

CLIJ

AÑO 11
NÚMERO 102
FEBRERO 1998
750 PTAS.



Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil



La ilustración a debate

IV Simposio de Salamanca sobre el libro ilustrado



8

MUSEO COLECCIONES I.C.O.



SUITE VOLLARD de PICASSO - PINTURA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA
ESCULTURA MODERNA ESPAÑOLA CON DIBUJO

**C/ ZORRILLA, 3. MADRID - HORARIO: MARTES A SÁBADO: 10:00 H. A 19:00 H.
DOMINGOS Y FESTIVOS: 10:00 H. A 14:00 H. LUNES CERRADO.**

CLIJ

PP-154

Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil

5

EDITORIAL

La ilustración a debate

7

ILUSTRACIÓN

La ilustración: primera lectura y educación artística

13

¿Arte mayor o arte menor?

19

Texto e imagen, ¿matrimonio a la fuerza?

27

Recorrido histórico
Miguel Ángel Pacheco

32

Aproximación al proceso de ilustración
Jesús Gabán

37

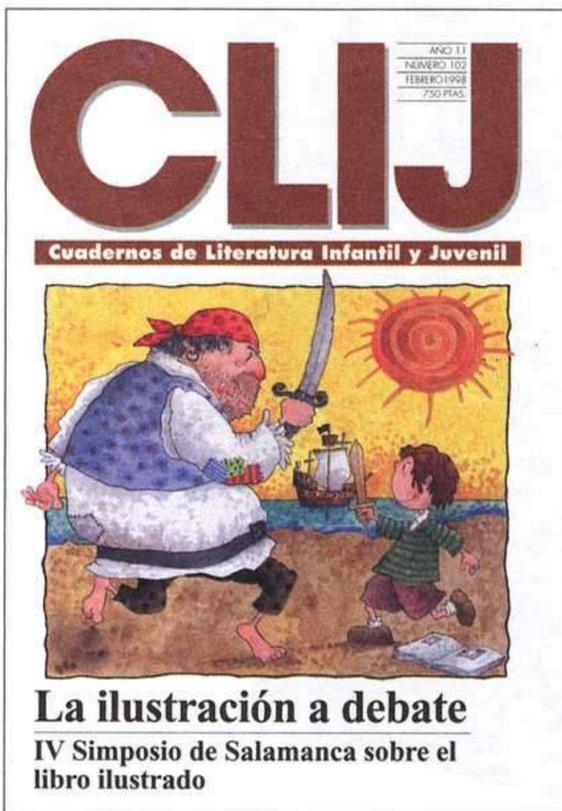
TINTA FRESCA
Grandes
Rodrigo Muñoz Avia

41

AUTORRETRATO
Luis Filella

102

SUMARIO



La ilustración a debate
IV Simposio de Salamanca sobre el libro ilustrado

NUESTRA PORTADA

Luis Filella es un abogado metido a ilustrador o, lo que es lo mismo, un ilustrador que, a veces, tiene que dejar aparcados los pinceles para acudir al juzgado. Hace ya seis años que compagina estas dos facetas profesionales en apariencia sin ningún punto de contacto y, en este tiempo, ha ilustrado casi 40 obras, entre libros de texto y de ficción. Destacan en esta producción, los doce títulos de la colección *La Pipa de la Pau* (*La Pipa de la Paz*) protagonizada por un simpático personaje, el talp Eudald (el topo Timoteo), al que Filella ha dotado de una personal imagen. Al margen de los libros, el grueso de su obra, el artista también ha ilustrado tarjetas navideñas para Unicef y ha colaborado en campañas publicitarias.

44

ILUSTRACIÓN

Una cuestión de fondo
Javier Serrano

53

De William Blake al Corte Inglés
Asun Balzola

60

Mesa redonda con editores y libreros

70

Tendencias en los libros ilustrados para niños
Felicidad Orquín

74

Para una educación de la sensibilidad
Enric Satué

78

Conclusiones

79

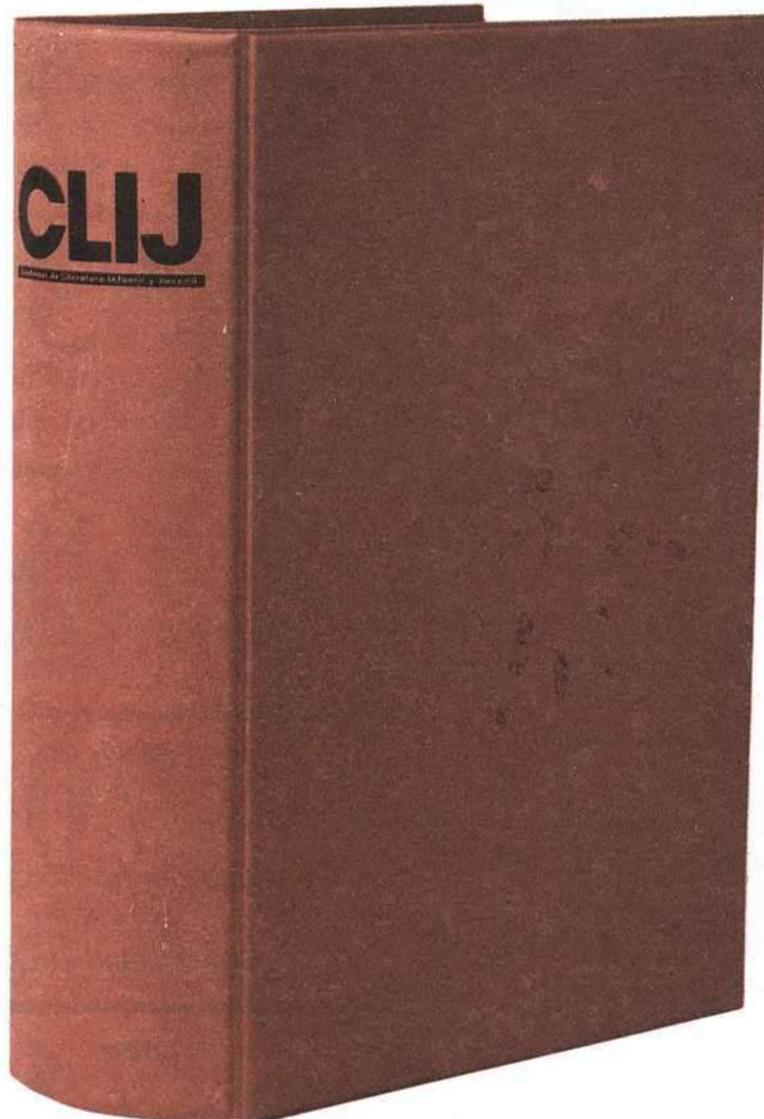
AGENDA

82

EL ENANO SALTARÍN
Ana María en el país de los pingüinos

CLIJ

Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil



A LA VENTA LAS TAPAS

Con sistema especial de varillas metálicas que le permite encuadernar usted mismo.

Mantenga en orden y debidamente protegida su revista de cada mes.

Cada ejemplar puede extraerse del volumen cuando le convenga, sin sufrir deterioro.

Copie o recorte este cupón y envíelo a:
Editorial Torre de Papel, S.L.
Amigó 38, 1º 1ª
08021 Barcelona (España)

Deseo que me envíen:
 las TAPAS 1.100 ptas.*

Efectuaré el pago mediante:
 contrarrembolso, más 450 ptas. gastos de envío.

talón adjunto.

Nombre

Profesión Tel.

Domicilio

Población C.P.

Provincia

Firma

*Precio válido sólo para España

CLIJ

Directora
Victoria Fernández

Coordinador
Fabricio Caivano

Redactora
Maite Ricart

Diseño gráfico
Mercedes Ruiz-Larrea

Ilustración portada
Luis Filella

Han colaborado en este número:
Asun Balzola, Centro de Documentación de la Biblioteca Infantil Santa Creu de Barcelona, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Jesús Gabán, Rodrigo Muñoz Avia, Felicidad Orquín, Miguel Ángel Pacheco, Enric Satué, Javier Serrano.

Edita
Editorial Torre de Papel, S.L.
Amigó 38, 1º 1ª
08021 Barcelona
Tel. (93) 414 11 66
Fax. (93) 414 46 65

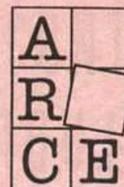
Administración y suscripciones
Susana Sanz
Gabriel Abril

Informática
Manuel López Naval

Impresión
Grafimarc, S.L.
Carretera del Mig 193-Nave 10
L'Hospitalet de Llobregat (Barcelona)
Depósito legal B-38943-1988
ISSN: 0214-4123

Editorial Torre de Papel, S.L., 1996.
Impreso en España/Printed in Spain El precio para Canarias es el mismo de portada incluida sobretasa aérea.

CLIJ no hace necesariamente suyas las opiniones y criterios expresados por sus colaboradores. No devolverá los originales que no solicite previamente, ni mantendrá correspondencia sobre los mismos.



Esta revista es miembro de
ARCE. Asociación de Revistas
Culturales de España.

La ilustración a debate

Durante los días 27 al 29 del pasado mes de noviembre tuvo lugar, en Salamanca, el IV Simposio sobre Literatura Infantil y Lectura, organizado por la Fundación Germán Sánchez Ruipérez, con la colaboración de la Dirección General del Libro y la Lectura del Ministerio de Educación y Cultura.

El Simposio, que en las tres ediciones anteriores estuvo dedicado a la lectura —«Del saber leer al gusto de leer»—, la crítica —«Crítica literaria y medios de comunicación»— y el canon —«El canon literario frente a la moda»—, se centró este año en una de las grandes asignaturas pendientes de la edición infantil en España, el libro ilustrado, bajo el título «La ilustración como primera lectura y educación artística». Dos ponencias, varias comunicaciones y una mesa redonda centraron el trabajo de las jornadas que, si por algo se caracterizaron, fue por la pasión y la viveza de los debates que el nutrido grupo de ilustradores asistentes al Simposio se encargaron de animar. La ocasión se lo merecía, ya que esta ha sido una de las escasas —si no la primera— reuniones profesionales y con carácter oficial en

que los ilustradores han podido tomar la palabra para exponer su situación y debatirla directamente con editores, autores, bibliotecarios, libreros y especialistas.

Una conclusión unánime: la importancia, el valor formativo de la imagen —y por tanto del álbum o libro ilustrado— en las primeras edades; una doble reivindicación de los ilustradores: el respeto a sus dere-

chos de autor (que originó una de las mayores polémicas entre éstos y los editores) y la valoración artística de su trabajo; y un afán común: la búsqueda de estrategias para recuperar la edición del libro ilustrado en España, fueron tres de las cuestiones más debatidas en la cuarta edición del Simposio de Salamanca. Una cita anual que ya comienza a ser imprescindible como punto de encuentro y reflexión sobre el libro y la lectura, y que este año, especialmente, ha generado unos documentos de trabajo de gran interés sobre un tema escasamente tratado y debatido.

En atención a ese interés, y gracias a un acuerdo con la Fundación Germán Sánchez Ruipérez, *CLIJ* ha preparado este número especial en el que se recogen los trabajos del Simposio. Creemos que, en su conjunto, estos materiales ofrecen el más completo análisis del «estado de la cuestión» sobre el libro ilustrado en España que se ha hecho en los últimos años. Y que, en base a ellos, podrían articularse diversas y fructíferas iniciativas que, en estos momentos, resultan ya urgentes e inaplazables.

Victoria Fernández



ANNA MIRALLES

Victoria Fernández

FERIA INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO
INTERNATIONAL CONTEMPORARY ART FAIR

PARQUE FERIAL JUAN CARLOS I, MADRID. ESPAÑA



Miguel Río Branco. Colección Recorridos Fotográficos ARCO

P R O G R A M A S E S P E C I A L E S

Cutting Edge · Project Rooms · The 20th Century Revisited · Latinoamérica en ARCO II
X Encuentros Internacionales en el Arte Contemporáneo · Mesas Redondas

P R Ó X I M A S E D I C I O N E S

1999, Feb. 11-16 Francia* · 2000, Feb. 10-15 Italia*
(* Países Invitados)



MADRID 12-17 DE FEBRERO



Parque Ferial Juan Carlos I · 28042 Madrid · Apdo. de Correos 67.067 · 28080 Madrid España
Tel: (34-1) 722 50 17 · Fax: (34-1) 722 57 98 · e-mail: arco@ifema.es · http://www.arco.ifema.es



ILUSTRACIÓN

La ilustración: primera lectura y educación artística

IV Simposio sobre Literatura Infantil y Lectura



Foto (de familia) de los asistentes al IV Simposio sobre Literatura Infantil y Lectura de Salamanca.

Por cuarto año consecutivo, la Fundación Germán Sánchez Ruipérez organizó su Simposio sobre Literatura Infantil y Lectura, dedicado, en esta ocasión, a «La ilustración como primera lectura y educación artística». El Simposio reunió en Salamanca a más de veinte ilustradores y otros tantos autores, especialistas, bibliotecarios, editores y librerías que debatieron la situación del libro ilustrado, dando lugar a una interesante documentación que reproducimos en los distintos artículos de este número de CLIJ.



Felicidad Orquín, directora de la Fundación en Madrid, inauguró el Simposio con unas palabras de María de la Vega, subdirectora general del Libro, la Lectura y las Letras Españolas del Ministerio de Educación y Cultura.

Durante los días 27, 28 y 29 de noviembre de 1997 tuvo lugar en Salamanca, en la sede de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez, el IV Simposio sobre Literatura Infantil y Lectura dedicado a *La ilustración como primera lectura y educación artística*. El Simposio, organizado por la Fundación y patrocinado por la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación y Cultura, fue inaugurado por Felicidad Orquín, directora de la Fundación en Madrid y coordinadora del Simposio y Dolores González, directora de la Fundación en Salamanca. Abrió el acto Felicidad Orquín con unas palabras de María de la Vega, subdirectora general de Promoción del Libro, la Lectura y las Letras Españolas quien, en el último momento, disculpó su presencia en la jornada inaugural:

«Si la literatura infantil tiene el indis-

cutido valor de camino que conduce a la obtención de los máximos placeres y utilidades de la lectura, también resulta evidente que la ilustración es la puerta de ese camino. El tema del Simposio tiene una denominación que resume esta idea y añade la dimensión de manifestación plástica, pero siempre será preciso tener en cuenta que el libro ilustrado adquiere un valor muy superior que capitaliza las sinergias de ideas e imágenes que integran su contenido».

«La relevante contribución de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez al estudio del libro se manifiesta especialmente en su atención a la literatura infantil, acreditada en diversas actividades y singularmente en estos encuentros, que este año celebran ya su cuarta edición, con la presencia de autores, ilustradores, especialistas, bibliotecarios, librerías, editores y representantes cualificados de diversas instituciones privadas

y públicas. Esta importante iniciativa de reflexión sobre los principales problemas que afectan al sector del libro infantil y juvenil en España han contado siempre con el apoyo del Ministerio de Educación y Cultura».

«El prestigio de los participantes en los trabajos del Simposio hace que sus conclusiones se esperen como aportación básica para el desarrollo de ese maravilloso mundo, lleno de sorpresas, sueños y misterios, pero siempre adaptado a la visión del niño, que es el libro infantil ilustrado, que no sólo puede servir de guía y orientación para las iniciativas del niño, sino que permanece positivamente en el recuerdo de todos los amantes de la lectura».

«Las conclusiones y propuestas de anteriores ediciones de este simposio han encontrado reflejo en las actuaciones de la Administración, como se pone de manifiesto en la inclusión de las obras infantiles y juveniles en las ayudas a la

edición y en el desarrollo del programa de bibliotecas escolares. Tales actuaciones no deben valorarse aisladamente, sino que es necesario considerarlas dentro de un amplio conjunto de medidas reveladoras de un claro interés por la literatura infantil y juvenil, que incluyen el Premio Nacional de Literatura en dicha modalidad y también el Premio a los mejores ilustradores de libros infantiles y juveniles. Asimismo el Ministerio de Educación y Cultura colabora con otros organismos para el mismo propósito. Tal es el caso de los Premios Lazarillo, tanto en su modalidad *para escritores* como en la denominada *para ilustradores*, en los que apoya a la Organización Española para el Libro Infantil y Juvenil (OEPLI)».

«La importancia, que va más allá de la estética, de la ilustración de los libros infantiles y juveniles obliga a todos los implicados en la actividad editorial a un esfuerzo por estimular la producción propia y superar la actual atonía en la edición de álbumes españoles. La universalidad de lo icónico y la gran calidad de nuestros ilustradores ha hecho posible que las principales editoriales de todo el mundo soliciten sus trabajos, convirtiéndose así en em-

bajadores culturales de nuestra riqueza y diversidad artística».

«Gracias al esfuerzo de estos artistas, los tesoros escondidos, los bosques mágicos, los muñecos que cobran vida, los cielos estrellados, los viajes imposibles, los talismanes, las naves espaciales y las palabras mágicas se reflejan en las ilustraciones que guardamos en la memoria y que constituyeron nuestro primer abecedario».

¿Qué pasa con el libro ilustrado?

Los libros ilustrados, los álbumes, atraviesan un mal momento en España. Apenas existen colecciones, ya que, las pocas que había, han ido desapareciendo en los últimos años, y la producción se limita a un puñado de títulos anuales, en su mayoría extranjeros. Curiosamente, la edición de libros infantiles y juveniles atraviesa una muy buena racha y, además, contamos con un colectivo de ilustradores cuya profesionalidad y prestigio está fuera de toda duda. Y sin embargo, cada vez se editan menos álbumes. Analizar esta situación era el objetivo del Simposio, sin olvidar otro aspecto no

menos importante: cuál es la función de este tipo de libros en el desarrollo del conocimiento y la sensibilidad del niño. Y su finalidad «tratar de revitalizar esta modalidad de edición tomando conciencia de su importancia».

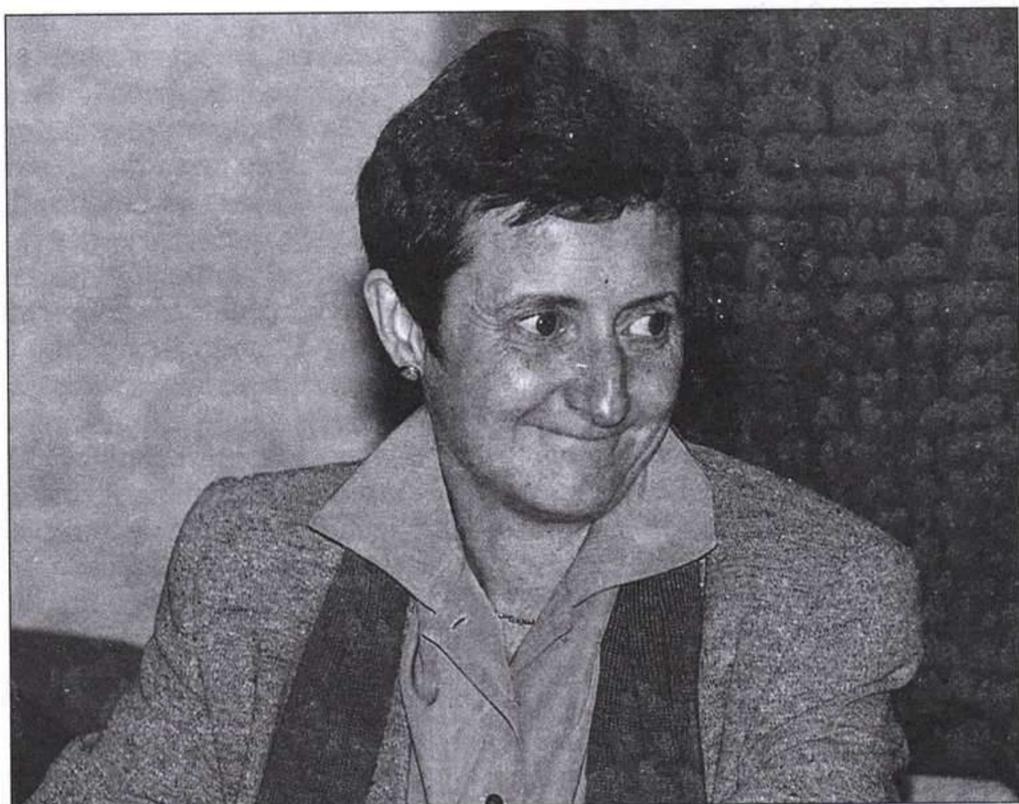
Los temas propuestos a debate fueron: Lectura de imágenes; El valor de la ilustración en las primeras edades; Los libros ilustrados como educación artística; Relación texto/imágenes, autor/ilustrador; Últimas tendencias en los álbumes para niños en España y otros países; y Reflexiones sobre el libro escolar ilustrado.

Las sesiones de trabajo del Simposio se articularon en torno a dos ponencias: *Ver para saber*, de Teresa Duran, autora, ilustradora, crítica y especialista en LIJ, y *Reflexiones sobre el libro escolar ilustrado*, de Miguel Ángel Pacheco, Jesús Gabán y Javier Serrano, los tres ilustradores; una mesa redonda sobre *El editor y el librero*, en la que participaron Esther Rubio (Editorial Kókinos), Xavier Blanch (Editorial La Galera), Ana Escarabajal (librería Escarabajal) y Pep Durán (librería Robafaves); una sesión de diapositivas comentadas por Felicidad Orquín sobre *Últimas tendencias de la ilustración*, y comunicaciones de Juan Fariás, escritor, Antonio Ventura, editor, Asun Balzola, autora e ilustradora, y Raquel López Royo, del Centro de Documentación de la Fundación. La conferencia de clausura, con el título *Para una educación de la sensibilidad*, corrió a cargo de Enric Satué, diseñador gráfico.

Enseñar a ver

La ponencia de Teresa Duran, *Ver para saber*, se centró en la importancia de la lectura de imágenes, y en la demostración de los múltiples procesos que desencadena —cognitivos y afectivos—, fundamentales todos ellos para el desarrollo del individuo. Comenzó con un toque de atención, poniendo de manifiesto cómo, curiosamente, nadie nos prepara para ello:

«Nunca insistiré lo bastante en lo imprescindible que resulta un aprendizaje de la visión, una necesaria formación estética, paralela tanto para los adultos como para los niños, en una sociedad, la nuestra, que aunque hoy rinde culto a la



Teresa Duran abrió el fuego con su ponencia, *Ver para saber*, sobre la importancia de saber leer imágenes.

imagen, no tiene ninguna formación estética. Enseñar a ver es una tarea grandiosa que no siempre nos sentimos dispuestos a llevar a cabo, seguramente porque nadie nos preparó para ello. Nuestra sociedad considera óptimo saber leer, pero a menudo no se interroga sobre qué es leer. Dice el diccionario que leer es *distinguir, comprender aquello que está figurado mediante cualquier signo gráfico*. Y es que las letras, que tan a menudo oponemos a los dibujos, son signos gráficos. Intentaré demostrar que ver, leer y saber son una misma cosa».

«Wittgenstein, en su *Tractatus*, asevera en primer lugar que nuestra cognición del mundo, de lo existente y lo inexistente, se desglosa en hechos que percibimos por la imagen, siendo la misma imagen el hecho cognitivo fundamental. Teóricos más recientes, psicólogos de la percepción o semiólogos, han demostrado y demuestran que nuestra mente opera significativamente, es decir, inteligentemente, por esquemas de signos previos al habla, aunque es por el habla que nos apoderamos de los signos, en un mecanismo de interrelación. Este proceso es sumamente complejo, sumamente abstracto y sumamente precoz. Se desencadena antes del proceso de alfabetización, que no hará más que reforzarlo. En un medio donde estos estímulos no se equilibren adecuadamente, como el de nuestras sociedades urbanas contemporáneas, puede llegar a ser tan excesivamente unidireccional, priorizando sólo un determinado tipo de percepción de signos, que nos convierta paradójicamente en *iletrados* visuales, olfativos o táctiles».

A continuación, la ponencia se centró en la explicación de la diferencia entre imagen e ilustración, que puede resumirse de esta manera: «Lo que diferencia básicamente a la ilustración de la imagen es que ésta última es singular, mientras que la ilustración forma —o debería formar— un conjunto comunicacional, obtenido a través de la secuenciación de las páginas del libro. No nos engañemos: hay libros con muchas imágenes, pero no son, no constituyen, un libro ilustrado. Un buen trabajo de ilustración es aquella obra que puede leerse de cabo a rabo, aunque esté escrita en chino, porque sus ilustraciones nos ha-



Algunos de los ilustradores participantes en el Simposio. Sentados (de izquierda a derecha) Javier Serrano, Miguelanxo Prado, Ulises Wensell, y Alberto Urdiales. De pie, empezando por la izquierda, Gusti, Jesús Gabán, Miguel Calatayud, Emilio Urberuaga y Miguel Ángel Pacheco.

blan, nos comunican, nos implican. A estas obras se les llama álbumes y en nuestras latitudes se hallan en peligro de extinción».

El proceso de lectura visual

Tras esta precisión, Teresa Duran volvió a retomar la cuestión de la lectura, para demostrar que, antes de leer textos, el niño ya lee visualmente, explicando las tres fases que comportan el proceso de lectura visual: reconocer, identificarse e imaginar.

«La primera fase consiste en *reconocer*. Es muy primigenio el momento en que un niño empieza a conocer la representación: ... en un momento muy temprano de la experiencia del niño la curva lineal trazada por el lápiz o pincel se transforma en objeto visual bidimensional, en disco que se percibe como figura puesta sobre un fondo. Esta transformación perceptual favorece otro acontecimiento fundamental dentro de la génesis de producción de imágenes: el reconocimiento de que las formas dibujadas sobre papel o hechas en arcilla pueden hacer las veces de otros objetos del mundo, con

los cuales mantienen una relación de significativa a significado. Este hallazgo de la mente joven es tan específicamente humano que el filósofo Hans Jonas ha señalado la producción de imágenes como el atributo más decisivo y único del hombre.¹ En esta primera fase de la lectura visual el refuerzo verbal es esencial: por el nombre de las cosas se apodera uno de su imagen. Nos hallamos ante una lectura que todavía no es narrativa. El niño, ayudado por el adulto que introduce o confirma el hallazgo, dice: ¡Un perro! ¡Un gato! Aunque, como se trata de un parvulito quizá le oigáis decir: ¡Un guau-guau! ¡Un miau-miau!. Cuando el parvulito sea mayor y en vez de un libro esté hojeando el *Hola*, podéis continuar observando el mismo fenómeno: ¡El Jesulín de Ubrique! ¡La Carolina!, puesto que, como os estaba diciendo, no es una lectura narrativa, sino meramente compulsiva».

«La lectura visual compulsiva prevalece en la mayoría de lectores de nuestro país, tengan la edad que tengan. Contribuye a ello una cierta desidia escolar, una tipología de producción editorial que da y recibe los encargos ilustrativos sin entretenerse en leerlos o tutelarlos, y en una oprimente sociedad de consumo

que tira las imágenes como si fueran *kleenex*. Sin embargo, esta primera fase de reconocimiento es esencial para el ejercicio temprano de la memoria inteligente, o lo que es casi lo mismo, del pensamiento abstracto. Puesto que lo que el niño está viendo y nombrando no es la realidad, sino la representación, a veces muy estilizada, de la realidad. Una realidad que a veces puede estar muy lejos de lo cotidiano, como el oso, la realza... o el dragón de siete cabezas, que ni tan siquiera existe. Sobre estas figuraciones, no forzosamente realistas, se construye la capacidad de síntesis de nuestra mente. Lo que no es poco».

«La segunda fase consiste en *identificarse*. Es decir, no tan sólo en reconocer lo externo, si no también en implicarse experiencial y emotivamente con ello. Sentirse triste o alegre si el personaje llora o ríe sería un ejemplo fácil de esta situación, que requiere fijar la atención algo más de lo que es habitual. Llevo observando que hasta que casi tienen cuatro años, los niños no ven si el ciclista del dibujo se va a caer o no, pues para ellos la imagen es estática, aunque el ilustrador haya escorado la bicicleta peligrosamente, perspicacia que después observan con creces. También debo remarcar que no todas las ilustraciones permiten una lectura de identificación que posibilite proyectar la propia experiencia del lector en la propuesta del ilustrador. Hay demasiadas ilustraciones ante las que no puedo preguntar si el paje entrega o recoge la corona, si la Cenicienta barre o hace gimnasia rítmica con la escoba, o si allí se masca la tragedia que acontecerá en un página muy lejana. La implicación afectiva con el relato es esencial para el placer de la lectura, cosa bien sabida cuando se trata de textos, pero mal exigida cuando se trata de ilustraciones. Identificarse con la lectura visual resulta la base del pensamiento proyectivo que, a su vez, es fundamental para el desarrollo de la personalidad y de la sociabilidad, los cuales, a su vez, son los parámetros de la inteligencia emocional».

«La tercera fase consiste en *imaginar*. Resumiendo, el proceso imaginativo es algo así: por simple asociación, encadenamos dos conceptos, la suma de los cuales produce un *insight*, una conexión



Otro grupo de ilustradores del Simposio. De izquierda a derecha: Sofía Balzola, Asun Balzola, Arnal Ballester, Noemi Villanuzza y Pablo Díaz.

fulgurante que, si se revela positiva, multiplica en direcciones insólitas la experiencia cognitiva de los dos conceptos que lo han originado. Eso es imaginar. Sencillamente sumar. Sumar experiencias. Es imposible imaginar sin experiencia. La experiencia es memoria. Sabremos que el niño que mira un libro imagina, cuando vea un avión y diga *avión* (ahora lo ha reconocido). Después abre sus brazos y se balancea de izquierda a derecha y de derecha a izquierda haciendo *brrrrooommm-brrrrooommm* (ahora se ha identificado). Y después queda un instante parado, sus ojos brillan por el *insight* que se acaba de producir en su interior y, soltando el libro que cae a plomo sobre el suelo, exclama gozoso: *¡Ahora se cae, crash!* Ha imaginado una nueva situación, algo que no estaba en la historia que narraba el libro, ni en el dibujo. Ha añadido. Y con la picardía suficiente como para hacer que quien se caiga sea el libro y no él, que un instante antes era quien hacía de aeroplano. Porque ha anticipado las consecuencias de la caída. ¿De dónde ha sacado que los aviones caen? ¡Vete a saber! De los dibujos animados de la tele, de un juego, de otro libro, de un comentario

adulto... En definitiva, de cualquier otra experiencia retenida en su memoria».

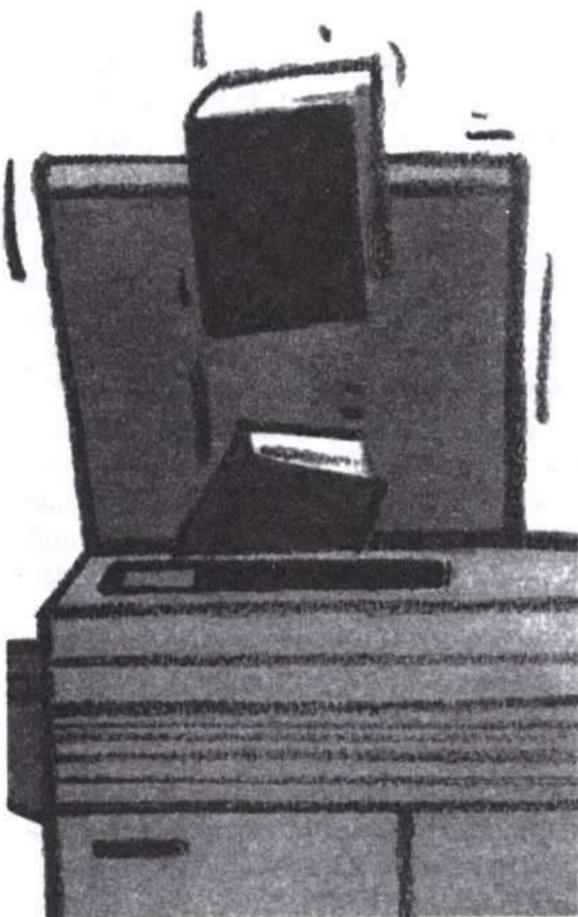
«¿Qué función cognitiva tiene esta imaginación? La de proyectar, anticipar, desglosar actividades nuevas, posibles o fantásticas. El pensamiento proyectivo, que de lo que no es prefigura lo que puede ser, es esencial para la creatividad de cualquier tipo. En definitiva, no hay ciencia ni ciencias, arte ni artes, sin imaginar. Y, dejando aparte el tributo de la imaginación a todas cuantas técnicas, ciencias, saberes y artes en el mundo han sido, dejemos constancia de que la ilustración, entre otras fenomenologías, contribuye a ello. Lo que no es poco. Por lo tanto, la lectura visual potencia, entre otras cosas, las facultades más inteligentes y progresivas de la persona, gracias al fenómeno de la memoria. Fenómeno en el que coincido con José Antonio Marina en lamentar que ande demasiado denostado en los ambientes pedagógicos, puesto que *La memoria no es un lastre que debemos largar para ir más ligeros, sino el combustible que nos permite volar. Es un peso que no hunde, sino que eleva. La memoria inteligente es un sistema dinámico. No es un almacén, ni un cementerio, ni un destino, sino una*



Las
fotocopias
NO
automáticas
acaban
con
muchos
libros.



