

ENTREVISTA

Colores, formas y sombras: retazos de ingenuidad

Entrevista a Miguel Calatayud

Arianna Squilloni*

Hasta Valencia se fue Arianna Squilloni para mantener esta charla con Miguel Calatayud que, como Montse Ginesta, forma parte del grupo de ilustradores que en los años 80 renovó nuestra LIJ. Son cuatro décadas de casi total dedicación a la profesión, en las que ha evolucionado sin perder la impronta de un estilo propio y reconocible que le ha valido reconocimiento y premios, entre ellos, dos veces el Nacional de Ilustración, o el del Salón del Cómic de Barcelona, en 1998.



Cuatro décadas contemplan el trabajo de Miguel Calatayud (Aspe, Alicante, 1942), casi tres de ellas con total dedicación al mundo de la ilustración. Una dilatada carrera llena de matices, «sin límites» —como el propio autor confiesa a *CLIJ*— y que ha combinado elegancia y revolución a partes iguales, sin olvidarse nunca de pulsar el acelerador cuando otros creían que había que pisar el freno. Y viceversa.

A Calatayud le gusta mencionar el séptimo arte como referencia e incluso como motor creativo y se nota en sus palabras una indudable pasión por su trabajo, quizás porque —como los grandes actores— sigue escogiendo sus trabajos

con la lupa que le otorga la experiencia. Infinidad de volúmenes dan fe de la conciencia metódica del autor y sobre todo de su voluntad analógica, de su pasión por el trabajo manual.

Profundo respeto por su profesión

El Mediterráneo, los colores como ancla con la que equilibrar el barco, la física de la ilustración —en tanto que presencia, testigo de papel— y la conciencia de singularidad, irrepetible y por tanto única de cada uno de sus libros, son las patas de la silla en la que se sienta este ilustrador: un hombre en cuya obra se pueden palpar las palabras de Matisse sobre el *mare nostrum*: «Sólo tengo que cerrar los postigos de mi ventana para conservar en mi alcoba todos los colores del Mediterráneo».

—Al Pacino siempre repite que el secreto para ejercer una profesión como la de actor y hacerlo durante mucho tiempo con la misma intensidad reside en no perderle nunca el respeto a lo que se hace. ¿Se podría decir lo mismo del ilustrador?

—Sin duda, incluso se puede decir más: una actuación, sobre todo si es en teatro, es una cosa momentánea y casi estoy por decir que en el cine también, porque al final de toda la película el espectador se queda con momentos; sin embargo, la ilustración es una imagen que consultas cuando quieras... en un libro vuelves atrás, vas hacia delante. Por esta razón diría que incluso en la propia actitud hacia el trabajo predomina el respeto, y aún más tratándose de ilustraciones infantiles. En este caso tienes una responsabilidad añadida, ya que estás trabajando para unas edades en las que tus imágenes pueden contribuir a desarrollar una particular concepción de la realidad o del mundo.

—En la ilustración para niños, ¿hay algún límite conceptual o tal límite no existe?

—Para mí no hay límite. En relación con lo que entendemos que

tiene que ser una ilustración contemporánea, evidentemente la oferta que nos hace el arte que nos ha tocado vivir hoy en día es verdaderamente compleja. Pero tengo la sensación de que, tratándose de imágenes para niños, no nos podemos desprender del todo de una cierta ingenuidad. Es decir: por muy elaborada que sea la imagen, por mucha conexión que haya con actitudes del arte contemporáneo, creo que permanece una serie de constantes como por ejemplo la figuración.

En términos generales, también una abstracción sería válida, pero me parece que, si nos atenemos un poco a la propia definición de lo que es ilustrar, tiene que haber un reconocimiento, una relación con el relato, con la descripción. Por decirlo de otra manera, a lo que dice Duchamp que cualquier cosa puede ser arte, si él decide que es así, contrapongo lo que dice Arthur Coleman... O sea, que si bien es cierto que cualquier cosa puede ser arte, eso no quiere decir que cualquier cosa lo sea.

—¿Qué es lo que diferencia la ilustración de cualquier otra forma de arte?

—Creo que un primer problema lo tenemos con la marca, con ese cuño entrecuñado de «ilustración» o el papel del ilustrador. Creo que esto en el fondo nos perjudica, porque estamos hablando de creación y ésta es una palabra muy fuerte, pero es lo que hay. La realidad es que partimos de algo que no existe, trabajemos delante de un papel en blanco o una pantalla de ordenador. Hay una intervención de la voluntad y de una actitud creativa que hace que aparezca algo. Por esta razón, cuando se habla de ilustración se habla de creación así como de una modalidad artística. Es cierto que en este caso hay condicionantes y el primero es el texto. Al ilustrador le pasan un texto y tiene que atenerse a lo escrito... Hasta cierto punto. En el momento en que yo como ilustrador puedo elaborar mi texto, estoy hablando de una creación total. Por otra parte, incluso en el arte histórico y en el actual a veces hay un guión detrás de la obra. Por lo tanto, se trata de una situación normal. La situación es que hay una persona que puede haber estudiado Bellas Artes, ser autodidacta o venir de cualquier sector, inclu-



MIGUEL CALATAYUD, DATREBIL 7 CUENTOS Y 1 ESPEJO, ESPASA CALPE, 1980.

so puede ser un pintor que hace exposiciones, pero llega un momento en el que se le ofrece una posibilidad de crear unas imágenes con la finalidad de ser reproducidas... Aquí está la clave: la reproducibilidad. Por lo demás, se dan todas las constantes presentes en cualquier trabajo de creación.

—¿Cómo influye el hecho de que esta obra de creación se reproduzca con el fin de llegar a un público específico?

—Naturalmente hubo tiempos en los que existían y se imponían criterios sobre cómo tenía que ser la ilustración infantil, además, cuando empecé a ilustrar aún existía la censura. Esto es terrible; hay que llegar a este tipo de creación con

una actitud abierta, si bien es cierto que cada cual tiene su percepción de los temas y lleva la representación a su propio terreno. El resultado puede interesar más o menos al público o al lector, pero esta reacción tiene que ver con una cuestión de afinidad. El trabajo del ilustrador infantil es creativo, como es creativo el trabajo de ilustración para la publicidad. En este caso, el mensaje es aún más fuerte que en el de los libros, porque es cierto que se trata de arte al servicio de un asunto completamente comercial, pero en este terreno también existe la creación.

—Aunque a la hora de comercializarla sea casi inevitable encasillarse en

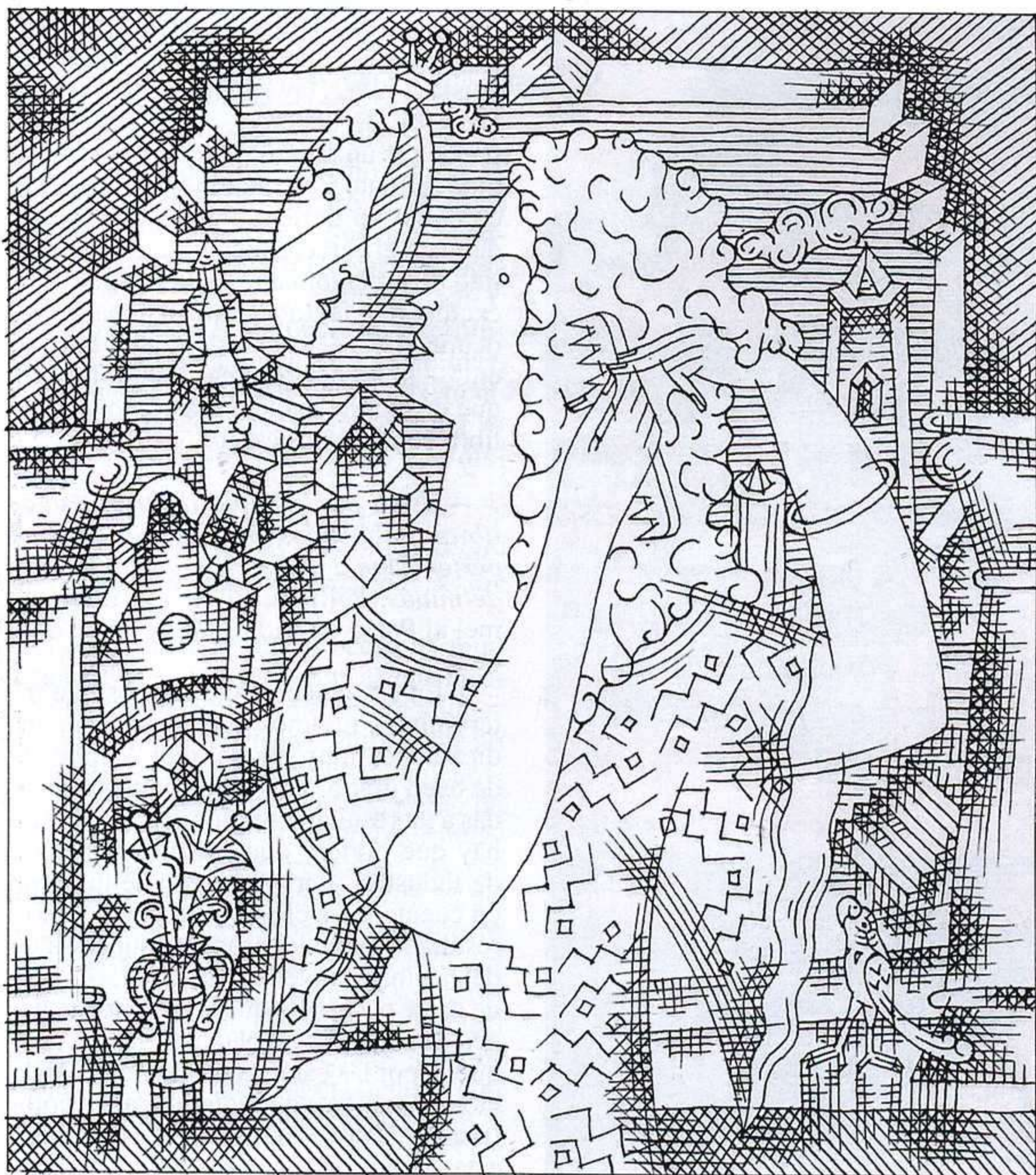
ciertos criterios, como las edades de lectura...

