se adentran río arriba en busca del pequeño Portly, el hijo de su amigo nutria que, ya de noche, no ha vuelto de sus exploraciones del terreno. Cuando ya se acerca el amanecer, los animales oyen un “llamado”, una música que los atrae hacia una isleta, donde encuentran al dios –que no es llamado por su nombre, aunque se sobreentiende la referencia–. La narración de lo que sucede es de un profundo lirismo:

Entonces, de pronto, el Topo sintió que lo embargaba un gran temor reverencial, un temor que le paralizaba los músculos, que le hacía inclinar la cabeza y clavar los pies al suelo. No era terror pánico –en realidad se sentía maravillosamente feliz y en paz– sintió un pavor que lo golpeaba y retenía y, sin verlo, supo que sólo podía

² Para facilitar la vista de las imágenes, se puede tener acceso a las mismas (en el archivo de power point mostrado durante la exposición en el Congreso) en el siguiente link: <https://skydrive.live.com/redir?resid=F0BDE2FDABC8892F!468&authkey=!ANvZASxJ0it-8JY>

³ “*civilization or the retreat to Arcady*” [traducción mía]

significar que alguna augusta Presencia estaba muy, muy cerca. (...) Todo seguía callado en las ramas llenas de pájaros a su alrededor y la luz aumentaba sin cesar. (...) Entonces, en esa total claridad del inminente amanecer, mientras la Naturaleza, rebosante de increíble color, parecía contener el aliento ante tal acontecimiento, miró a los mismos ojos del Amigo y Protector. Vio los retorcidos cuernos, resplandecientes en la creciente la luz del día, vio la austera y ganchuda nariz entre los bondadosos ojos, que miraban hacia ellos graciosamente, mientras la boca, rodeada de barba, esbozaba una media sonrisa; vio los perfectos músculos del brazo cruzado sobre el ancho pecho, la larga y flexible mano que aún sostenía la flauta recién apartada de sus labios, vio las espléndidas curvas de los velludos miembros posados con mayestática tranquilidad sobre el césped; vio, por último, acurrucada entre sus patas, profundamente dormida, en paz y armonía, a la pequeña, redonda, mofletuda, infantil figura del cachorro de Nutria. Todo esto lo vio en un momento intenso, súbito y sobrecogedor, en el cielo de la mañana; y sin embargo, mientras miraba, aún vivía; y más aún: mientras vivía, se maravillaba.⁴ (Grahame, 1988: 107-108)

Las descripciones que hace Grahame de paisajes y personajes son tan vívidas y detalladas, que naturalmente podría asumirse que están rodeadas de ilustraciones. No obstante, la primera edición de este libro sólo tenía tres: una en la tapa, una en el lomo y una en el frontispicio. Llama poderosamente la atención que Graham Robertson (1866-1948), el artista a cargo de éstas, haya optado por utilizar para nada menos que la tapa la escena que acabamos de citar. Se puede observar, en un simétrico bajorrelieve dorado, a Pan —que ocupa la mayor parte del dibujo— tocando la flauta rodeado por cañas (cuando Robertson realizó su trabajo, el título aún no había cambiado), con unos pequeños Topo y Rata a sus pies en un bote, en actitud de adoración, uno a cada lado. Vemos al dios de frente, en cuclillas, sosteniendo con ambas manos su instrumento, que oculta su boca. Vemos sus orejas puntiagudas, sus cuernos retorcidos hacia atrás, su barba y sus piernas-patas velludas. Vemos que sus ojos miran hacia abajo, a los animalitos. Pero no aparece aquí Portly, el cachorro de nutria.

Cultor del dibujo a pluma y con gran influencia de William Blake, Robertson, al igual que su sucesor inmediato en el arte visual que acompaña este texto, compartía y reflejaba en las imágenes la preocupación de Grahame para con los animales en un mundo natural cada vez más amenazado, que conllevaba la revalorización de Pan, "*sensibilidad que fue desapareciendo de la cultura popular después de la Primera Guerra Mundial*"⁵ (Gauger, 2009: lxii).

Paul Bransom (1885-1979) aportó en 1913 pinturas a todo color para todos los capítulos, reproducidas para su impresión con el método de cromolitografía. En su caso, también llama la atención que la ilustración titulada "*The piper at the gates of dawn*" goce de una ubicación

⁴ Then suddenly the Mole felt a great Awe fall upon him, an awe that turned his muscles to water, bowed his head, and rooted his feet to the ground. It was no panic terror — indeed he felt wonderfully at peace and happy — but it was an awe that smote and held him and, without seeing, he knew it could only mean that some august Presence was very, very near. (...) And still there was utter silence in the populous bird-haunted branches around them; and still the light grew and grew.