CEDRO
Centro Español de Derechos Reprográficos



riquísima fuente de operaciones y ocurrencias».²

La importancia comunicativa de la ilustración

A continuación, la ponencia se centró en las teorías de la recepción lectora, para finalizar con un apartado dedicado a la importancia comunicativa de la ilustración:

«Me queda, pues, sintetizar las seis grandes vías comunicativas que tiene ante sí cada obra ilustrada. Y digo cada obra y no cada autor porque, según la hipótesis perseguida, es la ilustración quien debe adecuarse a una o más de las vías comunicativas que puede utilizar. El resultado será más o menos positivo según la distancia que haya entre la hipótesis y la comunicación obtenida. Porque si es legítimo pensar que todas las interpretaciones son posibles, resulta que unas son más adecuadas o verosímiles o acertadas que otras, según lo que se perseguía. Vamos a esbozar las susodichas vías comunicativas:

—*Una comunicación por señales.* Obliga a una lectura compulsiva, típica de la que hemos visto en la primera fase lectora, extraordinariamente abundante en los libros de texto, en la narrativa adolescente y, en algunos casos, algo más elaborada al depender de un código cerrado. Casi nunca constituye una literatura visual narrativa, y por tanto es también abundante (aunque en este caso se trate de fotografías) en los manuales de divulgación o libros de conocimientos. Con ella, la prioridad la tiene el texto, si lo hay, y generalmente es como si al lector se le embarcara en un largo viaje dentro de un túnel jalonado acá y acullá con vistas panorámicas.

—*Una comunicación documental.* Es la primigenia, ya que el ilustrador actúa como cronista de los hechos, lugares y cosas. Funcionó a las mil maravillas antes del descubrimiento de la fotografía. El ilustrador se comporta como un *historiador de vista* y en ella se centra la noción de *verlo es saberlo*. Muy idónea para todo tipo de literatura cuyo valor testimonial sea importante.

—*Una comunicación por la vía de la empatía afectiva.* Concuera exacta-

mente con el proceso afectivo, aunque a veces de modo excesivamente manierista, ya que querer que los niños sean felices no debe obligar a que todos los personajes sonrían, puesto que entonces se pierde parte de aquella fase tan importante de la autoidentificación (uno no entiende demasiado bien por qué la Cenicienta sonríe a la madrastra, por ejemplo). No hay en ella formas agresivas, y abundan los pies y las manos minúsculos, los grandes e inocentes, las casitas de turrón, etc., puesto que el objetivo es que todo sea tan mono, tan gracioso, tan benevolente...

—*Una comunicación por la vía de la empatía ingeniosa.* La que mejor estimula el reflejo de anticipación. Aquí, el relato ilustrativo ya no apela al corazón, sino a la complicidad inteligente. Rara vez sus personajes sonrían, pero sin embargo todos sus jovencísimos lectores coinciden en afirmar que es divertidísimo (¡produce tanta satisfacción no dejarse embaucar por las apariencias!). Aquí es posible imaginar y completar lo no dicho con lo que inevitablemente va a producirse.

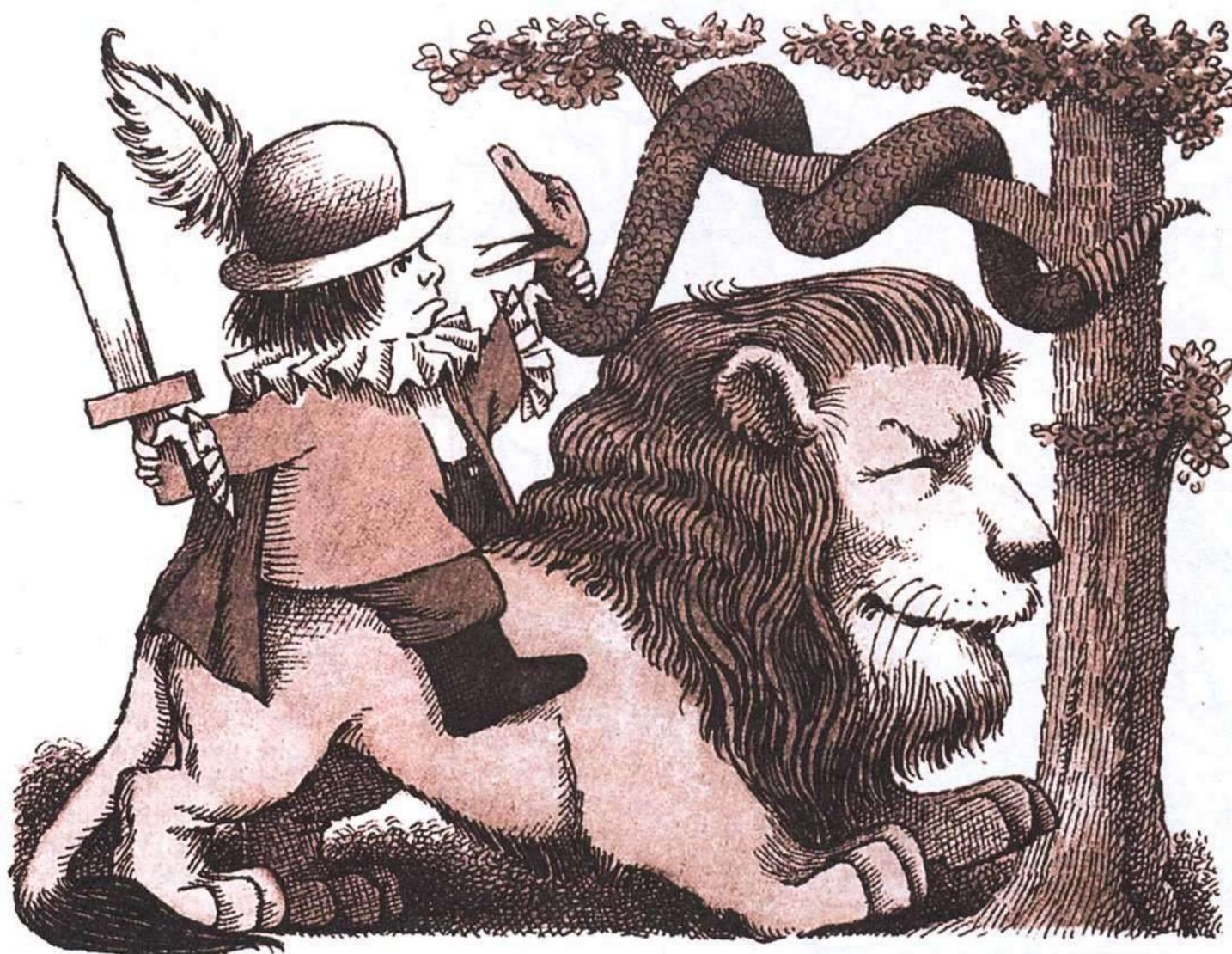
—*Una comunicación por la vía de la experimentación.* Se trata, en este caso, de la *filología de la imagen*, es decir, hace falta inventar una obra posible acerca de una u otra de las posibilidades semánticas de la ilustración. Esta vía es rara, en la doble acepción de raro —escaso y/o extraño—, y además tiende a agotarse en sí misma.

—*Una comunicación por la vía de la expresión del propio mundo interior.* Se trata de aquellos ilustradores (que ya no obras) que, más preocupados por su estilo que por la comunicación empática, exploran hasta el límite máximo su técnica, de modo que, al final, lo que comunican es su propia personalidad. Su *poética* subyuga al lector, a quien, de hecho, le importa un comino el texto que le sirve de trampolín expresivo. Se desarrolla en esta vía el proceso argumentativo más que el proceso afectivo, aunque ello aboca de lleno a los ilustradores en el mercado del arte, que no de la lectura». ■

Notas

1. Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Madrid: Alianza, 1985, pp.199-200.
2. Marina, José Antonio, *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona: Anagrama, 1993.

¿Arte mayor o arte menor?



MAURICE SENDAK, HÉCTOR PROTECTOR Y CUANDO YO IBA POR EL MAR, ALFAGUARA, 1987.

La ponencia de Teresa Duran sirvió de punto de partida para un debate en el que los participantes reflexionaron sobre qué clase de arte es la ilustración, sus límites y sus posibilidades, la relación entre texto e imagen o acerca de si la ilustración es o no una vía para la educación estética del niño. También se pusieron sobre el tapete otras cuestiones, como la de los referentes de la ilustración o el reconocimiento que tienen los profesionales de este ámbito creativo. La palabra la tuvieron básicamente los ilustradores —Miguel Calatayud, Miguelanxo Prado, Ulises Wensell, Gusti y Arnal Ballester— que expresaron su punto de vista respecto al trabajo que realizan.



QUENTIN BLAKE, CUENTOS EN VERSO PARA NIÑOS PERVERSOS, ALTEA, 1987.

Tras la lectura de la ponencia de Teresa Duran se abrió un turno de debate en el que tuvieron especial protagonismo los ilustradores, y en el que, más que sobre el contenido de la ponencia —la recepción de la imagen y su importancia—, se habló sobre el trabajo del ilustrador y sobre la tradicional polémica sobre la consideración de la ilustración como arte mayor o arte menor.

Intervinieron en la discusión los ilustradores Miguel Calatayud, Miguelanxo Prado, Ulises Wensell, Gusti y Arnal Ba-

llester, la escritora y editora, Gemma Lienas, y la propia ponente, Teresa Duran.

Al alcance de todos

Miguel Calatayud

Tengo un par de consideraciones que hacer a la ponencia de Teresa Duran, que me ha parecido, por cierto, muy interesante. De nuevo hablamos de aspectos que creía que ya estaban superados pero, puesto que en cuatro años las cosas en

vez de ir a mejor han ido a peor, y como la ilustración suele tratarse de una forma muy frívola, considero necesario volver a ellos.

Concretamente, en el caso de la ilustración existe ahora un peligro similar al que hubo con el arte en el momento de la postmodernidad. Es decir, la modernidad conduce a una especie de disociación entre el arte «de galería», del que algún crítico dijo «para ver esta pintura necesito una teoría», y el arte tradicional, aquel al que tenían acceso las personas de nivel social medio, quienes para disfrutarlo no necesitaban más que emocionarse, decidir si les gustaba o no, sin más complicaciones, y que podríamos asimilar a la cultura popular. Es decir, que el arte sigue un camino y el arte popular sigue otro. La ilustración, que tuvo una evolución no asociada a esta evolución artística, siempre ha funcionado. Las imágenes siempre han funcionado: la gente coleccionaba estampas y miraba los libros y disfrutaba. Por eso me parece peligroso que ahora empeemos a tratar la ilustración como si fuera una manifestación alejada de lo que es la cultura popular. Porque eso es lo que le ha dado historia, consistencia, fuerza, y lo que le ha permitido sobrevivir. Y no hay que olvidar que el trabajo que hacemos los ilustradores actualmente es como una última fase de lo que eran las *aucas* (aleluyas) y de lo que era la ilustración de los cuentos de siempre, que llegaban a todo el mundo.

Plantado así, alguien me puede decir: si lo de Walt Disney llega a tanta gente, debe ser cultura popular también. Pero sabemos que no es así. Que esto es la fuerza del mercado americano, la imposición del imperio, y sabemos que la Disney cuando contrata creativos, no lo hace porque quiera su creatividad, sino que les dice: «oiga, usted es un dibujante excelente, pero cuando haga los ojitos, hágalos con un piquito así, y las manos de esta otra manera». Esto son directrices. Por eso, por mucho que diga la gente, esto no es popular, no tiene raíz, no tiene esencia.

Bien, esta era una cuestión. El otro asunto es el tema apuntado en la ponencia, de si debemos considerar las ilustraciones de libros infantiles como un mecanismo para ir introduciendo al niño en

el mundo del arte. Evidentemente, no. Aunque sí creo que, de alguna manera, hay como una especie de... no de función didáctica, porque la ilustración es para disfrutarla, pero sí de responsabilidad por parte del ilustrador. Porque, de hecho, estamos ofreciendo una propuesta visual, un lenguaje gráfico, que no digo que vaya a ser su base para el conocimiento del arte, pero sí que va a influir en la formación de su código de interpretación de la realidad, porque va configurando en el niño unos mundos diferentes a los de Walt Disney, la publicidad, la televisión y demás bazofia. Y, aunque sean armas muy flojitas, son las únicas que tenemos para hacer frente a una batalla *a priori* perdida. Por eso, y aunque la sienta como una responsabilidad muy gorda, no podemos renunciar a ella.

Teresa Duran

Estoy de acuerdo con Miguel Calatayud en que una de las virtudes de la ilustración es, justamente, que está al alcance de un público muy amplio, muy numeroso. Lo que se ve es para todos los públicos, te gustará más o menos, tendrás unos dibujantes preferidos y otros menos, pero de lo que no cabe duda es de que la ilustración llega fácilmente a todo el mundo.

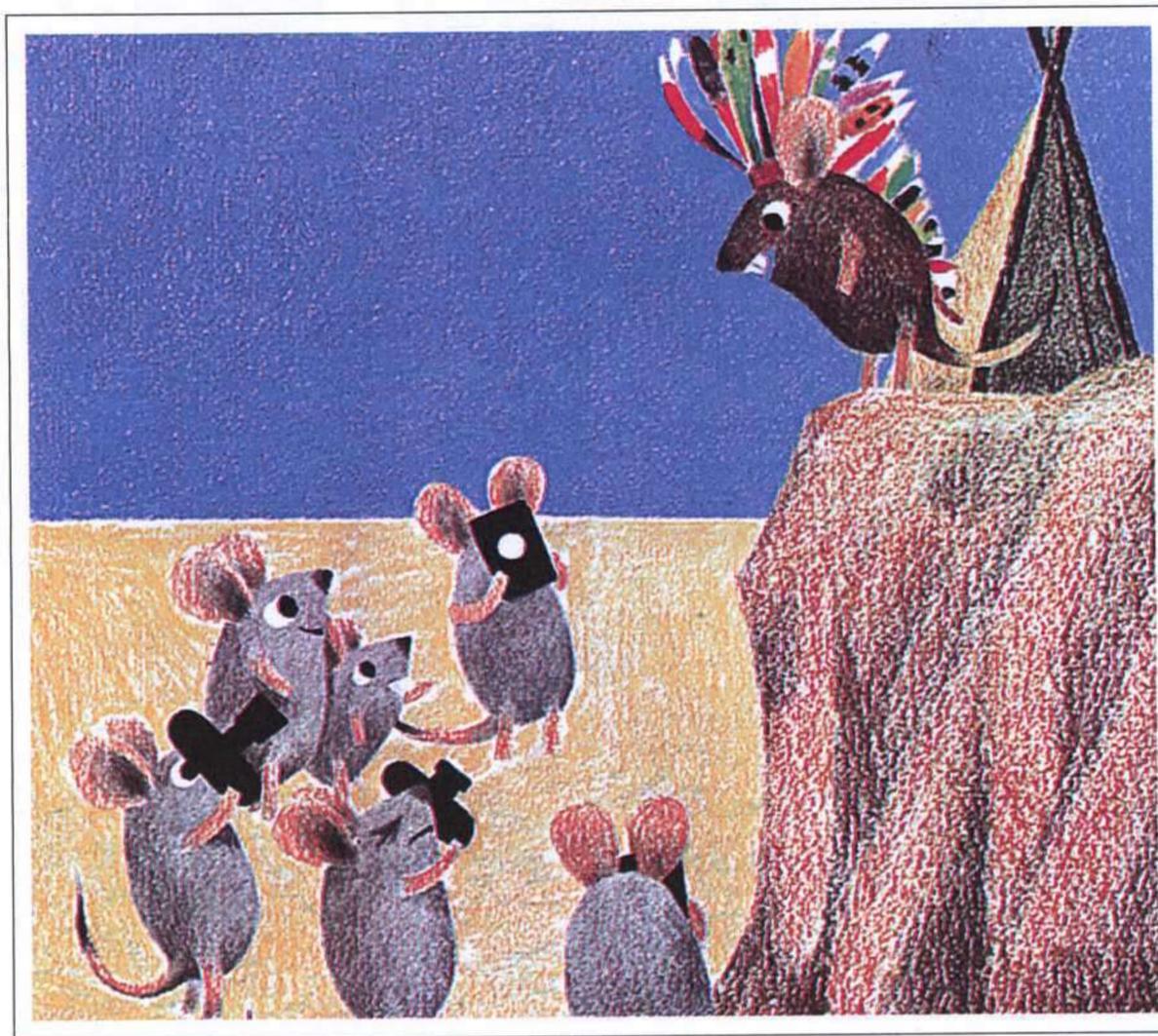
En cuanto a la ilustración como vía de iniciación al arte, estoy también de acuerdo con Calatayud en el sentido de que hay una preocupación ética por parte del ilustrador. En otro orden de cosas, creo que existe la tendencia de considerar la ilustración como «un arte pero menos» y «un dibujo pero más», que no comparto. Opino que la ilustración es arte en sí misma, un arte nuevo, que hace poco no existía tal como lo concebimos hoy. Pero no hace falta que sea el paso previo al arte con mayúsculas, es un arte en sí mismo.

Miguelanxo Prado

Insistiré en lo que se ha dicho hasta ahora. Siempre me he negado a aceptar que un código sea una iniciación a otro código. Siempre me pareció una aberración aquella campaña de «Donde hay un tebeo habrá un libro». Es decir, cada código debe aprenderse de manera independiente. Incluso como autor, lo noto: no tiene nada que ver el código que utilizo cuando pinto, con el que hago



DAVID MCKEE, TWO ADMIRALS, ANDERSEN PRESS, 1977.



LEO LIONNI, FÜR KATZEN STRENG VERBOTEN GERTRAUD MITTELHAUVE VERLAG, 1981.

servir cuando ilustro, o con el código gráfico que utilizo cuando hago historietas. O sea que, para comprender, para aprender el código de la ilustración hay que ver, hacer y girar entorno a la ilustración.

Por otra parte, estoy también de acuerdo con algo que ya se ha dicho: lo que nos ocurre, en este periodo finisecular que todo el mundo admite dominado por la imagen, es que somos analfabetos visuales. Es decir, utilizamos la imagen de manera puramente autodidacta y muy asilvestrada, y nos movemos en un mundo muy endogámico, en el que muchas veces aquellos que elaboran, es decir, los autores, no sé hasta qué punto conocen también el código. No sé hasta qué punto están utilizando, estamos utilizando ese código de una manera un tanto *naïve*. No por la forma final visual que se utilice, sino por la forma conceptual en la que trabajamos con las imágenes. Tendríamos que comprometernos, tanto los teóricos como los autores, a llegar realmente a conocer el código que estamos

utilizando, para saber cómo funcionan todos esos elementos con los que trabajamos.

Educar la sensibilidad

Ulises Wensell

De acuerdo en que la ilustración es un arte en sí mismo, pero ¿por qué no puede servir también como iniciación? Me da la sensación de que se está excluyendo esa posibilidad. Sin embargo, en la actualidad, la influencia que se ve en los ilustradores procede del mundo pictórico, no del mundo de la ilustración. Y no creo que eso sea ni deseable ni todo lo contrario. Pero no me parece mal que, por poner un ejemplo, un chaval abra un álbum y vea en él algo que todavía no sabe qué es, pero que, con el tiempo, pueda reconocer en otro tipo de trabajo, que puede ser una pintura de un museo. A mí eso no me parece mal.

No hay que olvidar que la ilustración no es más que una pintura literaria, que

tiene una relación con un texto y, por tanto, unos condicionantes que la determinan como realista, no naturalista. Cuando se lanza un mensaje (texto) y éste está relacionado con otro que lo enriquece desde el punto de vista plástico, ambos mensajes educan la sensibilidad y, por tanto, preparan para lo que sea. También para contemplar arte. No es que eduquen para el arte, pero educan la sensibilidad del individuo que los recibe y que, después, estará preparado para lo que sea.

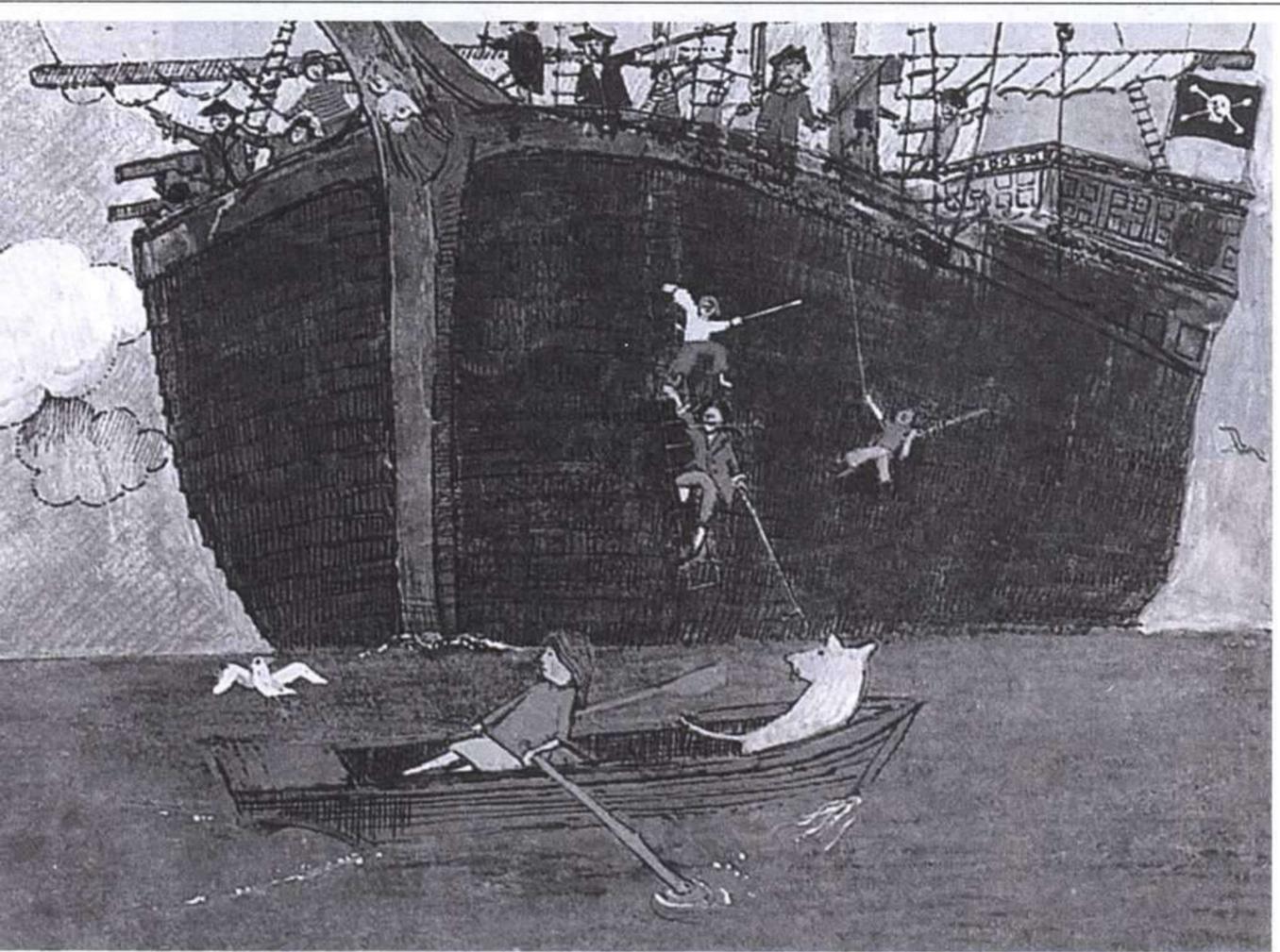
Gusti

Me gustaría hablar del libro, de la ilustración de los libros infantiles, pero tengo que empezar diciendo que a mí me cuesta entender todos esos estudios teóricos que sirven, que están muy bien, aunque yo prefiero guiarme por los sentimientos. Es un tópico, pero creo que cada persona es un mundo. Y, por ejemplo, cuando hablamos del arte, siempre hablamos de Picasso o de Miró. Sin embargo, para mí son arte la televisión y el cómic. Me crié con el cómic y me atrevería a decir que es un arte. Y no arte menor. Es tan arte como la pintura de Picasso.

Por otra parte, cuando ilustro un texto no me planteo si traiciono al autor o no. Yo leo su historia y la interpreto. Cada ilustrador haría su propia interpretación, de lo contrario todos dibujaríamos lo mismo. En todo caso, una buena ilustración no es aquella que sólo es buena estéticamente, sino la que hace que el libro sea más bonito, en el sentido de que se lea mejor. A mí no me gusta hacer abstracción de la historia; es verdad que, en definitiva, dibujamos lo que queremos, o lo que nos sale, o lo que podemos, pero siempre con el condicionante de la historia.

Además, creo que hablamos mucho de los niños, de cómo interpretan nuestras ilustraciones, pero nos olvidamos de los padres. Y, en definitiva, los libros funcionan o llegan a los niños si previamente han gustado a los padres. Entonces, de la educación que tenga el padre, de su cultura estética, dependerá que un libro ilustrado de calidad llegue a las manos de su hijo. Y lo mismo ocurre en el colegio. Es un tema que a mí me gustaría que se debatiera.

Y, para terminar, opino que los que



JOHN BURNINGHAM, COME AWAY FROM THE WATER, SHIRLEY, JONATHAN CAPE, 1977.



RALPH STEADMAN, INSPECTOR MOUSE, ANDERSEN PRESS, 1980.



TOMI UNGERER, PAPA SCHNAPP, DIOGENES VERLAG, 1973.

ilustramos libros hacemos arte, pero sin olvidar que es un arte que se tiene que vender, por lo que hay muchos condicionantes en este arte. No nos ponemos a dibujar porque nos da la gana, lo hacemos por encargo. Aunque yo, cuando ilustro un libro, no lo hago pensando en si se venderá o no. Con lo cual, la base es sana, es auténtica.

Narrar con imágenes

Arnal Ballester

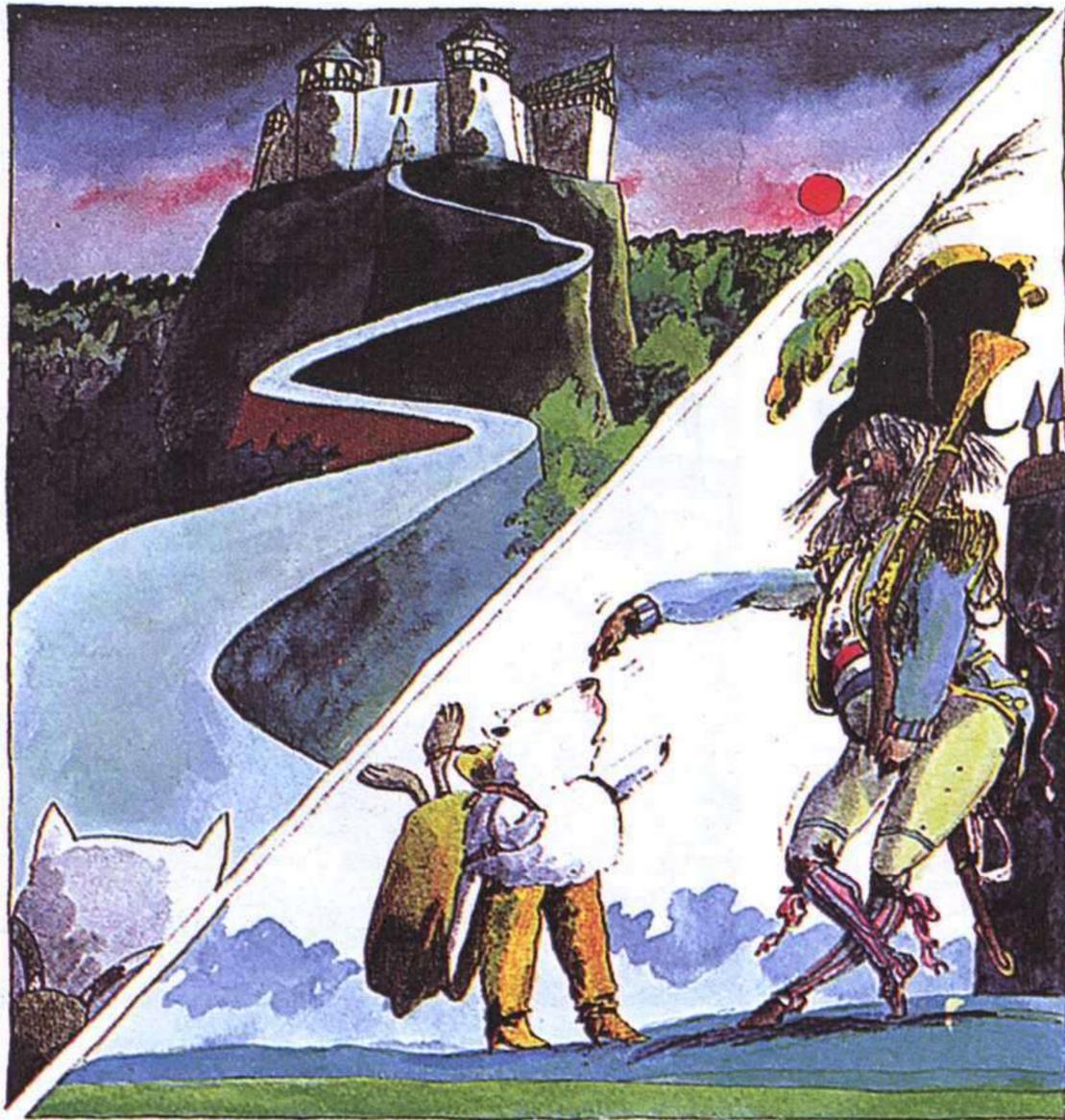
Estoy muy de acuerdo con las últimas opiniones que mis compañeros han manifestado, pero cuando muchos de ellos han dicho con tanto aplomo que «somos deudores de la pintura», me he sentido un poco extraño, pues me considero deudor, en primer lugar, del cine. De las sesiones dobles del cine de mi barrio, que iban complementadas con los tebeos, muchas veces lamentables desde el punto de vista gráfico, ya no digo de contenidos, y también de lo que podía ver cuando mis pa-

dres me llevaban a un museo o a una exposición (lo que era raro, porque era una familia humilde), y por lo que, desde luego, he aprendido después. Pero cuando me preguntan ¿tú qué eres?, ¿cómo definirías tu función como ilustrador?, siempre contesto que soy un narrador. Y, a partir de ahí, intento explicar todas las funciones y todas las circunstancias que confluyen en mi trabajo de ilustrador. Porque no soy sólo ilustrador, sino también pedagogo de la ilustración, ya que doy clases. Eso me ha obligado a reflexionar y a racionalizar muchas de las cosas que durante años había estado haciendo de una forma inconsciente. Y he tenido que explicarlas a otros que querían ser ilustradores y que tenían la idea de que ser ilustrador es hacer acuarelas, o hacer unos dibujos más o menos elaborados desde el punto de vista de la composición, el color, etc., pero que tenían una escasa noción de que, cuando ilustramos, estamos contando una historia con unos medios que no son los de la literatura, pero que, en tanto que medios gráficos, recogen

múltiples influencias de lo que ha sido la cultura visual desde hace mucho tiempo.

Esa conciencia de narrador, por así decirlo, es importante además porque reconoce la fuente de la que hemos bebido los ciudadanos de este siglo: el cine, un fenómeno que ha sido mucho más importante incluso que muchas de las corrientes del arte contemporáneo. Es más, pienso que esa especie de hermana mayor de la ilustración que a veces tendemos a pensar que existe, que es la pintura, está en una enorme crisis desde que irrumpió algo tan importante como ha sido el cine en la vida cultural de este siglo.

Tengo la impresión de que los ilustradores siempre tenemos que pedir perdón y legitimar de alguna manera nuestro trabajo; tenemos que explicar las conexiones que existen entre la ilustración y las otras artes. Sin embargo, en mi opinión, la ilustración es arte. Es un arte y punto. Ni con mayúsculas, ni con minúsculas. Lo que ocurre es que dentro de la producción habrá ilustraciones menores como hay cuadros menores,



TONY ROSS, PUSS IN BOOTS, ANDERSEN PRESS, 1981.

muchos cuadros menores. Yo creo que estamos inmersos en una crisis global de todas las formas de narración y es absurdo intentar mantener las divisiones renacentistas y neoclásicas y del siglo pasado, cuando estamos hablando de creación o de arte. Ahora bien, esto no responde a la cuestión que aquí nos ocupa, que es por qué demonios la ilustración sigue considerada como un arte menor. Yo respondería de una forma que, a lo mejor, parece muy bruta, pero que es clara: se trata, esencialmente, de una cuestión de mercado. Y es que he leído cantidad de documentación sobre el asunto, he intentado buscar parámetros de tipo cultural, de calidad de los autores, de capacidad comunicativa, de capacidad de incidencia, etc. y sólo he encontrado una razón: la ilustración ha quedado reducida a unos ámbitos considerados secundarios por razones de mercado.