—Estoy muy contento porque el otro día leí una observación de Wolf Erlbruch que decía que no entiende la clasificación de libros por edades. Siempre he opinado lo mismo: entiendo que una vez comprado el libro, el lector puede darse cuenta de que le sirve para una determinada aplicación con chicos de una edad concreta, pero bajo ningún aspecto se puede crear pensando en ello. Y me produce cierta inquietud la necesidad de un educador de que le digan claramente la edad para la que utilizarán el libro, ya que como educador tendría que poder evaluarlo por su cuenta. No debería necesitar una pauta, sino crear una.

Después, confrontándose con otras personas, puede llegar a cambiar de opinión, y esto está muy bien ya que las personas que cambian de opinión son personas que evolucionan. Por esta razón no me parece correcto encasillar los libros, sobre todo si se considera que además hay adultos que adoran leer libros definidos infantiles y hasta los coleccionan. Se trata de un género que posee un atractivo especial y genera una experiencia que no tiene nada que ver con cualquier otra.

—¿Cree que a veces se infravalora la importancia de la idea de base?

—En el mundo del cine esto queda mucho más claro, ya que es una labor de equipo en la que las ideas pueden surgir de cualquier lado. Éste para mí es un tema muy importante: tenemos el texto de referencia, pero hay que saber que allí funciona una idea, una invención, y luego está la realización concreta de dicha idea. Éstas son las dos fases importantes de la creación. La idea llega a ser tan importante que puede darse el caso de que la idea alrededor de la que se construye la ilustración no se encuentre en el texto. Trabajamos con un guión pero, inevitablemente, uno trata de aportar lo que le interesa de aquello y a veces incluso algo que no está allí. El relato sirve para transmitir algo que es de cosecha personal. Lo que queda claro es que una cosa es la idea, otra la forma de representarla. Tanto que se podría dar el caso de un tándem creativo en el sentido de que una persona hace la invención gráfica, y otra



MIGUEL CALATAYUD, LUNA DE MIEL EN EL PALACIO DE CRISTAL, LA GALERA, 1995.

que tenga mayor facilidad para el dibujo, la pintura o como queramos decir, hace tangible la invención del otro.

—Una vez realizadas las ilustraciones, el autor tiene que dejarlas en manos del editor. Ha dicho que nunca hay que olvidar que las ilustraciones están hechas para ser reproducidas, pero normalmente no es el ilustrador quien se encarga de la reproducción. ¿Cómo vive la relación con la figura del editor?

—El trabajo del ilustrador forma parte

de una cadena. Todos sus eslabones tienen la misma importancia a la hora de determinar la calidad del producto final que es el libro. Cuando el texto está en las manos del escritor, es él quien tiene todo el poder creativo sobre su obra; cuando ésta llega a mis manos, su significación visual va a depender de lo que yo decida hacer, hasta tal punto que puedo traicionar al propio escritor. No se trata de eso, por supuesto, pero puede darse el caso. Porque la intención del escritor puede ser una, mientras que la del

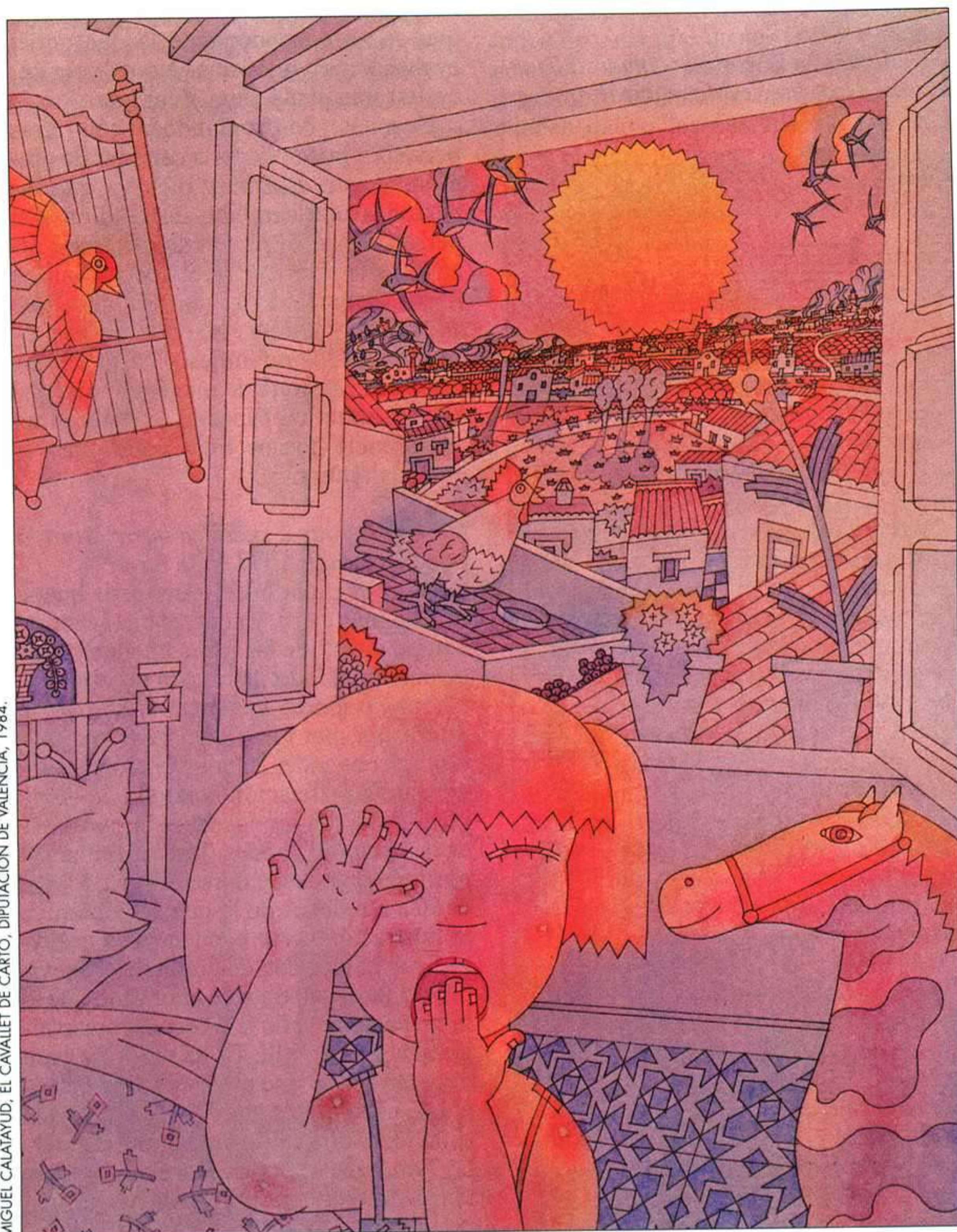
ilustrador puede ser aprovechar ese texto, que de todas formas quedará impreso y se leerá, para desarrollar una significación diferente en la parte visual del libro. Lo que ocurre es que todo esto llegará a manos del editor, quien finalmente hará del libro el producto que quiera. Sus decisiones afectarán la propia edición, el aspecto de la portada, las guardas del libro o la tipografía. Naturalmente aquí interviene un trabajo de diseño pero siempre supervisado por el editor...

—Sus libros poseen una arquitectura articulada, ¿cómo da vida a la estructura del libro y cuál es su relación con el editor?

—Digamos que hay dos asuntos distintos. El editor puede tener una serie de libros con estructura y características similares, de manera que el ilustrador se ajusta a ella. Hay quien piensa —y yo no estoy de acuerdo— que eso nunca puede ser un álbum, porque cada álbum pide formato y estructura singulares. Sin embargo yo defiendo que —sin perder de vista el carácter del álbum en el sentido de protagonismo de la imagen, ubicación del texto estratégica para que ocupe el espacio que tiene que ocupar, etc.— sí se puede crear una colección que de alguna manera sea como un solo libro con muchos capítulos distintos.

—Usted por ejemplo ilustró algunos libros publicados por La Galera que pertenecían a una serie con pautas bien definidas, Polifem, El cíclop, Lluna de mel al Palau de Vidre, Mi Long, el drac de la perla...

