

ILUSTRACIÓN

Aproximaciones al lenguaje de los álbumes

Luis Daniel González y Fernando Zaparaín *

Con este artículo iniciamos una serie de seis, en la que los autores hacen un análisis genérico del álbum. Para ello han elegido unos 40 álbumes de calidad reconocida, disponibles en el mercado y en las bibliotecas de nuestro país; han agrupado estas obras en seis bloques según las maneras de narrar mediante dibujos. En esta primera entrega se analiza La pequeña marioneta, exponente de la gran tradición clásica figurativa, junto a otros títulos dentro del bloque «Trascendentes y serios europeos».



ALFONSO RUANO, EL GUARDIÁN DEL OLVIDO, SM, 1990.

Cuando me vi en la tesitura de tener que opinar con solvencia sobre la calidad de las imágenes de los álbumes ilustrados, elegí el procedimiento de seleccionarlos teniendo en cuenta criterios básicamente narrativos —lo que, simplificando, quería decir que la historia me tenía que gustar—, y después se los mostré a Fernando Zaparaín, una persona con amplios conocimientos de arte y dibujo. Él veía los álbumes en mi presencia e iba comentando sus impresiones acerca de lo que veía, sin atender mucho, al menos al principio, a cuestiones argumentales o de contenido. Con este método de trabajo fui aprendiendo muchas cosas que desconocía y Fernando fue aficionándose a los álbumes ilustrados y descubriendo sus posibilidades.

Con el paso del tiempo, ambos pensamos poner un poco en orden las experiencias de ese trabajo en común para intentar un cierto análisis genérico del medio «álbum ilustrado». Así han nacido estos artículos, unas «aproximaciones» a la cuestión que abordamos del siguiente modo: elegimos unos cuarenta álbumes de calidad reconocida, que tenían unos años de vigencia y estaban disponibles en el mercado y en las bibliotecas, los agrupamos luego en seis bloques según grandes maneras de narrar mediante dibujos o pinturas; seleccionamos después unos cuatro o cinco de cada grupo para hacer un análisis más detenido de uno, que haría Fernando, y unos comentarios generales sobre los otros, de lo cual me ocuparía yo.

La elección fue guiada por la calidad de los álbumes, sin buscar *a priori* equilibrios de conjunto en atención a otros aspectos, como las edades de los destinatarios, o los temas y sentimientos de los que tratan, o las características de los personajes, etc. Por razones de conveniencia, algunos álbumes van en un grupo aunque también podrían ir en otro, y también hemos recurrido a varios que no han sido publicados en España. Por razones de espacio, los comentarios se limitan a breves *flashes* que intentan iluminar cuestiones relacionadas con la confección o la edición de los álbumes. Confiamos en abrir perspectivas a quienes tienen interés en el tema y esperamos provocar también nuevos acerca-

mientos a la cuestión: estudios de álbumes concretos, o de los producidos por un ilustrador, o de los editados en algún lugar o periodo de tiempo, o de los que comparten la misma temática, etc. *Luis Daniel González.*

Clasificación general

Esta serie de artículos se propone efectuar un análisis comparativo de las características formales, plásticas y narrativas que algunos álbumes ilustrados presentan y que les permiten conseguir de una manera más eficaz su objetivo: relatar algo articulando texto e imagen y secuenciándolo básicamente a través de la fragmentación en páginas. Esta bipolaridad de todo álbum pide formas de análisis peculiares, diferentes, en algu-

nos puntos, a las técnicas aplicables a la pintura, y próximas, en otros, a las de medios como el cine.

El lenguaje de los álbumes ilustrados depende de la paradójica relación entre la polisemia de la imagen y las connotaciones que tal imagen recibe del contexto en el que va insertada y del texto que la acompaña. La imagen es muy precisa en su denotación de una realidad pues funciona como su *analogon* directo. Pero esa proximidad en la representación dificulta su uso como signo en un lenguaje, porque puede ser leída de muchas formas (polisemia) o porque puede haber muchos signos para reflejar una misma realidad (metáfora). Será cada autor quien determine qué imágenes representan en su álbum el texto del relato. Por tanto, no será posible encontrar un único sistema de imágenes que traduzca



JUTTA BAUER, EL ÁNGEL DEL ABUELO, LOGUEZ, 2002.

siempre con los mismos signos las mismas realidades, algo que tampoco el lenguaje es capaz de conseguir.