También quisiera llamar la atención

sobre el hecho de que se habla de la ilustración restringiéndola mucho al terreno de los libros infantiles y juveniles, que es nuestro tema, pero tengo que recordar que hay una ilustración adulta que se manifiesta, no sólo a través de la prensa, sino también a través de la ilustración de libros para adultos. Una práctica muy saludable que existe en países civilizados (no es el caso del nuestro), y que artistas contemporáneos de esas «artes mayores» han practicado con asiduidad, empezando por Picasso, por ejemplo. Y esos artistas no consideraban que eso fuera una cuestión menor; para ellos era una manifestación de un mismo hecho creativo. Y ahí tengo que discrepar con Miguelanxo Prado: dudo que nadie pueda pintar de manera diferente cuando hace un cómic o cuando ilustra. A no ser que se produzca una escisión en el ilustrador de este tipo: cuando ilustro, inconscientemente, estoy haciendo un arte menor; en cambio, cuando pinto, ahí es-

toy creando. No digo que sea el caso de Miguelanxo, pero he comprobado que sí es el caso de muchos ilustradores que, en cuanto llegan a la cuarentena y piensan ¿qué estoy haciendo yo ilustrando, cuando iba para pintor?, empiezan a querer ser artistas y creadores. Y siempre les digo: ¡pero caramba!, si estáis haciendo cosas muy buenas como ilustradores...

Me resisto a acabar sin citar un precedente, el del ilustre dibujante catalán Opisso. Ricardo Opisso, que murió amargado y absolutamente enfadado con Picasso, porque el pintor malagueño había llegado a donde él hubiera querido llegar. Sin embargo Opisso, siendo un grandísimo artista, sólo desarrolló su arte a través de sus ilustraciones, sus chistes, sus historietas, sus caricaturas... y nunca alcanzó el reconocimiento que merecía.

Gemma Lienas

Estoy muy de acuerdo con Arnal Ballester, porque creo que ha metido exactamente el dedo en la llaga, aunque no sé si utilizaría la misma terminología que él, porque no se si cuando dice «es un problema de mercado», entendemos todos lo mismo. Para mí, mercado es volumen de negocio. Y si fuera eso, realmente, la ilustración y la literatura infantil y juvenil (LIJ) en general, tendrían que tener un peso extraordinario en todas partes, porque generamos más volumen de negocio que, por ejemplo, la literatura de adultos. O sea que creo que no es un problema de mercado en términos económicos; es un problema de otra índole, pero va por ahí. Es decir, los ilustradores estáis asociados a los que nos dedicamos a la LIJ, y eso también está desprestigiado, desgraciadamente. Últimamente me ha tocado asistir a algunas mesas redondas, debates, etc., en los que están invitados autores de LIJ, y me sorprende comprobar que no hay ni un especialista en LIJ, sino que la mayoría son autores de adultos que han hecho incursiones en este campo, unas veces con fortuna y otras con muy mala pata, la verdad, pero ahí están. Y entonces siempre pienso: y toda la gente que de verdad se dedica a lo juvenil y a lo infantil desde hace tanto tiempo, ¿dónde está? La respuesta: seguramente es que «no viste». Y nos pasa a todos. A los que ilustráis y a los que escribimos. ■

Texto e imagen, ¿matrimonio a la fuerza?

Las relaciones entre texto e imagen y entre escritor e ilustrador fue otro tema de debate importante durante el Simposio. El autor Juan Farias defendió la incompatibilidad entre esas dos formas de expresión que son la escritura y la imagen, mientras que Antonio Ventura, editor, se refirió a los álbumes ilustrados, destacando que las mejores obras en este ámbito se dan cuando autor e ilustrador son la misma persona. En las discusiones posteriores se analizó a fondo la función de la ilustración, se abundó en la vieja polémica de si las ilustraciones limitan la imaginación del lector, y se habló de la competencia entre ilustradores y escritores.



ALFONSO RUANO, EL CABALLO FANTÁSTICO, SM, 1985.

El segundo tema del Simposio consistió en analizar las relaciones entre texto e imagen y entre autor e ilustrador. Juan Farias, como autor, y Antonio Ventura, como editor y especialista en libros ilustrados, leyeron dos breves comunicaciones.

Especialmente polémica fue la de Juan Farias, ya que en ella el escritor defendió la incompatibilidad entre texto e ilustración, partiendo de la base de que, siendo ambas manifestaciones artísticas en sí mismas, que precisan de un receptor que las interprete personal y subjetivamente, cuando se ofrecen juntas no hacen más

que provocar interferencias en la recepción. De ella entresacamos los párrafos más significativos.

Dos formas distintas de expresión

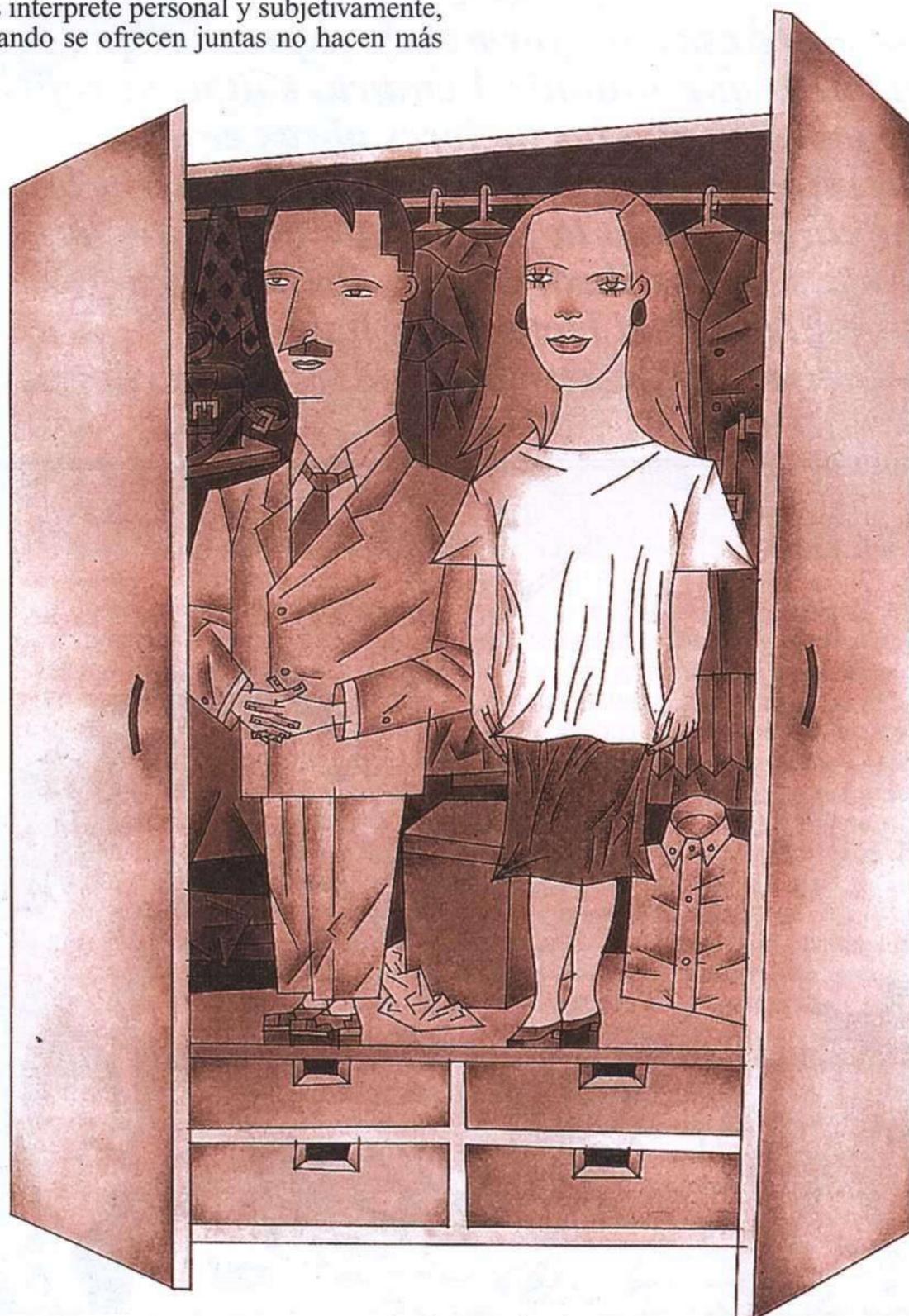
«Leer, contemplar, escuchar, son desencadenantes de emociones. Si veo un cuadro, escucho una sinfonía, leo un poema, y todo eso lo recibo sobre la piel

desnuda, si afecta a mi sensibilidad, si me siento herido, cautivado o indiferente, estaré dando sentido al arte y a la literatura. El artista, el escritor, si no es un ingenuo, sabe que no es él quien remata su trabajo, que lo terminan, de una forma distinta y única, cada uno de los que se acercan a un lienzo o a una novela o un poema».

«Ahora bien, la ilustración se produce después de la lectura subjetiva que hace el ilustrador del texto a ilustrar. Si el ilustrador es un artista de verdad, si sus dibujos surgen auténticamente de la interpretación creativa del texto (y no aquello de aquí dibujo un mosquetero, y aquí un burrito y un pino, etc.), eso es generar arte. Pero, así y todo, ilustrar siempre es una acción subordinada, está condicionada por un texto, y además, siempre reflejará una opinión personal, será una lectura distinta a la que pueda hacer cualquier otro lector. Por eso, para mí, la ilustración es muchas veces una interferencia entre yo y lo que estoy leyendo».

«Con ello no me refiero a un tipo de ilustración sustancial, aquella en la que dibujo y texto se complementan, cuando no se puede entender el uno sin el otro. El problema se presenta cuando la ilustración es creativa, producto del impacto emocional que el texto produce en un ilustrador magistral, como John Tenniel, Gustave Doré, y muchos de los que estáis aquí. Estos ilustradores son capaces de estropear la aventura de leer, porque inducen al lector a seguir caminos que no son los propios de cada lector. Pickwick, Pinocho, el capitán Nemo, Alicia, han quedado cautivos de su ilustración, y así, cualquier chaval que coja uno de estos libros verá condicionada su creatividad por esos dibujos absolutamente maravillosos. Yo creo que la imaginación debe estar en libertad, de forma que, al leer, cada uno pueda crear sus propias imágenes. Por ejemplo, *mi* Pickwick y *mi* Alicia no tienen nada que ver con las imágenes tuyas que veo en los libros».

«Ese es mi problema con la ilustración. Creo que dibujo y texto son dos formas distintas de expresión, que exigen lecturas distintas. Para mí la ilustración es arte puro y duro, cuando se crea con honestidad, no cuando se crea de oficio, rutinariamente, como se ve en tantos libros ilustrados. Pero su desencadenante



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

es la lectura, y para mí, insisto, no creo que sean compatibles ilustración y texto».

A continuación, Antonio Ventura dio lectura a su comunicación:

«Se me piden unas palabras para este encuentro que traten de la relación entre los textos y las ilustraciones en los libros de literatura para niños. Dada la amplitud del tema y la brevedad del tiempo para exponerlo, he acotado el asunto, circunscribiéndolo a los grandes libros de imágenes o álbumes ilustrados. Por comodidad personal, y creo que también para aclaración del auditorio, tengo que decir que no hablo desde ninguna perspectiva didáctica, psicológica o pedagógica, que mis reflexiones no responden a más postulados que el resto de mis opiniones sobre el tema que nos ocupa, y que lo que manifiesto parte de las observaciones personales en mi trabajo, primero como docente y ahora como editor».

«En el ámbito de los grandes libros de imágenes he establecido dos clasificaciones que, no por evidentes, creo que se deban obviar. La primera sería: libros sólo de imágenes y libros con un texto más o menos breve. La segunda: libros escritos e ilustrados por dos personas diferentes y libros en los que el ilustrador escribe sus propios textos».

«Sobre el primer grupo de la primera clasificación, es decir, libros sin texto, realmente no habría nada que decir, pues mi comunicación trata de la relación entre texto e ilustración, y si éste no existe, parecería que esta clase de libros quedaría fuera del ámbito de mi comentario. Pero me parece que los límites no son tan nítidos. Puede ocurrir que nos encontremos con álbumes que en su edición española aparecen con un texto, tal es el caso de *Por qué*, de Nicolai Popov, editado en el Arca de Grijalbo-Mondadori, que en su edición original no existía. O bien el caso contrario: libros que inicialmente se publicaron con un breve texto como *El gato y el pez*, de Andre Dahan (Destino), y que en otras ediciones dicho texto ha desaparecido. No se trata de seguir enumerando ejemplos, creo que éstos son suficientes para poder afirmar que existe un tipo de libro ilustrado en el que el texto es claramente un pretexto, o lo que es lo mismo, el texto es un elemento prescindible y que la peripecia viene definida por las imá-



JESÚS GABÁN, CATERINA DE BINIMELLÀ, AURA COMUNICACIÓN, 1992.

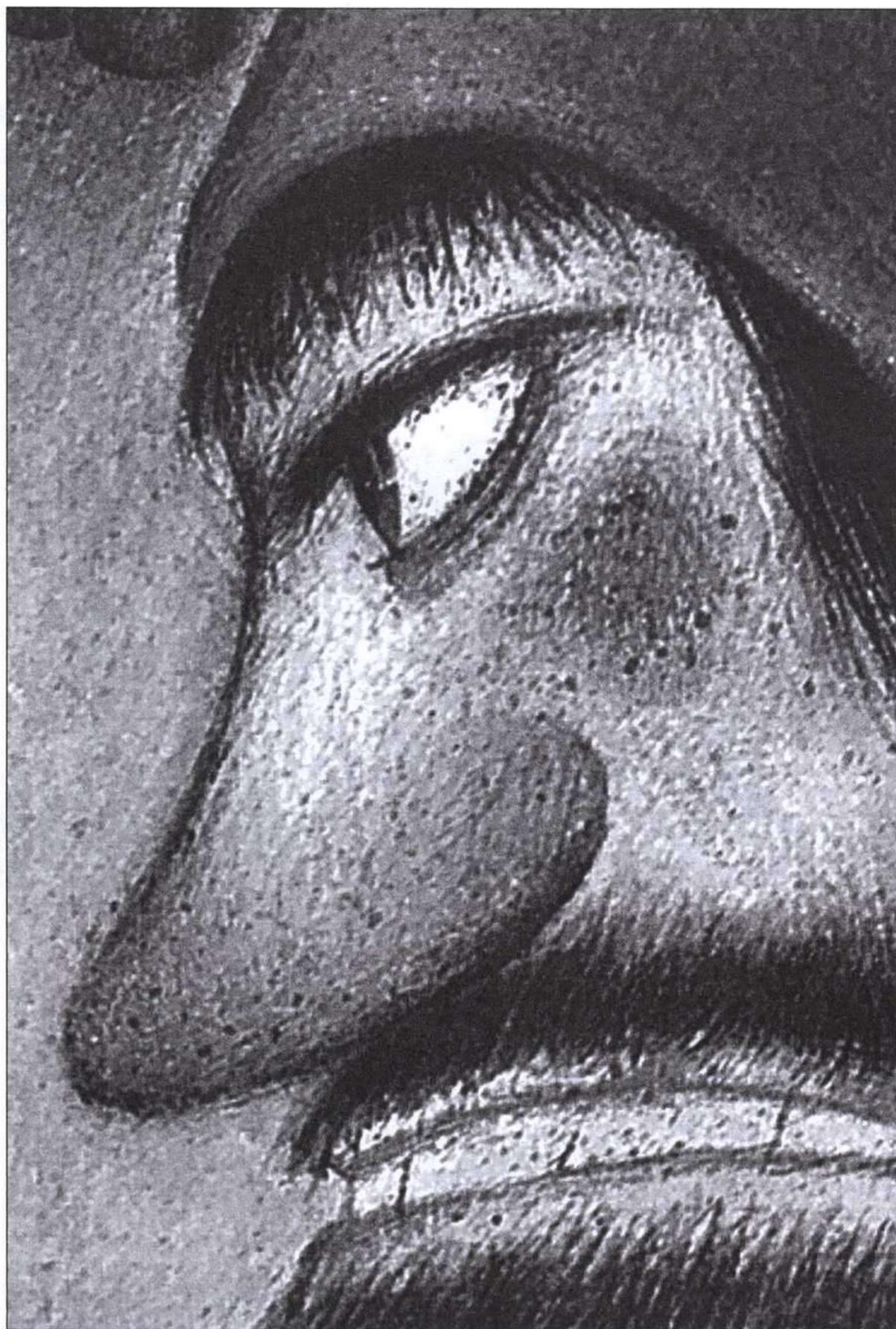
genes. En función de la complejidad de las mismas, estaremos ante un libro para primeros lectores o para lectores de todas las edades. En ambos casos no parece que tenga ningún sentido la inclusión de la palabra escrita. Son libros para ser leídos como propuesta plástica narrativa».

«La concepción de las imágenes, el tratamiento de las composiciones, la relación entre los elementos que las constituye, la complejidad y extensión de la historia, van a ser los elementos fundamentales que definan las características del libro y, consecuentemente, el colectivo de lectores al que el libro va dirigido. ¡Oh!, de Josse Goffin (MSV), o *El globito rojo*, de Iela Mari (Lumen), serían un ejemplo de libros sólo de imágenes para los más pequeños. *Había una vez un perro* de Monike Martin (Parramón), o *El viaje de Anno* de Mitsumasa Anno (Juventud), son una muestra de álbumes para lectores de todas las edades».

«Del mismo modo, encontramos álbumes en los que se hace necesaria la pre-

sencia del texto, tanto más cuanto más compleja sea la historia. Es en este grupo en el que realmente aparece la segunda clasificación que antes proponía: libros de un sólo o varios creadores. A mi juicio, es en los álbumes dibujados y escritos por la misma persona donde se encuentra una mejor relación entre el texto y la ilustración. Son libros en los que ambos elementos se complementan, dialogan entre sí, aparecen complicidades entre uno y otra, existen silencios pretendidos en el texto que la ilustración llena, la narración bascula de un elemento a otro, primando en ocasiones la imagen y en otros momentos la palabra escrita».

«No pretendo decir que esto no se produzca en libros en los que el ilustrador es alguien diferente al escritor, pero, a mi juicio, sucede de una manera más armónica cuando el ilustrador y el autor son uno. Ejemplo de ello es la obra de Maurice Sendak, Leo Lionni, Ralph Steadman, Janosch, John Burningham, David McKee, Tomie de Paola, Ungerer, Antho-



JAVIER SERRANO, EL TERRIBLE SAFRECH, AURA COMUNICACIÓN, 1992.

ny Browne, Chris van Allberg, Helmer Heinz o Tony Ross. Es en las obras de estos grandes ilustradores y de otros muchos que no he nombrado, donde encuentro no sólo bellas imágenes, sino también textos significativos, y una buena conjunción entre aquellos y éstos. Se habrá observado que en la relación anterior no aparecen ilustradores españoles, tampoco ilustradoras. La omisión es pre-

tendida. No es en este apartado donde yo encuentro lo más importante del trabajo de los artistas nacionales. La excepción la constituirían la serie de Munia, de Asun Balzola (Destino), *La luna de Juan* de Carme Solé (Hymosa), y algún álbum de Arcadio Lobato todavía no publicado en España.

«Es en los libros con escritor e ilustrador diferente, donde yo encuentro los

mejores trabajos, no sólo con una buena relación entre texto e ilustraciones, sino con textos que son valiosos en sí mismo e ilustraciones de calidad. Y es en este apartado donde aparecen la mayoría de los trabajos, excelentes en muchos casos, de los ilustradores españoles, pero también en abundantes ocasiones acompañando textos sin mayor interés. Para no cansar con una lista interminable, pero también con la intención de no dejar fuera a nadie de los, a mi juicio, fundamentales, citaré como ejemplos de una buena conjunción entre texto e ilustración, las siguientes obras: *El niño que tenía dos ojos*, de Ulises Wensell, sobre texto de Miguel Ángel Pacheco y García Sánchez (Altea); *Libro de las M' Alicia*, de Miguel Calatayud, con texto de Miquel Obiols (SM); *La pequeña Wu-Li*, de Gusti, con texto de Ricardo Alcántara (SM); *El caballo fantástico*, de Alfonso Ruano, con texto de Moisés Ruano (SM); *La niña calendulera*, de Tino Gatagán, con texto de Carlos Murciano (SM); *El temible Safrech*, de Javier Serrano (Aura Comunicación), y *Catalina de Beni.melà*, de Jesús Gabán (Aura Comunicación), ambos con texto de Ricardo Alcántara; y *Yo las quería*, de Carme Solé, con texto de María Martínez (Hymosa). Quedan fuera de esta relación los libros que no son álbumes, y también aquellos álbumes que ofrecen un hermoso texto y unas bellas ilustraciones, pero que no son libros infantiles».

«Evidentemente, no están todos los que son, pero sí son todos los que están. Cabría completar esta relación con otra similar, probablemente más extensa, con autores e ilustradores extranjeros, pero pienso que no viene al caso. Considero que éstos son suficientes ejemplos de lo que entiendo por relación adecuada entre ilustraciones y texto en el ámbito de los grandes libros de imágenes. Un género que no goza lamentablemente de muy buena salud en España, pero que, a pesar de ello, ha ofrecido en los últimos años muestras de trabajos de gran calidad, gracias a la labor de algunas editoriales como Lóguez, Kókinos o La Galería, algunos de ellos buena muestra de aquello que decía Sendak al referirse a las funciones de la ilustración: *La ilustración puede ser una expansión del texto (...), es la versión del texto hecha por*

el ilustrador, su propia interpretación. Es la razón por la cual uno es socio activo en el libro y no un mero eco del autor».

Limitar la imaginación del lector

La lectura de las comunicaciones de Juan Farias y Antonio Ventura dio lugar a un apasionado debate en el que se pusieron de manifiesto los diferentes puntos de vista de autores, ilustradores, editores, libreros y especialistas, sobre la importancia y la función de la ilustración en los libros para niños, sobre la ya vieja polémica de si las ilustraciones limitan la imaginación del lector, y sobre las posibles interferencias que las ilustraciones provocan entre el texto escrito y el lector.

De nuevo intervinieron en las discusiones los ilustradores Miguelanxo Prado, Gusti, Arnal Ballester y Miguel Calatayud, junto a la librería Ana Escarabajal, los editores Xavier Blanch y Jesús Ballaz, los especialistas en LIJ, Teresa Duran y Javier García Sobrino, y la coordinadora de programas de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez en Salamanca, Raquel López.

Miguelanxo Prado

Quiero empezar con un comentario a lo dicho por Farias, que es en apariencia contradictorio. Diría que estoy completamente de acuerdo con él. Creo que, tal como él lo describe, el texto y las ilustraciones se estorban mutuamente. Pero también creo que Juan Farias es un tramposo porque está utilizando un esquema expositivo que nos induce al engaño, como si fuera un juego de prestidigitación. Imaginemos lo que él dice con otro ejemplo: con una canción. Una canción es un texto más una música y, por tanto, el autor del texto podría decir que la música estorba al texto, porque el texto musicado ya no es el texto tal como él lo había concebido, y que el autor de la música induce a interpretar y a sentir ese texto de una forma determinada. ¿Dónde está la trampa? En que una canción es, justamente, la conjunción de esa letra y esa música, que no tienen el mismo valor por separado, es decir, sólo pueden ser escuchadas conjuntamente. Entonces, si se las separa, se podrá hacer un análisis y decir, por

ejemplo, esta canción tiene una letra muy buena, pero la música es penosa. Pero el análisis veraz lo tienes que hacer que hacer del conjunto de las dos cosas.

Entonces, ¿en qué estoy de acuerdo con Farias? En que, normalmente, los trabajos que hacemos los ilustradores consisten en «poner imágenes» un texto que ha escrito un señor (y entonces es fácil que texto e imágenes se estorben), y ahí está el fallo, porque un libro ilustrado no debería ser eso. Un libro ilustrado tendría que ser un texto creado con la idea ya muy clara de que va a tener unas imágenes con las que debe convivir. Lo que pasa es que muy rara vez (es la impresión

que yo tengo, porque no soy un experto) se plantean así las cosas. Es decir, que escritor e ilustrador se sienten juntos para crear un ente único, que va a estar compuesto por un texto y unos dibujos que no podrán ser concebidos ya por separado.

Aparte de esto, y respecto a la limitación de la imaginación que suponen las imágenes, creo que también aquí, Farias nos quiere enredar con otro truco de prestidigitación. Él mismo, como autor de un texto, le está poniendo límites al lector cuando dice: «fulanito es un niño pelirrojo», o «el pueblo estaba al pie de los acantilados». Entonces, si admitimos que el escritor pueda poner coto a la imaginación del lector dándole determinadas pautas, ¿por qué no se puede aceptar que el ilustrador dibuje a ese niño pelirrojo o a esos acantilados de una forma determinada? Lo que ocurre es que él ha escrito sobre esos acantilados sin pensar en ningún momento que tendrían que ser dibujados, y por eso, creo yo, siente esa sensación de usurpación. Todo eso desaparecería si planteásemos el libro ilustrado como un proyecto bien definido desde el principio, y no como el fruto azaroso de una convivencia que, la mayoría de las veces, depende únicamente de una decisión editorial más o menos acertada.

Ana Escarabajal

Quiero aclarar que soy librería y, por tanto, no soy especialista en este tema. Pero, partiendo de que estamos hablando de una ilustra-



TINO GATAGÁN, LA NIÑA CALENDUIRA, SM, 1989.



CARME SOLÉ VENDRELL, YO LAS QUERÍA, DESTINO, 1984.

ción de calidad, de esa ilustración que, como ha dicho Juan Farias, surge de la emoción, y teniendo en cuenta que la imaginación del lector viene dada por la memoria de la experiencia que el lector ha ido acumulando, bienvenida sea esa interferencia. Además, pensando en los modelos estéticos que tienen los niños en este momento, con los que ya hemos dicho que ninguno estamos de acuerdo, creo que si esa interferencia va a influir en esos modelos, bienvenida sea.

Gusti

Se ha dicho que un libro ilustrado empieza siempre con un texto, y tengo que decir que no siempre es así. A veces las historias comienzan a partir de un dibujo que el ilustrador le presenta al escritor para que haga un cuento. Lo que puede ocurrir es que el cuento que sale de ahí no responda a la idea que el ilustrador tenía de ese personaje, que el autor haya escrito *otra* historia que no es la que el ilustrador se imaginaba, y entonces, pues bueno, no se hace. Tampoco hay que ponerse muy puntillosos con este tema.

Por otra parte, quisiera hacer un comentario sobre lo que es la colaboración entre un escritor y un ilustrador. Yo creo que el autor de un texto que va a ser ilustrado, ya es consciente de ello, y cuando escribe deja algún espacio para el ilustrador. En mi experiencia personal, he sentido que en los textos hay espacio para la ilustración. Trabajo mucho con Ricardo Alcántara y con sus textos suele sucederme que encuentro fácilmente la lectura en imágenes. Luego puede ocu-

rrir que donde él se imaginaba, por ejemplo, la ciudad de Barcelona, yo le dibuje Nueva York... Pero, bueno, lo discutimos y creo que eso es muy enriquecedor.

Javier García Sobrino

En relación a lo que plantea Miguelanxo Prado, es verdad que la situación óptima sería aquella en la que el autor y el ilustrador se pudiesen sentar a una mesa y que el libro creciera de la mano de los dos. Pero, a partir de su ejemplo de la canción, también encontramos cantantes que han musicado a poetas conocidos y el resultado ha sido bueno. Así que no creo que esa situación óptima de trabajo conjunto autor-ilustrador sea imprescindible.

Por otra parte, no creo que esa *lectura* del texto que hace el ilustrador, y que se ofrece después al lector en un libro ilustrado, sea una interferencia entre el texto y el lector, a no ser que el lector tenga una trastienda estética muy pobre. Como antes decía Ana Escarabajal, con las referencias estéticas que tienen la mayoría de los niños, bienvenidas sean estas ilustraciones. Además, yo creo que, en la medida que los mensajes plásticos, estéticos, sean diversos, el lector de libros ilustrados irá creándose una trastienda literaria y plástica que aumentará su capacidad de análisis y de crítica. Por eso nunca será una interferencia.

Y añado una pregunta: ¿cómo vivís los ilustradores la situación de enfrentaros a un texto plano, muchas veces didáctico, o eso que ahora se llama, de contenidos transversales? Porque vosotros, y otros ilustradores ausentes, sois los que

ilustráis la mayoría de los libros infantiles que se publican en este país y, a mi juicio, la mayoría de esos libros son absolutas bobadas.

¿Pactar o rivalizar?

Arnal Ballester

Creo que, en la actualidad, tal como está conformada la producción de libros ilustrados, tanto el ilustrador como el escritor tienen que estar dispuestos a pactar. Aquí se ha dicho que las condiciones ideales para hacer un libro ilustrado serían aquellas en las que, o bien hay un producto hecho por una sola persona, o bien por dos personas que están muy identificadas. En mi opinión, eso puede parecer muy ideal, pero esas no son las condiciones normales de producción de los libros.

Y en este punto, voy a unir dos cosas: creo que es cierto que, en la mayoría de los casos, texto e ilustración se estorban. Pero se estorban, justamente (y aquí contesto a la pregunta de cómo vivimos los ilustradores la tortura de ilustrar un texto plano, etc.), por el tipo de libros con los que trabajamos. Siempre he dicho que prefiero los textos planos, porque me dejan una libertad enorme, ya que parto de una cierta identificación gráfica con elementos que se dan en el texto, y a partir de ahí narro mi propia historia sobre el asunto. Es decir, no necesariamente la producción comercial de determinados libros supone una limitación a mi capacidad creadora. Aunque, a veces sí. Son

tan *muermos* los textos a ilustrar, que me duermo y entonces es imposible...

Sin embargo, creo que, entre esa situación real que nos obliga a matrimonios de conveniencia, y la situación ideal que daría lugar a libros perfecta y conscientemente hechos, hay todo un abanico de situaciones que no debemos olvidar. En este sentido, tenemos que abrir el espacio hacia fórmulas que no se están probando suficientemente, y tenemos que convencer a quien sea para que se prueben, se experimenten y se utilicen. Esto es lo importante. Por ejemplo, reivindicó el hecho de que, de una vez por todas, las editoriales se dediquen a producir libros en los que la narración esté expresada exclusivamente a través de las imágenes. Es una experiencia que en nuestro país no se ha generalizado, pues constituye una ínfima minoría dentro de la producción, y así, tal vez, podríamos hablar de la verdadera capacidad expresiva de nuestros trabajos.

Al margen de ello, también percibo en algunos casos una opinión muy negativa respecto a lo que podría ser el trabajo del ilustrador por encargo. Y en esto no soy tan purista. Parto de la base de que, prácticamente, toda creación ha sido por encargo, y que el encargo tiene una serie de limitaciones indudables, pero no es un obstáculo absoluto a la creatividad (hay muchos *churros* creados en condiciones de libertad). Pienso que tenemos que plantearnos nuestra profesión, o nuestra actividad, o nuestro arte, en relación a las cosas tal como se están produciendo realmente, y entonces juzgar el valor de las imágenes en función de lo que ellas aportan, intrínsecamente, a este proceso.

Xavier Blanch

Quiero empezar diciendo, para que no se mal interprete lo que expresaré a continuación, que para mí la ilustración es un arte con mayúsculas. A partir de ahí, en la mayoría de los casos, al menos desde mi experiencia como editor, el trabajo de ilustración va a remolque de un texto. Es una constatación. Lo cual hace pensar que hay aquí un punto importante para diferenciar la ilustración de otras artes, como las pictóricas, que son más autónomas.

Con respecto a ese trabajo ideal, en pareja, entre autor e ilustrador que crean

una obra partiendo de cero, a mí me resulta difícil pensar que se pueda dar. Porque incluso cuando llega a la editorial un tándem de creadores, en muchos casos no significa que hayan trabajado desde cero y permanentemente juntos, sino que uno ha completado o ha narrado el trabajo del otro. Y ahí daría la razón a Arnal Ballester en que los ilustradores son otros narradores. Son narradores de un narrador cuando ilustran un texto que ya está escrito y, en este sentido, también tendría razón Juan Fariás: hay un filtro, una interpretación de por medio entre escritor y lector.

Desde mi punto de vista, a nosotros los editores nos incomoda bastante que el trabajo nos llegue acabado. Normalmente encargamos las ilustraciones sobre un texto determinado, pero cuando viene un tándem con un trabajo, te obliga a todo o nada. Y es bastante difícil coincidir siempre, porque uno también tiene su criterio, se ha hecho su interpretación, y puede que le guste sólo una parte de la obra, el texto o la ilustración, pero no necesariamente las dos cosas. Y entonces eso te obliga bien a provocar el divorcio, que es difícil, o bien a rechazar todo, que tampoco es fácil.

Por otra parte, y sin ánimo de crear más controversia, he de decir que desde mi trabajo constato que a menudo hay una cierta rivalidad, a pesar de las buenas intenciones, entre el colectivo de ilustradores y el de escritores. Y eso se detecta claramente cuando se habla de distribuir derechos de autor. Cuando hablas con los ilustradores te dicen que se valora mejor a los escritores, y al revés. Y no siempre, por supuesto, repartir los derechos al 50% es una solución salomónica buena.