—En esa colección, todos los que intervinimos tuvimos que atenernos a indicaciones muy claras, que aceptamos de buen grado. Se trata de pautas ajustadas a un resultado económico, porque no hay que olvidar que estamos hablando de industria. Por esta razón se tuvieron en cuenta unas claves para evitar que el resultado final del producto superara un determinado nivel de coste. Claro, puede darse el caso de que la página que tienes que ilustrar en blanco y negro es la que —por las características de la narración— hubieras querido ilustrar en color (risas)... Pero a mí me parece que todas estas cosas forman parte de la cadena de



MIGUEL CALATAYUD, EL CAVALLET DE CARTÓ, DIPUTACIÓN DE VALENCIA, 1984.

la que hablábamos antes. Volviendo al cine, por ejemplo: se han hecho obras maestras con cuatro duros y se han hecho verdaderos bodrios con presupuestos millonarios. Entonces, si existe un condicionante, lo tomo como un desafío, una propuesta en la que voy a averiguar hasta dónde puedo llegar. Pero alguien dentro de la profesión piensa que no, que sólo podemos considerar álbum aquello que nace sin ningún condicionante, en el que no interviene ningún creativo además del ilustrador (entendiendo yo)... también es posible que el escritor de alguna forma imagine el resultado final junto con el ilustrador, ¿por qué no?

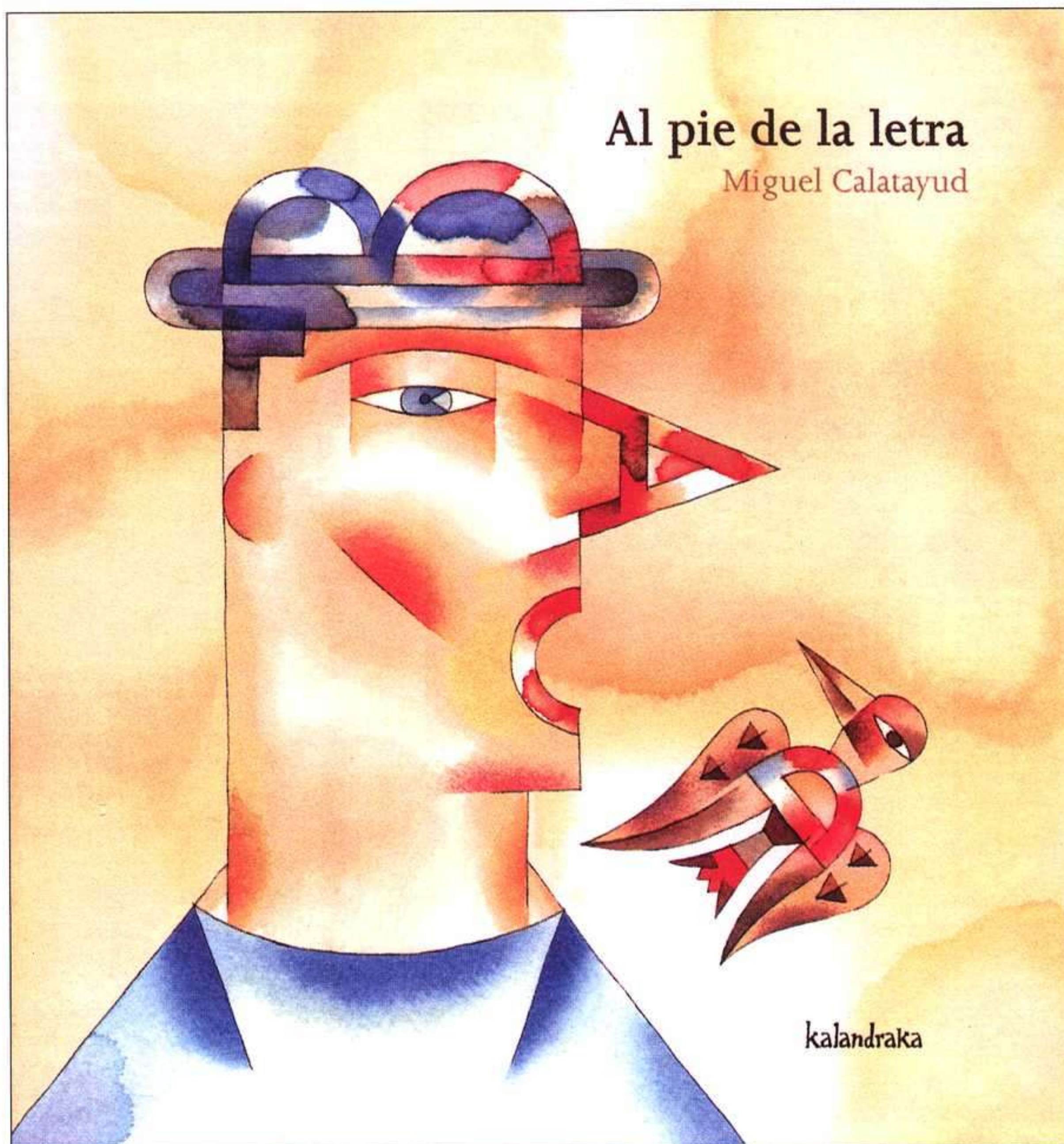
—¿Y esto forma parte de la cadena de la que hablaba?

—Y la cadena va más allá, porque aunque el libro esté en su fase final de producción, su presentación y colocación en el mercado dependerán de unos criterios comerciales y de distribución, hasta tal punto que el destino último de ese libro depende del librero. Si el librero lo esconde, nada de lo que hemos hecho en las fases anteriores servirá, porque la obra no llegará al receptor final. Y cuando llegue a él, entonces su interpretación dependerá de él y de nadie más. Ninguna de las fases anteriores tiene sentido si el lector no se apodera del libro, lo hace suyo, lo entiende y lo disfruta.

—¿No le da vértigo pensar en el largo camino que recorre cada una de sus obras?

—Para mí todo este proceso es muy emocionante, creo que es un asunto en el que se produce una serie de emociones propias del mundo de la cultura y que no existen en otros ámbitos. El valor del esfuerzo es fundamental en cada punto de la cadena, el mismo esfuerzo interpretativo del lector es indispensable... A veces escuchas un comentario de un lector sobre tu libro que verbaliza un aspecto que efectivamente has elaborado. La sensación al escucharlo puede ser magnífica. Y hablando de libros infantiles, la actitud de los propios chicos te emociona, ya que a veces te encuentras con observaciones que no esperarías.

—¿Por ejemplo?



Al pie de la letra

Miguel Calatayud

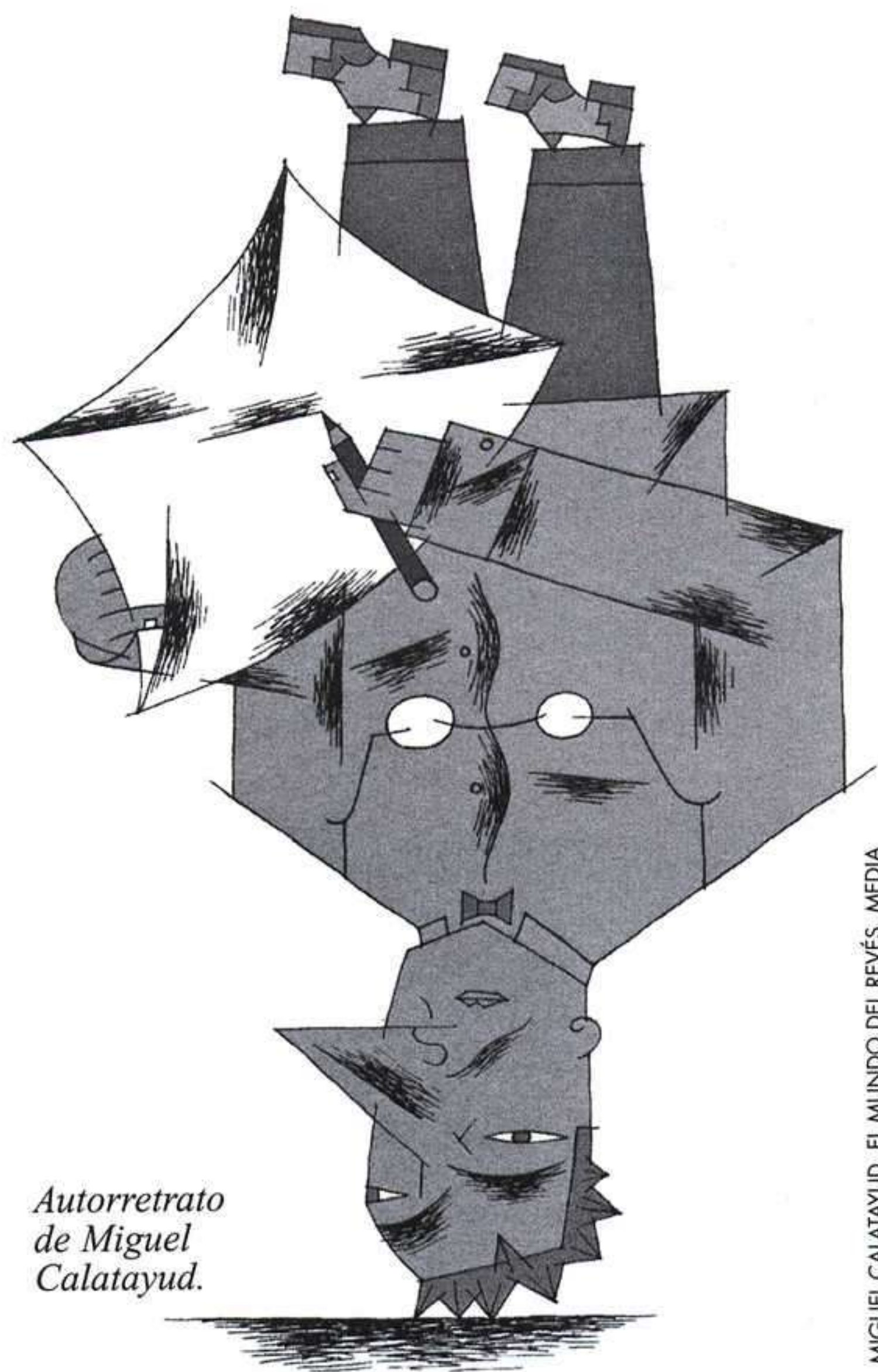
«... la oferta que nos hace el arte es verdaderamente compleja. Pero, tratándose de imágenes para niños, no nos podemos desprender del todo de una cierta ingenuidad».