Para resolver estas limitaciones, la imagen y el texto se han aliado durante el siglo XX, especialmente en la publicidad gráfica, el cómic y los álbumes ilustrados. Una vez montada esa asociación texto-imagen, lo que se quiere decir será reconocible, pero nunca se alcanzará la univocidad. Por ejemplo, muchos ilustradores se han enfrentado en su madurez con obras clásicas como la *Divina Comedia* o *Alicia en el país de las maravillas*, pero nunca el resultado ha sido coincidente. La historia era siempre la misma, y para que todas esas ilustraciones fueran leídas de igual manera ha sido necesario, precisamente, un texto común que las acompañara. En cuanto el texto desaparece, el relato visual se dispersa en infinidad de significados singulares, sugerentes pero sin duda inoperantes para la transmisión.

La confrontación de texto e imagen de la que venimos hablando, tan obvia y tan elocuente, lleva a poner el punto de mira en características formales propias de los álbumes ilustrados, como el fuera de campo (elipsis), el *découpage* y posterior *raccord* (muy similar al montaje del cine), la dialéctica entre plano (ilustración individual) y secuencia (paginación), relaciones marco-contenido y plano-contraplano, punto de vista del objeto y el sujeto, metalenguaje (el álbum dentro del álbum), etc. Además, hay que considerar las técnicas, los soportes, los tamaños y lo que podríamos llamar las particulares opciones estilísticas que cada autor toma de las tradiciones gráficas disponibles.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, se trataría de explorar tres grandes sistemas narrativos y gráficos (realidad, razón y sentimiento) en los que se pueden clasificar, al menos tentativamente, algunos de los mejores álbumes disponibles en el mercado actualmente.

En primer lugar, destaca la opción preferente por la realidad, vinculada con la tradición clásica que, desde el Renacimiento, ha perfeccionado los recursos más apropiados para ofrecer una representación del mundo (mímesis) sobre todo mediante la perspectiva focal y las apariencias de luz y sombra. Básica-



ANDREI DUGUIN Y OLGA DUGUINA, LAS PLUMAS DEL DRAGÓN, ANAYA, 1993.

mente, dentro de esta tendencia nos parece que los «optimistas y nostálgicos anglosajones» serían fieles al enorme poder evocador de la naturaleza, mientras los «trascendentes y serios europeos» prefieren centrarse más en la complejidad del mundo.

Después se podrían encontrar las dos grandes corrientes anunciadas por la Ilustración y el Romanticismo que, desde las vanguardias del siglo XX, han puesto en crisis la ilusión de realidad y han reclamado que se exprese lo subjetivo y se haga realidad lo ilusorio. Esos vectores serían la razón y el sentimiento, que tienen sus primeras manifestaciones en los comienzos del siglo XX, y nuevos equivalentes en la revisión posmoderna de su segunda mitad.

La razón ha explorado los valores de la representación plana, difícil de inter-

pretar pero cargada de relaciones. Especialmente el *collage* cubista ha reconocido la fragmentación de la mirada moderna y ha ensayado el valor dialéctico de su posterior montaje, incluso hasta llegar al límite de la abstracción. Hemos agrupado estos álbumes en dos bloques: «cubistas agradecidos» y «agudos minimalistas», ya se verá por qué.

Por el lado del sentimiento, los «impactantes expresionistas» han presentado la realidad en cuanto transmisora de estados subjetivos e incluso subconscientes, hasta desembocar en la experiencia convulsa de la posmodernidad, que acepta la complejidad como único escenario posible y se centra en presentar sus mil facetas renunciando a una lectura global, un bloque que hemos titulado «entusiastas de la fusión». *Fernando Zaparain*.

Trascendentes y serios europeos

En este primer bloque se analiza *La pequeña marioneta* en profundidad, y luego también los álbumes, *El ángel del abuelo*, *Rosa Blanca*, *Las plumas de dragón*. Además se hace mención de *El guardián del olvido* y de un álbum que sólo ha sido editado en Suiza, *Der Standhafte Zimssoldat*.