Jesús Ballaz

A mí me gustaría enlazar con algo de lo que ya se ha hablado, que me parece muy importante. Creo que la ilustración tiene que ver con un tipo de transmisión cultural a la que no damos mucha importancia, y que muchas veces dejamos de lado, que es la transmisión de la sabiduría humana, la transmisión de los universos simbólicos, que todos los humanos necesitamos para aprender a pensar, a dar valor a las cosas, a adquirir pautas morales. En este sentido, pienso que en este mundo de cultura visual en que vivimos, las ilustraciones, unas buenas

macamat gràcies jarejef
merci terimah kasi
arama tatenda bantiox
obrigado
Gracias
Thank you jarejef
terimah kasi eskerrik asko
tatenda jaarama obrigade



... a todos los que
hacen posible que
el mundo cambie

Gracias
por colaborar con nosotros

Manos Unidas

Comité Ejecutivo:
Barquillo, 38-3º. 28004 Madrid.
Tel.: 308 20 20. Fax: 308 42 08

ilustraciones cargadas de emoción y que refuercen el texto, cumplen una función de transmisión de universos simbólicos, y también emocionales, que es muy importante.

Teresa Duran

Quiero contestar a lo que ha dicho Xavier Blanch. Creo que una de las tendencias de la producción editorial de este país es el trabajo a corto plazo. He tenido oportunidad de trabajar en proyectos extranjeros, y se trabaja más a largo plazo, con lo que hay tiempo para un intercambio entre todos los profesionales —editor, autor, ilustrador, maqueta— que trabajan en el proyecto y, por tanto, hay tiempo para perfeccionarlo. Aquí no ocurre así, y yo creo que eso lastra la profesionalidad.

También quiero poner el acento en la importancia de la ilustración aplicada. Se ha hablado mucho de la imaginación del ilustrador, de su creatividad, y también de que el ilustrador se esclaviza, se comercializa si se dice «dibuja un pino». No encuentro tan mal ni tan nocivo el trabajo de cronista del ilustrador, es más, puedo agradecerlo mucho. He visto ciertos plumajes de los incas, ciertos collares de los egipcios y muchas otras cosas, gracias a que un ilustrador se ha esclavi-

zado para mostrármelas a mí. Es cierto que el ilustrador puede tener una narrativa creativa, pero es cierto también que, de la misma manera que yo puedo escribir un artículo, también puedo escribir un cuento, y el ilustrador ha de tener la misma elasticidad profesional. Puede añadir ingredientes documentales a la ilustración, ingredientes imaginativos, ingredientes de investigación del propio recurso de la imagen, técnicas variadas, etc. Creo que hay una elasticidad profesional que no pone un trabajo por encima de la categoría de otro.

Raquel López

Hablo como receptora de libros ilustrados y, desde esa perspectiva, creo que la buena ilustración no limita, sino todo lo contrario, permite prolongar las posibilidades de la imaginación, facilita que imaginemos cosas a partir de las imágenes que estamos viendo.

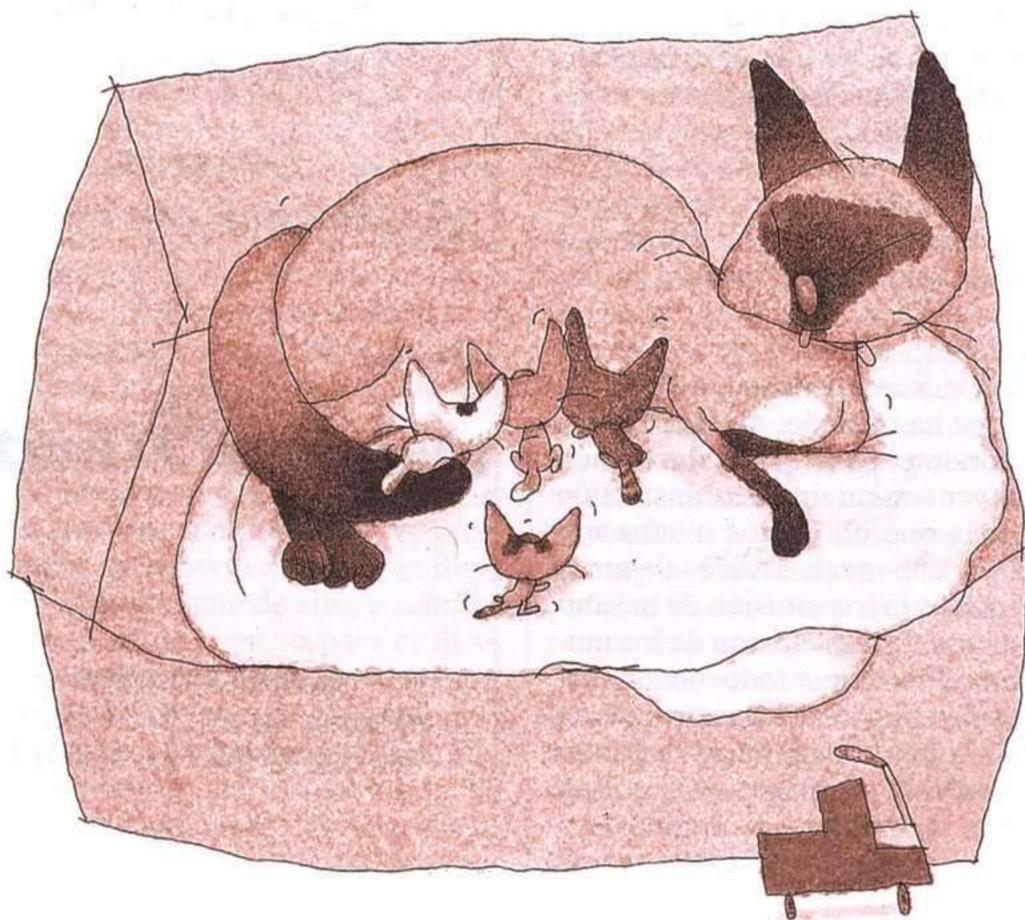
Y respecto a esa capacidad del ilustrador para crear una imagen tan fuerte que limite la imaginación del receptor, tampoco estoy de acuerdo. Excepto las imágenes que tienen esa fuerza arrolladora gracias a medios como la televisión, o a fenómenos como el de Walt Disney, creo que los niños son capaces de recoger todo tipo de imágenes, de acumular imá-

genes distintas y de ver en un mar, en un monstruo o en un paisaje determinados, una posibilidad como otra cualquiera. Por eso yo creo que la imagen, la ilustración, te deja imaginar, te permite imaginar.

Miguel Calatayud

Voy a contestar a algo que ha dicho Xavier Blanch sobre esa «historia sin resolver» que hay entre escritores e ilustradores. Y es que, efectivamente, siempre hubo y hay una especie de competencia, no de rivalidad, entre nosotros. Una historia, un *western* pendiente, un duelo en OK Corral sin resolver, en el que, históricamente, el ilustrador siempre ha llevado las de perder. Yo mismo he pasado por experiencias de auténtica vergüenza profesional, y nunca me he sentido apoyado por el autor literario. ¿Por qué? Porque los derechos que se pagan siempre han sido «de autor», y con la entrada del ilustrador (que está costando mucho que se reconozca también como autor), el editor hace porcentajes y reparte. Es lógico que los escritores se sientan perjudicados o se nieguen a ese reparto. Y es lógico que los ilustradores sintamos un tanto despreciados a nivel profesional y artístico.

Esto ocurre hoy todavía. Y se aprecia más claramente en ese tipo de libros que llevan poca ilustración, en los que parece que se trata de «aportar unos dibujitos», sin más, y que si te descuidas, no cobras. Existen la propiedad intelectual y los derechos de autor, que son irrenunciables. Y me da igual que sean uno o diez dibujos, en blanco y negro o en color. Eso es irrenunciable. Y resulta que hay colectivos en nuestra profesión que funcionan como asociación de ilustradores, y que permiten que esto no se reconozca. Creo que hasta que una asociación de ilustradores no contemple y proteja esto (bueno, no sé si es facultad de una asociación), la situación seguirá siendo absurda. Hice un libro en estas condiciones hace años, y creo que en este momento hay un montón de colegas que están trabajando así. Y perdonadme que haya hablado tan claro, pero es que siempre nos vamos por las cuestiones estéticas y artísticas, y opino que esto también es importante. Porque, insisto, pienso que el tema ilustración se trata con desprecio. ■



GUSTI LA PEQUEÑA WUJI, SM, 1991.

Recorrido histórico

Reflexiones sobre el libro escolar ilustrado I

por Miguel Ángel Pacheco*

Miguel Ángel Pacheco, Jesús Gabán y Javier Serrano presentaron, en el marco del Simposio, una ponencia conjunta bajo el título de «Reflexiones sobre el libro escolar ilustrado». La introducción, que propone un somero recorrido histórico por lo que ha sido la evolución del libro de texto, le correspondió a Pacheco, quien además se refiere a la conveniencia de plantear sin demora un debate sobre la necesidad de la ilustración en los manuales escolares. Como reconoce el autor, muchas de las ilustraciones de los libros de texto son puramente decorativas, tienen como única función embellecer el producto, hacerlo más atractivo y competitivo.

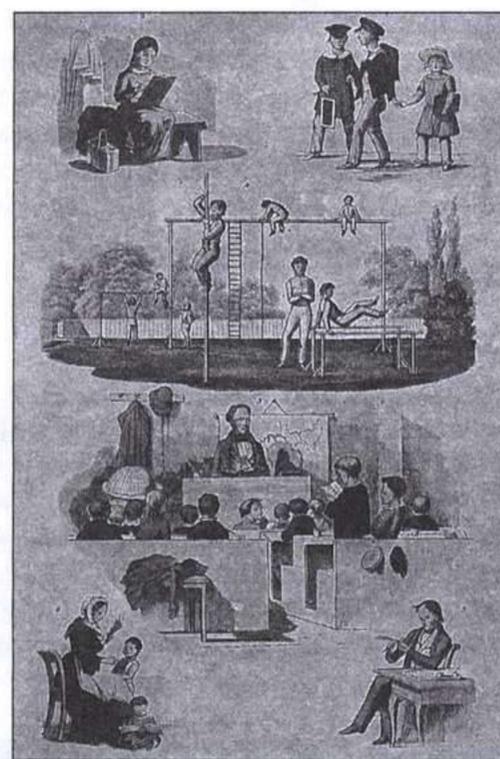


Ilustración de Orbis pictus, de Comenius.

Mundus.



Otra imagen de Orbis pictus, que representa el mundo.

Die Welt.

Parece ser que tanto en Grecia como en Roma existieron ya libros ilustrados, generalmente de botánica o zoología, que probablemente tuvieron que ver con la enseñanza. Lo malo es que nadie los ha visto y los conocemos solo por referencias escritas. Había también un concepto innegablemente aleccionador en algunas de las láminas, orlas y capitulares que adornaban los códices abaciales. Claro que, al estar hechos a mano y ser ejemplares únicos—al igual que los rollos clásicos—, con toda probabilidad no se permitía que los manejaran los niños.

Así las primeras referencias históricas considerables de los que hoy llamamos libro escolar ilustrado se remonta a las cartillas y silabarios de los siglos XVI y XVII, de textos simplicísimos, complementados con toscas ilustraciones xilografiadas. Aún habrá que esperar casi un siglo para encontrar textos didácticos algo más complejos, cuyas láminas se correspondan exactamente con ellos.

Un referente modélico

El Siglo de las Luces —aunque quizá no sea por esto por lo que lo llaman Ilustrado— sitúa por primera vez la imagen didáctica en un contexto preciso, como prolongación orgánica de lo escrito, para completar con ella, desde un punto de vista estrictamente utilitario, el conoci-

miento humano. Es decir, como materia no solamente de información sino de comunicación y transmisión de saberes.

El paradigma de ese período ilustrado fueron —en el terreno que nos ocupa— los 3.135 excelentes grabados calcográficos, de clarísima exposición y esmerada y elegante factura, que integraron once de los veintiocho tomos del *Diccionario Razonado de las Artes, las Ciencias y los Oficios* que, con el nombre genérico de *Enciclopedia*, de Diderot y D'Alembert, vio la luz entre 1751 y 1772, en un París laico, volteriano y prerrevolucionario. Aunque esta obra tampoco se destinaba a la infancia, sus claras y hermosas láminas podrían perfectamente ser entendidas por un niño de hoy, cuyo nivel de conocimiento concreto supera en mucho al de la infancia de aquel tiempo. Eran, de hecho, dibujos para ser desentrañados por cualquiera, incluso por un analfabeto.

Es curioso constatar que la *Enciclopedia* estuvo suspendida —o mejor dicho, prohibida— durante unos años, por una monarquía que, aunque asumiera como mal menor cierto ascenso de la burguesía, no estaba dispuesta a tolerar, sin embargo, la divulgación indiscriminada de un acervo cultural, científico y técnico, que hasta entonces había sido patrimonio de una selecta minoría aristocrática, lo que hace pensar que la obra era tan comprometida como eficaz.

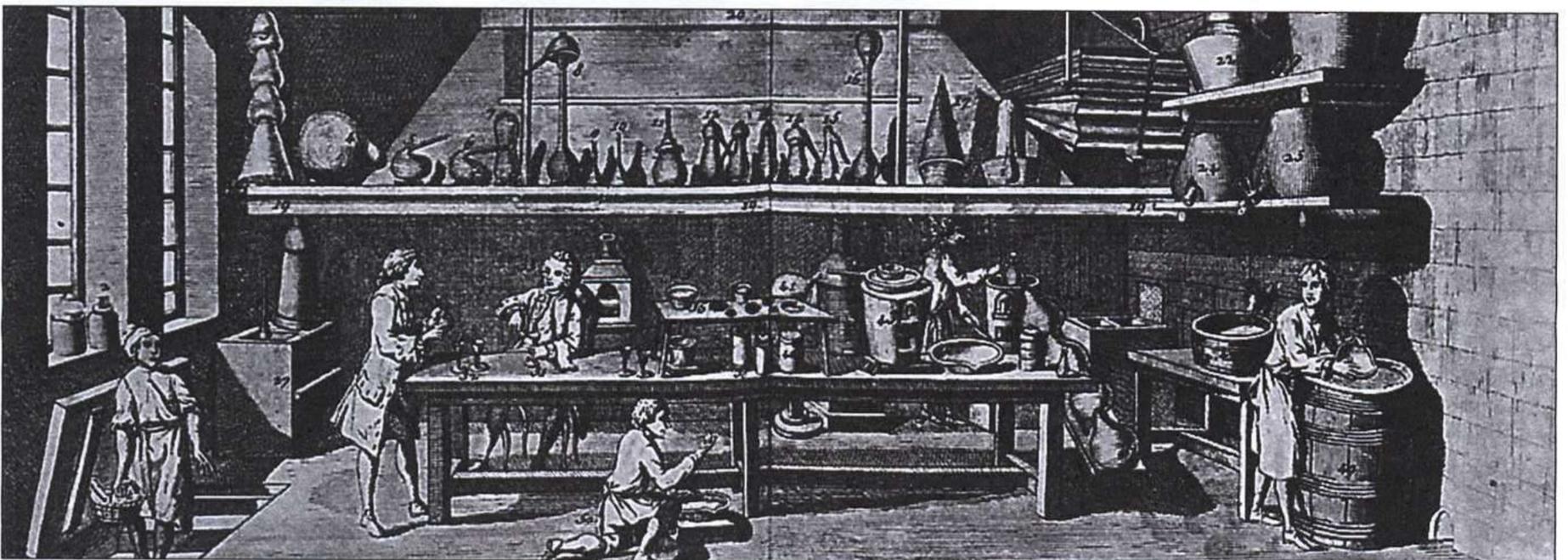
Pero además, se da el caso de que la

Enciclopedia, gracias precisamente a sus láminas, donde todo aparece dibujado con una justeza encomiable, pulverizó el concepto de los gremios artesanales, que había permanecido inalterable, como la propia monarquía, desde la más remota antigüedad, al vulgarizar para el gran público prácticas que hasta entonces pertenecieron, de modo exclusivo, a las corporaciones de los distintos oficios mecánicos. He aquí cómo toda una revolución técnica fue posible, en gran parte, gracias a esas ilustraciones.

Lo que va de ayer a hoy

Ahora bien, determinados conceptos teóricos, éticos, filosóficos o políticos no aparecen tan profusamente ilustrados en la *Enciclopedia*. Ni las Matemáticas, ni la Química, ni la Lengua, ni la Filosofía o la Religión cuentan con un cuerpo de láminas representativo. La obra de Diderot-D'Alembert es completísima, en cambio, en cuanto atañe al ámbito de las ciencias naturales, físicas, mecánicas, tecnológicas; en definitiva, al universo de lo concreto. Esta precisión nos parece fundamental para relacionarla con el libro escolar contemporáneo. Y es que hoy día ilustramos la Física, el Conocimiento del Medio y la Tecnología, pero también las Matemáticas, la Lengua, la Filosofía y hasta la Religión...

¿Qué ha ocurrido entre tanto? Eviden-



Un laboratorio de química. Grabado de Prévost para la Enciclopedia de Diderot-D'Alembert.

JOH. AMOS COMENII
ORBIS SEN-
SUALIUM PICTUS.

Hoc est,
Omnium fundamentalium in mundo rerum, & in
vita actionum,
Pictura & Nomenclatura.

Ediitio tertia, eademque prioribus longe auctior & emendatior; cum
Titulorum juxta atque Vocabulorum Indice; prout siquem pagina doccebit.

Die sichtbare Welt!

Das ist:
Aller vornehmsten Welt-Dinge / und Lebens-
Verrichtungen/
Verbildung und Benennung.

Zum drittenmahl aufgelegt / und an viel mehrern Orten / als hievor /
geändert und verbessert; nebeneinem Titel- und Wörter-Register:
wie das folgende Blatt ausweiset.



Cum Gratia & Privilegio Sac. Caf. Majestatis.

NORIBERGÆ.
Summibus MICHAELIS & JOANNIS FRIDERICI ENDERT,
ANNO salutis 1672 LXXII.

temente, que los modos y las modas del libro didáctico ilustrado han ido evolucionando a lo largo del tiempo.

Los que hoy rondamos la cincuenta recordamos bien los libros donde se nos hizo estudiar: aquellas enciclopedias, más parecidas a las cartillas del siglo XVI —que al principio mencionábamos— que a la de Diderot, en las que había un mal grabado cada tres páginas de texto. Incluso las gentes de nuestra generación, que no están familiarizadas con la evolución de la imagen didáctica, suelen asombrarse, cuando reparan en ello, del aspecto físico que presentan nuestros libros escolares. Y acostumbran a exclamar: «¡Qué maravilla! ¡Si yo hubiera tenido libros así...!».

Pero no es oro todo lo que reluce. Veamos por qué. En concreto, en nuestro país, a principios de los 70, se produjo una renovación pedagógica que trató de ganar el tiempo perdido en la época de la dictadura. Tal renovación, que proponía entre otras cosas un concepto del libro

infantil más atractivo y amable, afectó también, ¡cómo no!, a la forma de ilustrarlo.

Coincidiendo con esa renovación, las condiciones del mercado de entonces hicieron posible la edición de buen número de álbumes a todo color, con tapa dura y buen papel, que ciertamente gozaron del favor de los niños y del de los verdaderos compradores, sus padres. En pocos años, España se puso a la cabeza de este tipo de publicaciones, en verdad lujosas que, sin embargo, alcanzaron cotas de consumo bastante altas. Con la mejor intención, los editores de libros escolares trataron entonces de que su producción se asemejara, en la medida de lo posible, a tal fenómeno y empezaron a surgir ediciones para la escuela progresivamente cuidadas y cada vez más dignamente ilustradas.

La costumbre no se implantó, con todo, de la noche a la mañana, pues, entre otras causas, el costo de semejantes obras era considerable. De hecho, en la generación a la que pertenezco, que es



La interjección

Nociones:

La interjección.—Se llama interjección la parte invariable de la oración que sirve para expresar la alegría, dolor, sorpresa, etc., de nuestra alma.
Ejemplos: ¡ay!, ¡oh!, ¡olé!, etc.
Clases de interjecciones.—Las interjecciones pueden ser propias e impropias.
Interjecciones propias.—Se llaman interjecciones propias las expresiones que únicamente se emplean como tales.
Ejemplos: ¡ah!, ¡oh!, ¡ay!, ¡eh!, ¡jea!, ¡hola!, ¡ojalá!, ¡ja, ja!, ¡uf!, ¡pum!, ¡tate!, ¡zape!, etc.
Interjecciones impropias.—Se llaman interjecciones impropias las palabras que, sin ser interjecciones, las empleamos como tales.
Ejemplos: ¡anda!, ¡calla!, ¡arriba!, ¡diablo!, ¡bravo!, ¡bien!, ¡fuera!, etc.

ENCICLOPEDIA ÁLVAREZ, EDAF, 1997.

más o menos la misma que la de Asun Balzola, Miguel Calatayud, Montse Ginesta, José Ramón Sánchez, Carme Solé o Ulises Wensell... —por citar unos cuantos— los pocos que ilustraron algún que otro libro de texto, lo hicieron más por vocación o por compromiso con sus editores que por verdadera necesidad, pues los álbumes abundaban y, por otra parte, los libros escolares aún no podían permitirse ciertos atrevimientos.

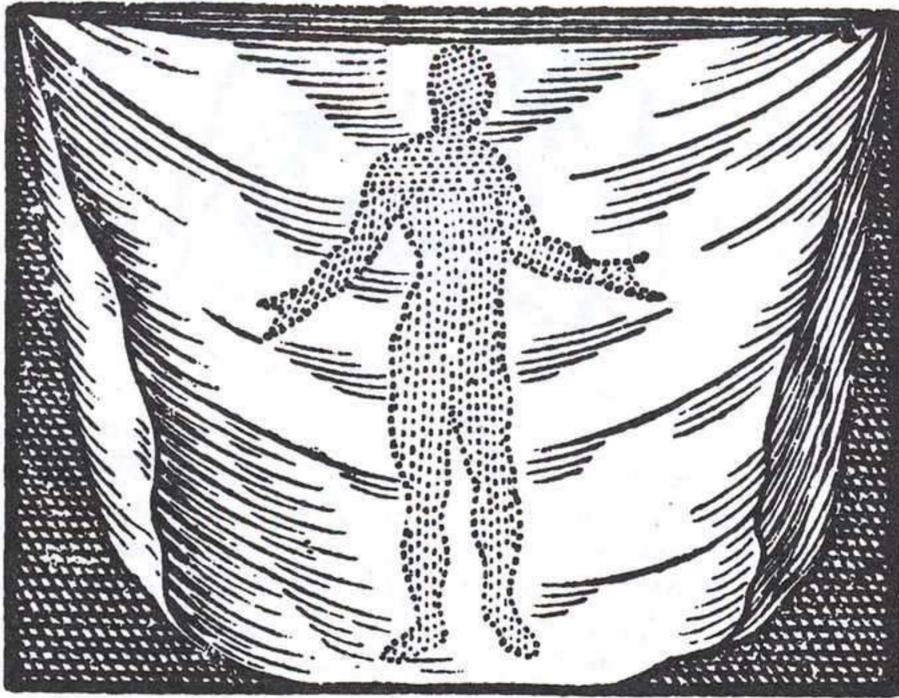
Época dorada del libro de texto

Pero en la generación siguiente que empieza a trabajar hacia principios de los 80 —dibujantes como Jesús Gabán, Tino Gatagán, Arcadio Lobato, Teo Puebla, Alfonso Ruano o Javier Serrano— encuentran una situación algo diferente. La venta de álbumes ha descendido notablemente, al tiempo que la competencia entre los diversos editores especializados en la enseñanza requiere libros cada vez más elegantes, con concepciones más atrevidas, por supuesto siempre a cuatro colores y a cargo, a ser posible, de los más prestigiosos ilustradores del país.

☼:☼:(88):☼:☼

XLII.

Anima hóminis Die Seele des Menschen.



La representación del alma tal como aparece en Orbis pictus (1650-54), un librito ilustrado dirigido a los niños en el que el autor dio a conocer las ideas filosóficas de la época.

Quizá la caída del álbum y la apoteosis del libro de texto puedan estar interrelacionados, en el sentido de que esos progresivamente lujosos textos escolares requieren un gasto considerable al principio de cada curso, lo que hace pensar a los padres compradores —siempre algo avaros frente a la cultura de sus hijos— que el cupo de libros que han de consumir éstos ha quedado ya agotado. En cualquier caso, hacia mediados de la década de los 80, nuestros ilustradores pasan a depender en masa del libro escolar y solo de vez en cuando se les permite —un poco como premio a sus desvelos— ilustrar uno de esos cada vez más raros álbumes.

En cambio, desde el punto de vista gráfico, esa es la época dorada del texto escolar. La competencia se ha multiplicado y se hacen verdaderos esfuerzos por editar obras atractivas, en un alarde casi agónico por captar a un comprador, por otro lado cada vez más perplejo e indeciso sobre que elegir entre tanta oferta, tan semejante además entre sí.

La situación actual

Llegamos así a nuestros días. Las transferencias hechas, entre otras áreas,

en materia educativa, a las diferentes autonomías de nuestro país diversifican aún más la oferta, poniendo a los editores en un brete, cuando pretenden man-

tener las cotas de mercado de épocas pasadas.

De otro lado, los casi constantes cambios de planes educativos por parte de la Administración hacen que los libros de un curso rara vez sirvan para el siguiente. El padre-consumidor pone el grito en el cielo ante el obligado gasto con el que empieza el curso escolar. A su vez, la Administración amenaza con tomar medidas demagógicas, que en nada beneficiarían la educación ni la cultura...¿Qué hacer? Probablemente, ante todo, reflexionar.

Y al hilo de esa reflexión, aún a los ilustradores, tan interesados como los demás eslabones de la cadena en que le libro escolar siga adelante en su expresión más digna, puede acabar por parecerles que no se trataba solo de comunicar saberes, sino de venderlos, envueltos en una apariencia lo más seductora posible. Y es que, en términos generales, podríamos decir que la imagen siempre ha servido para dos cosas bien diferentes entre sí: para informar y para decorar. Generalizando aún más, diríamos que la imagen decorativa, que adorna más que transmite conocimien-

TIEMPOS DEL VERBO:



Yo escribo, está en tiempo presente; yo escribí, en tiempo pasado, y yo escribiré, en tiempo futuro.

Qué es número.—Número es el accidente verbal que nos indica si el sujeto del verbo es uno o más de uno. Los números son dos: singular y plural.

“Yo estudio”, está en número singular; “nosotros estudiamos”, está en número plural.

Qué es persona.—Persona es el accidente verbal que nos indica “quién” realiza la acción del verbo. Las personas son tres: 1.ª, 2.ª y 3.ª

El verbo está en *primera persona* cuando la acción del mismo la realiza el que habla: yo como, nosotros comemos. Está en *segunda persona*, si la acción la realiza el que escucha: tú comes, vosotros coméis, y está en *tercera persona*, si la acción es realizada por aquel de quien se habla: él come, ellos comen.

A VER SI LO SABES:

El ... nos indica el momento en que se realiza la acción verbal.—
¿Qué es número?—Cuando la acción verbal la realiza el que escucha,

Geometría

LECCION 1

to, nos resulta a la larga —y a veces incluso a la corta— un tanto hueca y, pese a que pueda atraernos, rara vez nos enriquece, salvo en el terreno ambiguo de la pura especulación imaginativa.

En cambio, la imagen que informa, que aclara, aún menos atractiva, nos aporta como vehículo de conocimiento algo mucho más duradero. En ese sentido, ¿necesita realmente tantas imágenes un libro de aprendizaje de la Lengua, de las Matemáticas o de la Filosofía? Por el contrario, en uno de Ciencias Naturales, de Geografía, de Historia o de Física, las imágenes no solo aportan conocimiento, sino que en ciertos casos resultan imprescindibles. Entonces, ¿por qué en los libros escolares de hoy, la Religión aparece ilustrada exactamente igual que la Tecnología? Podríamos contestar que porque algunos de ellos están decorados y otros ilustrados.

Y, abundando aún en esta idea, nos atreveríamos a añadir: ¿por qué todos los libros escolares están ilustrados en cuatricomía, cuando en la mayoría de los casos bastaría con unos cuantos esquemas en uno o dos colores? Cabría responder que así resultan más atractivos. ¿Es, pues, lo atractivo en elemento pedagógico en sí? Quizá lo es en la primera infancia, pero puede que en absoluto después. Las láminas de la *Enciclopedia* de Diderot están en blanco y negro y han sido pocas veces superadas por libro pedagógico alguno.

Es lógico que la llamada literatura infantil se ilustre en cuatro colores, especialmente cuando se destina a niños menores de 10 años. De hecho, esa literatura infantil es una materia optativa, en cierto modo caprichosa. Es natural que deba resultar apetecible. Si no, quizá el niño, tan caprichoso en sus gustos, elija otra cosa, o el padre, tan celoso de sus gastos, prefiera otro producto. Y así, tal vez pueda también resultar lógico que el libro escolar, donde existe una competencia tan dura como irreflexiva, los elementos de adorno primen sobre los informativos. Asistimos pues a una curiosa inversión de valores donde lo verdaderamente pedagógico acaba por enturbiarse con elementos puramente decorativos, que distraen más que ayudan a retener.

Nociones:

Cuerpo.—Cuerpo es todo lo que ocupa un lugar en el espacio.

Cuerpo geométrico.—Cuerpo geométrico es el que tiene sus caras planas o curvas, y por su forma y extensión es estudiado por la Geometría.

En los cuerpos geométricos se consideran tres dimensiones: largo, ancho y alto.

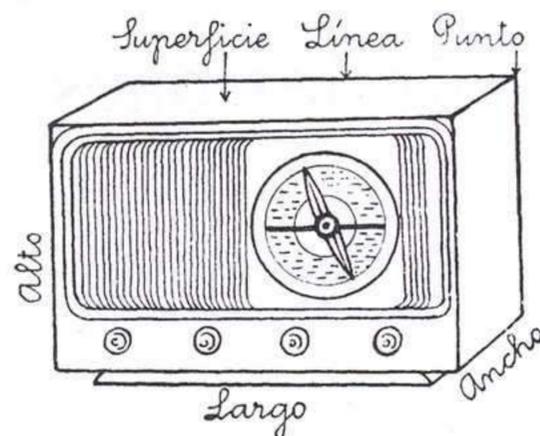
Superficie.—Superficie es la extensión considerada en dos dimensiones: largo y ancho.

Las caras de los cuerpos nos dan idea de las superficies.

Línea.—Se llama línea el borde o límite de una superficie. La línea tiene una sola dimensión: largo.

La señal que deja la tiza al deslizarse por el encerado o un hilo, nos dan idea de la línea.

Cuerpos geométricos: sus elementos



Un debate pendiente

En el momento, ciertamente crítico, en el que nos encontramos se impone un análisis algo más riguroso sobre el papel de la imagen en los libros de texto, si no queremos que maneras de hacer o modos de proceder consagrados por el uso, en décadas anteriores, vencedores en definitiva en los mercados del pasado, acaben por quedarse obsoletos e incluso generen en el usuario una reacción contraria, más de rechazo que de aceptación.

Aparte de criticar al famoso padre de familia al que no le preocupa demasiado el costo del calzado deportivo de sus hijos, pero sí el de sus libros escolares, debemos examinar también, entre nosotros, si realmente estamos haciendo los libros de texto que los más jóvenes necesitan, en razón más de la pedagogía que de las leyes del mercado, pues quizá lo cierto venga a ser que en nuestros libros con destino a la escuela prima la forma sobre el contenido y lo superfluo sobre lo esencial, lo que además, y esto es lo más grave, los encarece innecesariamente.

Claro que no se trata de un debate que debamos encabezar precisamente los ilustradores que, en realidad, con opiniones como éstas, solo conseguimos, al menos aparentemente, tirar piedras sobre nuestro propio y frágil tejado. Aunque, naturalmente, a los ilustradores nos gustaría estar presentes si ese necesario debate se propusiera; no en vano representamos al menos al cincuenta por ciento en la superficie de muchos libros escolares.

Admitimos que tal debate no será sencillo, ya que el libro escolar es un fenómeno de mercado hartamente curioso. Parfraseando a mi jefe, y sin embargo amigo, Luis Vázquez, diría que se trata de un producto prescrito por quien no lo compra, comprado por quien no lo usa y usado, finalmente, por quien ni lo prescribe ni lo compra.