(...) then, in that utter clearness of the imminent dawn, while Nature, flushed with fulness of incredible colour, seemed to hold her breath for the event, he looked in the very eyes of the Friend and Helper; saw the backward sweep of the curved horns, gleaming in the growing daylight; saw the stern, hooked nose between the kindly eyes that were looking down on them humorously, while the bearded mouth broke into a halfsmile at the corners; saw the rippling muscles on the arm that lay across the broad chest, the long supple hand still holding the pan-pipes only just fallen away from the parted lips; saw the splendid curves of the shaggy limbs disposed in majestic ease on the sward; saw, last of all, nestling between his very hooves, sleeping soundly in entire peace and contentment, the little, round, podgy, childish form of the baby otter. All this he saw, for one moment breathless and intense, vivid on the morning sky; and still, as he looked, he lived; and still, as he lived, he wondered (Grahame, 2009: 174-176).

⁵ "...sensibilities that faded from popular culture after World War I" [Traducción mía]

privilegiada: ya no en la tapa, pero sí en el frontispicio. En ésta se puede apreciar que la deidad ocupa la mitad superior de la imagen, con una actitud que la conecta, en una relación intertextual, con el cuadro de Böcklin que mencionamos previamente: se encuentra semi-recostado sobre la hierba, con un codo doblado que le sirve de apoyo, la flauta en la mano del otro brazo, cercana a su boca, en un medio perfil (aunque el opuesto al del cuadro: esta vez con orientación izquierda-derecha). El ser mitológico aparece aquí como una continuación de la naturaleza, de colores cálidos: verdes, naranjas, marrones. Ya no se encuentra entre cañas, sino que lo rodean ramas de sauce, que cuelgan a su alrededor. Los dos animales se encuentran ubicados en el cuadrante inferior izquierdo, parados en dos patas. La crítica de la época atacó el modo de Bransom para representar a los protagonistas debido a su extrema ‘corrección científica’: lo único que los diferencia de animales reales es su posición erguida. Retomando esto, Lerer dice que “*las ilustraciones de Paul Bransom (...) convierten a los personajes de Grahame en objetos de estudio naturalista más que de la fantasía literaria*”⁶ (2009: 264). Tampoco aquí se observa a Portly.

Estos dos primeros ilustradores de la novela, la ubican “*en un mundo específicamente estético*”⁷ (ibíd.: 263), mientras que los siguientes la van acercando al ámbito de la literatura para niños. Es menester recordar que ya desde su primera publicación, la obra maestra de Grahame fue –y continúa siendo– objeto de discusión con respecto a quién está dirigida: ¿a niños?, ¿a adultos?, ¿a ambos?

De gran importancia en el proceso de ‘infantilización’ que sufren las imágenes para el libro es la inclusión de vestuario en los animales. Cabe aclarar que esto no es una innovación de los artistas, sino que ya el texto presenta descripciones detalladas de sus ropas.

En 1923, la estadounidense Nancy Barnhart (1889-1965) presenta a estos personajes con atuendos de típicos dandies. Los vemos en varias imágenes con chaquetas escocesas, zapatos, sombreros. Para el séptimo capítulo, el Topo y a la Rata nuevamente se encuentran en posición erguida, uno con saco marrón, el otro con camisa blanca y chaqueta azul. A pesar del detalle antropomórfico que les otorga la ropa, sus cuerpos siguen siendo de animales. La frase que da nombre a la ilustración, “*Looked in the very eyes of the Friend and Helper*” (“miró a los ojos mismos del Amigo y Protector”) hace énfasis en la paráfrasis que utiliza Grahame para referirse a Pan sin nombrarlo directamente. Aquí lo vemos en el centro derecho, con menor diferencia en sus proporciones con respecto a los animales, casi etéreo, rodeado por una fuerte aura, entre arbustos y sauces, mientras éstos lo observan embelesados, en el cuadrante inferior izquierdo, entre sombras que contrastan con el brillo amarillo sobre el dios y alrededor de éste, que llega hasta el límite superior de la imagen. Tampoco esta artista incluye en la escena al pequeño perdido.

El cuarto ilustrador a cargo de dar vida visual a los personajes de esta historia, Wyndham Payne, en 1927, para este capítulo optó por no incluir la aparición, y en su lugar dibujó el reencuentro del cachorro con su padre, por lo que no nos detendremos en su obra.