Análisis de *La pequeña marioneta*

Un niño solo delante de un teatrillo de marionetas, y el titiritero que, oculto, se da cuenta de su presencia y hace actuar una marioneta para él; el niño, preocupado cuando ve que un lobo quiere comérsela, agarra la marioneta y sale corriendo con ella; el titiritero repara entonces en que el niño cree firmemente que la marioneta es de verdad y sale corriendo detrás...

Este álbum se podría inscribir dentro de la gran tradición clásica figurativa, que intenta reproducir la realidad con la

mayor verosimilitud. Como ya se ha adelantado, la premisa fundamental de esta corriente es una imitación reflexiva de la naturaleza (mímesis), conseguida mediante la ilusión del parecido, aunque quien representa hace en realidad una estilización de las cosas. La ilustración secuenciada propia de los álbumes es una modalidad que se inició a finales del siglo XIX en medio de esta tradición realista que permanece hasta hoy.

Dentro de la opción preferencial por la realidad, *La pequeña marioneta* se aparta de los efectos fotográficos tan queridos del mundo anglosajón, y prefiere simplificar el dibujo, de acuerdo con una visión compleja típica de la Europa continental. Pero se mantiene la profundidad habitual de la perspectiva focal, se emplean las sombras para modelar los objetos y se sigue reproduciendo proporcionadamente la realidad.

Toda esta simplificación es elocuente, por ejemplo, en la página de *La pequeña marioneta* que representa al niño asomándose tímidamente por una esquina

de la calle (véase Figura 1). La pared se reduce a su arista, un trazo vertical algo descentrado respecto al espacio en blanco de la página cuadrada. A la derecha de la línea asoman unas cuantas marcas de lápiz (el pelo), un círculo (el ojo expectante), una curva (la nariz), una raya (la boca) y tres dedos, uno de los cuales está ligeramente por debajo del labio y representa en esencia la expresión infantil de reflexión por antonomasia. No es necesario dibujar el contorno de la cara, que reconstruiremos nosotros mentalmente al unir los otros trazos. El cuerpo es indiferente porque aquí se quiere describir una actitud y basta la cara para representarla. Por eso tronco y extremidades quedan fuera de campo, ocultos por la raya-esquina. Se intenta con obstinación establecer el número mínimo de trazos para definir un objeto. Uno más sobraría, uno menos haría imposible la lectura. También conviene advertir que en la opción por la realidad, el mundo se esencializa, pero nunca se deforma, como ocurrirá en el sistema plano de la ra-



Figura 1.

GABRIELLE VINCENT, LA PEQUEÑA MARIONETA, ZENDRERA ZARIQUIEY, 2002.



Figura 2.

GABRIELLE VINCENT, LA PEQUEÑA MARIONETA, ZENDRERA ZARIQUIEY, 2002.



Figura 3.

GABRIELLE VINCENT, LA PEQUEÑA MARIONETA, ZENDRERA ZARIQUIEY, 2002.

zón o con la subjetividad expresionista del sentimiento.

Este álbum refleja las potencialidades de un sistema descriptivo que ha llegado a sus mejores cotas de maestría. Toma sus referencias, no sólo del mundo pictórico sino de otros sistemas de representación verosímil. Especialmente para los narradores gráficos figurativos, se ha convertido en modelo el cine de Hollywood, con su repertorio estándar de encuadres y su sistema de corte y montaje (*raccord*) por continuidad. Este despiece permite que el punto de vista del dibujante se identifique con el del lector para dar a este último una sensación de omnipresencia y control total del relato. Por ejemplo, para representar a dos personas que hablan lo más lógico es mostrar a una y otra alternativamente, en vez de las dos a la vez, como ocurre en el álbum que estamos comentando (véase figuras 2 y 3). Estos cortes saltan de un espacio a su opuesto, pero curiosamente esta discontinuidad no nos incomoda porque va a favor de la lógica continuidad del relato.