De modo que nos parece que haría falta un foro aún más amplio que éste para una reflexión semejante. Pero vaya, desde aquí, nuestra propuesta. ■

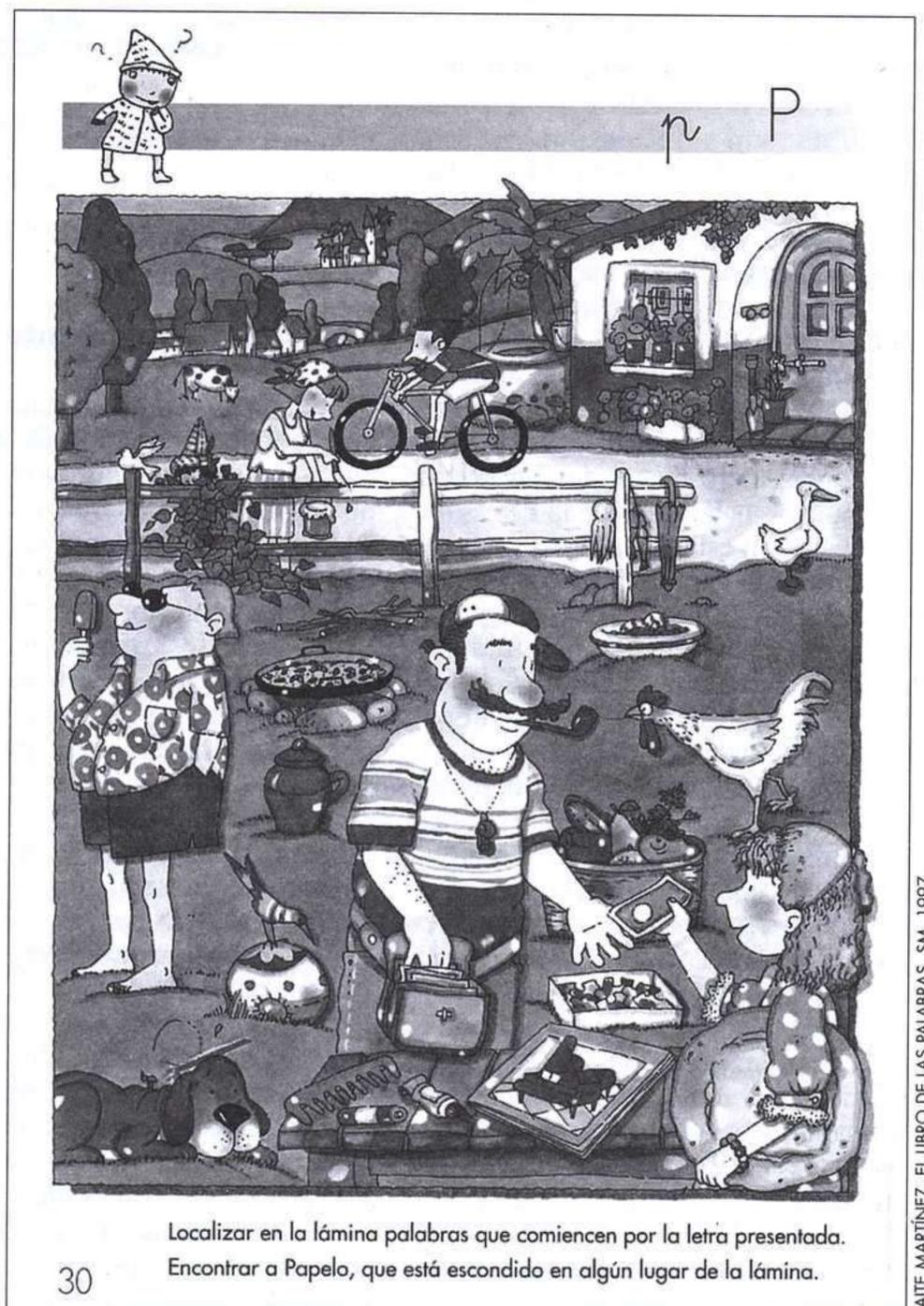
*Miguel Ángel Pacheco es autor e ilustrador, además de profesor de Ilustración en la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca.

Aproximación al proceso de ilustración

Reflexiones sobre el libro escolar ilustrado II

por **Jesús Gabán***

Jesús Gabán lleva muchos años en el mundo de la ilustración haciendo tanto obras de ficción como libros de texto. En el siguiente artículo, segunda parte de la ponencia «Reflexiones sobre el libro escolar ilustrado», plantea a través de ejemplos algunas de las dificultades que debe superar el ilustrador a la hora de enfrentarse a este tipo de obras. El poco tiempo disponible, el espacio, la documentación necesaria para hacer los dibujos son algunos aspectos a tener en cuenta en este proceso. Se trata, pues, de una aportación de carácter eminentemente práctico, basada en la experiencia.



Aunque en el reparto de intervenciones de esta ponencia me ha tocado la parte central, después de conocer la intervención de Miguel Ángel Pacheco no tengo tan claro estar situado en el lugar correcto, ya que su invitación al debate conviene más para el final. Pero, al margen de esta consideración, voy a centrarme en el tema que entre los tres hemos decidido que me corresponde, precisamente por mi mayor experiencia *práctica*.

Mi primera obra ilustrada no fue un libro de texto, pero empecé simultáneamente con unos y con otros y, a lo largo de toda mi trayectoria como ilustrador, los he tenido que ir alternando. ¿A qué se ha debido esto? A una razón fundamental: la ilustración de libros de texto supone la mayor parte de mis ingresos y para muchos colegas es prácticamente la única fuente de remuneración que tienen hoy en día; por eso me parecen muy preocupantes las recientes propuestas de la actual ministra de Educación y Cultura, que tal como ha planteado el asunto de liberalización de precios, no nos permite ser muy optimistas de cara al futuro que nos espera

Tipología

Cuando se habla de ilustrar un libro escolar no se puede generalizar, hay que distinguir varios tipos:

• Libros de lecturas

Estos libros se aproximan a lo que sería el concepto de ilustración de un álbum, con más limitaciones, evidentemente; pero en ellos el ilustrador tiene posibilidades de desarrollar una imagen más libre y creativa.

• Libros de conocimientos

Matemáticas, Lengua, Conocimiento de Medio, etc. Los que se conocen como libros de texto, donde el ilustrador se ha de atener a unas normas bastante estrictas para la representación de los objetos o acciones, porque, como es notorio, éstas tienen un fin didáctico y deben ser muy precisas.

Un ejemplo: si se requiere dibujar un estornino, el ilustrador tendrá que hacer con línea más fina o más gruesa o sin

Caminamos por la calle

En la calle debemos respetar unas **normas de circulación**. ¿Qué pasaría si un día, al salir de clase, vieras que algunos coches circulan por la acera y que no hay semáforos?

El desorden sería enorme y se producirían muchos accidentes. Por eso, los peatones y los coches tenemos que cumplir unas normas de circulación.

Los peatones debemos andar siempre por las aceras, utilizar los pasos de cebra y esperar la luz verde de los semáforos para cruzar las calles.

- 12 Observa el dibujo y señala algunas acciones incorrectas de personas y de vehículos.
- 13 En la ilustración hay algunas señales de tráfico. Dibuja las que conozcas y di qué significan.
- 14 Escribe alguna acción incorrecta que estén haciendo los viajeros del autobús.



CONOCIMIENTO DEL MEDIO, «CANTABRIA», ANAYA, 1993.

ella, con colores más intensos o más suaves, pero reales, la figura de dicho pájaro. Si se hace una recreación de la imagen hasta deformarla o se utilizan colores que no se correspondan con la realidad, se estará haciendo otra cosa, un *pajarículo*, por llamarlo de alguna manera, y a lo mejor es muy creativo, incluso bonito, pero se estará transmitiendo al niño una información falsa.

Desde el principio lo he tenido muy claro: cuando he ilustrado un cuento o una novela me he permitido todas las veleidades artísticas que he querido dentro

de las limitaciones de la ilustración. Cuando estoy ante un libro de texto me someto dócilmente a lo que se requiere de mí, una determinada forma de resolver las figuras, con cierta gracia y capaces de transmitir la información claramente.

Por desgracia, y como he podido constatar, no en todas las editoriales se siguen criterios rigurosos en cuanto a la calidad de las imágenes, y muchas veces impera el «cualquiercosavale». Como se ve, no soy nada corporativo en esto y pienso que el editor debe ser tan exigen-

te con las ilustraciones como con los textos, aunque me temo que en este asunto tiene mucho que ver el criterio económico.

• Libros de vacaciones

Estos libros son más llevaderos, tal vez por tener un planteamiento más relajado. De todas formas, incluso en los libros de texto puros y duros influye mucho el planteamiento más formal o más informal que se haga desde el principio por parte del autor y el editor de cara al trabajo del ilustrador y el buen entendimiento entre ellos. No siempre ocurre, pero en bastantes ocasiones he tenido la oportunidad de participar en la concepción global del libro, aportando y sugiriendo ideas de ilustración, diseños y creación de mascotas y personajes.

Dificultades y condicionamientos

A continuación, voy a enumerar algunas de las dificultades y condicionamientos que encuentra el ilustrador a la hora de hacer su trabajo. Aunque, como ya he señalado, el primero y más importante es el sometimiento a las necesidades didácticas del libro en cuestión.

• El tiempo

Uno de los más importantes, y que muchas veces puede imponer el resultado final de la ilustración, es la celeridad con que normalmente se requiere la realización del trabajo. La ilustración es el último eslabón en el proceso de elaboración del libro antes de iniciar su impresión. Los textos no suelen llegar al dibujante hasta que no están pulidos y repulidos, y así debe ser. Los autores se toman todo el tiempo necesario para que el contenido quede bien. Luego, eso hay que presentarlo con un buen diseño, hay que hacer una maqueta que recoja textos, epígrafes, recuadros, ilustraciones... El tiempo pasa y la fecha de edición es inamovible. La ley del mercado así lo impone.

Cuando todo eso está perfilado empezamos a ilustrar, aunque no es nada raro introducir modificaciones que suponen repetición de dibujos, lo que nos agobia a todos un poco más. Todo esto obliga a

España. Además, muchos de ellos son «pescadores de temporada que se dedican a otras cosas cuando acaba la costera», explica Marion Stoler, experta en temas pesqueros del grupo ecologista.

La mayor parte de los tripulantes españoles se dedican a la pesca desde siempre. «Saben que su supervivencia depende del mar, por eso lo respetan. La vida les ha enseñado que si arrasan los bancos de pesca, arrasan su propio futuro», comenta Marion Stoler.

En el mes de octubre, cuando la costera del bonito llega a su fin, los pescadores vuelven a tierra, a sus

casas. Es el momento de hacer balance de la temporada y comprobar qué sistema de pesca es más productivo. El resultado es abrumador: los pescadores españoles han capturado algo más de dos toneladas cada uno. Los franceses, irlandeses y británicos, 17 toneladas por tripulante.

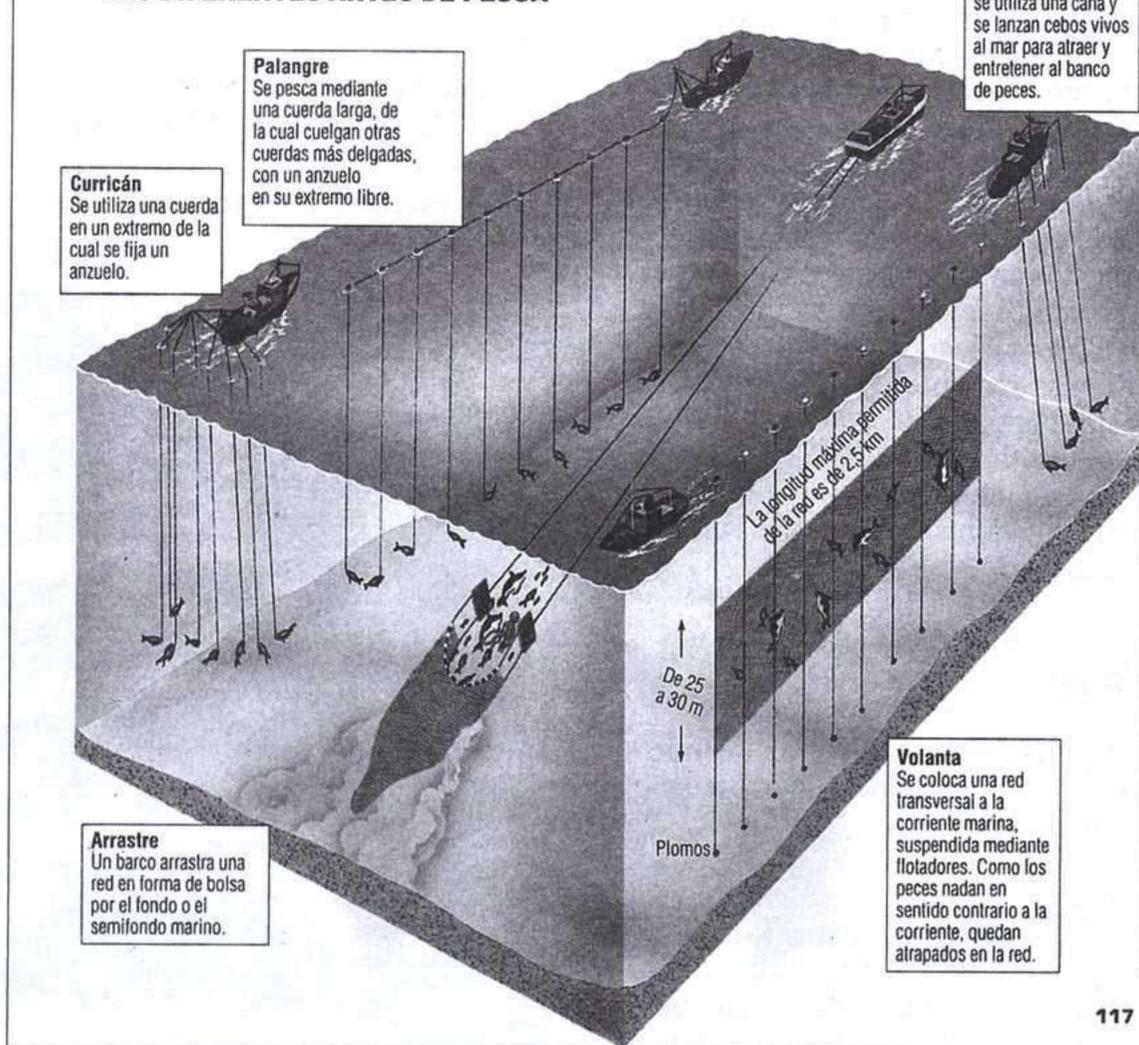
Tras la evidencia, los boniteros españoles acusan a sus vecinos comunitarios de «competencia desleal» y de «juego sucio» con el agravante, según Stoler, de que los volanteros piensan sólo «en obtener beneficios inmediatos sin tener en cuenta que los recursos pesqueros se están ago-

tando». Xavier Pastor sentencia al respecto: «Las volantas y la pesca tradicional son incompatibles».

Extrañamente, un estudio francés señala que para rentabilizar la pesca con volantas es necesario emplear un kilómetro de red por cada tripulante, es decir, faenar con aparejos ilegales de 7 kilómetros. Según Greenpeace, si se tomara esta medida o si los 700 buques de la flota española usaran redes de deriva, el banco de bonito «se extinguiría en una sola temporada».

El Periódico,
8 de agosto de 1994

LAS DIFERENTES ARTES DE PESCA



trabajar de una determinada manera. Concretamente, en mi caso y en el de algún otro compañero lo hacemos de una forma que podríamos llamar *industrial*. Me explico: tanta premura requiere la realización de muchos dibujos diariamente. Los años te dan la agilidad suficiente para poder hacerlo, pero no es bastante. La técnica debe ser sencilla. Directamente huyo de cualquier planteamiento pictórico, los colores han de ser limpios, la línea bien definida. Así puedo dedicarme un día al dibujo y otro al color; me cunde más, esto es lo que lla-

mo un planteamiento industrial. El método, hoy por hoy, funciona.

• El espacio

Desde el punto de vista de la realización del dibujo sobre el papel, otro condicionante, y nada baladí, es el del espacio disponible. Antes mencionaba la maquetación y el diseño. Estos vienen determinados por multitud de exigencias: longitud de textos, contenidos que hay que destacar, códigos, símbolos, comercialidad..., que van ocupando el espacio de la página.

Resueltos estos asuntos, hay que dejar unos huecos donde se puedan insertar unas ilustraciones que incidan, resalten, aclaren, muestren o simplemente decoren, que de estas también hay, el contenido de la materia tratada. Aquí es donde a veces se plantea uno de los problemas más serios para el ilustrador: cómo meter en determinados espacios lo que demandan los autores.

En este tema uno descubre las limitaciones de algunas personas, concretamente la falta de visión espacial; y aún diría más, la falta de lógica al plantear ciertos requerimientos.

Para que se comprenda mejor lo que quiero decir voy a exponer varios ejemplos reales. Hace ya tiempo que se me pidió la siguiente ilustración: una vista aérea en perspectiva del cruce de dos avenidas de Madrid, con plaza y fuente (interpreté que más o menos querían la zona de Gran Vía, Alcalá y Cibeles), donde debía verse un guardia urbano regulando el tráfico, un semáforo cerrado para los coches y niños que vuelven del colegio cruzando por un paso cebra. En el semáforo se tenía que distinguir claramente la figurita verde que indica el paso a los peatones. Debía figurar también una señora con abrigo llevando una bolsa de la compra con verduras, carne, pescado, pan y unas chocolatinas; un coche de bomberos y una ambulancia; un autobús al que suben los viajeros y a los que cobra el conductor; un coche de policía; señales de tráfico de «prohibido aparcar» y «dirección obligatoria»; un cartel de cine, y en la entrada a la sala un señor sacando los billetes; debía verse también a la taquillera que se los despacha. Había que dibujar también unas personas de diversos oficios andando por la acera —un ejecutivo con su maletín, un obrero en mono...—; tiendas variadas —una de ellas, una zapatería con zapatos en el escaparate y sus precios correspondientes, y en el interior de la tienda, el dependiente probando unos zapatos a una cliente—; por el cielo, un avión. Debía verse, además, una boca de metro. Todavía me estoy preguntando por qué no quisieron también los andenes y los anuncios del interior.

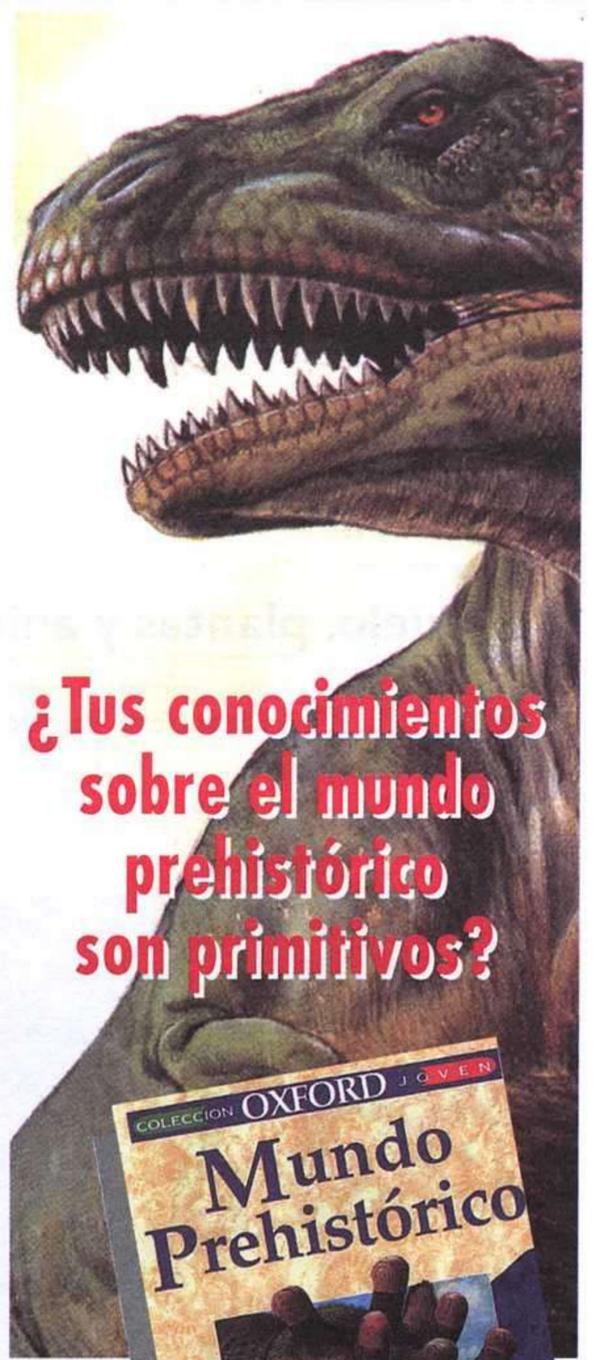
Quizá he exagerado un poco en algunos detalles, pero lo más increíble es que todo eso tenía un espacio destinado de

15x10 cm. El encargo me lo hizo una editorial extranjera. Lo rechacé solo por ese dibujo, pero les puse en contacto con otro amigo ilustrador que, si mal no recuerdo, lo aceptó, ya que estaba pasando por un momento de dificultades económicas. Francamente, no sé cómo lo resolvería; yo entonces me había sentido impotente ante tal desafío.

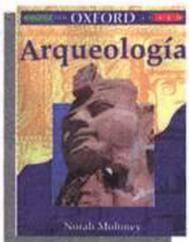
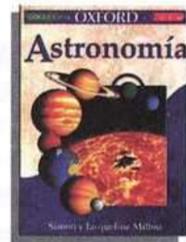
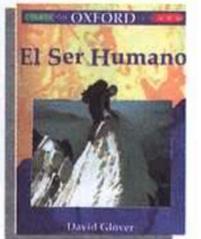
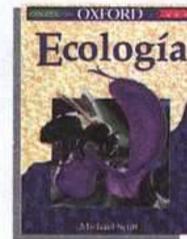
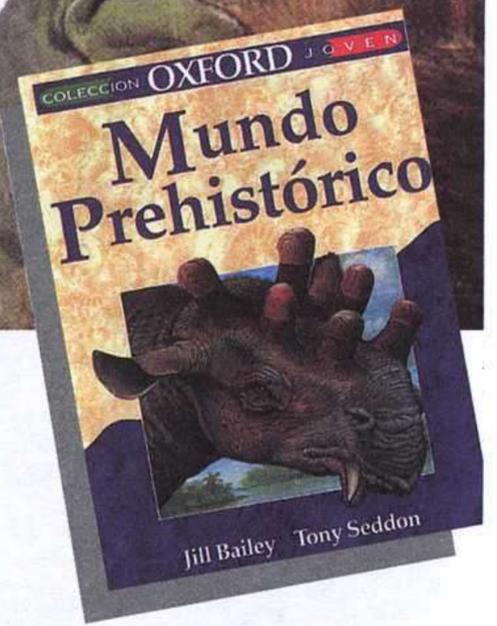
He hablado antes de la maquetación. Éste es otro hueso duro de roer muchas veces, ya que la dimensión de los textos o la inclusión de apartados, junto a la consideración de que en tal sitio debe insertarse una ilustración, obliga a dejar huecos bastante raros: formas en L muy estrechas, o en Z; bandas de 1,5 cm. de ancho por 17cm. de largo donde, en el mejor de los casos, cabría poner una greca o una línea de color, por poner algo, si de eso se trata. Pero no, justo entonces, cuando la banda es horizontal, alguien se le ocurre que ahí quedaría muy bien un rascacielos...antes del terremoto u otra figura imposible.

He aquí otro ejemplo real, que resolví como buenamente pude. Se trataba de dibujar el cauce del río Guadalquivir desde su nacimiento hasta su desembocadura, graciosamente. Córdoba y Sevilla con la Giralda incluida, unos arbolitos aquí, unas montañitas allí. Granada también, con el Darro y el Genil que llegan por debajo. ¡Ah! También algún barquito de pesca en la mar, unas cascaditas por la Sierra de Cazorla. De partida, no había ningún problema; pero todo eso había que meterlo en un espacio en forma de L invertida, con unas medidas aproximadas de 10 cm. en la parte más alta y de 4 cm de ancho. Con un esfuerzo de memoria, todos podemos recordar el curso del Guadalquivir dibujado sobre un mapa. Sobran, pues, los comentarios.

Un ejemplo más: el dibujo de una granja en una banda de 17x4 cm., con todo tipo de animales domésticos (caballos, vacas, cerdos, gallinas, ovejas, pavos, conejos, palomas), cada uno de ellos en su corralillo. Había que añadir, además, unos cuantos animales salvajes (un león, un zorro, una cebrá...). Se trataba de que el alumno descubriera entre tantos *animales* aquellos que no suelen habitar en las granjas. En fin, con la experiencia de mucho dibujo didáctico a la



¿Tus conocimientos sobre el mundo prehistórico son primitivos?



La colección Oxford Joven recoge, con un lenguaje directo y cientos de fotografías, los temas de interés para quienes quieren saber más.

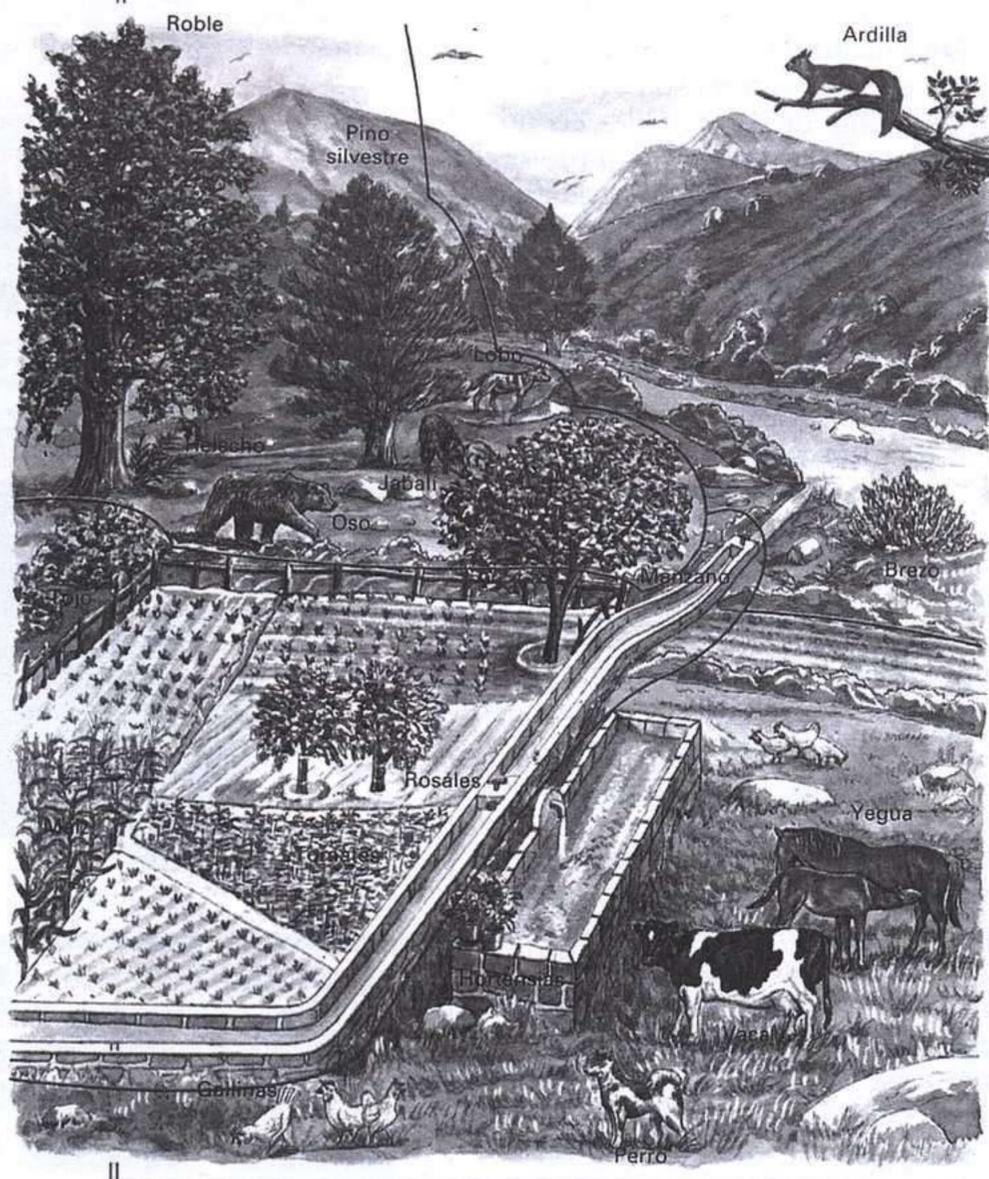
COLECCIÓN OXFORD JOVEN

edebé

Suelo, plantas y animales



Descubre lo que sabes



★ Este puzzle es de Carmen. Cuando lo ve, recuerda la excursión que hizo con sus amigos. El paisaje es como un puzzle en el que todas las piezas son necesarias.

De los animales de la ilustración, ¿cuáles cría el ser humano?

De estas dos plantas, roble y manzano, ¿cuál cultivan las personas?

¿Crecen plantas sobre las rocas de la montaña? ¿Por qué?

rrón, que uno no ha visto en su vida. En este caso, uno podría trasladarse hasta Alicante para observar un poco, pero no resulta rentable y tampoco se suele disponer de tiempo suficiente para hacerlo. Pides a la editorial que te envíen algo de muestra, como una foto, otro dibujo, pero ellos tampoco tienen nada. Al final, la solución es hacer un dibujillo a modo de «nave industrial», donde ponga por fuera «fábrica de turrón».

No siempre es así. Normalmente, en la bien provista biblioteca de la editorial se encuentra siempre documentación gráfica sobre los temas. Entonces, se hace una fotocopia y te la envían. Después tienes que hacer un esfuerzo para adivinar las curiosas manchas negras que tienes delante. Si se hace el envío por fax, la cosa se complica aún más. En cualquier caso, los colores tienes de ponerlos tú. He de confesar que, en alguna ocasión, he tenido que inventar una cadena de producción.

Algo que me resulta bastante tedioso de los libros de Conocimiento de Medio es la repetición de las mismas escenas, como son las imágenes de costas o relieves del terreno, niños haciendo un mural o un mapa, pero adaptándolos a distintos espacios, debido a las ediciones específicas para cada comunidad autónoma.

Otra cosa que se ha de tener muy presente, por la gran cantidad de niños y niñas que hay que dibujar, es que estos sean claramente niños de ahora, con ropas y actitudes actuales, para facilitar que los alumnos se identifiquen con ellos. También hay que estar muy pendiente de representar en la misma proporción niños de ambos sexos, pero evitando que, en cada escena sean niño/niña, niño/niña. A pesar de que hay autores que se empeñan en ello, creo que no hay que ser tan rígidos, a fin de evitar el aburrimiento del dibujante y de los lectores. De vez en cuando, conviene introducir personas de otras razas o niños gorditos, con gafas, etc.

No sé si con esta exposición habré aclarado algo sobre lo que tiene que afrontar un ilustrador cuando le encargan un libro de texto, pero ésta ha sido mi experiencia. ■

*Jesús Gabán es ilustrador.

CONOCIMIENTO DEL MEDIO, «CANTABRIA», ANAYA, 1993.

espalda, hablé con la editora y llegamos al acuerdo de que lo que se pretendía se podía resolver con menos fauna.

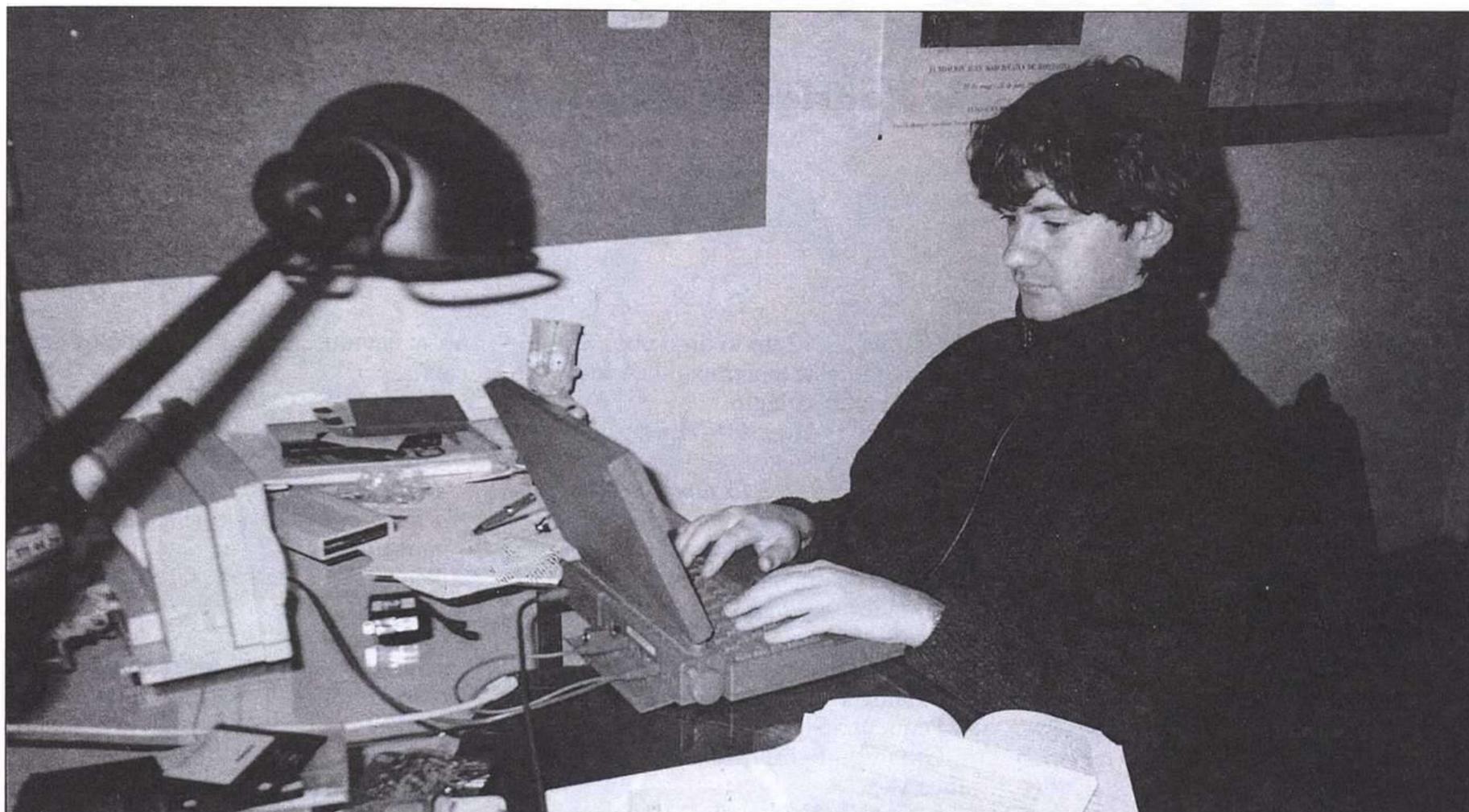
La parte positiva de todo esto es que se llega a adquirir una gran agilidad para resolver composiciones en espacios inverosímiles, logrando que tengan cierta coherencia.