—Hablando de una experiencia próxima, estaba trabajando con el abecedario, *Al pie de la letra*, y exponía las imágenes que yo había inventado para los chicos. Llegamos a la «y» que represento como una copa de helado. Les digo: «¿Verdad que podéis encontrar más imágenes para esta letra?». Entonces un niño contes-

ta: «Para mí la “y” perfecta es el tirachinas». Y me quedo sin palabras, tanto que si tuviera que repetir ese dibujo representaría un tirachinas.

—En este libro usted ha sido también el autor del guión, pero cuando ilustra obras de otros autores, ¿cree que es importante mantener una relación estrecha con el escritor?

—Éste es un tema sobre el que siempre se está reflexionando. Desde mi punto de vista, puesto que creo en la creación, naturalmente existe la posibilidad de ocuparse de un proyecto muy propio que escribes, elaboras, diseñas, dibujas, etc... Pero si, en cambio, se trata de un producto de un autor literario que uno tiene que poner en imagen, mi opinión ha sido siempre muy clara: el autor literario tiene que hacer bien su trabajo y dejar un producto absolutamente impecable; y yo, como ilustrador, me responsabilizaré de mi parte. Quizá me equivoque, pero desde mi punto de vista de responsabilidad —nunca hay que olvidar que el libro finalmente se dirige a



Autorretrato de Miguel Calatayud.

MIGUEL CALATAYUD, EL MUNDO DEL REVÉS, MEDIA VACA, 2001.



MIGUEL CALATAYUD, LA PERLA DEL DRAGÓN, LA GALERA, 1994.

los niños—, procuro que mi trabajo sea lo que debe ser. Si hay que repetir un dibujo lo repito, y si al final veo que hay algo que desentona, lo enfoco de otra manera. Algunas veces hasta he introducido cosas que no sólo no están en el texto, sino que de alguna manera sugieren una cierta contradicción con él.

Recuerdo el caso de una historia, *El cavallet de cartó*, que terminaba con una niña que se asoma a una ventana detrás de la cual hay una reja, pero el cuento no podía acabar con la imagen de una reja y para mí no pasaba nada si eliminaba la reja, no estaba traicionando el texto, la situación seguía siendo la misma. Cosas por el estilo...

—¿Hay textos que resulten más difíciles que otros a la hora de ilustrar?

—Sí, porque ocurre también a veces que un autor se empeña en tipificar cosas que creo que corresponden más al ilustrador. Ya que, a no ser que sea fundamental para el relato, si un escritor determina el color del vestido del personaje principal, este color condicionará todas las imágenes en las que aparezca

este personaje. Me parece que es mejor no definir el color de un vestuario sino dejarlo en manos del ilustrador que utilizará el color más adecuado según los ambientes. Así que, concluyendo sobre el tema de la relación con el autor, creo que el escritor tiene que acabar a la perfección su trabajo, que me llegará a mí. Yo haré todo lo posible para acabar perfectamente mi parte y así cada eslabón de la cadena. Creo que ésta es la mejor manera de funcionar; lo que ocurre es que a veces se da una forma de colaboración entre el autor literario y el ilustrador. Si se trata de un intercambio de ideas realizado en la fase de desarrollo del proyecto, creo que la operación puede ser muy enriquecedora a todos los niveles, para que el ilustrador también tenga la posibilidad de incidir en lo relativo al texto. Esto es un verdadero trabajo de colaboración hecho en el momento en que se está gestando la obra. Lo que no me gusta es aquella situación en la que el autor literario termina su trabajo, pero quiere hablar con el ilustrador para ver si su idea se ajusta a lo que tiene pensado. Esto no es bueno, porque yo ma-

nejo códigos gráficos; el escritor, códigos literarios. Si tan claro tiene el resultado visual final de la obra, en este caso se me ocurre que sería mejor que la ilustrara directamente él.

—Quizá lo haría si pudiese...

—Lo sé, pero es una cuestión de curiosidad. Aun siendo ilustrador, podría escribir un texto y desear que lo ilustrara otra persona que puede encontrar una solución gráfica que yo no había sido capaz de imaginar. Lo que puedo decir es que nunca he trabajado en colaboración con un autor literario; me ha tocado ilustrar un libro de Lorca, mejor ejemplo, imposible... (risas). Él en su poesía maneja colores y esto constituye un condicionante que respeto muy gustosamente, porque allí hay un valor poético en el que las cualidades elegidas no son caprichos. Además, tratándose de ilustrar poesía, la labor se hace especialmente difícil, ya que la imagen es metáfora, todo el arte es metáfora, la poesía es metáfora. Estamos creando una metáfora sobre otra metáfora y esta operación podría parecer un poco recargada.



MIGUEL CALATAYUD, EL PIE FRITO, PACO CAMARASA PINA Y MCDIEGO, 1997.

—¿Esta complicación estructural e interpretativa tiene que ver con todo lo metaficcional, tan presente hoy en día también en las publicaciones infantiles?

—Sin ir más lejos, cuando quité la reja en la imagen final del cuento *El cavallet de cartó*, me atreví a hacerlo sin avisar al autor. Preferí enseñarle el trabajo completo ya terminado, pero de repente me entró la duda de cómo recibiría los dibujos, tanto que le comenté que había eliminado la reja. Él me contestó: «No, la reja está, en el texto». Si el niño, cuando recibe el libro, capta que en el texto está la reja, pero en el dibujo no, esto significará que está relacionando la vía literaria con la vía gráfica. Y el adulto también, si por su cuenta detecta esta situación de encierro causada por la reja sin salida, realiza una operación mental valiosa.

—¿Se puede decir que en este caso la metaficción está en el diálogo que se instaaura entre el texto y la ilustración?

—Evidentemente. En el caso del libro se trata de una pieza en la que la relación entre texto e imagen funciona página a

página, en el cine es otra cosa porque se trata de una construcción alejada del plano literario, aun así, nuestro trabajo está más próximo al cine que a la propia literatura. Aunque pueda parecer fuerte, creo de verdad que nuestra memoria a la hora de crear una imagen se sitúa en un plano más cinematográfico que literario, porque lo que nos interesa es cómo va a funcionar la imagen, el color, la ambientación... Incluso nuestro trabajo tiene mucho de crédito cinematográfico. No sé si el lector se da cuenta de esto, pero el escritor resuelve su parte de forma naturalmente literaria, pero por mi parte tengo que decidir cómo va a ser el peinado del protagonista, qué ropa va a llevar, si calza zapatos o zapatillas y de qué color... Lo que en el cine sería un *casting* está en las manos del ilustrador. Y así el ambiente, hay que crearlo todo.

—¿Hay que ocuparse también de la dirección de fotografía?

—Y de la iluminación, claro.

—El trabajo de Dante Spinotti, el director de fotografía favorito de Michael

Mann, es interesante en la medida en que se encarga de dar forma a la obsesión del director por determinados colores, en especial el azul, color que se adueña de la atmósfera de muchas escenas en películas como *Heat* o *Manhunter*. ¿En sus ilustraciones hay una atención parecida hacia el tono cromático del conjunto?

—Se trata de marcar la percepción del ambiente a partir del color y es algo que ha estado siempre presente en mi forma de ilustrar. En todo mi trabajo hay una identificación del color que a veces llega al extremo de convertirse en una constante a lo largo de todo un relato, aunque lo habitual es jugar a este efecto psicológico del color para crear contraste entre una imagen y otra. Sí, se puede hablar de un filtro: paso todo por un tamiz que acaba influyendo incluso en la memoria. Si reproduces el libro en la memoria, ves una serie de situaciones que identificas con la noche o con el día, con una situación de frío o de calidez. Para mí esto es fundamental y en esto reside la magia del color. Empiezo concibiendo

las imágenes de forma lineal, después trabajo con el espacio y el volumen, y al final aplico todo esto al código del color, porque diría que para mí es la aportación conclusiva. Puedo iluminar y colorear una escena en la medida de lo que a mí me interesa y a veces recorro como inspiración a revistas, periódicos, etc.