También el tiempo es discontinuo en la narrativa realista, pero se nos presenta con apariencia de linealidad, como podemos comprobar en las dos primeras páginas de *La pequeña marioneta*, cuando primero se ve al niño saliendo de un

callejón y en la ilustración contigua se aleja muchos metros (véase figura 4). Entre ambas escenas realmente ha pasado más tiempo del que nuestra vista ha empleado en transitar de un dibujo a otro, pero el eficaz mecanismo de la elipsis ha suplido la cesura temporal y ha creado una ilusión de tiempo único.

De todos modos, cuando hay cortes, el orden adecuado es imprescindible y cada página tiene que ser capaz de relacionarse con la siguiente, algo que históricamente se ha conseguido usando muchos procedimientos. Para no tener que representar todos los momentos se eligen aquellos más representativos. Si no se quiere mostrar todo un ámbito, seleccionaremos el punto de vista más apropiado. Por ejemplo, al presentar el teatro de guiñol se hace un plano general, verdadero compendio de todos los elementos de la historia, con el escenario, una silla, el titiritero, el niño e incluso una sombra en el escenario que anuncia la marioneta (Figura 5).

El sistema de corte y montaje ha sido el preferido de la narrativa gráfica realista y, si se busca, aparece en todas las demás opciones formales. En realidad, la paginación típica del medio lo hace inevitable, especialmente cuando corresponde pasar hoja. Esta necesidad de corte ha invitado históricamente a selec-

cionar las partes de la historia que se deseaba emplear. Un álbum ilustrado es, de hecho, un *story board*, un guión traducido a unos encuadres y unas frases, que se escogen respecto a otros que se desechan. Pero pronto se intuyó que lo desechado también podía estar presente mediante el mecanismo denominado fuera de campo. Ya hemos hablado antes del uso en *La pequeña marioneta* de los espacios en blanco como fondo que pone en valor unos pocos trazos significativos. Ahora veremos cómo la autora economiza trazos también en la representación del escenario. Podría dibujar todo lo que cabe de una ciudad en la página del álbum, pero prefiere representar los lugares con los mínimos elementos posibles. Concretamente la pared por la que se desliza el titiritero detrás del niño que huye con su marioneta (véase figura 6) me parece sorprendente. Basta una sombra que primero es horizontal y luego se hace vertical, para indicar que el personaje está junto a un muro. Buena parte de la calle queda fuera de los límites de la página, pero todos intuimos que continúa más allá del borde y que bastaría desplazar éste para seguir viendo otras zonas de la calle. Incluso la ventana se representa sólo en parte y da a entender que es una ventana completa partida por motivos de encuadre.