• La documentación

Algo que debe manejar todo ilustrador, sobre todo cuando tiene que enfrentarse a ciertas obras, como las de Cono-

cimiento del Medio, es la documentación. Tener un buen fondo documental es básico para empezar a funcionar. Dicho fondo debe incluir de todo: anatomía, animales, plantas, minerales, industrias, vehículos antiguos y modernos, electrodomésticos, historia, fiestas y trajes regionales...Aún así, siempre surgirá algo que no te podías imaginar: una extraña concha o un abejorro característico de la isla del Hierro, por poner algún ejemplo, o el dibujo en una pequeñísima viñeta del interior de una fábrica de tu-

Rodrigo Muñoz Avia



Hay veces que te encuentras en un sitio y no sabes cómo has llegado. A mí al menos, me ocurre bastante. Te ves ahí, sentado, de pie, tumbado, y no tienes constancia de lo que ha ocurrido en los últimos treinta segundos. Falta un trozo de tu pasado. Seguramente faltan unos cuantos pasos sobre el parqué del pasillo. Pero estás ahí, y cualquier intento de reconstruir lo que tú eres es incompleto. Quieres una pieza, y no la tienes.

Ahora tengo que utilizar la primera persona y escribir con ella mi vida. No sé si puedo hacerlo. Sé lo que soy ahora, pero no me pidáis que ande buscando piezas. Soy lo que soy. He llegado aquí, ya está. Ahora mismo estoy empezando a vivir, aquí sentado, delante del ordenador.

Podemos pensar que la vida de uno es una historia que ha contado alguien, pero eso es mentira. La vida de alguien (la mía al menos) no encierra un sentido en

sí misma. Para titular *El ruido y la furia*, Faulkner se inspiró en una frase de Macbeth: «La vida (...) es un cuento dicho por un idiota, lleno de ruido y de furia, sin significado».

Quitemos el ruido y la furia, y nos quedamos... ¿con qué? En mi caso con poca cosa.

Pretendo ser escritor. Quiero decir que escribo, y eso ya me convierte en escritor. He escrito un par de novelas juveniles y trabajo en otras dos infantiles. También intento escribir guiones de cine y televisión.

Para escribir me han influido mis amigos escritores (con los que aprendo a escribir), y la Escuela de Letras (que me sentó a escribir), y la carrera de Filosofía (que me enseñó a pensar), y mis padres (que me enseñaron a ver), y Mónica (que me enseña a leer lo que escribo).

También está, como quien dice, mi

afán de trascendencia. Pero eso se entiende menos.

De pequeño, a los nueve años, me quemé las piernas con gasolina ardiendo. Estuve algunas semanas en la cama, con la piernas rígidas y vendadas. Una noche, mientras mis padres atendían a una visita, aparecí sentado en el retrete del cuarto de baño, yo solo, sin saber cómo había llegado allí, sin entender nada de lo que me pasaba. También alguna pieza se quedó en el camino.

Por último: nací en Madrid en 1967.

Bibliografía

Lo que no sabemos, Madrid: Alfabeta, 1996.

El portero de hockey, León: Everest, 1998. (Próxima aparición.)

Grandes

por Rodrigo Muñoz Avia

La escena se desarrolla en el interior de un avión, en tres asientos contiguos. Pequeño está sentado junto a la ventanilla, con traje elegante y con un maletín abierto sobre las piernas. Llegan Grande 1 y Grande 2, también con traje, aunque algo menos elegante. Todavía de pie, colocan sus cosas).

Grande 1.- Buenos días.

Pequeño.-*(Sin levantar la vista)*. Buenos días.

Grande 2.-¿Ese es el 65, verdad?

Pequeño.-*(Sin levantar la vista)*. Sí... el 65... la ventanilla...

(Grande 1 señala con el dedo a Pequeño).

Grande 1.-Esa cara...

Grande 2.-Sí, ¿quién es?

Grande 1.-¿No es...?

Grande 2.-¡Villena! ¡Eres Villena!

(Pequeño levanta la vista un poco sorprendido).

Grande 1.-¡Villena! Estás igual, ya decía yo.

Pequeño.-*(Sonriendo)*. Pero si... vosotros... tú eres... este... ¡Piñata!... claro hombre, y tú... ¡Pirulo! *(Cierra su maletín un poco aturullado y se pone de pie)*. Cómo no me he dado cuenta antes, hay que ver, siempre juntos, estáis iguales, ¿eh?, qué barbaridad.

(Pequeño le da la mano a Grande 1 y Grande 2. Estos le dan sonoras palmadas en la espalda. Los tres se sientan).

Grande 1.-Villena, qué gracia.

Grande 2.-El mismísimo Villena. ¿Te acuerdas de nosotros, verdad?

Pequeño.-Pero claro, hombre.

Grande 1.-¿Cuántos años tendríamos?

Grande 2.- Unos 12.

Grande 1.-¿12? Muchos más.

Grande 2.- 12, te lo digo yo.

Pequeño.-11, teníamos 11. A los 12 yo me fui a otro colegio.

Grande 1.-*(Riendo)*. Huiste como un miserable

Grande 2.-*(Riendo también)*. Nos tenías miedo, ¿eh?

Pequeño.-*(Sonriendo tímidamente)*. Vosotros os quedasteis, ¿verdad?

Grande 1.-*(Dándole otra palmada en la espalda a Pequeño)*. ¡Claro, hombre! *(Risas y pausa)*.

Grande 2.-Veinte años ya.

Pequeño.-Sí.

Grande 1.-*(Sorprendido)*. ¿Veinte años ya?

Grande 2.-Veinte años, sí, veinte años sin verte, parece mentira, y estás igual.

Grande 1.- ¿Qué haces? ¿Cómo te va? ¿A qué te dedicas? Cuéntanos algo, hombre, se te ve muy callado.

Grande 2.-Eso, cuéntanos algo, qué casualidad, ¿vas a Barcelona también?, tantos años y nos encontramos aquí.

Pequeño.-Sí, sí, voy a Barcelona, una reunión.

Grande 1.-¿Ah sí? Una reunión.

Grande 2.-¿Tú eras listo, no? Seguro que tienes un puestazo.

Pequeño.-Vaya, no me puedo quejar. Y vosotros, ¿en qué andáis?

Grande 2.-¿Y dónde? ¿Dónde trabajas?, quiero decir.

Pequeño.-En Larasa, soy director comercial.

Grande 2.-¿En serio?

Grande 1.-¡Vaya vaya con el señor Villena! *(Ríe)*.

Grande 2.-*(Ríe también)*. ¡Quién lo iba a decir!

Pequeño.-*(Sonriendo)*. Pues sí. Bue-

no, y decidme, ¿vosotros a qué os dedicáis?

(Grande 1 y Grande 2 responden a la vez).

Grande 1 y 2.-Hostelería.

(Pequeño no responde. Está muy serio de pronto. Mira un instante por la ventanilla).

Pequeño.-*(Inquieto)*. Creo que vamos a despegar.

Grande 2.-Sí.

(Los tres echan la cabeza para atrás, mientras el avión despega. Pequeño está inquieto y tiene miedo).

Grande 1.-¿Tienes miedo?

Grande 2.-¿Tienes miedo, Villena?

Pequeño.-*(Con mala cara)*. No... bueno... no me gusta mucho. *(Mira inquieto por la ventanilla)*. Es tan extraño que esto vuele, no sé.

Grande 1.-Pero hombre, si estás sudando.

Grande 2.-Un hombre de mundo y con miedo al avión, parece mentira. *(Ríe)*.

Grande 1.-Bueno, oye, cada cuál tiene sus miedos.

Grande 2.-Claro, claro, es que me hace gracia.

Pequeño.-No os preocupéis. Estoy bien, en serio.

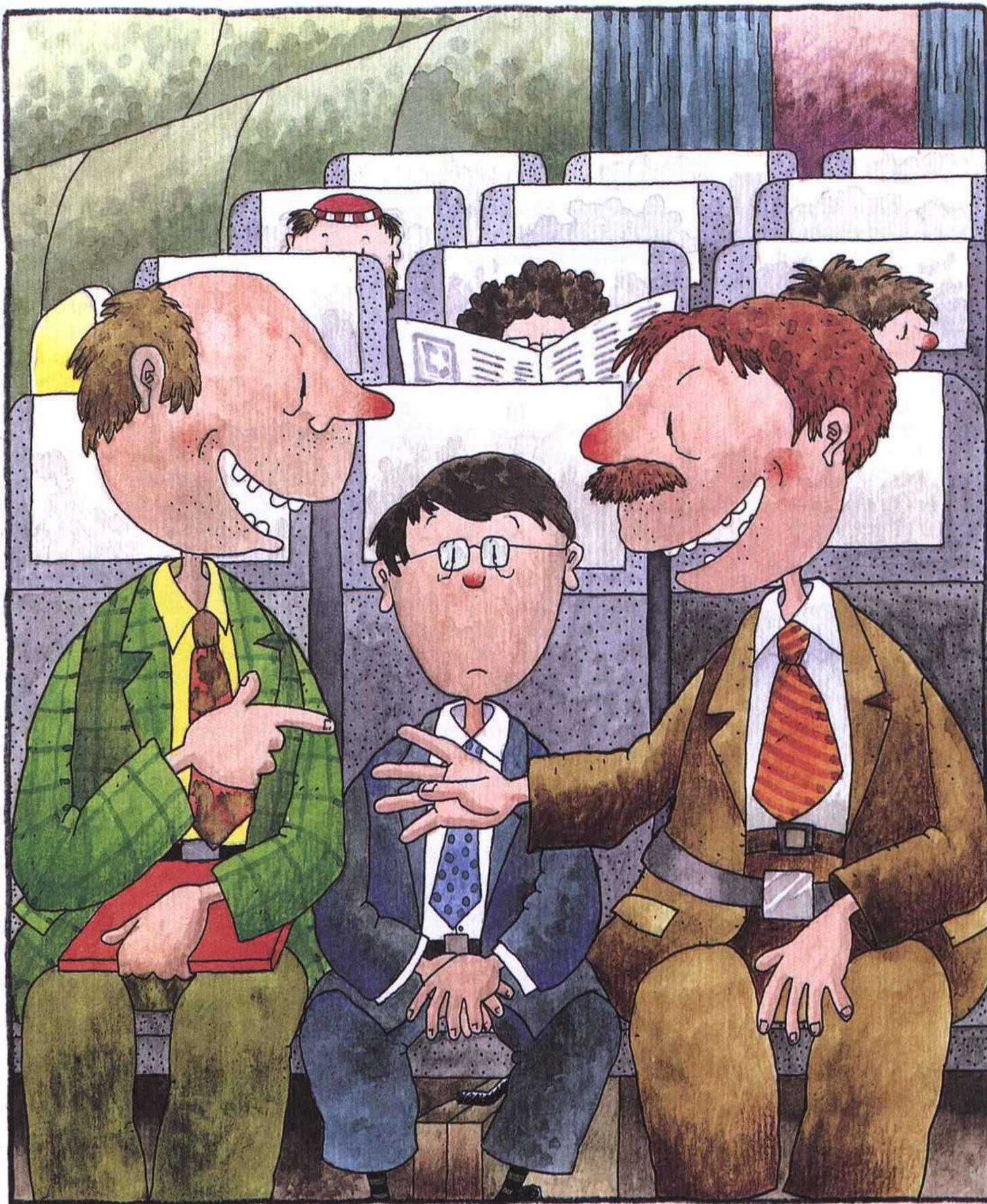
(Pausa. El avión se estabiliza. Grande 1, que está sentado junto a Pequeño, se echa hacia delante para verle bien la cara. Coge a Pequeño del brazo).

Grande 1.-Oye ¿quieres que te cambie de sitio? Igual la ventanilla...

Pequeño.- No, no te preocupes.

Grande 1.-*(Poniéndose de pie)*. Que sí, hombre, qué tontería, si no me importa nada.

Pequeño.-Oye, que no, en serio.



LUIS FILELLA.

Grande 1.-*(Tira de los brazos de Pequeño y le obliga a levantarse)*. Venga. Buena gana de estar sufriendo.

(Grande 1 y Pequeño cambian sus sitios. Pequeño sonríe avergonzado).

Pequeño.-Bueno, gracias, no hacía falta, de verdad.

Grande 1.-Tú tranquilo, chico, relájate.

(Grande 2, sentado a la derecha de Pequeño, se echa hacia adelante para verle bien la cara).

Grande 2.-Villena, qué gracia, el último de la lista.

(Grande 2 se echa hacia atrás. Pausa. Grande 2 se vuelve a incorporar. Coge del brazo a Pequeño).

Grande 2.-*(Riendo)*. Oye, ¿sigues usando estuche?

(Pequeño sonríe tímidamente).

Grande 1.-*(Incorporándose también)*. ¡El estuche de Villena!, es cierto, cómo no me había acordado.

Pequeño.-*(Sonrisa forzada)*. Sí, sí.

Grande 2.-*(A Grande 1)*. ¿Te acuerdas, no? Se lo tirábamos siempre desde la ventana de clase al patio, y un día...

(Mira a Pequeño). Bueno, ¿no te molesta, verdad?

Pequeño.-*(Sonríe y disimula)*. No, no, tranquilo.

Grande 1.-¡Es verdad!, un día le cayó a un niño más pequeño en la cabeza, y subió el director...

Grande 2.-*(Riendo)*. Sí, sí, ¡qué risa!

Pequeño.-*(Sonrisa tímida)*. Dijisteis que lo había tirado yo.

Grande 2.-Ah sí. Es cierto. Tienes toda la razón. ¡Qué fuerte, no! ¡Cómo nos pasábamos!

Grande 1.-*(Coge a Pequeño del brazo)*. Oye, perdónanos, te estamos agobiando.

Grande 2.-Eso, perdónanos, hombre, era sin malicia, entonces éramos todos críos.

Pequeño.-*(Sonrisa forzada)*. No pasa nada.

(Pausa).

Grande 1.-*(A Grande 2)*. Oye, y lo de...

Grande 2.-Lo de...

Grande 1.-Si ya sabes, lo de la terraza, sobre la barandilla. *(A Pequeño)*. ¿Eso era también a ti, no, Villena?

Pequeño.-*(Media sonrisa)*. Sí.

Grande 2.-¿Era a ti, Villena? *(Le da unas palmaditas a Pequeño en la espalda)*. Qué gracia, chico, lo que tuviste que pasar.

Grande 1.-*(A Pequeño)*. ¿Te acuerdas, verdad?

Grande 2.-Te manteábamos encima de la barandilla de la terraza.

Grande 1.-Todos los días, en el recreo.

Grande 2.-Itu, Lucas, y nosotros dos. Qué bestias. *(Sin contener la risa)*. Siempre pensabas que te íbamos a tirar de verdad.

Grande 1.-*(Riendo también)*. Sí, sí. ¿Y te acuerdas de cómo.. *(Explota a reír, y acto seguido se disculpa)*. Perdona, eh. Es que no sé si te acuerdas de... bueno sí, de cómo te cogíamos del tobillo.

(Ahora es Grande 2 quien explota a reír. Pequeño mira al frente, serio).

Grande 1.-La verdad es que no tenía gracia. Pero ahora, no sé, después de tanto tiempo...

(Grande 1 y Grande 2 se quedan mirando a Pequeño, que parece cada vez más hundido en su asiento. Pausa).

Grande 1.-*(Pone la mano en el hombro de Pequeño)*. Qué barbaridad, chico, parece mentira, las vueltas que da la vida.

Grande 2.-*(Pone la mano en el otro hombro de Pequeño)*. ¿No te lo tomas a mal, verdad?

Grande 1.-¿Eh?, ¿no te lo tomas a mal, verdad?

Pequeño.-*(Sonrisa muy forzada)*. No, no.

Grande 1.-Siempre fuiste un buen tipo, caray.

Grande 2.-*(Le da un leve codazo a Pequeño)*. Aquello sí que daba vértigo, ¿eh? *(Ríe)*.

(Pequeño sonríe de mala gana).

(Oscuro).

(Grande 1, Grande 2 y Pequeño tiene cada uno la bandeja del desayuno delante. Grande 1 y Grande 2 comen galletas, mantequilla, mermelada, etc. Hablan todo el tiempo con la boca llena. Pequeño sólo bebe su café y mira al frente).

Grande 1.-Nuestra idea es vender comida a los hospitales. Eso es.

Grande 2.-Un catering, pero para hospitales.

Grande 1.-Sí, catering, llámalo como quieras. Lo importante es que los hospitales sean hospitales, y no restaurantes.

Grande 2.-Claro. Cada cual que se dedique a lo que sabe hacer. Si saben curar a los enfermos, que los curen. Pero la comida que nos la dejen a nosotros.

Grande 1.-Nosotros se la cocinamos, la llevamos, la servimos y la recogemos.

Grande 2.-¿Qué te parece, Villena?

Grande 1.-Es una buena idea, ¿verdad?

Pequeño.-*(Serio)*. Muy buena idea.

(Grande 2 saca un documento de su cartera y se lo entrega a Pequeño).

Grande 2.-Mira esta memoria, Villena, quizá a Larasa...

Grande 1.-Sí, eso está bien, tú eres director comercial, quizá a Larasa le interese entrar en la sociedad.

(Pequeño mira durante tres segundos, y con escaso interés, el documento. Se lo devuelve a Grande 2).

Pequeño.-*(Friamente)*. Esta no es la línea del Grupo. Lo siento. Jamás hemos hecho hostelería.

Grande 2.-Bueno, bueno, no te preocupes, chico, el proyecto está en marcha.

Grande 1.-Claro, está en marcha. ¡Vaya con Villena!, lo tienes claro, ¿eh?

Grande 2.-Un tipo duro, ¿eh?, todo un director comercial.

(Los tres se quedan callados, serios, mirando al frente).

(Oscuro).

(El avión pasa por una zona de turbulencias atmosféricas. Pequeño está muy pálido. Grande 1 y Grande 2 se incorporan para ver lo que le pasa).

Grande 1.-Estás pálido, Villena.

Grande 2.-Villena. ¿estás mal, qué te pasa?

(Pequeño se lleva las manos a la cara).

Grande 1.-Pero hombre, esto son turbulencias, no pasa nada.

Grande 2.-Claro, es la cosa más normal del mundo, ocurre siempre.

Grande 1.-No sabes el aguante que tienen estos aparatos.

Pequeño.-*(Se quita las manos de la cara, abrumado)*. Ya, ya, claro, no os preocupéis, no es nada. Ya estoy mejor.

(Pequeño se seca los lacrimales con la punta del dedo meñique. Grande 1 y Grande 2 le miran en silencio ahora).

Pequeño.-*(Más tranquilo)*. Es que... no sé... el vuelo, el café... se me revuelve la tripa... además todos esos recuerdos... no sé... creo que me he puesto un poco melancólico.

Grande 2.-Bueno, chico, ya está, ya se ha pasado.

Grande 1.-*(Bromea)*. El señor director comercial se nos echa a llorar.

(Grande 2 mira hacia la ventanilla y señala alarmado).

Grande 2.-¡Oye, el motor echa humo, qué pasa!

(Pequeño se gira muy asustado hacia la ventanilla. Grande 1 y Grande 2 estallan a reír).

Grande 2.-*(Dándole palmaditas en la espalda a Pequeño)*. Era una broma, hombre, Villena, era una broma.

(Pequeño trata de sonreír, pero sufre un ataque de tos repentino. Después, muy pálido y descompuesto, echa el cuerpo hacia delante y apoya los codos sobre las piernas).

Grande 2.-*(Le pone la mano en el hombro)*. Villena.

Grande 1.-*(Le pone la mano en el hombro)*. Villena, chico.

Pequeño.-No os preocupéis.

Grande 2.-Sí nos preocupamos, Villena.

Grande 1.-Cómo no nos íbamos a preocupar.

Pequeño.-No os preocupéis, por favor.

Grande 1.-Estamos preocupados.

Pequeño.-Dejadme en paz, os lo pido por favor.

Grande 2.-No podemos dejarte en paz, estamos preocupados.

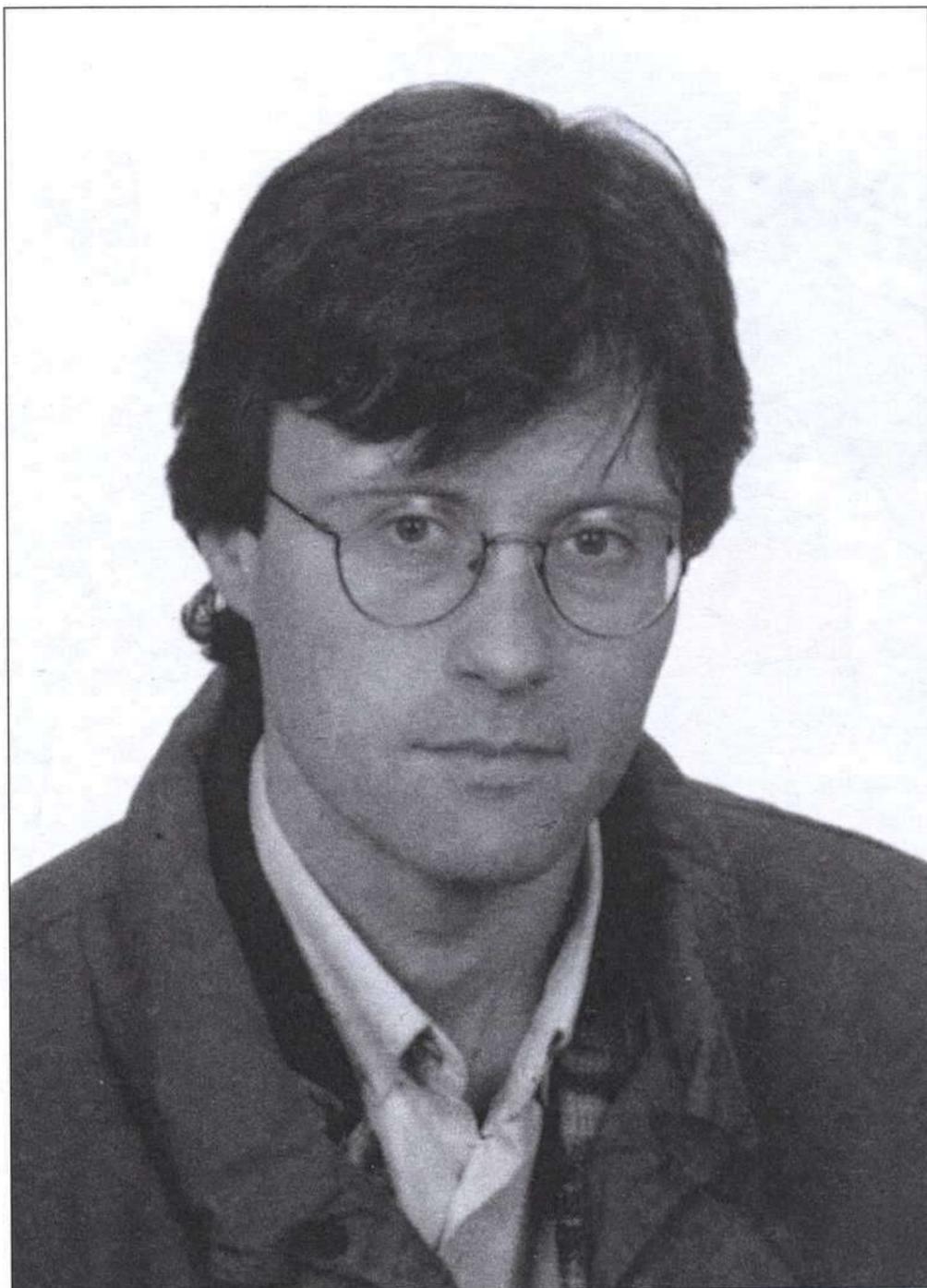
Grande 1.-Villena, estamos muy preocupados.

(Pequeño se tapa la cara con las manos. Llora con desesperación).

(Oscuro).

AUTORRETRATO

Luis Filella



¿Qué hace un abogado ilustrando cuentos infantiles? o ¿qué hace un ilustrador de cuentos infantiles trabajando como abogado? ¿Cómo puedes dedicarte a dos cosas tan diferentes? He aquí las preguntas que me dirigen a menudo, sin que hasta el momento haya sido capaz de articular una respuesta coherente más allá de un encogimiento de hombros.

La cosa empezó hace unos seis años, cuando una mañana, tras atender la consulta del matrimonio Juanez, en vías de separación, y antes de salir corriendo ha-

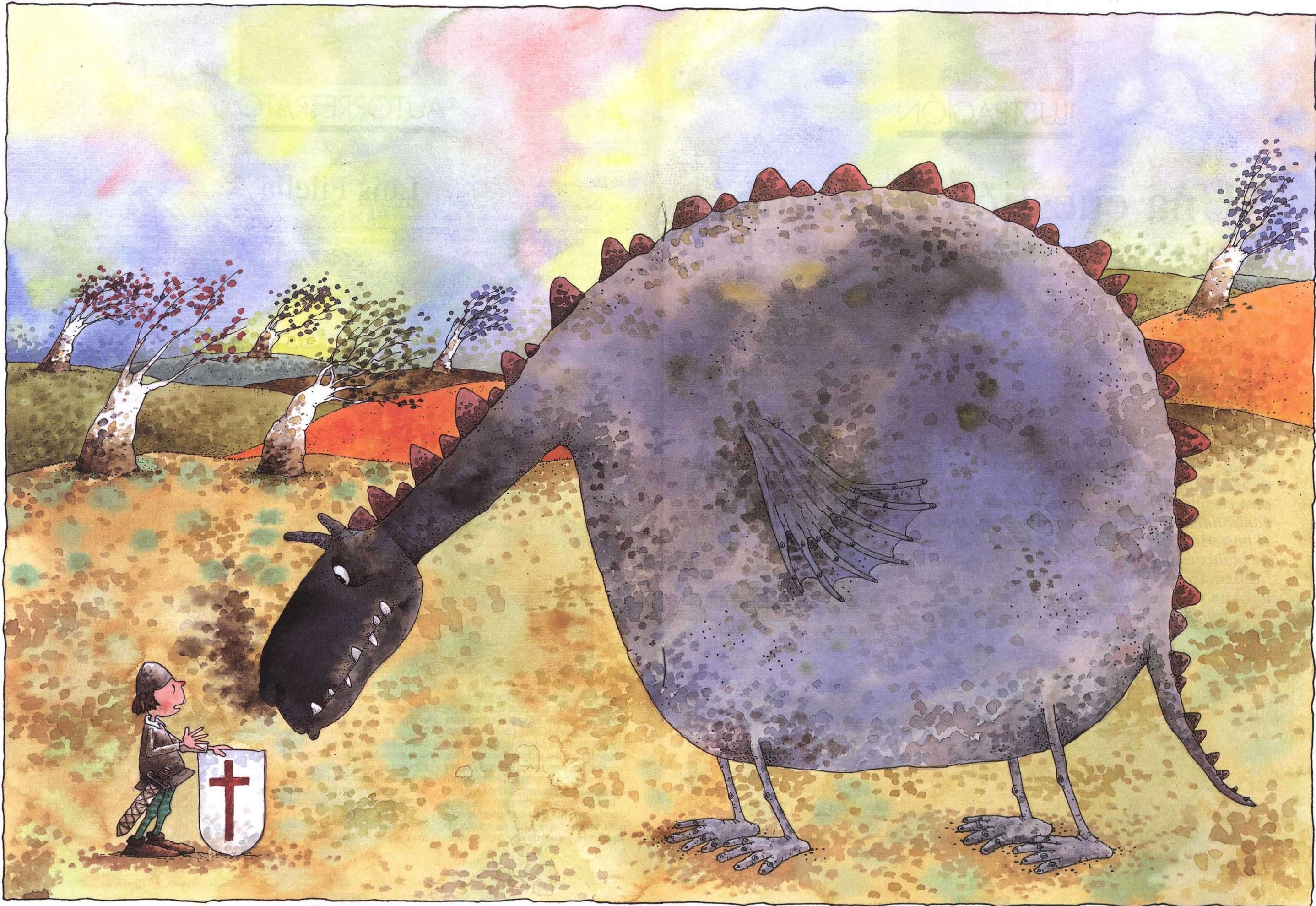
cia el juzgado para estar presente en la declaración del señor López, me llamó al despacho Pep Rosell, de la editorial Cruïlla, anunciándome que las ilustraciones que tímidamente me había atrevido a llevarles (tenía que enseñárselas a alguien; en casa ya no sabía qué hacer con tanto dibujo muerto de risa por los cajones) les habían decidido a proponerme ilustrar un Vaixell de Vapor.

Aquel primer libro publicado (*La lluna vol un fill*, de Dolors Alibés) me animó a seguir visitando editoriales, y tras

él vinieron los doce títulos de la colección La Pipa de la Pau (Cruïlla), con las aventuras del *talp* (topo) Eudald, personaje de Maite Carranza; algunos libros de texto; tarjetas navideñas con Unicef; colaboración en una campaña publicitaria con Danone... Y la actividad no ha cesado (y espero que dure), aunque sigo compaginándola con mi faceta *legal*.

Bibliografía (selección)

- El talp Eudald i els caps de carbassa*, Barcelona: Cruïlla, 1992.
- El talp Eudald i en Serafi Pocape-la*, Barcelona: Cruïlla, 1992.
- El talp Eudald i la Caterina Xandallgroc*, Barcelona: Cruïlla, 1992.
- La lluna vol un fill*, Barcelona: Cruïlla, 1992.
- El talp Eudald i la Carla Celclar*, Barcelona: Cruïlla, 1993.
- El talp Eudald i la Violeta Vullserjo*, Barcelona: Cruïlla, 1993.
- Marsupial, no siguis animal!*, Barcelona: Alfaguara/Grup Promotor, 1993.
- El gorg blau*, Valencia: Bromera, 1994.
- El talp Eudald i en Mgamba Matxucat*, Barcelona: Cruïlla, 1994.
- El talp Eudald i en Marti Totgas*, Barcelona: Cruïlla, 1994.
- El talp Eudald i Teresa Tancalatele*, Barcelona: Cruïlla, 1994.
- L'ultim llop de la Cerdanya*, Barcelona: El Arca/Grijalbo-Mondadori, 1994.
- Leyendas, cuentos y mitos del mundo*, Barcelona: Juventud, 1996.
- El talp Eudald i en Bernat Trafecs*, Barcelona: Cruïlla, 1995.
- El talp Eudald i la Rut Tincraó*, Barcelona: Cruïlla, 1995.
- Cuentos del Japón*, Barcelona: Juventud, 1997.