—¿Y realmente ayudan?

—Me ha ocurrido algo como mirar el periódico del día y encontrar en él un cromatismo que me parece perfecto para una imagen que tenía que resolver. Desde el punto de vista gráfico, la solución me la dan estas cosas: una fotografía o una imagen de publicidad por ejemplo. Y esto es fundamental, porque la iluminación de la imagen refuerza el texto. He ilustrado algunos textos breves, en los que no se me pedían más de cinco o seis imágenes; en ese caso es más fácil aplicar la continuidad del color, porque al tratarse de sólo cinco imágenes puedes dar a todo el conjunto una envoltura particular. Creo que en general se puede decir que en el trabajo que se está haciendo últimamente se nota una reflexión sobre este tema: por ejemplo, reducir la gama cromática hasta el punto de reconducirla a una variación de tonos de grises, casi prescindiendo del co-

«Me gusta acudir al principio de la ingenuidad en el esquematismo de las formas, en la simplificación cuando toca. A mí me dicen que soy barroco y que poseo cierto *horror vacui* y lo lleno todo...»

lor que de esta manera se transforma en un apunte... Esto se nota incluso en el cine actual.

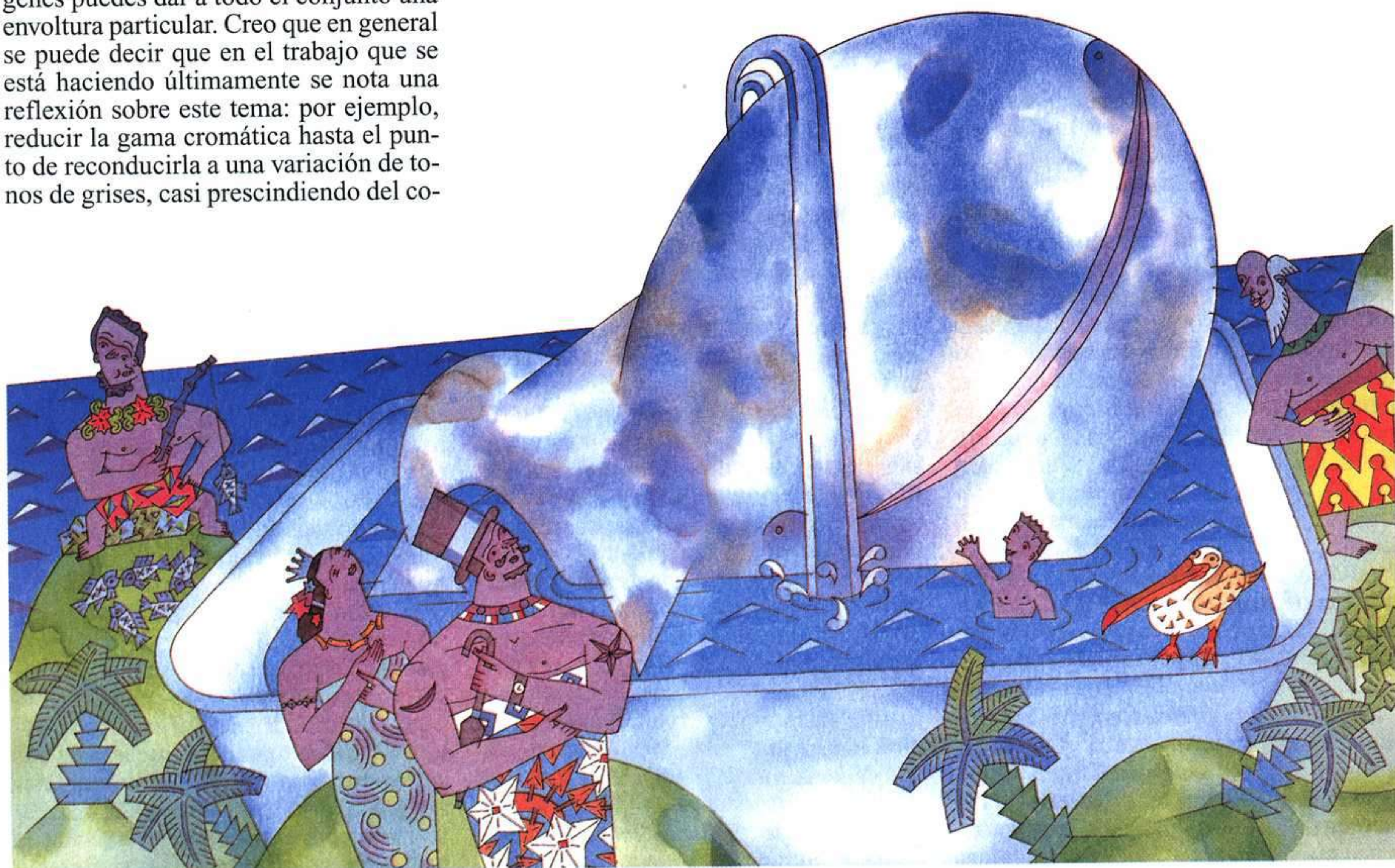
—¿Cree que el público infantil es capaz de advertir estos matices?

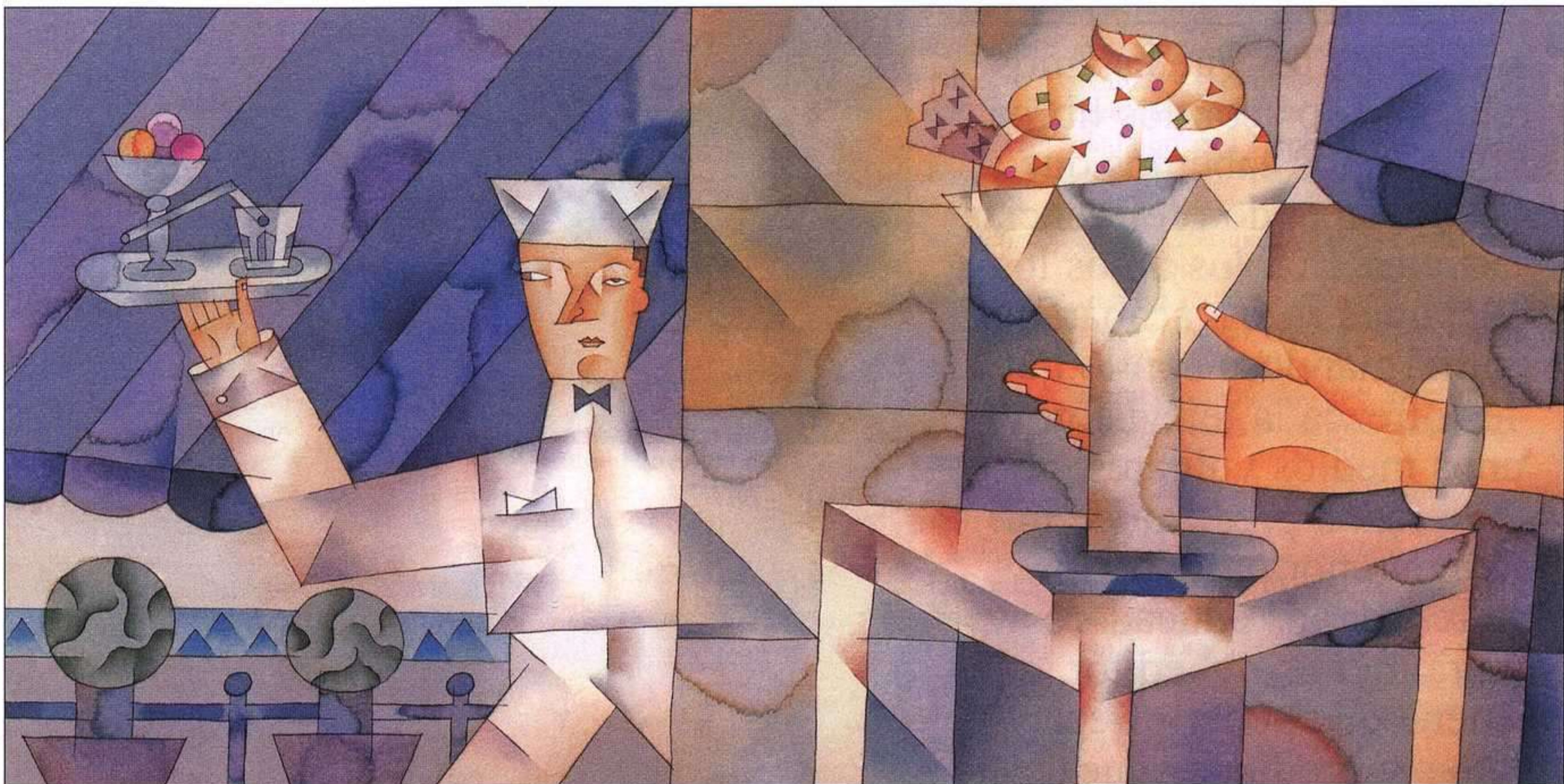
—No sé si el público infantil puede llegar a captarlos, quizá se trata de un tema más intelectual, más elaborado, pero cuando conecto con chicos dejo claro este punto y lo manifiesto para transmitir la importancia de evitar la borrachera del color por un lado o esta idea muy arraigada de que si se hace algo para niños, el color tiene que ser muy brillante. Nunca he estado de acuerdo con esta visión: la obra puede ser colorista, pero con un orden, con un código aplicado con criterio.