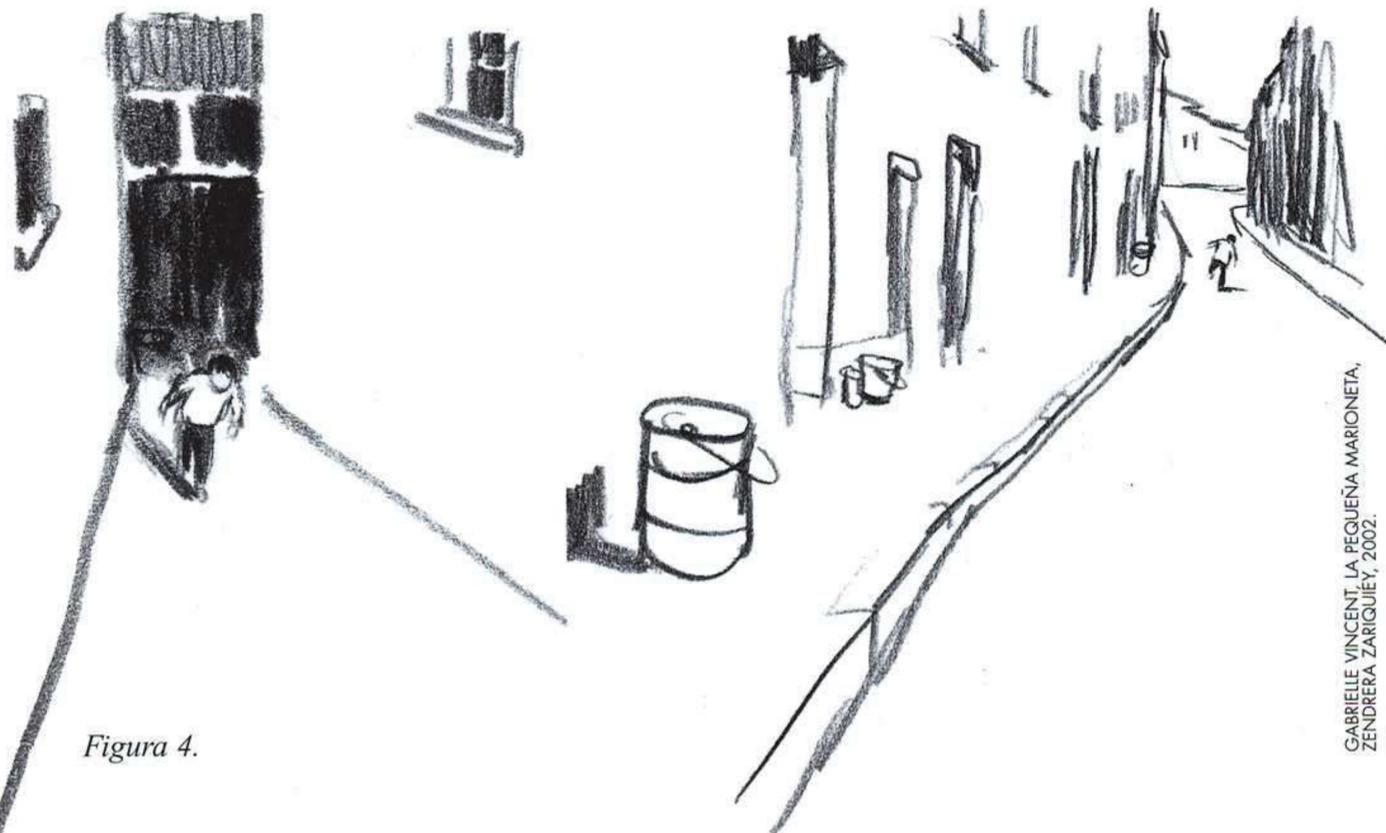


Figura 4.



Figura 5.

GABRIELLE VINCENT, LA PEQUEÑA MARIONETA, ZENDRERA ZARIQUIEY, 2002.

GABRIELLE VINCENT, LA PEQUEÑA MARIONETA, ZENDRERA ZARIQUIEY, 2002.

GABRIELLE VINCENT, LA PEQUEÑA MARIONETA, ZENDRERA ZARIQUIEY, 2002.



Figura 6.

Otro recurso gráfico clave es la elección del punto de vista narrativo. Lo particular del sistema realista clásico es que en general tiende a ocultarlo. ¿Por qué? Porque se privilegia el sentido lógico de la historia y, como hemos visto, el tiempo, el espacio y la enunciación se subordinan a esa linealidad del relato. El punto de vista enunciativo es imprescindible pero debe pasar inadvertido y además irá variando en función de las necesidades diegéticas de desarrollo de la historia. Evidentemente ese punto de vista es en primer lugar el de la autora, pero ésta se lo presta al lector, con quien se identifica. A veces podemos contemplar desde fuera todos los elementos de la historia como un narrador omnisciente (véase figura 7). Al recorrer *La pequeña marioneta*, nuestra mirada puede subir o bajar, desplazarse por el aire, las calles y las mentes. En ocasiones nos identificamos con la mirada del niño o del abuelo (Figura 8) y si es necesario, la magia del relato nos permitirá ver con los ojos ¡de la marioneta! (Figura 9).

Por último, querría aproximarme a una idea muy sencilla. Así como el álbum ilustrado hace un espacio a través de sus dibujos, el espacio hace el álbum. De alguna manera los emplazamientos que vamos recorriendo son los que en buena parte configuran la historia. Ésta se construye no sólo con la seriación de dibujos y textos, sino gracias a una determinada secuencia o tránsito de espa-



Figura 7.

GABRIELLE VINCENT, LA PEQUEÑA MARIONETA, ZENDRERA ZARIQUIEY, 2002.



Figura 8.