Una cuestión de fondo

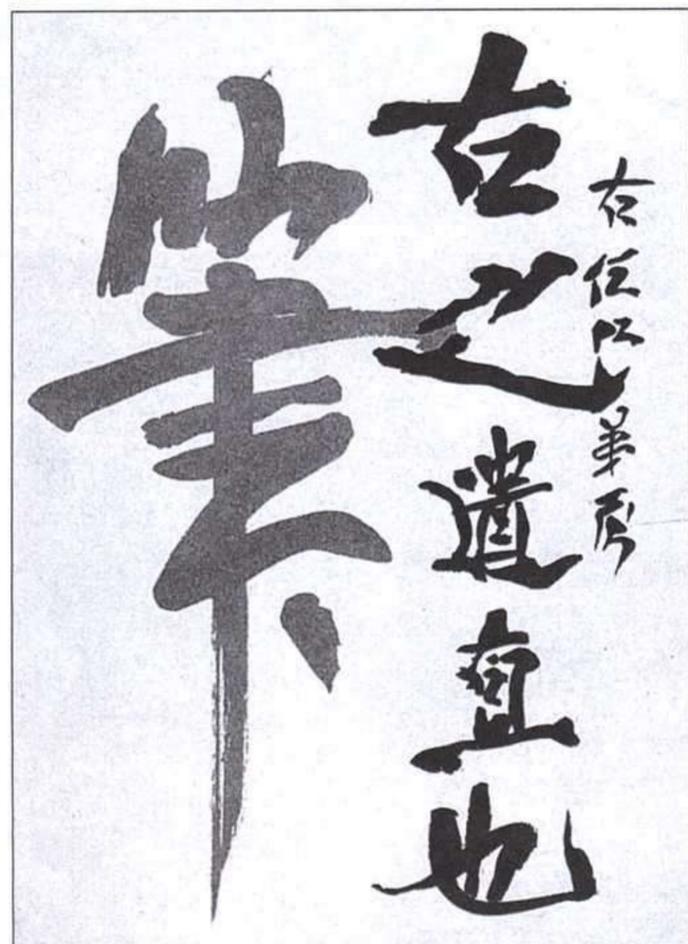
Reflexiones sobre el libro escolar ilustrado III

por **Javier Serrano***

Serrano deja claro al comienzo de esta reflexión final sobre el libro escolar ilustrado que no encuentra ninguna diferencia sustancial entre las imágenes realizadas para un libro de texto y las hechas para cualquier otra clase de publicación, cuando son de un mismo ilustrador. A continuación, el ponente apuntó otros temas, que sirvieron de pauta para el posterior debate, como el de la utilidad de la ilustración en los manuales escolares; las limitaciones y servidumbres que supone para un artista ilustrar libros de texto; o la poca consideración en la que se tiene a los que se dedican a este «desconcertante oficio».



TED DEWAN, LA TANA VERDE, 1992.



KRISTINA SZIGETVÁRI, WRITING, MAN KIND'S MEMORY, 1992.

Bien quisiera, aun frustrando las expectativas de Jesús Gabán, no ya arrojar un poco más de luz sobre algún aspecto, al menos, del desconcertante y laberíntico tema que nos ocupa, sino también abrir cuantas puertas y ventanas pudiese, dejando que la luz, a raudales, invadiera por fin tanta penumbra y tanta perplejidad...Pero me temo que, tal como veo las cosas, ambos sustantivos —penumbra y perplejidad— me vienen que ni pintados para adjetivar con ellos la cabecera de esta «charla informal».

Siento la necesidad de pedir disculpas, primero por haber aceptado el pequeño encargo de completar, con la tercera y última parte, esta ponencia sobre un tema cuya esencia —la naturaleza de las imágenes que se reproducen en los libros, la relación entre ellas y sus creadores y la de ambos con su entorno social— ya de antemano se me antojaba imposible de desentrañar. Cuantas veces, por medio de reflexión o a través de la lectura de quienes han estudiado y escrito sobre la actividad humana creativa, o mediante la conversación y el debate, he intentado establecer criterios de los que extraer conclusiones, no he logrado cosa alguna que no fuese encontrar cada vez más sólidos y rotundos los contornos de mi propia perplejidad.

Pido disculpas, en segundo lugar, por tener el descaro de abusar de vuestra confianza, una vez aceptado el encargo, proyectando sobre vosotros y vuestra incommensurable paciencia mi propio desasosiego intelectual. Siendo éste, el juicio

suspense y la perplejidad —insisto— los mimbres con que se urde mi reflexión, creo que he disvirtuado, en realidad, la ponencia, llevado en parte —no lo niego— por mi perversa intención y, en parte, porque su enunciado se comporta conmigo como fatal «petición de principio», devolviéndome, a sí mismo una y otra vez.

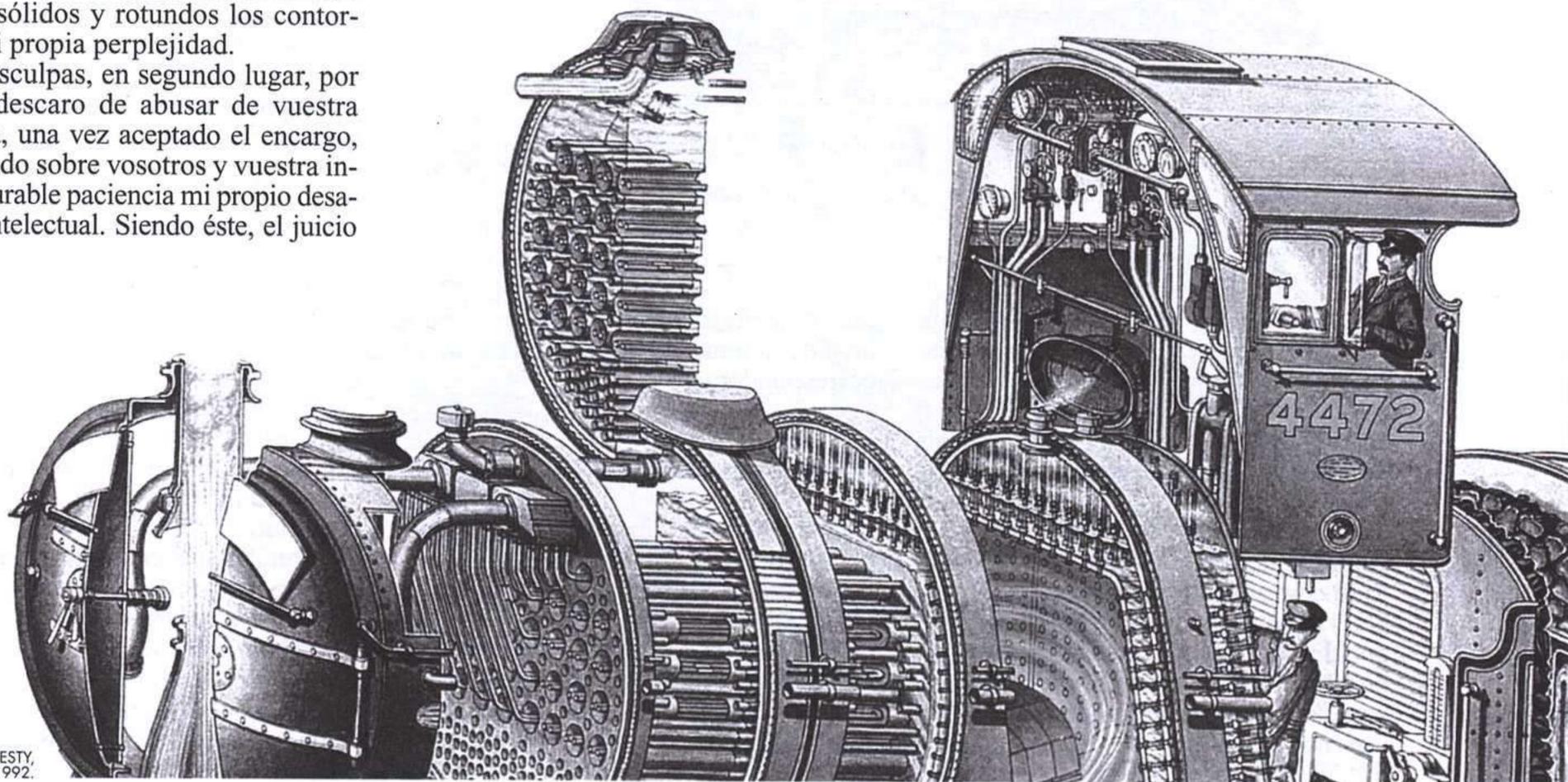
Queda entonces esta ponencia reducida a sencilla —que no simple— «charla informal», huérfana ya, eso sí, de estupidas conclusiones.

Un oficio desconcertante

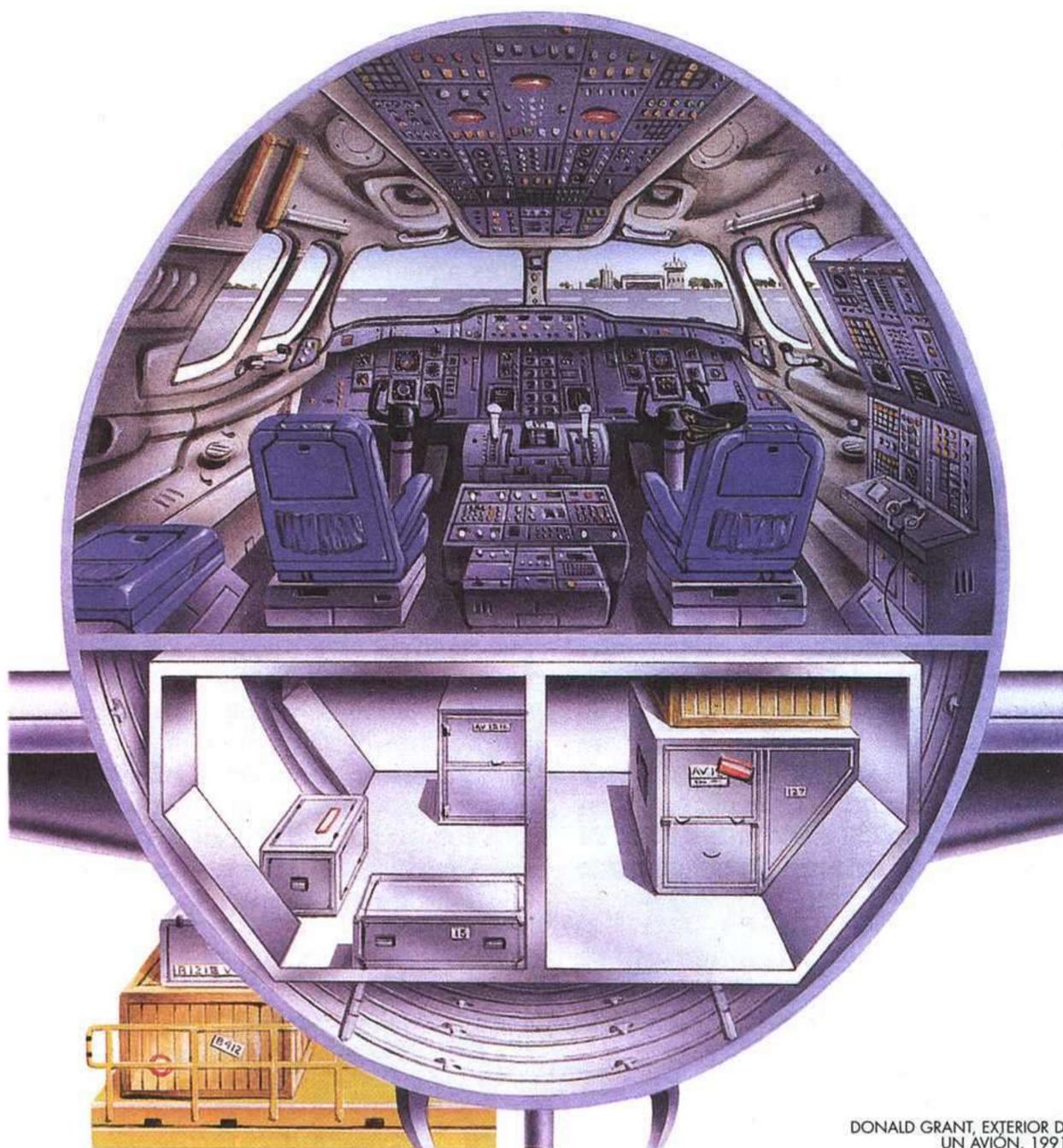
Digamos otra vez ahora —y no sin inquietud— que es el nuestro un oficio bien desconcertante. Quien trate —quizá innecesariamente— de comprender las claves de su definición, se enfrentará, lo quiera o no, con la ambigüedad de algo que posee dos naturalezas, si no contradictorias, al menos claramente distintas. En la primera de ellas, el ilustrador se comporta como un artista, y, en consecuencia, desarrolla puntualmente un proceso intelectual y técnico que es

propio y compete solo a la actividad artística, a la creación de obras de arte. Dicho de otra manera, mientras realiza su trabajo, no importa cuál sea el fin práctico a que pueda ser destinado, el artista sigue gratuita y gozosamente el dictamen de su propia discreción, verificando así el viejo aforismo de Schiller: «El arte es aquello que se da a sí mismo su propia regla».

Pero es una tensión bien distinta la que engendra y anima la otra naturaleza de nuestro oficio: su utilitarismo. Y lleva consigo necesariamente la transgresión de la primera, ya que modifica en ella lo que le es más propio y sustantivo: su identidad. De forma que este segundo aspecto del trabajo del ilustrador, que es en realidad un mero huésped de su obra, se convierte en el único referente con el que cuenta el propio artista para definirse y significarse en su entorno. Es cierto, como todos sabemos y padecemos, que nuestros observadores, nuestros críticos y aún nuestros clientes, en no pocas ocasiones, evalúan el trabajo que hacemos con medidas que no son las adecuadas para calibrar y comprender obras de arte (tales suelen ser: adecuación al tema,



STEPHEN BIESTY,
STEAM TRAIN, 1992.



DONALD GRANT, EXTERIOR DE UN AVIÓN, 1991.

ción sustancial alguna entre las imágenes realizadas para ilustrar los libros llamados escolares y las que sean hechas para cualquier otra clase de publicación, sea cual fuese su naturaleza, cuando unas y otras fueron creadas por la misma mano. Si puedo, naturalmente, establecer evidentes distinciones accidentales, de calidad, por ejemplo, y aún otras de menor significación, que se refieran al tamaño, color, economía de medios, etc. Pongamos un ejemplo. El divertimento musical polifónico de Mozart, *Venerabilis barba capucinorum*, en cuya composición empleó el maestro un tiempo inverosímil y que fue realizada en condiciones muy concretas de evidente y cómica despreocupación, pertenece, desde luego, a la misma especie que su delicioso, profundo y mucho más conocido *Ave Verum*.

Podríamos añadir aquí gran cantidad de ejemplos que corroborarían, creo, la certeza que siempre he tenido de que la obra de un artista es inevitablemente unívoca.

Viene todo esto a cuento de aquel criterio «profesional», más o menos generalizado entre nosotros, según el cual, el trabajo que se hace para libros escolares pertenece a la especie llamada «alimenticia», ocurrencia brillante y vacía que funciona, con más frecuencia de la deseable, como patente de corso para asumir y comprometerse en proyectos editoriales cuya naturaleza dudo yo, más que mucho, que precise de la intervención de un creativo.

Es una pretensión ingenua, lo sé, tratar de buscar las causas que provocan una realidad tan viva e inevitable, como necesario y urgente es el propio abastecimiento. Pero permitidme, aun así, este esfuerzo bien intencionado.

Y es que tengo la sospecha de que la clave está en algo relativamente sencillo: saber qué es cada cosa y para qué sirve y quién es cada quien y cuál es su cometido....

Naturalmente, como quise decir líneas atrás, la subsistencia es un imperativo que no puede contestarse, pero en esta área del trabajo profesional al que acceden los ilustradores fatalmente, como a espejismo en el desierto, la sinrazón es tal que estoy por asegurar sin demasiado temor a equivocarme, que si el esfuerzo com-

suficientemente infantil o no, lo bastante tierno o no etc..) y lo hacen a través de torpes y, en ocasiones, atroces reproducciones de cuanto inventamos.

Creo tener derecho a pensar y decir que estamos en un mercado que nos utiliza, pero no nos identifica; al tiempo que instintivamente, por irrenunciable voluntad del ser, propendemos al mercado convencional del arte —lugar propio y natural de nuestras intenciones— que desde luego no tienen necesidad de nosotros, no le interesa identificarnos y cuando casualmente se topa con nosotros, nos observa perplejo sin reconocernos. Sospecho, solamente lo sospecho,

que poseemos una insignificante porción de la inmensa heredad que debiera correspondernos.

Ilustrar para comer

Obligado por el título de esta ponencia compartida a expresar algún criterio sobre el problema de la ilustración de libros escolares, paso hacerlo al hilo de cuanto han expuesto en su momento Jesús Gabán y Miguel Ángel Pacheco, no sin antes dejar caer a modo de anticipo y casi como una personal declaración de principios, que no puedo hallar distin-

pensase económicamente tanto como el de llenar las páginas de los libros de texto con las imágenes requeridas por el cliente, más de un ilustrador ¿más de cuatro quizá?, se prestaría, sin duda, a trabajar en áreas que fuesen convencionalmente menos apropiadas. Así vería satisfechas sus necesidades y permanecerían intactos, al tiempo, su compromiso personal y —¿por qué no decirlo?— su propia estimación profesional.

Júzguese, si no, con el mayor distanciamiento posible —no como lo hago yo— la exposición que Jesús Gabán hace de su trabajo, sobre todo en lo que se refiere al libro escolar.

Jesús es para todos nosotros un verdadero artista. No hay duda alguna al respecto. Goza de la admiración de un porcentaje elevadísimo de cuantos conocen su obra. Y los clientes hacen cola a su puerta, jadeantes y desesperados. Si fuese escultor, pintor, músico, poeta, arquitecto, bailarín u orador, por citar las siete actividades humanas que, en el deslumbrante e ingeniosísimo siglo XVIII, Charles Batteaux seleccionó como Bellas Artes, no estaría aquí ahora, entre nosotros, desnudando las vergüenzas de un trabajo incomprensible. Sería objeto, sin duda, de nuestro clamoroso homenaje, envuelto hace tiempo ya en los aromas picantes de un reconocimiento mucho más amplio que el que le ofrecen nuestro afecto y el encomiable, pero estrecho, gabinete de la literatura infantil.

A cambio de todo eso, aquí le vemos, obligado por las circunstancias, haciendo una descripción de su trabajo en general y de su ocupación como ilustrador de textos educativos en particular, que recuerda más a la arrastrada vida de un filisteo repescado para trabajar en una cantera egipcia, que a la actividad de quien es, por mérito y naturaleza, un artista plástico cuya obra vigorosa y coherente podría y debería haber sido estudiada al menos por alguno de tantos taxidermistas que se ocu-

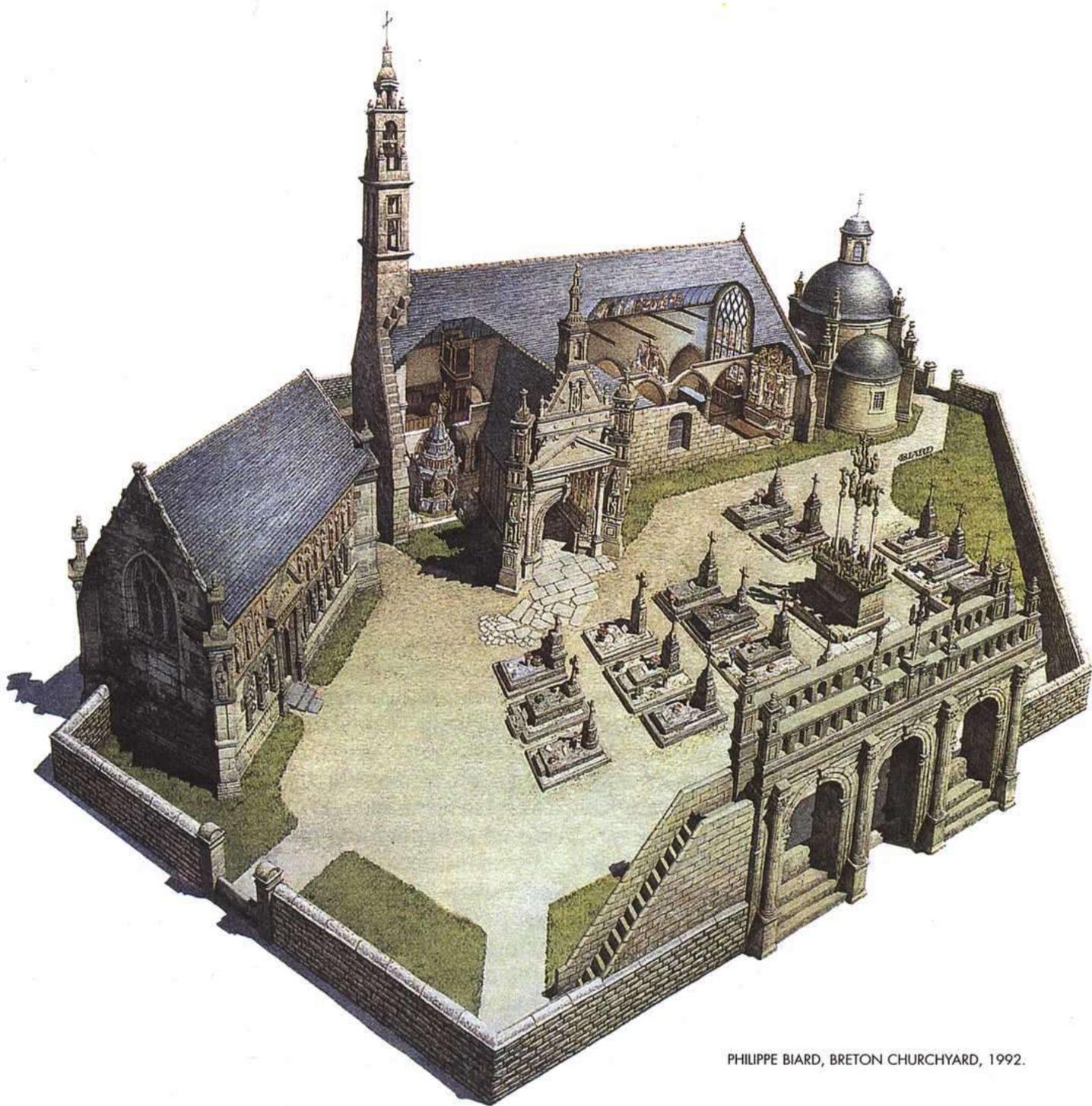
pan ahora del arte contemporáneo en las páginas de los periódicos, catálogos y revistas especializadas.

Tal y como refiere Gabán —y tiene razón— el empleo de ilustrador de libros de texto está pavorosamente jalonado, no ya de funestos «pajarículos» —tomo prestada su expresión—, sino de lo que es mucho peor: limitaciones inaceptables para un artista, sometimientos a finalidades que le son ajenas, presiones más cercanas a la industria que a la inventiva, formatos imposibles, descripciones más propias del Registro de la Propiedad que del mundo de la imaginación.

Y es todo eso, y mucho más, lo que provoca mi perplejidad. Nuestras patadas al aire quisieran ahuyentar oscuros

espíritus que no son los nuestros. No son los editores de libros educativos ni las exigencias de docentes y mercados los que causan nuestro empacho y desasosiego, aún siendo ellos los prescriptores de la viñeta de cada página de cada libro escolar en el que trabajamos. Ellos tienen una oferta cuya dignidad no es a nosotros a quienes toca evaluar. Nuestro problema es aceptarla o no; entrar en ese juego o rechazarlo.

De verdad creo que es un problema de ubicación. ¿Estamos donde deberíamos estar? ¿Es éste un trabajo apropiado para nosotros? ¿Podría ser que, por no saber hacer zapatos, nos tengamos que pasar la vida encolando medias suelas? Estas preguntas no parecen sino enlo-



PHILIPPE BIARD, BRETON CHURCHYARD, 1992.

quecidos quebraderos de cabeza, cuyas respuestas a nadie importan. La realidad se explica sola frecuentemente, y éste quizá sea el caso. Pero es lo cierto que buena parte de los ilustradores con quienes he conversado pintarían en tonos bien parecidos la misma visión dantesca con que Jesús Gabán ha ilustrado aquí su experiencia.

La ingenuidad, encantadora y solícita, no acaba nunca de proporcionarme inquietudes. Es ahora el criterio de Miguel Ángel Pacheco el que sorprende nuevamente a un espectador instalado ya en la perplejidad.

¿Un arte útil?

No es que Pacheco muestre apego o rechazo alguno hacia la actividad de ilustrar libros escolares. Es, sencillamente, que, desde la distante contemplación del desarrollo de los hechos en el tiempo, cuestiona la propia idoneidad de este trabajo en general, y muy especialmente en las circunstancias en que se viene realizando desde hace medio siglo, al menos. Ejemplifica con la *Enciclopedia* de Diderot, dando por estupenda la actitud de no ilustrar cosa alguna que no precise ser descrita gráficamente para su comprensión. Y en este sentido, naturalmente, califica de espurias otras intenciones menos didácticas y más decorativas que persiguen el alivio y hasta el lícito refrigerio del lector en lugar de la estricta transmisión de conocimiento.

Y no digamos ya, bien lo señala Pacheco, si las directrices editoriales del libro escolar no dependen, precisamente, de una exquisita pedagogía ni de un escrupuloso refinamiento estético, sino del grosero *marketing* y la impúdica competencia. Entonces, el propio sentido utilitario de la ilustración queda más que en entredicho. Suele ocurrir —puede, al menos— que una ebria y rutilante algarabía de colores y dibujos distorsione, mediatice y estrangule el texto. Parece evidente que, al menos en el caso del libro escolar, y según la visión de un ilustrador—lo subrayo—, la cualidad propia de las ilustraciones sería su utilidad. Y me temo que existen criterios —todos lo sabemos— que hacen extensiva dicha cualidad también a la narrativa y a la literatu-

ra en general, de forma que hay autores dueños de su razón que, por encontrar no solo inútil, sino también pernicioso, la ilustración de textos literarios, se niegan a que los suyos vean la luz acompañados de imágenes.

Estas reflexiones justifican sobradamente que Miguel Ángel Pacheco se halla muy poco a sus anchas en tal desconcierto. Y, conociéndole, diría yo que escapa cuando puede de un trabajo cuya definición es un enigma.

De él podría hacerse una elegía de parecidos tintes a la de Jesús Gabán. Su patrimonio es el arte. Hace un millón de años, Miguel Ángel Pacheco descendió a las cavernas de la ilustración y le arrancó sin contemplaciones su acre pelo rupestre. Es un ilustrador jurásico. La madre de todos los ilustradores. Me pregunto qué ocurre en el seno de un colectivo de profesionales; qué ocurre en la esencia misma de la actividad que les aglutina, cuando, curiosamente, dos de sus más cualificados representantes no se muestran lo que se dice encantados ni en el «cómo» ni en el «qué» de buena parte de esa actividad. Entiendo, como dije en mi particular declaración de principios, que «parte» en este caso hace clara referencia a la cantidad y no a la cualidad, porque insisto se me hace muy cuesta arriba admitir que en una actividad creativa puedan convivir varias cualidades, y tal criterio, naturalmente, parece adecuado para cualquier especialización humana.

Propendo a pensar, quizá por matar el tiempo, que la raíz de esta condición de artistas exiliados tiene que ver precisamente con el aspecto utilitario de nuestro trabajo. Es probable que la mayor dificultad con la que Occidente se ha encontrado para definir el arte, cuestión resuelta a medias expirando ya el vigésimo siglo, sea la naturaleza gratuita del arte, su inutilidad.

Decía Kennick que «la estética tradicional se fundamenta en un error», y es que se ha intentado definir el arte. «Un cuchillo —comenta— puede definirse porque su función determina su definición. No es el caso del arte, cuya función compete al espíritu del hombre, en el sentido más global de sus aspiraciones, pero no satisface expectativas prácticas en el plano de la realidad humana».

Esta ambigüedad ha permitido a la crítica de todos los tiempos trocear a sus anchas la sensitiva carne de la expresión artística, y mientras repartía los pedazos a su gusto, se han ido creando conceptos y valoraciones vinculados a los propios fenómenos artísticos, al albedrío de los mismos críticos. No olvidemos aquella expresión de tufo tautológico que parece dar hoy consensual definición del arte: el arte es aquello que, a través del tiempo, la crítica ha llamado arte.

El ilustrador vive, al mismo tiempo, prisionero y desterrado de esta magnífica ambigüedad, por causa, me parece, de la cara más visible de su obra, su lado utilitario. Y no ha caído dentro de su escudilla trozo alguno de carne en el banquete. La crítica le niega el marchamo y el lugar que le convienen.

No existe un solo renglón en toda la historia del arte en el que se pueda leer alguna referencia a los criterios que deben regir el comportamiento estético en la ilustración. Al menos yo no he oído hablar de él. Nadie ha escrito jamás ningún tratado, opúsculo, artículo, ni tan siquiera página, que justifique la metodología para este trabajo del arte. Pero eso sí, en la jerga cotidiana de la pintura se usaba, hasta no hace tanto, el adjetivo «ilustrativo» para calificar negativamente aquellas obras que no cumplieren indeterminadas condiciones. En realidad, nadie supo explicar jamás cuáles y cómo eran. Este es el laberinto en el que se pierde la conclusión de nuestra «charla informal» en lo que a mí concierne. No alcanzo a ver mejor final que la propia reflexión.

Sin embargo, en medio de todo, una mirada al interior de nuestro oficio nos reconforta. Ahí está agazapada y cálida su primera esencia: la pura expresión artística, ese diálogo íntimo con algo amplio y profundo que se pierde en la memoria del hombre. Algo que tiene que ver con la belleza. De ella hablaba Kierkegaard en términos sobrecogedores. «Es —decía— aquello que aún podemos soportar de lo terrible». La perplejidad queda así sublimada por la experiencia, cuyo goce hace llevadera cualquier marginación. ■

*Javier Serrano es pintor e ilustrador.

Debate: el libro escolar



Los tres autores de la ponencia «Reflexiones sobre el libro escolar ilustrado». De izquierda a derecha: Javier Serrano, Jesús Gabán y Miguel Ángel Pacheco.

Tras la lectura de la magnífica «tríponencia» de Pacheco, Gabán y Serrano, que fue aplaudida por los asistentes al Simposio, se abrió el correspondiente debate. Las primeras intervenciones fueron unánimes respecto a la excesiva ilustración *decorativa* de los libros de texto porque «crean angustia en la página», despistan al estudiante respecto al contenido a estudiar y, en general, se hacen sin profundizar mucho en las necesidades verdaderamente didácticas. En este sentido, se apuntó como explicación la búsqueda de la comercialidad en un ámbito, como el del libro escolar,

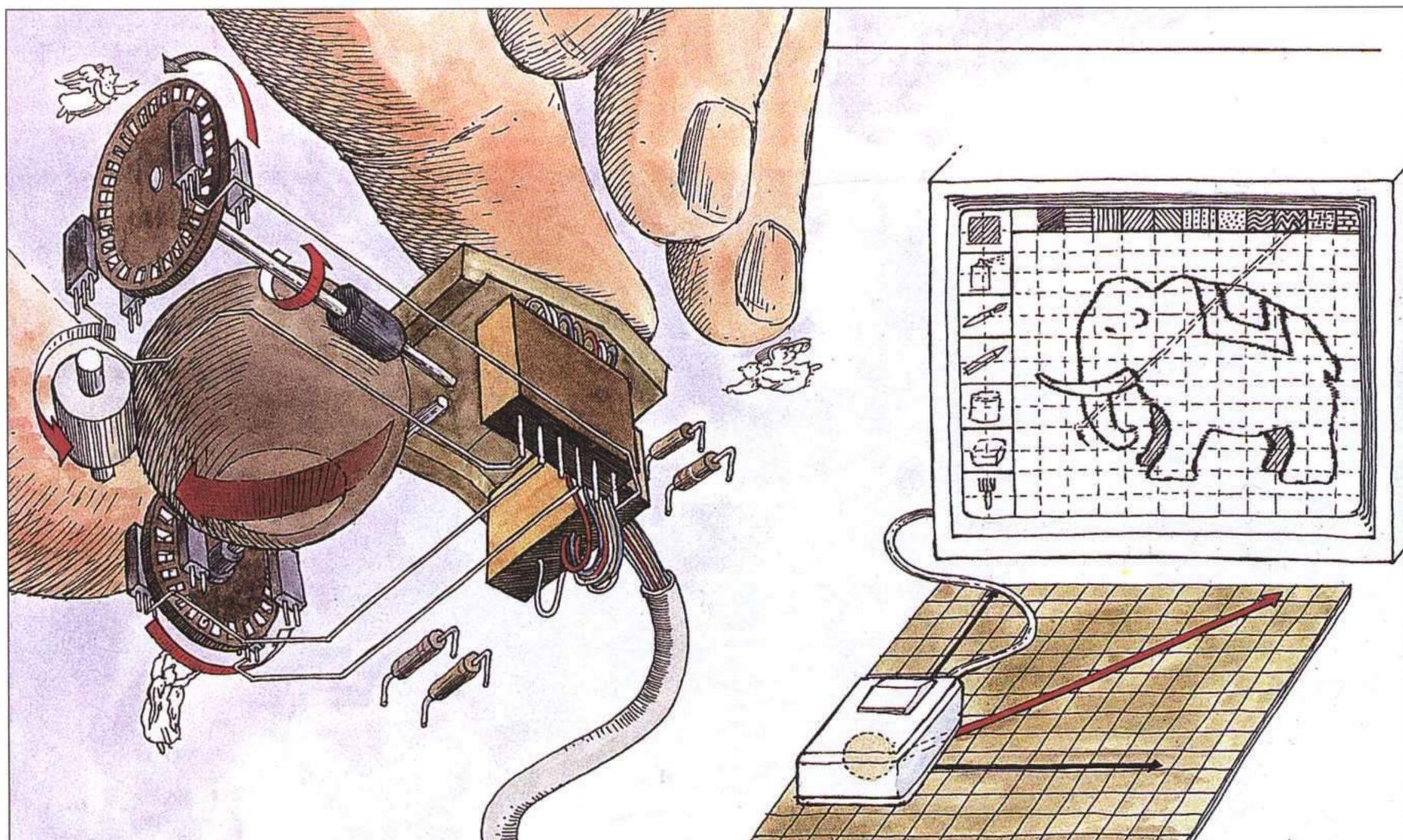
en el que hay una fortísima competencia: «el criterio es que cuanto más colores tenga el libro más comercial es y mejor se va a vender».