—Hojeando *Al pie de la letra*, se percibe un ritmo en la modulación cromática de la sucesión de dobles páginas y en la variación de ambientes, de agua, tierra, ciudad, fuego... ¿Cómo ha planificado la secuencia en esta obra?

—En el caso de este libro existía un orden que procede de la estructura del abecedario. Primero tenía que crear la

MIGUEL CALATAYUD, LA BALLENA EN LA BAÑERA, SM, 1994.





MIGUEL CALATAYUD, AL PIE DE LA LETRA, KALANDRAKA, 2007.

estructura de cada imagen y después, teniendo en cuenta la relación de colores entre una imagen y otra, decidir el color que me servía en cada caso. Pero me podía encontrar con una escena acuática que pide colores fríos y ver que con relación al dibujo anterior o al posterior no me encajaba, por esta razón tuve que hacer una especie de *story board* para establecer el orden de las escenas. De hecho cambié algunos diseños de letras en función de esto; el caso de la letra «b» es emblemático: se trata de una escena de desierto en la que no utilicé colores de desierto, ya que por la imagen cálida de la página anterior preferí dibujar un desierto nublado, brumoso, donde la arena no tiene un color dorado, tanto que el dibujo queda grisáceo, azulado y verdoso.

—La apertura del libro es sorprendente: propone dos desiertos que reflejan dos mundos no sólo geológicamente y geográficamente diferentes, sino que además ocupan lugares muy definidos en el imaginario colectivo, aventuras de momias y faraones en un caso, los vaqueros del Lejano Oeste en el otro. ¿Cómo se planteó manejar referentes tan distintos?

—Hacer este libro fue muy divertido porque, al no haber acción, verdaderamente podía cambiar de registro de una imagen a otra, incluso cambiar de iconografía. Los referentes son muy variados. Naturalmente, mi estilo nunca ha sido realista. Hay personas que se encuentran a gusto con el realismo y los resultados que consiguen me maravillan, pero no es lo mío; me interesa conectar con determinados movimientos artísticos que no son precisamente la última moda, como las vanguardias. Me gusta mucho también la iconografía popular por su conexión con cierta ingenuidad. No hay que tenerle miedo a la ingenuidad y a la expresión popular, lo cual no quiere decir que haya que imitar la manera de dibujar de los niños, esto es un error terrible: la ingenuidad del niño es auténtica y recrear esa supuesta «torpeza», que en realidad es una visión auténtica de lo que rodea al niño y una expresión muy directa que sale de dentro, sería una traición al verdadero papel de todo esto.

—Pero aun así sigue interesado en trabajar con esa dosis de ingenuidad.
—Me gusta acudir al principio de la

ingenuidad en el esquematismo de las formas, en la simplificación cuando toca. A mí me dicen que soy barroco y que poseo cierto *horror vacui* y lo lleno todo... Creo que estamos transmitiendo imágenes al niño y difícilmente un niño en la realidad ve una escena donde aparece un jarrón y nada más, o un señor sentado en una silla rodeado de blanco. El chico vive inmerso en un conjunto de formas mezcladas y nunca ordenadas, y en su educación visual, es decir en la percepción de la realidad, tiene que aprender a seleccionar los detalles. Por lo tanto, me gusta que en una imagen, que también puede ser sencilla, la percepción del lector no se agote en una sola mirada. Lo que pretendo es que la primera mirada no baste para abarcar la imagen, igual que sabemos que hay textos que no se dejan comprender con una sola lectura.

—Ha hablado de la permanente evolución de un creador, pero la ilustración es también un trabajo. ¿Busca algunas veces soluciones que le permitan economizar el tiempo?

—Esto funciona mucho en el terreno profesional. Hubo una época en la que

«... todos los que estamos relacionados con los libros para niños sabemos que estamos creando preferencias visuales. Si a los niños los dejamos solos, acabarán conformándose con lo que les ofrezca la televisión y unos medios vulgares, por esta razón precisan de un apoyo por parte de los padres, de los educadores y, naturalmente, del editor, que tiene que poder ofrecer pautas y productos que sean válidos».



MIGUEL CALATAYUD, EL ÁRBOL INQUIETO, SM, 1994.

me preguntaban cuánto tardaba en hacer una ilustración; nunca he sabido contestar y lo digo con absoluta sinceridad. Evidentemente, puede haber una actitud profesional basada en la tarifa, en lo que cobras en relación con el tiempo que dedicas a un determinado trabajo, pero, si partimos de un concepto creativo de la ilustración, esto no se puede determinar y menos de antemano. Puedes tener la experiencia de un trabajo que te ha salido más rápido, pero sinceramente creo que una ilustración se te puede complicar hasta el punto de no compensarte económicamente. Es posible que si te encuentras con un relato o con un libro que vive de cierta simplicidad, busques una solución sencilla. Aunque hay que ir con mucho cuidado, porque a lo mejor soluciones fáciles o soluciones previstas por un tiempo medido se complican por los motivos más disparatados. Es totalmente imprevisible: ciertas cosas se complican involuntariamente; otras, porque te lo buscas. Sería absurdo que como ilustrador desechara una idea sólo

porque me supondrá más tiempo de realización.

—Se dice que es difícil vivir de la ilustración infantil. ¿Usted cómo lo lleva?

—Creo que esto depende de las propias necesidades del ilustrador. Vengo de una experiencia como profesor de instituto. Se trataba de un trabajo que ofrecía una seguridad envidiable, pero llegó un momento en el que el problema era el tiempo, que me impedía desarrollar lo que quería hacer a nivel profesional, así que tuve que arriesgarme. Es cierto que quizá si se trabaja sólo con libros infantiles mantenerse puede ser difícil, aunque no se trata sólo de una cuestión económica. No acabo de ver una persona que acepta y realiza un trabajo tras otro, casi como una máquina. Me parece que en esta profesión hay que diversificar, hay que estar muy atento para ver si surge la posibilidad de hacer un cartel, trabajos en prensa o cubiertas de libros. Una cubierta es algo que te plantea problemas diferentes.

También es cierto que son otros tiempos; cuando empecé mi carrera, éramos muy poquitos. Hubo un momento histórico en el que ilustrar era una rareza y era extremadamente difícil definirlo: podías dedicarte al cómic, esto lo entendía todo el mundo, podías hacer humor gráfico, pero si te definías como persona que además de pintar hacía dibujos para acompañar unos textos, no se te acababa de entender. Quizá en otros países sí, pero aquí íbamos un poco más despacio. Creo que ahora la situación ha cambiado y por lo que veo y las referencias que me llegan, me doy cuenta de que gran parte de la humanidad quiere dedicarse a esto. Probablemente porque no sólo se trata de una actividad de creación, sino además de creación democrática que llega a todo el mundo. Lo que ocurre es que con esta amplitud de propuestas surge el problema de la calidad. Si en este trabajo no existe un fondo de verdadera profesionalidad y una intención detrás de la imagen, me parece que podemos quedar atrapados por

una gran masa de trabajo de la que pocos se salvan. Por esta razón es importante decirlo.

—¿Cree que los críticos y los editores están preparados para hacer una selección?

—En la actualidad, aunque los especialistas siguen siendo pocos, por mi experiencia de encuentros, seminarios, jornadas, ferias del libro, etc., me doy cuenta de que va creciendo el número de personas que se interesan. No sólo educadores, sino también padres. A veces recibo llamadas de personas que me piden que les venda un original de mis ilustraciones. En suma: cosas que antes no ocurrían ahora empiezan a pasar. Creo que sí, que los propios ilustradores y gente muy relacionada con la edición se interesan por el tema, aunque a la hora de evaluar una obra los aspectos comerciales siguen siendo determinantes, pero si piensas en el hecho de que en este país llegó un momento en el que se certificó la muerte del álbum infantil, la situación actual es esperanzadora. Finalmente, el álbum se salvó gracias a las pequeñas editoriales. Es cierto también

que la imagen cada vez pesa más: entendemos que vivimos en una realidad en la que no podemos prescindir del papel de la imagen.

—¿Cuál es entonces la importancia de la educación en ese ámbito de la imagen? ¿Cómo se puede formar al lector en ese sentido?

—Bueno, en el fondo siempre se nota latente cierta predisposición a considerar que el texto se dirige a la inteligencia, mientras que la imagen es una cuestión de emoción. No digo que todo el mundo que crea imágenes, ya no sólo en la ilustración sino también en la televisión y en el cine, por ejemplo, reflexione sobre este tema, pero si nos acercamos a él de una forma culta y civilizada nos damos cuenta de que no todas las imágenes pueden constituir un referente visual, y todos los que estamos relacionados con los libros para niños sabemos que estamos creando preferencias visuales. Naturalmente, si a los niños los dejamos solos, acabarán conformándose con lo que les ofrezca la televisión y unos medios vulgares, por esta razón precisan de un apoyo por parte de los pa-

dres, de los educadores y, naturalmente, del editor, que tiene que poder ofrecer pautas y productos que sean válidos y que desarrollen la capacidad de lectura de la imagen o, mejor dicho, la percepción visual, expresión que considero más precisa. Por ejemplo, me he dado cuenta de que los niños reaccionan de maravilla con el abecedario, porque al tratarse de relacionar una letra, que es algo conocido, con formas parecidas, no sólo llegan a reflexionar sobre el porqué de mi elección sino que, al mismo tiempo, plantean sus propios parecidos.