GABRIELLE VINCENT, LA PEQUEÑA MARIONETA, ZENDRERA ZARIQUIEY, 2002.



Figura 9.

GABRIELLE VINCENT, LA PEQUEÑA MARIONETA, ZENDRERA ZARIQUIEY, 2002.

cios. Éste consistiría básicamente en la representación dentro de un espacio ilusorio (el álbum) del tránsito iniciático de un niño que sale de un espacio real (su casa) para introducirse en otro espacio real (la sala de títeres). Pero aquí encontrará un espacio ilusorio (el guiñol) equivalente al álbum que nosotros hemos encontrado. La entrada del niño en el escenario será el verdadero detonante de su transformación, como para nosotros lo será la participación en el álbum. Así, un espacio se convierte en el auténtico gestor de la historia. Siguiendo la vieja metáfora del teatro como representación del mundo, la fantasía de un teatro de marionetas posibilitará que el niño antes solitario encuentre, por la mediación del artista, la comunidad de amigos que necesitaba. El esquema espacial del relato termina con la formación de esa comunidad en otro espacio real (la calle), lugar habitual de relaciones: la ciudad como *polis*. El transcurso por varios emplazamientos (casa-guiñol-calle) sirve

para construir una historia de amistad (niño-artista-marioneta-comunidad).

Además, el álbum no hace más que reproducir nuestra propia historia de lectores que antes estaban solos y al entrar en el guiñol de páginas han encontrado unos nuevos compañeros. F. Z.

Un comentario general

«Al abuelo le gustaba hablarme de su vida», comienza el narrador en *El ángel del abuelo*. Y a continuación nos hace asistir a las cosas que le contaba: desde que, siendo niño, pasaba por delante de la estatua de un ángel al que no hacía caso, vamos viendo sucesivas escenas de la vida del abuelo, siempre con el ángel detrás, ayudándole sin que se dé cuenta, quitándole dificultades, añadiendo una suerte inexplicable a su vida.

Rosa Blanca

Época nazi. Rosa Blanca es una niña

que ve que llegan camiones y se alistan soldados en su ciudad. Un día ve que unos camiones van más allá del río, y otro que de un camión parado salta un niño que pretende huir pero el alcalde lo impide. Siguiendo el rastro de los camiones, Rosa Blanca llega junto a la alambrada de un campo de concentración, detrás de la que ve niños hambrientos: muchos de ellos, sobre la ropa, llevan una estrella.

Las plumas del dragón

El hijo de un pobre leñador es enviado por el padre de su novia, un rico posadero, en busca de tres plumas de oro del dragón que habita en el bosque. Por el camino, recibe tres peticiones para cuando encuentre al dragón. Una vez en su casa, la mujer del dragón le ayudará.

Además del dibujo realista, los cuatro álbumes comparten un argumento lineal neto y un punto de vista narrativo que podríamos llamar omnisciente clásico, para contar una historia extensa en el tiempo (*El ángel del abuelo*), un incidente vital mínimo (*La pequeña marioneta*), un cuento popular (*Las plumas del dragón*), y un episodio trágico de la Segunda Guerra Mundial (*Rosa Blanca*).

En este marco se puede destacar cómo el artificio literario de un chico explicándonos lo que su abuelo le ha contado, en *El ángel del abuelo*, otorga una gran ingenuidad-verosimilitud a la historia y la descarga de cualquier pesadez, a la vez que posibilita un juego irónico. Éste se revela en el contraste de texto e imagen pues con los dibujos vemos cosas que los protagonistas no ven, y en que a veces se altera la secuencia lógica de la dirección temporal del argumento: podemos observar en una ilustración a doble página que lo que se muestra en la página derecha es la causa de lo que sucede en la página izquierda (véase figura 10), lo cual significa que se prima la lógica del interés narrativo frente a la coherencia cronológica.