El viento en los sauces termina de instalarse por completo como clásico para niños cuando Ernest Shepard (1879-1976), un historietista ya conocido por su trabajo en la revista *Punch*, pero mucho más por su rol en la creación de *Winnie the Pooh*, junto con el escritor A. A. Milne, pone su arte a disposición de los habitantes de “la Orilla del Río” en 1931 (y continúa agregando imágenes, algunas de gran colorido, durante años, hasta 1953). Sus animales también están vestidos, pero lo que los hace únicos es su carácter de diminutos, casi de juguete, con ropitas de adultos, pero a su medida, lo que creó una natural identificación con los lectores niños. Para la escena que nos interesa en esta oportunidad, realiza dos dibujos a pluma, en blanco y negro, con una clara delimitación a modo de viñeta, lo que explicita sus orígenes de historietista. En el primero, titulado “*The Friend and Helper*” (“El Amigo y Protector”), se observa a la deidad, corpórea, también semi-recostada –como en Bransom y Böcklin, en

⁶ “*Paul Bransom’s illustrations (...) make Grahame’s characters into objects of naturalist study rather than of literary fancy*”. [Traducción mía]

⁷ “*...in a specifically aesthetic world*” [Traducción mía]

orientación derecha-izquierda –al igual que en el cuadro del pintor alemán–. Sostiene su flauta en la mano del mismo brazo sobre el que se apoya, mientras que el otro reposa sobre sus patas cruzadas una encima de la otra. Ahora sí vemos, entre una y otra pezuña, de tamaño incluso menor a éstas, a la nutria dormida, arrollada sobre sí misma. Las líneas de todo el dibujo hacen que Pan vuelva a percibirse como parte de la naturaleza que lo rodea.

En la otra ilustración, Shepard representa, como en una secuencia, el después del encuentro transcendental, cuando los dos animales adultos, abrazando al pequeño, se ven anonadados tras la desaparición de la deidad y comenzando a experimentar el inminente olvido que ésta les infunde. En comparación con la vegetación que los rodea, sus dimensiones los acercan a las de las hojas de los arbustos. La representación que Shepard hizo del Topo, el Sapo, la Rata de Río, el Tejón, etc., han quedado en el imaginario popular y se identifica la novela inmediatamente con estas imágenes.

El último artista que incluiremos en este análisis, un favorito para los editores de los clásicos infantiles surgidos en la época y un innovador en técnicas de reproducción de ilustraciones, ya había sido convocado en 1908 para trabajar en este libro, sin poder hacerlo por otros compromisos, y acepta gustoso esta tarea en 1939. Nos referimos a Arthur Rackham (1867-1939), quien termina las ilustraciones para *El viento...* gravemente enfermo y muere antes de su publicación en 1940. Su estilo particular de líneas claras, delicadas, sinuosas, suavizadas y coloreadas con acuarela transparente, que les otorga a su obra un dejo de antigüedad, es claramente identificable. Pan, según como él lo recrea, aparece como en un retrato, mirando de frente al espectador/lector, sentado –ya no semi-recostado– sobre un suelo mohoso de tonos amarronados, que divide en dos la ilustración. Por encima se ve el cielo del alba, rojizo y azulado, detrás de ramas de sauce que ocupan el cuadrante superior. Sus miembros superiores coinciden con la ubicación del cielo, y los inferiores, con la tierra, lo que sugiere su ambigüedad de dios y de bestia, de animal. Entre sus pezuñas está dormido Portly, más pequeño aún que en Shepard. En el borde inferior de la imagen, la tierra se une al río, donde se proyecta la sombra de la deidad. No se incluyen expresamente ni al Topo ni a la Rata, aunque podría argumentarse que sí, si se tratara de una imagen subjetiva, desde el punto de vista de estos.

A modo de conclusión, podemos decir que las ilustraciones no son una ‘traducción’ del texto, tal como puede verse en las diferencias entre ellas y para con éste. Cada artista hace su propia lectura, la cual se une con imágenes previas y con historias previas que éste conoce y relaciona, y es re-creada en su dibujo. Como hemos visto, no todos incluyen al cachorro buscado, o al Topo y la Rata, por ejemplo. Por otra parte, la figura de Pan no varía grandemente entre cada una y en comparación con la descripción de Grahame, aunque esto puede deberse a que ya forma parte del acervo cultural universal tal como ha sido representado desde la antigüedad greco-romana.