—El abecedario es un estímulo continuo para la capacidad asociativa, también en la secuencia de letras. A veces me parece que de una imagen a otra resuenan unos ecos. Pienso por ejemplo en la «h» y la «i»: en la primera aparece un hombre que levanta pesas y en la segunda un porche aguantado por una cariatide...

—Al principio había pensado que en el libro aparecieran unos textos donde se jugara con la propia letra, que no tenía que aparecer necesariamente como inicial de palabra: así como en la imagen el

Capturando el instante (o como crear un universo manchado)

Si uno no vigila lo suficiente, observar las ilustraciones de Miguel Calatayud puede convertirse en un acto de contemplación: la liquidez de los colores, que evolucionan en una sucesión de manchas de límites —paradójicamente— calibrados, atrapa la mirada como los reflejos de una imaginaria luna sobre el mar. Tampoco deja de asombrar la perfección con la que el color se aproxima —sin el atrevimiento de entrometerse ni intención de pelear— a los límites marcados por los trazos de tinta china. No hay allanamiento, ni invasión de territorios. La gracia con la que el artista guía el color nace de una esmerada técnica y sobre todo de un apasionado conocimiento de los materiales y los medios de los que dispone. Un equilibrio entre humedad, secado y reacción del papel es la fórmula que está en la base del proceso; el instante es la clave.

A la hora de hablar de su actividad de ilustrador, Miguel Calatayud no puede dejar de mentar la palabra *emoción*, que es la nota de fondo omnipresente en su obra. Explica que llegó a desarrollar lo que algunos llaman «el truco de las manchas», como reacción a las nuevas posibilidades ofrecidas por el ordenador. Pintar superficies de acuarela perfectamente uniformes ya no tenía sentido, porque este efecto se podía conseguir de manera mucho más sencilla con el ordenador. Fue su búsqueda de es-

pontaneidad y la específica singularidad del material que había escogido lo que lo llevó a experimentar en una nueva dirección, que se ha demostrado apasionante teniendo en cuenta que, por mucho oficio o pericia que tengas, repetir la misma imagen tal cual será siempre una operación imposible.

En esta línea se mueve también su sendero, lejos de los transitados caminos del realismo: ¿para qué reproducir algo que ya tenemos delante de los ojos? Sus ilustraciones suponen una puerta a nuevos mundos, y sobre todo a la conciencia de que hay más de lo que se ve, conciencia que viaja acompañada por la invitación a explorar e imaginar más allá de las convenciones representativas en las que nos han educado. Volviendo a comparar ilustración y cine, el artista dice: «Odio las películas animadas en *capture motion* (la técnica según la cual primero capturas la imagen real y después la digitalizas). ¿Por qué si ya tienes la imagen real? El dibujo animado es la invención del movimiento, como el Correcaminos que se mueve de una forma que jamás verás en la realidad. Ésta me parece una falta de creación. Fui evolucionando porque estaba buscando técnicas espontáneas y naturales. Y se me ocurrió que si la acuarela no quedaba plana sino manchada, el resultado podía ser interesante».



MIGUEL CALATAYUD, AL PIE DE LA LETRA, KALANDRAKA, 2007.

lector tiene que localizar la letra, tendría que localizarla en el texto. Finalmente se decidió eliminar los textos, así que frente a una propuesta de este tipo tenía que hacer ilustraciones que fueran poesía visual y aun así mantuvieran su identidad de ilustración.

Me explico: en el caso del abecedario podría haber jugado sencillamente con la forma de las letras, pero decidí mantenerme en el ámbito de la ilustración, es decir en ese territorio donde cada imagen no sólo sugiere que ocurre algo, sino también que algo ha ocurrido antes y algo ocurrirá después. Cuando empiezas a relacionar una imagen con otra, se desarrolla además una asociación de conceptos que lleva a pensar en la poesía visual. El hecho de que no haya texto no significa que no haya intervenido un autor literario para crear el guión subyacente... Como en una película muda, aunque aquí no son necesarios los encuadres explicativos para que el lector (en este caso sería mejor hablar de espectador) pueda reconstruir la historia a partir de la imagen. A veces con una idea muy sencilla se consigue el equili-

brio perfecto, es decir, se crea la obra maestra y no hay nada más que decir. Lo que no entiendo es por ejemplo el empeño que hay en Hollywood de volver a hacer las obras maestras del cine. Error. La perfección estaba en el conjunto y así tendría que ser en el caso de un libro: en una película no puedes decir que las imágenes están bien, los diálogos fallan. No, si falla algo, toda la película falla. Así tendría que ser en un libro, un libro es bueno o es malo como producto en sí. Claro que podemos hablar de sus partes, pero cuando evaluamos un libro como tal no podemos separar sus componentes. El ejemplo al que acudo siempre es Saint Exupéry y *El principito*: ya ni cuestionas la calidad de los dibujos, no es ésa la cuestión, el libro es simplemente intocable. Y sin embargo se llegó a hacer una película sobre *El principito*; la firmó nada menos que Stanley Donen. Era un musical en el que salía Bob Fosse, el coreógrafo de *Chicago*... aun así la película fue un fracaso, porque en *El principito* no es la peripecia lo que lo hace especial. Y así pasa con los libros, a mí me pasa con los míos: no podría

volver sobre los libros que he ilustrado... No se puede intervenir en una obra que ya pertenece al público.

—Cuando empezó a ilustrar, su labor, junto con la de ilustradores del calibre de Asun Balzola, Carme Solé Vendrell, Miguel Ángel Pacheco o Manuel Boix revolucionó el panorama del mercado español. ¿Tenía conciencia de esto entonces?

—Si nos situamos históricamente, es cierto que todos los movimientos de vanguardia en España se vieron interrumpidos por la guerra. Ésta es la realidad, además, después hubo una larga época en la que no estaban las cosas para que la creación funcionara de forma satisfactoria. Precisamente en estos años empezamos a acceder a informaciones de fuera y a darnos cuenta de la realidad. En mi caso, en verano, en Alicante, podía leer la revista *Marie Claire*, la auténtica francesa, que tenía muy buenas colaboraciones gráficas; o, gracias a un amigo cuya tía era profesora de inglés, tenía acceso a unas publicaciones que me parecían interesantísimas; o iba al cine... Empecé a hacer un cómic de una

forma que en esa época no se llevaba y, la verdad, no gustaba nada. Hubo gente que escribió a la revista donde publicaba para pedir que por favor me sacaran de allí. Pero la verdad era que me aproximaba al cómic y a la ilustración con una visión completamente ingenua.

Lo que pasa es que también había gente como Carmen Bravo Villasante, que ojalá siguiera con nosotros, que sabía ver estos cambios, e iban surgiendo determinadas editoriales como Santillana, Altea, con la que colaboró también Pacheco, tanto que todo esto llegó a tener proyección hacia el exterior, cosa que posteriormente se ha perdido por completo. Yo creo que sí éramos conscientes de lo que estábamos haciendo: nuestra actitud hacia la complejidad del acto de ilustrar. Como no había mucho, nos convertimos rápidamente en referentes de los que nos siguieron, ya que representábamos a los que habían roto con la situación anterior. Esto, sin ser continuación de lo que entendemos como vanguardias, porque nuestras opciones estaban más relacionadas con la publicidad, el cine y determinados ilustradores de fuera.

—*Y esas influencias son realmente importantes...*

—Por supuesto, son fundamentales: un ilustrador tiene que dejarse influenciar por todo lo que vea, un ilustrador tiene que estar empapándose de todo lo que se hace a su alrededor. Sería absurdo que un ilustrador dijera que se encierra en su estudio porque no quiere que nadie lo influyera. El factor comunicación es decisivo y bendita sea la influencia. A nosotros el empuje hacia el cambio nos vino de lo que veíamos que se hacía fuera. ¡Cuando empezamos nosotros, los dibujos infantiles eran dibujos de hadas que se aplicaban a relatos que empezaban a tener cierta actualidad!

—*En relación con lo que llegaba de fuera, ¿cómo consideraban su preparación técnica y la capacidad de producción de la industria en España?*

—Sobre nosotros pesaba una especie de desespero en el sentido de que veíamos que lo que era la producción y los mecanismos editoriales dejaban mucho que desear, desde las fórmulas de impresión, hasta los acabados de los libros,

aunque también hoy en día pasa cada cosa... En uno de mis libros en todas las imágenes falta un trocito en el lado derecho, ¡y eso que el trabajo fue supervisado por un director artístico!

De todas formas, en aquella época nuestra impotencia derivaba de la conciencia de que no estábamos preparados para que la calidad final del producto estuviera a la altura de lo que veíamos en Bolonia por ejemplo. Gráficamente habríamos podido hacerlo, pero a la hora de imprimirlo o hacer evidente la intención editorial... esto sí que ahora ha cambiado. Hoy en día tenemos productos editoriales competitivos.