Desde otros puntos de vista se puede reparar, por un lado, en la perspectiva isométrica de las ilustraciones de *Rosa Blanca*, que transmiten al lector una extrañeza muy acorde con los sucesos que se narran. Y, por otro, en cómo *Rosa*

Blanca y *Las plumas del dragón* ejemplifican dos tradiciones artísticas: si la pintura clásica italiana buscó transmitir verosimilitud a través de la perspectiva, podríamos decir que mediante planos lejanos, la pintura del norte de Europa la buscó subrayando lo cercano minuciosamente y sin atender a la exactitud de la composición. Así, en *Rosa Blanca* vemos una doble página donde suceden tantas cosas distintas que, sin embargo, dado el carácter de la historia casi ni nos apetece mirar (Figura 11); y, sin embargo, en una artificiosa escena de conjunto de *Las plumas del dragón* (Figura 12),

lo que se acentúa son los brillos y los detalles de los vestidos y cada una de las ramas del árbol...

En cuanto a los lectores a los que se dirigen, todos estos álbumes tienen un doble destinatario: son apropiados para muchos chicos pero apelan más aún a un público adulto. La multitud de referencias pictóricas y culturales de *Las plumas del dragón* lo hacen un álbum para un público cultivado y la dureza de *Rosa Blanca* lo convierte en un álbum apropiado para lectores algo mayores. También *La pequeña marioneta* y *El ángel del abuelo* pueden emocionar más

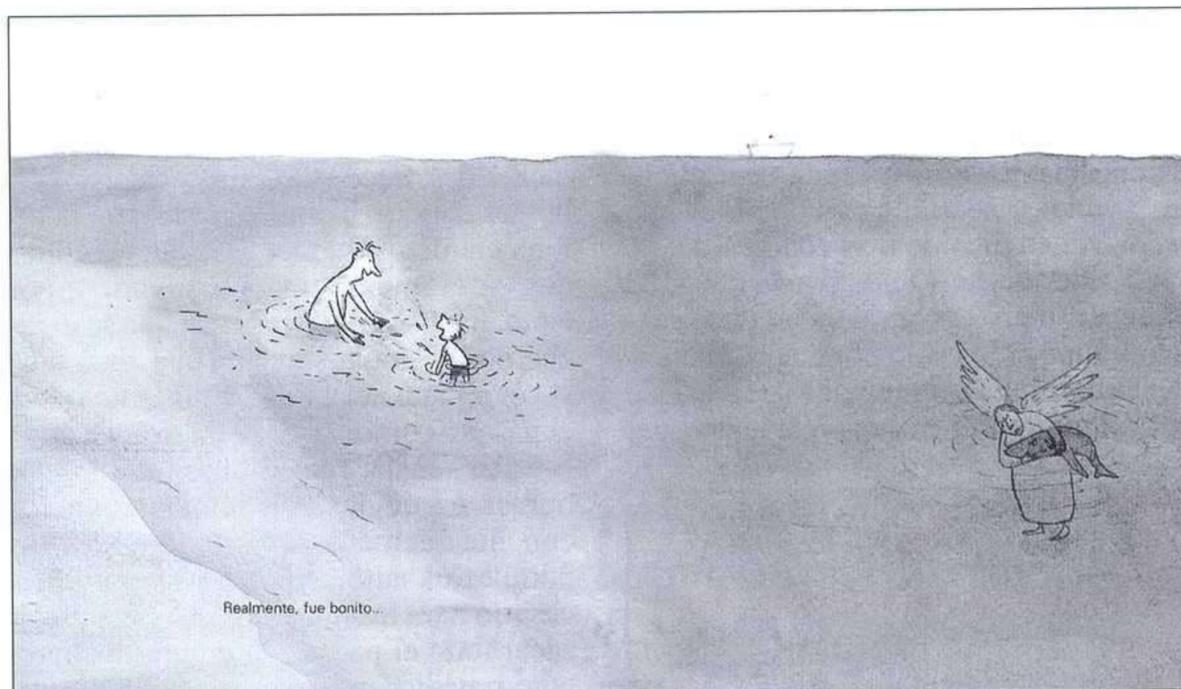


Figura 10.

JUTTA BAUER, EL ÁNGEL DEL ABUELO, LÓGUEZ, 2002.



Figura 11.

ROBERTO INNOCENTI, ROSA BLANCA, LÓGUEZ, 1987.



Figura 12.