Siguen apareciendo nuevas ediciones de este clásico, algunas con nuevas ilustraciones, otras con reproducciones de las que hemos mencionado aquí, principalmente las de Shepard. Lamentablemente, se suele abreviar el texto, eliminando fragmentos e incluso capítulos enteros, el primero de los cuales es el que hemos visitado en este trabajo. Las excusas para esta operación incluyen la idea de que los lectores actuales no están familiarizados con esta deidad, como sí lo estaban los de principios del siglo XX. Es verdad que las apariciones del dios cabruno en la literatura inglesa cesaron casi por completo después de la Primera Guerra Mundial, pero es discutible si esto es razón suficiente para excluir lo que fue vital en un comienzo, tanto como para aparecer en la tapa o el frontispicio del libro, y tanto como para crear una relación intertextual con una pintura, haciendo que esto se pierda.

Lo que no da lugar a discusión es la supervivencia de no sólo *The Wind in the Willows* en el canon literario –no exclusivamente infantil–, sino también de ciertas imágenes, que ya son tan clásicas como la novela. Pan, además, sobrevive en el amor por la naturaleza que nos siguen transmitiendo estos personajes entrañables, entre las cañas, entre los sauces...

Bibliografía

TEXTOS

- Grahame, Kenneth (1988) [1908]. *El viento en los sauces*, Lourdes Huanqui (trad.), Jeremy Baker (apéndice y notas), Madrid, Anaya.
- Grahame, Kenneth; y Gauger, Annie (ed.) (2009) [1908]. *The annotated Wind in the Willows*, Nueva York, Norton & Company.
- Grahame, Kenneth; y Lerer, Seth (ed.) (2009) [1908]. *The Wind in the Willows, an annotated edition*, EE.UU., The Belknap Press of Harvard University Press.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- Ainara, Erro (2000). “La ilustración en la literatura infantil”, *Rilce*, 16.3, pp. 501-511.
- Berger, John (2000). *Modos de ver*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Carpenter, Humphrey (2009). *Secret Gardens. A Study of the Golden Age of Children’s Literature*, Londres, Faber and Faber.
- Chartier, Roger (1992). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa.
- Díaz Armas, Jesús (2003). “Estrategias de desbordamiento en la ilustración de libros infantiles”, F. L. Viana, Martins, M. y Coquet, E., *Leitura, Literatura Infantil e Ilustração. Investigação e Prática Docente 4*, Braga, Centro de Estudos da Criança da Universidade do Minho.
- Gauger, Annie (2009). “The Illustrators, Their Editions, and Other Depictions of *The Wind in the Willows*”. Grahame, Kenneth, *The annotated Wind in the Willows*, Nueva York, Norton & Company.
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Gliksohn, Jean Michel (1994). “Literatura y artes”, Brunel, Pierre y Chevrel, Yves (Comps.) *Compendio de Literatura Comparada*, México, Siglo Veintiuno Editores.
- Hanán Díaz, Fanuel (2007). *Leer y mirar el libro álbum: ¿un género en construcción?*, Bogotá, Grupo Editorial Norma.
- Hares-Stryker, Carolyn (2009). *The Illustrators of The Wind in the Willows (1908-2008)*, Jefferson (North Carolina), McFarland & Co.
- Horne, Jackie C. y White, Donna R. (Eds.) (2010). *Kenneth Grahame’s The Wind in the Willows. A Children’s Classic at 100*, Plymouth, Reino Unido, Children’s Literature Association.
- Lerer, Seth (2009). “Afterword: Illustration and Illusion”. Grahame, Kenneth, *The Wind in the Willows, an annotated edition*, EE.UU., The Belknap Press of Harvard University Press.
- Manguel, Alberto (2002). *Leyendo imágenes. Una historia privada del arte*, Buenos Aires, Norma.
- Manguel, Alberto (2005). “Lectura de imágenes”. En: *Una historia de la lectura*, Buenos Aires, Emecé.
- Merivale, Patricia (1969). *Pan the Goat-God. His Myth in Modern Times*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.
- Schritter, Istvan (2005). *La otra lectura. La ilustración en los libros para niños*, Buenos Aires, Universidad Nacional del Litoral y Lugar Editorial.

- Schritter, Istvan (2008). “Voces detrás de las páginas: relaciones entre imagen y escritura en los libros ilustrados infantiles”. *Páginas de guarda, revista de lenguaje, edición y cultura escrita*, Nº 5, Buenos Aires, Editoras del Calderón.
- Stromer, Richard (s/f). “An Odd Sort of God for the British: Exploring the Appearance of Pan in Late Victorian and Edwardian Literature”. En *Soulmyths*: <http://www.soulmyths.com/oddgod.pdf>, última consulta 14/04/11.