—*¿Había comunicación, relación entre ustedes?*

—No del todo, no había espíritu de equipo ni de escuela y entre nosotros había cierta dispersión geográfica. Hoy en día esto ha dado vida a tendencias, es decir que se habla de la gente de Valencia o de Barcelona, por ejemplo. Pero eso sí, nos conocíamos y éramos amigos. Pensando en mis comienzos, en cierto sentido me siento un dinosaurio, pero



MIGUEL CALATAYUD, COLUMBETA LA ISLA LIBRO, ANAYA, 1999.



MIGUEL CALATAYUD, FEDERICO GARCÍA LORCA PARA NIÑOS Y NIÑAS, EDICIONES DE LA TORRE, 2007.

ilustrar sigue siendo una aventura para mí y, cada vez que empiezo a ilustrar un libro, nunca sé cuál será el desenlace.

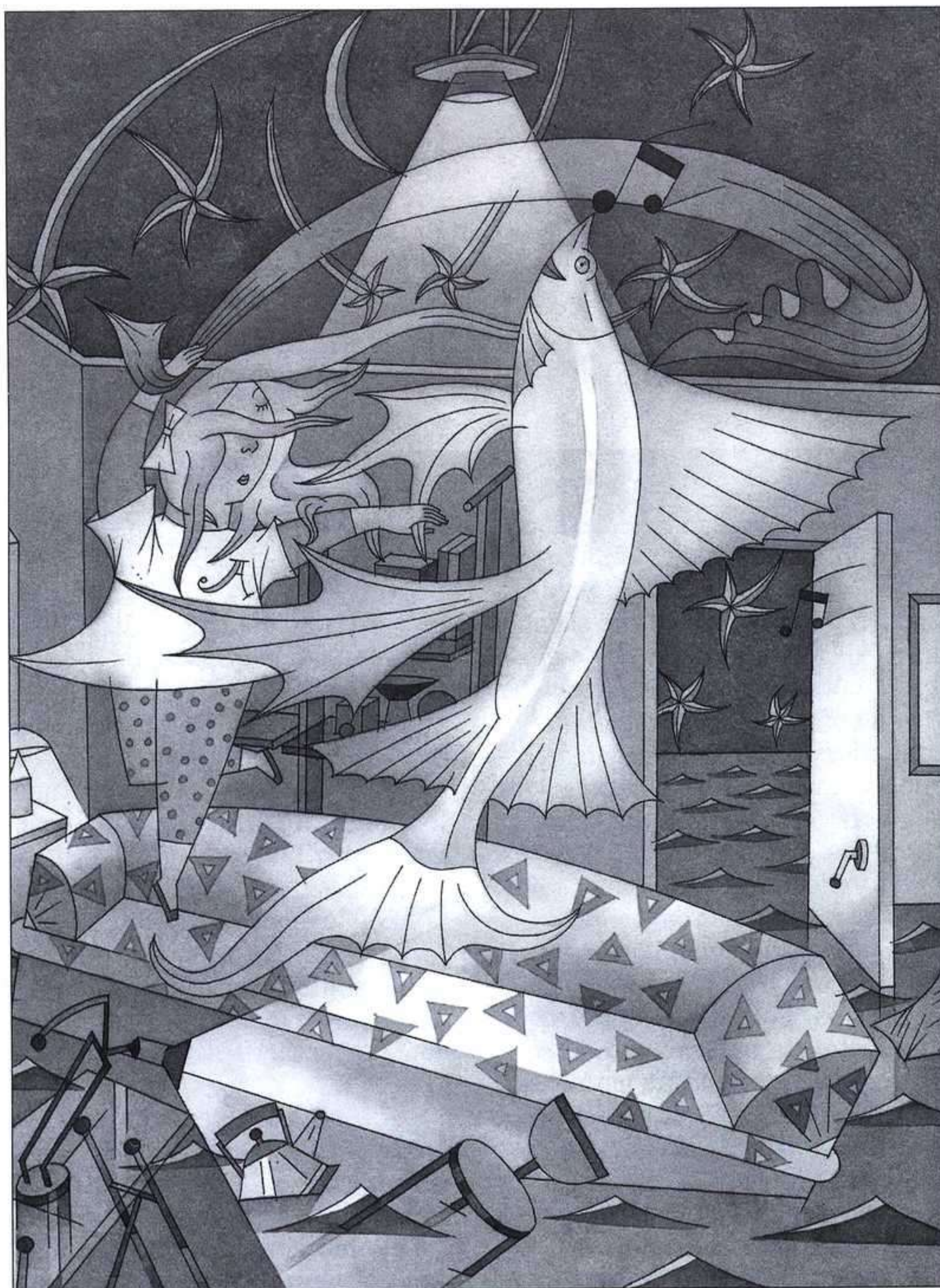
Todo empieza cuando compras el papel blanco, acto que, lejos de ser banal, se está convirtiendo cada día en una apuesta: no es fácil para mí encontrar el papel que necesito. Un día trabajando me di cuenta de que las últimas hojas del papel que había comprado no reaccionaban como de costumbre. Y esto es grave ya que mi técnica se basa en el hecho de que sé exactamente cómo reaccionará el papel. Entonces el amigo que me vendía el papel se preocupó de llamar a la fábrica preguntando si por casualidad una partida de papel les había salido mal. Ellos contestaron felicitándolo por su sensibilidad y añadiendo que nunca más el papel volvería a ser lo que era porque habían cambiado su composición. Acudí a un papel italiano, de importación, que requiere que trabaje de otra forma y que conviva con su particular textura, que de esta manera entrará a ser parte de todos mis trabajos.

Existe un caso límite, se trata del ilustrador valenciano Segrelles que trabajó durante y después de la República. Pero en cierto momento de su carrera tuvo que renunciar a la acuarela porque el papel que utilizaba se dejó de fabricar. Tuvo que pasar al óleo (y bajo mi punto de vista la calidad de su obra empeoró tremendamente). Cuando el trabajo es manual, una tontería como ésta determina tu obra. Probablemente todo esto se va a acabar, el ordenador es muy práctico, te permite ahorrar. Mucho lo determina la época y el lugar: hoy en día el ordenador te permite hacer tantas cosas que no puede no seducir, hasta que alguien vuelva descubrir la emoción de lo manual. ■

*Arianna Squilloni es editora y especialista en LIJ.

Bibliografía (selección)

- *Peter Petrake, Madrid: Doncel, 1971.
- *Los doce trabajos de Hércules, Madrid: Doncel, 1973.
- Peter Pan, Madrid: Doncel, 1976.
- Datrebil 7 cuentos y 1 espejo, Madrid: Espasa Calpe, 1980.



MIGUEL CALATAYUD, LIBRO DE LAS M'ALICIAS, SM, 1990.

- El cavallet de cartó*, Valencia: Diputació Provincial de Valencia, 1984.
- Una de indios y otras historias*, Madrid: SM, 1988.
- El món inventat*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1990.
- El último de los dragones*, Madrid: Anaya, 1990.
- Libro de las M'Alicias*, Madrid: SM, 1990.
- **Lobo hombre*, Madrid: SM, 1991.
- **El árbol inquieto*, Madrid: SM, 1994.
- **La ballena en la bañera*, Madrid: SM, 1994. Ed. en catalán —*Una balena a la banyera*—, Cruïlla, 1994.
- Lluna de mel al palau de vidre*, Barcelona: La Galera, 1994. Ed. en castellano —*Luna de miel en el palacio de cristal*—.
- Mi Long, el dragón de la perla*, Barcelona: La Galera, 1994.
- El enigma N. I. D. O.*, Barcelona: Edebé, 1995.
- Escenarios fantásticos*, Madrid: SM, 1995.
- Polifem, el ciclop*, Barcelona: La Galera, 1996. Ed. en castellano —*Polifemo, el ciclope*—.
- Un genio en la tele*, Madrid: Anaya, 1996.
- El meu llibre de poesia*, Anaya, 1997.

- Capgirel, l'illa llibre*, Madrid: Anaya, 1999. Ed. en castellano —*Columbeta, la isla libro*—.
 - **Fred el pez*, Madrid: SM, 1999.
 - La casa de cristal del señor Clin*, Madrid: SM, 2000.
 - O home do impermeable amarelo*, Madrid: SM, 2000.
 - **El mundo al revés*, Valencia: Media Vacca, 2001.
 - Regalos para el rey del bosque*, Madrid: SM, 2001.
 - El bosque de mi abecedario*, Valencia: Diálogo, 2003.
 - **El pie frito*, Alicante: Edicions de Ponent, 2004. Ed. en catalán —*El peu fregit*—.
 - Tres viatges*, Valencia: Diálogo, 2005. Ed. en castellano —*Tres viajes*—.
 - Espera, ja vaig!*, Valencia: Diálogo, 2006. Ed. en castellano —*¡Espera, ya voy!*—.
 - **Al pie de la letra*, Sevilla: Kalandraka Andalucía, 2007.
 - El cuaderno de Luismi*, Madrid: Anaya, 2007.
 - Federico García Lorca para niños y niñas*, Madrid: Ediciones de la Torre, 2007.
- (* libros escritos e il. por Calatayud).