ANDREI DUGUIN Y OLGA DUGUINA, LAS PLUMAS DEL DRAGÓN, ANAYA, 1993.

bien al adulto que al chico porque, a fin de cuentas, están invocando sentimientos adultos o sentimientos de niños que reconoce alguien de más edad.

Lo anterior tiene que ver con que si se intenta reflejar la complejidad de la realidad, aunque sea sólo por medio de incidentes nimios, las emociones e ideas que se desprenden del mismo argumento y del

modo de contarlo estarán siempre muy mezcladas. Sucederá lo mismo con los álbumes del otro bloque realista, con la diferencia de que aquellos estarán centrados en el mundo interior infantil y, por tanto, incluso en los casos en que sean recuerdos de adultos, tienen una clara proyección hacia el futuro y no tanto hacia el pasado como sucede en estos casos.

Cabe señalar, por último, que los álbumes escogidos son relatos contados con ilustraciones pero ninguno busca, porque sus autores no lo ven como necesario para los objetivos que persiguen, sacar todo el partido al álbum ilustrado como medio: integración total texto-dibujo, máximo aprovechamiento de la doble página y de la separación central de las páginas, transición entre ilustraciones eliminando todo lo innecesario. En este sentido, el trabajo del editor también es importante: muchos dibujos de *La pequeña marioneta* exigirían otro corte de las páginas, por ejemplo; no tengo clara la necesidad de los textos que acompañan algunos dibujos. Este tipo de cosas se verán mejor, por contraste, con historias que comentaremos en los siguientes artículos, que revelan autores y editores que «piensan en álbum» y los confeccionan pensando cuidadosamente todos los detalles, incluidos por supuesto los dibujos de portada, de las guardas y de las páginas de arranque, para que anuncien pero no desvelen antes de tiempo lo que ocurrirá después.

Otro álbum que consideramos comen-

tar aquí fue *El guardián del olvido*, que dejamos de lado al final por no ser exactamente un álbum sino la historia de un suceso enigmático con unas brillantes ilustraciones realistas-intimistas que tienen una fuerte carga de nostalgia, y muchas referencias pictóricas. Otro era la versión sarcástica de Jörg Müller de *El soldadito de plomo*, un inteligente álbum sin texto en el que el soldadito está siempre a la misma distancia del observador y que se puede comparar con una versión clásica ilustrada del mismo relato a cargo de Fred Marcellino, ninguna de las dos editadas en España. L.D.G. ■

*Luis Daniel González es autor de *Bienvenidos a la fiesta-Diccionario de autores y obras de literatura infantil*. Fernando Zaparaín es profesor titular de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Valladolid.

Álbumes analizados

La pequeña marioneta, de Gabrielle Vincent, con il. de la autora, Barcelona: Zendera Zariquiey, 2002. Existe ed. en catalán —*La petita marioneta*—.

El ángel del abuelo, Jutta Bauer, con il. de la autora, Salamanca: Lóguez, 2002.

Rosa Blanca, de Christophe Gallaz, con il. de Roberto Innocenti, Salamanca: Lóguez, 1987.

Las plumas del dragón, de Andrei Duguin y Olga Duguina, con il. de los autores, Madrid: Anaya, 1993.

El guardián del olvido, de Joan Manuel Gisbert, con il. de Alfonso Ruano, Madrid: SM, 1990.

Der Standhafte Zimssoldat, de Jörg Müller, con il. del autor, Aarau (Switzerland): Sauerländer, 1996.

Bibliografía de consulta

A lo largo de la exposición hay citas entreveradas y conscientes de diferentes obras:

Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Madrid: Alianza, 1999.

Balló, Jordi, *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, Barcelona: Anagrama, 2000.

Barthes, Roland, *La Torre Eiffel*, Barcelona: Paidós, 2001.

Gombrich, Ernst H., *Gombrich esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura*, Madrid: Debate, 1997.

— *Historia del Arte*, Madrid: Alianza, 1988.

— *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función del arte y la comunicación visual*, Madrid: Debate, 2003.

Schama, Simon, *Los ojos de Rembrandt*, Barcelona: Plaza & Janés, 2002.

Stangos, Nikos, *Conceptos del arte moderno. Del fauvismo al posmodernismo*, Barcelona: Destino, 2000.