Muy discutido fue también el tema de la consideración del ilustrador como artista plástico, aspecto especialmente defendido por Javier Serrano. En este sentido, quedó de manifiesto que dicha consideración es nula, y que los ilustradores no están valorados como artistas en el mundo del arte, aunque también se apuntó una reflexión básica sobre la escasa consideración social de todo lo relacionado con el ámbito de lo infantil-juvenil, en

el que «nadie, ni el librero, ni el maestro, ni el bibliotecario, ni el escritor, ni el ilustrador, está considerado».

En el transcurso del debate salió también a relucir el tópico del ilustrador como «pintor frustrado», que fue rechazado por algunos de los ilustradores presentes, partidarios de la reivindicación de su oficio como hecho artístico diferente al de la pintura.

Intervienen en este intercambio de ideas, el propio Serrano, junto a los ilustradores Sofía Balzola, Arnal Ballester y Miguel Ángel Pacheco; los editores Antonio Ventura y Gemma Lienas, el especia-



DAVID MACAULAY, THE MOUSE, 1988.

lista en LIJ, Javier García Sobrino, y la responsable de la Xarxa de Biblioteques de la Diputació de Barcelona, Nuria Ventura.

Sofía Balzola

Lo que creo es que el libro de texto se ha complicado demasiado como producto de consumo. Es decir, ya no se trata de hacer un libro, sino cincuenta mil productos más que se venden junto con ese libro, que son todos carísimos, que hasta tienen pastas en cartoné y están hechos con todo lujo, y eso es innecesario. Todo eso no aporta nada a la educación y encarece mucho el producto. Hay que preguntarse por qué se ha llegado a ese nivel de complicación, porque es como una carrera absurda. De verdad. Es excesivo. En mi opinión, es el consumismo llevado al extremo.

Javier Serrano

Estoy viendo que el debate empieza a tomar un tinte editorial que, desde luego, a mí personalmente no me interesa nada.

Es el problema de los editores, de los que venden libros y de otras gentes muy dignas y muy disciplinadas. Comprendo que es un problema y que está ahí, y quizá este Simposio tiene ese objeto, pero, por mi actitud personal, prefiero mantenerme en este otro lado de la cuestión. Y si es necesario, hago una declaración de principios: soy un idealista a la manera de los alemanes del siglo pasado y, por eso, no me interesa tanto que se plantee qué pasa con el libro escolar, como que se discuta qué pasa con nosotros los ilustradores para que aceptemos todo esto.

Antonio Ventura

En la ponencia se mencionan las dos naturalezas del trabajo del ilustrador: por un lado la gratuidad y, por otro lado, el utilitarismo. Respecto a lo primero, se ha hablado de las sucesivas limitaciones a las que se enfrenta el ilustrador, al contrario que el artista no ilustrador, a saber, el artista plástico. Es decir, que el artista plástico goza de total libertad a la hora de

crear, contrariamente a lo que ocurre con los ilustradores. No creo que sea así. Todas esas servidumbres que habéis expuesto, tal vez existen en el ámbito del libro de texto, pero los ilustradores no sólo hacen manuales escolares, sino trabajos que les permiten mayor creatividad, igual que los pintores, que no solamente pintan cuadros para exponer en la Marlboro. A veces, les encargan quinientas acuarelas para decorar un hotel de Benalmádena, y las hacen. Y eso forma parte de lo que es la infraestructura económica.

Y por otro lado, sobre el utilitarismo, creo que existen suficientes ejemplos, a lo largo de la historia del arte, de grandes artistas que hicieron trabajos de ilustración, dieron clases de ilustración, y eso no suponía, precisamente, una degradación de su *status*.

Arnal Ballester

Si se me permite, me gustaría hacer una reflexión sobre el hecho creativo en general, a través de los tiempos. Eso que

se llama arte, y me da lo mismo si es con mayúsculas o minúsculas, ha sido siempre el fruto de una tensión. Es decir, los artistas han tenido siempre que ganarse la vida haciendo libros de texto, tirando de la levita de un obispo, adulando al rey, etc. Para no entrar en ejemplos pictóricos, os invito a leer las memorias de Orson Wells, cineasta cuyo prestigio hoy día está fuera de toda duda, en las que explica qué porcentaje hay en sus películas de lo que él quería hacer, y qué porcentaje estuvo determinado por imposiciones de la productora. Welles, en este sentido, fue un creador que vivió mal este conflicto, pero ahí está su obra.

Soy un anti-romántico y no creo eso de que el artista se define como alguien que hace sus propias reglas. Reivindico al artista en minúscula, a los artistas como gente que desempeñan una función social y que están sometidos a unas reglas justamente por ello. El problema es cómo las maneja. Es decir, en qué medida eso que hace acaba formando parte del acervo cultural de sus semejantes. A mí lo que me interesa de la pintura, o de cualquier arte visual, es en qué medida se transforma en un lenguaje que permite a la gente entender el mundo, por eso protesto contra esa concepción del arte como algo gratuito. El arte no es gratuito, el arte existe porque es necesario para nuestra percepción, para nuestra relación con la realidad y para el desarrollo de nuestra inteligencia. Partiendo de eso, yo acepto modestamente el papel que me ha tocado jugar.

Creo que sería bueno discutir sobre estas referencias conceptuales, porque si no, tengo la impresión de que estamos siempre llorando porque no nos dejan ser lo que se supone que deberíamos ser. Soy lo que soy en las circunstancias que me ha tocado. Creo que sólo hay pequeños momentos en la historia del arte en los que los artistas han tenido la ilusión —porque ha sido una ilusión— que estaban libres de los condicionamientos «alimenticios». Pero eso es un mito y hay que reconocerlo como tal. Yo diría que el mundo del arte está sometido a unas reglas comerciales, absolutamente cuantificables, que van desde el encargo administrativo hasta el blanqueo de dinero negro. Siempre se habla del arte como si fuera un alma desencarnada del

cuerpo. Me niego a esto y reivindico mi modesta profesión en toda su dignidad, y me la trae al paio si los críticos me consideran un artista o no me consideran. Otra cosa muy distinta es la reflexión que tenemos que hacer de una forma responsable sobre el producto o la obra que estamos realizando. Eso es otra cuestión, porque la dignificación de nuestra labor vendrá por ahí, no porque nos reconozcan o no como artistas.

Respecto al tema que nos ocupa, opino que, efectivamente, el libro de texto está cargado de inutilidades. Pero no sólo en la cuestión de las ilustraciones. Diría, además, que la crítica que se está haciendo al libro de texto se puede extender a lo que se llama libro de imaginación. Se puede afirmar que el libro de lectura o de imaginación es, actualmente, un sector subsidiario de lo que sería el libro escolar y el libro de texto. Y eso explicaría también la desaparición de los álbumes. Entonces, el problema es que estamos saturados de productos inútiles, tanto literarios como visuales. Al menos es la sensación que tengo desde hace unos años. Y al final es el hastío ante la cantidad de cosas que no sirven para nada, que no tienen valor estético, que no sirven como educación a través de la imagen, ni nada de nada. Y todo ello se produce porque hay que copar el mercado, porque hay que competir. El problema de los libros de texto es muy fácil: que sean gratuitos. Y si las editoriales no sacan beneficios, pues que edite el Estado. El libro de texto es un derecho básico y tiene que estar al alcance de todo el mundo.

Pero no quiero ir por estos derroteros. Lo que ocurre es que, efectivamente, hay una dinámica comercial que no podemos obviar a la hora de reflexionar sobre nuestra propia función. Me parece mucho más interesante que de un simposio como éste pudiéramos sacar, no ya unas conclusiones (que podemos elevar a las instancias correspondientes, y luego no pasa nada), sino crear una serie de plataformas prácticas que permitan, por ejemplo, editar aquellos libros que nosotros queremos, que son socialmente necesarios pero que no son comerciales, y que de otra forma nunca serían editados. Entonces, de la misma forma que se crean plataformas digitales, con finalidades

muy discutibles, si hay fundaciones, asociaciones que se preocupan por la salud del libro, por qué no formar una plataforma para empezar a editar y a experimentar realmente. No experimentar en el sentido de que yo soy el artista creador y libre y hago lo que me sale de la punta del lápiz, sino experimentar con la creación de un producto, contemplado desde todos los puntos de vista posibles, y que desmienta la falacia de que las cosas que tienen calidad y contenido no se venden, o no sirven, o no circulan. Creo que hay un espacio para intentar otras cosas. No se cuál, pero me gustaría que discutiéramos sobre ello.

Javier García Sobrino

Respecto a los libros de texto, comparto la duda y la preocupación sobre qué es lo que estamos haciendo con los niños, porque si un maestro se dedica únicamente a utilizar esos libros de texto, al final, el niño sabe contestar muy bien preguntas, pero no sabe hacer otras muchas cosas, no sabe crear su propio conocimiento. Porque por desgracia, la educación y los libros han ido por un camino que no era el esperado. Todos recordamos cuando comenzó la reforma a mediados de los 80, y que en sus planteamientos iniciales estaba el de ofrecer al alumno una biblioteca de aula, con libros de conocimientos a los que él accediera en su momento para poder construir su conocimiento de forma autónoma. Por presiones y razones económicas, la reforma no sólo no dio lugar a eso, sino todo lo contrario, sacralizó al libro de texto y ahora cada vez hay más libros, y con más colores y más bonitos que antes.

Me preocupa especialmente la mezcla y la confusión que todo esto supone. La literatura infantil ha sido subsidiaria de la escuela desde siempre, pero ahora, la mezcla del libro de creación con el de texto es muy notable. Es decir, ahora abundan los libros «para leer» que abordan temas transversales, como la educación para la paz, ecología etc.; libros de lecturas recomendadas en vacaciones de verano o de invierno; libros con su guía didáctica... El peligro que veo es que se instrumentaliza la literatura infantil de tal manera que deja de ser creación y literatura, para convertirse en un instru-

mento al servicio de la escuela, que aborda diferentes temas que en la escuela hay que tratar, pero de «otra manera». Esto puede confundir las cosas hasta el punto de que no sepamos qué son libros de literatura y qué son libros de conocimientos.

Miguel Ángel Pacheco

A mí, contrariamente a Arnal Ballesster, me gusta más trabajar sin reglas. De hecho, dejé de ilustrar hace mucho tiempo porque estaba harto de las reglas que había en ese mundo, no sólo en el mundo de la ilustración en sí, sino en el mundo de la educación infantil, en general. Y tampoco me ha preocupado mucho si se me considera como artista o no. Pero sí que me ha preocupado mucho hacer algo coherente, e insisto en que el tratamiento gráfico de la mayoría de los libros escolares, no es siquiera coherente. Al contrario, es tan poco original, tan poco creativo y tan poco interesante (por supuesto, desde el punto de vista del tex-

to también) que al final llega a ser absolutamente incoherente y antipedagógico en todos los aspectos. Es un tipo de libros en los que no se puede ser imaginativo de ninguna manera. Incluso cualquier intento de creatividad, resulta casi molesto. Quiero decir que, si además de cumplir con el requisito de dibujar las gallinas, los pollos y los cerditos que se te han pedido, intentas hacerlo con cierta gracia, pues eso no gusta mucho, porque se trata de ser lo más impersonal posible.

Es cierto que siempre hay cosas bonitas y cosas feas, cosas inteligentes y cosas torpes, pero yo diría que la mayoría de nuestros libros escolares han nacido de planteamientos superfluos y torpísimos desde el punto de vista visual. Son libros, en la mayoría de los casos, empedregados en todos los aspectos.

Gemma Lienas

Participo en el Simposio como autora, pero durante muchos años he sido edito-

ra de libro de texto. Estoy de acuerdo con muchos de los inconvenientes de los que se está hablando, pero no se debe olvidar que desde las editoriales se hacen estudios de mercado, que incluyen mostrar a los profesores diferentes maquetas y materiales que se están elaborando, sin que ellos sepan de qué editorial son, para darles a elegir. Y son los propios usuarios (o los prescriptores más bien) los que eligen un determinado tipo de libros.

Y, respecto a esa escalada consumista de más cartóné, más pegatinas, más colorido, tengo que decir que aunque a un editor no le guste —como a mí me ha pasado—, si lo hace la competencia, tú tienes que hacerlo también, de lo contrario no vendes. Finalmente, quienes eligen los materiales profusamente ilustrados y muy caros son los prescriptores. Las razones que tengan para elegirlos, serán las que sean, no quiero entrar en eso ahora, pero, desde luego, la industria se mueve por lo que vende, y lo que vende es lo que elige el usuario.

Nuria Ventura

Muy brevemente, y sólo para documentar la cuestión del gusto de los lectores, o de los prescriptores, del que se está hablando, quiero comentar que hicimos una pequeña investigación en nuestra red de bibliotecas (Xarxa de Biblioteques de Diputació de Barcelona) para ver qué libros eran los que los niños pedían más en préstamo. El resultado nos parecía un indicador muy claro. En concreto, los más solicitados eran los libros de las Tres Mellizas, los de Teo, Walt Disney (*Los Aristogatos*), los de Wally, los de la Bruja Aburrida, un libro antiquísimo como *El ratón de campo y el ratón de ciudad*, una obra del ilustrador Picanyol, *Los tres cerditos*, en una edición extranjera, *La sirenita* de Walt Disney y, finalmente, *El manual de la bruja*, de Malcom Bird. Para que veáis un poco por dónde van los tiros y qué es lo que en este momento está pidiendo la gente. Por lo tanto, no nos ha de sorprender que en los libros de texto se esté pidiendo que hayan muchas guirnaldas, mucho adorno, que tenga muchas pegatinas, porque realmente la media en las escuelas, en la calle, en los programas de televisión, es la que es. Y no da para más. ■



ISABEL GOMIS, MEDI SOCIAL, 1993.

De William Blake al Corte Inglés

por **Asun Balzola***



La intervención de Balzola, de título tan sugerente, denuncia la mala situación del álbum ilustrado en un país que, como el nuestro, no se ha destacado por la recuperación de su tradición en este campo; que cuenta con editores poco amigos de arriesgarse con nuevas propuestas; o que deja en manos de los comerciales o de los docentes la elección de las ilustraciones de los libros. Todo ello en un contexto cultural dominado por la telebasura, que no beneficia en absoluto la promoción del libro y la lectura. En el debate posterior, se proponen algunas actuaciones concretas para impulsar el libro ilustrado en nuestro país.

Para ilustrar este artículo y los siguientes se han utilizado imágenes de

la selección realizada por Felicidad Orquín en el trabajo, presentado en el Simposio, «Tendencias en el libro ilustrado para niños» (véase pág. 70), que analiza la evolución de este arte desde los años 60 hasta nuestros días.

Jamás he dudado de la importancia de la ilustración en el libro (en particular, en el libro infantil) o de la necesidad de los libros ilustrados para nuestra educación literaria, sentimental e, incluso, para una educación estética posterior. Tampoco he dudado nunca que la literatura aliente nuestra imaginación como casi ninguna otra cosa, y de que su interpretación visual, es decir, la ilustración de los textos nos lleve por unos derroteros mentales igualmente enriquecedores, sean éstos parecidos o diferentes de los de la interpretación del texto. Desde niña he mirado las pirámides de Egipto como paredes dibujadas y las vidrieras medievales como cuentos ilustrados para analfabetos. La historia del arte, desde mi punto de vista, está llena de ejemplos de manifestaciones precursoras de la ilustración: los códices miniados, los libros de horas, el tapiz de Bayeux que es, además, una pequeña historia del traje, los grabados en madera y muchísimos más.

Si queremos hablar de la importancia o no de que un texto esté ilustrado, puedo poner como ejemplo a William Blake (1757-1827), el poeta e ilustrador ro-

mántico inglés, filósofo y místico, además. Hace poco estudiaba unos textos suyos que serían mucho más oscuros si no los hubiera *iluminado* con sus fantásticos grabados. Escribe, por ejemplo, una poesía titulada *The poison tree* (*El árbol venenoso*), en la que habla de cómo la represión de nuestros instintos agresivos puede conducir al odio más devastador. Pues bien, si no fuera por la ilustración que acompaña al poema, en la que aparece un hombre tendido en el suelo con los brazos en cruz, en clara alusión a la figura de Cristo, sería mucho más difícil entender que, entre otras cosas, el poeta, muy sutilmente, pues eran tiempos muy difíciles, pone en solfa la educación anglicana de la iglesia de Inglaterra a través de esa imagen.

La tradición como punto de referencia

Y ¿por qué reflexiono sobre Blake, que quizá no es excesivamente conocido aquí, y no sobre Castelao, Penagos o Freixas? Sencillamente, porque los británicos, del mismo modo que cortaban

el rosbif (que ahora no pueden comer por culpa de las vacas locas)¹ en lonchas finisimas, tienen estudiado y clasificado todo lo que una quiera sobre sus autores e ilustradores. Da igual que sean miembros del canon literario como Blake, o que posean un estilo tan comercial como el de Kate Greenaway (1846-1886) y sus deliciosas y cursis niñitas victorianas. Sería estupendo que nosotros, o mejor dicho ustedes que están en editoriales y fundaciones, con nuestra ayuda, por supuesto, hicieran un esfuerzo de recuperación de nuestras glorias pasadas, de nuestros grandes ilustradores e ilustradoras, como ya hemos pedido en ocasiones anteriores.

La tradición es un punto de referencia muy evidente y necesario, muchas veces, para recrear y buscar nuevas formas.² En este momento, en el que parece que existe en nuestra sociedad un tímido intento de estudiar nuestro pasado reciente, sería formidable publicar a aquellos colegas cuyo rastro hemos perdido a causa de la guerra civil.

En Gran Bretaña, cuyas gentes se apegan a la tradición con la misma pasión que Linus a su manta³, pueden estar orgullosos de poseerla en cuanto a los libros ilustrados se refiere. Estos aparecen, tal como los entendemos ahora, a mediados del siglo XIX con el invento de un impresor que encarga precisamente a Kate Greenaway y a Randolph Caldecott (un dibujante de excelente calidad, ilustrador de *Los cuentos de Washington Irving*, entre otras cosas) unas ilustraciones para experimentar un invento sobre reproducción en color que tuvo mucho éxito y que fue pionero de los actuales métodos de reproducción.

Blake, precursor de ilustradores y pintores⁴, y Wordsworth (1770-1850), el poeta de la memoria, que tanto habla de la niñez y sobre la niñez, contribuyen por muchas razones a fomentar el interés por la infancia, muy importante en el Romanticismo. Es la mirada de la inocencia perdida, la mirada nueva, sin lastre, que los escritores, sobre todo los poetas, buscan después de la revolución francesa que ha sacudido la civilización europea de arriba a abajo. Esta es la tierra fértil donde florecerá más tarde, ya en la era victoriana, la literatura para la infancia, uno de cuyos máximos expo-



DÉCADA DE LOS 60: TONI UNGERER, LOS TRES BANDIDOS, (1963).

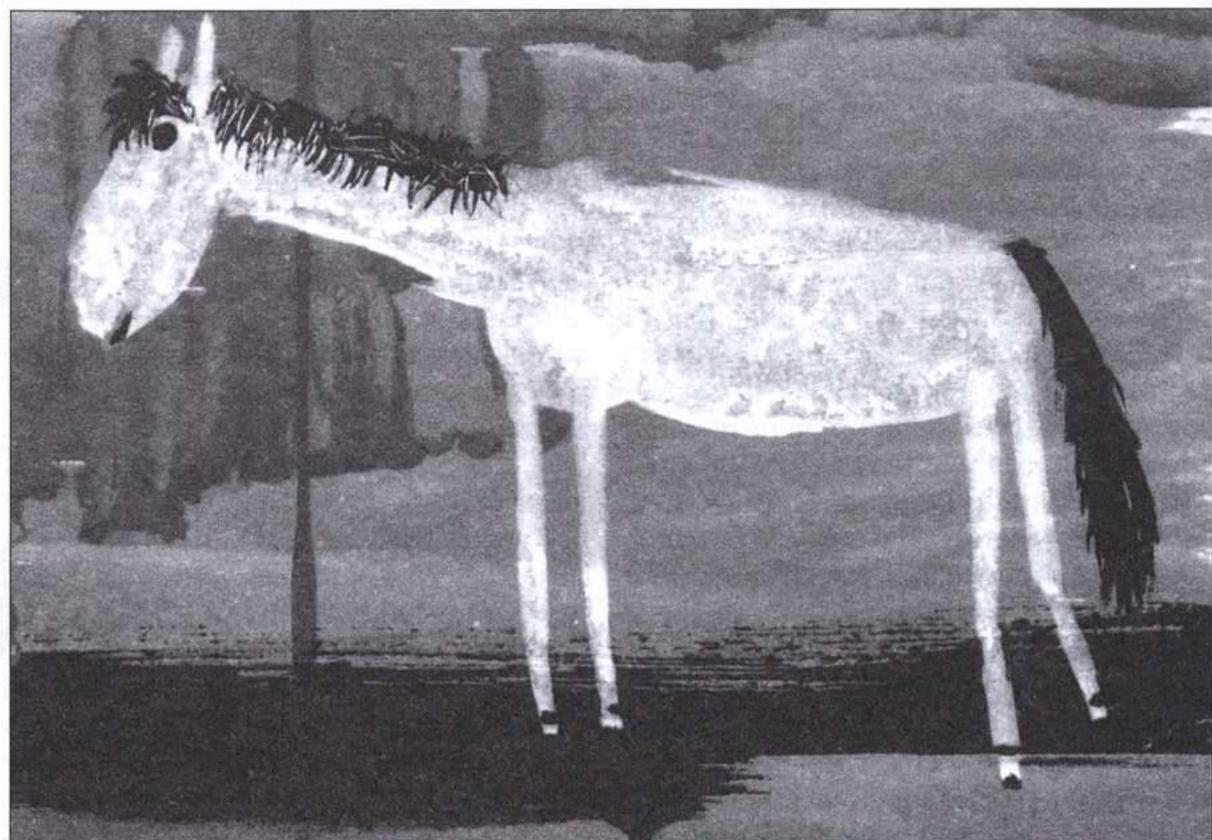
nentes es la obra maestra de Lewis Carroll (1832-1898), *Alicia en el País de las Maravillas*. Los libros para los niños y niñas, los álbumes ilustrados, no nacen por casualidad, sino debido a un conjunto de circunstancias felices, entre ellas, sin duda, unas condiciones económicas muy florecientes (no en vano Inglaterra fue, entre 1850 y 1875, la primera potencia del mundo).

La cultura televisiva y las nuevas tecnologías

Pero más que continuar las reflexiones sobre el libro para la infancia como tal, me interesa estudiar la cultura en la que éste se mueve en nuestro país, y ver de qué manera podemos encontrar soluciones. Porque de la misma manera que Blake me lleva a pensar que los álbumes nacieron en un momento propicio y no por generación espontánea, creo que la cultura en la que vivimos es la causa de la caída vertiginosa de la calidad del libro en cuanto a textos, ilustración y diseño gráfico en general, ocurrida en los últimos seis años. En ilustración y diseño gráfico no cabe duda de que la calidad baja a partir de la entrada en nuestros métodos de trabajo de programas gráficos para ordenador que, a pesar de ser magníficos en muchos aspectos, permiten el acceso a nuestra profesión de jóvenes que saben mucho de informática y nada o casi nada de diseño y/o de ilustración. Ni les importa.

Esperemos que descienda la inflación de estos especialistas, una vez pasada la novedad, y de paso que los editores no olviden la necesidad de tener un director o directora de arte, o similar, para vigilar estos aspectos de la producción. Está claro, sin embargo, que es imposible prescindir de la informática. Ya no podemos concebir la realidad en un país europeo sin la existencia de la televisión, de los ordenadores, etc., tanto en el mundo de la comunicación, como en el de la educación y en el del ocio, en el que entran de lleno los álbumes.

Los ordenadores, como los videojuegos y la televisión, están muy cerca del álbum, y es escandaloso que unos medios que tienen un potencial educativo enorme se usen tan mal y tengan unos



DÉCADA DE LOS 60: JANOSCH, HISTORIA DE VALEK, EL CABALLO, (1960).

contenidos tan lamentables que empañan y contagian al libro para la infancia. Mi conclusión es que si no conseguimos incidir de un modo positivo en lo anterior, el libro como vehículo de cultura con sus ilustraciones, su diseño y sus contenidos se irá al traste definitivamente.

En mi experiencia profesional más reciente, la de estos últimos años, compruebo que ocurren en nuestro país por lo menos cuatro cosas muy negativas:

— Como he mencionado anteriormente, nos falta una documentación accesible —y barata— sobre una tradición de buenos ilustradores e ilustradoras cuya calidad podamos respetar y a los que recurrir en busca de nuestra historia visual.

— El consumidor o consumidora del libro para la infancia, es decir, los propios niños y niñas, se mueven en un entorno nefasto porque la principal generadora de información y cultura de nuestro país (para chicos y grandes), o sea, la televisión, es decididamente de muy mala calidad. Esto es muy triste, y que ocurra incluso en las cadenas estatales es, además, lamentable.

— Las ilustraciones, el diseño gráfico e, incluso, los títulos de los libros son elegidos por *los comerciales*, una raza

de seres desconocidos (quiero decir que nunca son Juanito o Pepita, sino un grupo sin cara cuyo nombre se bisbea bajito y con un cierto temor), cuya mayor ambición es vender en El Corte Inglés.

— Las ilustraciones son elegidas cada vez más por agobiados maestros y maestras que, a pesar de su buena voluntad, no poseen la debida preparación artística. Y esto ocurre sobre todo en libros de texto, pero también en los de ficción.

Si pienso en soluciones es obvio que, en cuanto a la primera cuestión, la tradición, ha habido iniciativas muy loables como la labor de recuperación del editor Olañeta, o los intentos de clasificación y otros de la Fundación que nos acoge, pero creo que aún no son suficientes. En cuanto al segundo punto, la televisión y sus contenidos, la cuestión está en el aire como lo demuestra un artículo de Lluís de Carreras Serra, presidente del Consell de l'Audiovisual de Catalunya, en el diario *El País* del pasado día 19 de noviembre, que aboga por la creación de un Consejo Audiovisual Español «que se ocupe de la protección de los televidentes frente al poder de los medios en materia de derechos humanos, como la no discriminación por razón de raza o sexo, la protección de los derechos básicos de las minorías, la infancia y la juventud, el

respeto a la dignidad de las personas, el cumplimiento de las normas europeas sobre horarios de protección de menores frente a los contenidos violentos, etc. Estos Consejos ya existen en todos los países de la Comunidad Europea, en Estados Unidos, en Australia, en Canadá y en algunos países del Este».

¿Es esta una solución o es limitar la libertad de expresión? (¡Ojo!, los libros de texto pasan por 14 organismos de censura en nuestro país. Tenemos que tener cuidado con nuestra afición censora y burocrática). ¿Es que no tenemos los televidentes derecho a buenos programas informativos que no sean ni amarillos ni rosas? ¿Derecho a programas culturales que se tengan en pie? ¿Cómo podemos lograrlo?

También leo, en el *ABC* del 26 de noviembre, que «los sindicatos CC.OO y UGT, junto con asociaciones de consumidores, de telespectadores, de vecinos y de padres de alumnos, han redactado un manifiesto contra la telebasura, suscrito por algunos políticos y diputados en el que reclaman un código ético de regulación de los contenidos televisivos...». Por ello, apelan a todos los agentes de la actividad televisiva (poderes públicos, cadenas, anunciantes, programadores, profesionales y espectadores) para que se suscite un debate social contra la telebasura.

¿No podemos ponernos de acuerdo, los que estamos en el mundo del libro, con estas organizaciones, preocupadas por parecidos problemas: el lenguaje-basura, la violencia, el sensacionalismo? ¿No sería posible constituir un grupo de presión cuyo foro fuera Internet? Y ¿no podríamos constituirlo aquí, que saliera de estas reuniones un grupo de trabajo que se ocupe de ello?

Sobre el tercer punto, el imperio de los comerciales, ¿no podríamos pedir a los que tienen la sartén por el mango, como son los editores y los que dirigen fundaciones, que se arriesguen más en sus publicaciones, si es que la calidad es un riesgo? Es decir, que publiquen álbumes (o libros lo más parecidos a ellos) sin pensar en venderlos en las mismas cantidades y condiciones que los de las colecciones de bolsillo.

Parece como si habláramos de preservar un parque nacional o una especie en vías

de extinción. Y no solo lo comercial tiene éxito. También hay que dejar una reserva de calidad, un espacio de prestigio. Por ejemplo, y volviendo a la televisión (y es un dato interesante, pues es la televisión la que está contagiando a los comerciales de la edición sus criterios en cuanto a la audiencia), veamos el ejemplo de la cadena norteamericana de televisión HBO. Esta cadena, que ha cumplido nada menos que 25 años y alcanza los 23 millones de abonados, es la de mayor prestigio en Estados Unidos por la calidad de sus contenidos y por su rechazo a la dictadura de los índices de audiencia. Este año se ha podido permitir el lujo de contratar al actor Tom Hanks como productor de una serie de 12 películas de contenido didáctico. También los dos canales de la BBC británica y el Channel 4, el canal alternativo, son encomiables por su deseo constante de romper los moldes establecidos, y por su valentía en apoyar un programa aunque no se pliegue a las reglas de la televisión. Si ustedes, los editores, no frenan el absurdo *imperio de los comerciales* y recuperan la calidad perdida en los libros, en todos los libros, creo que acabarán con la gallina de los huevos de oro. Ocurrirá lo mismo que pasa ahora con la publicidad, tan voraz en su pasado, que ya no produce ni frío ni calor en unos espectadores desilusionados.

En cuanto a la falta de preparación artística del profesorado, ¿por qué no proponer al Ministerio de Educación unos cursos de arte aplicada para docentes, impartidos por ilustradores y profesionales del diseño gráfico? ¿Por qué no publicar su contenido en forma de cuadernos, libros o videos, y crear así una base para una crítica estética más actual, más manejable y más acertada, que repercuta en la edición? Es innegable que los maestros, estas «personas humanas», como dice la Santa Tele, tienen cada vez



DÉCADA DE LOS 60: MAURICE SENDAK, DONDE VIVEN LOS MONSTRUOS, (1963).

más responsabilidades y no dejaremos de abogar para que tengan mejores condiciones de trabajo, amplíen su formación y se reciclen constantemente. Son ellos y ellas, al fin y al cabo, quienes están más tiempo con los niños y niñas de hoy. ■

*Asun Balzola es autora e ilustradora.

Notas

1. Como anécdota curiosa os recuerdo que una vaca loca que no puede parar de bailar ya aparece en el libro *Vuelve Mary Poppins*, de Travers.
2. Hay dos ilustradores que respiran tradición. Uno, Andrés Rábado, *El Roto*, quien me trae a la cabeza a Goya y sus pinturas negras; y el otro, Arnal Ballester, cuyas ilustraciones enlazan con el *noucentisme* catalán.
3. Linus, uno de los personajes de *Charlie Brown*, las historietas del norteamericano Charles Schulz.
4. Es muy probable que, por ejemplo Matisse, se inspirara en las ilustraciones del libro de poemas *Songs of Innocence and Experience*, de Blake, para varias de sus pinturas sobre la danza.

Debate: propuestas para impulsar el libro ilustrado

Tras la comunicación de Asun Balzola, Raquel López Royo, coordinadora de Programas de la Fundación GSR, expuso muy brevemente los resultados de un estudio sobre la imagen sexista en los álbumes, titulado «Atención al álbum. Un programa europeo plurianual de investigación sobre los álbumes ilus-

trados», un proyecto subvencionado por la Comunidad Europea, en el que participan la Asociación du Côte des Filles, de Francia, un equipo italiano y uno de la propia Fundación. La exposición, que se hacía sólo a título informativo —ya que el tema del sexismo no era uno de los objetivos del Simposio—, ofreció como dato destacado que los álbumes actuales siguen ofreciendo una visión estereotipada de hombres y mujeres, lo cual originó una serie de intervenciones de los asistentes.

Luego, se retomó el debate general, centrado en la comunicación de Asun Balzola, respecto a las propuestas concretas para impulsar el libro ilustrado y un tipo de trabajo más experimental y creativo del ilustrador.

Arnal Ballester

Me parece muy loable que haya un proyecto europeo que estudie este tipo

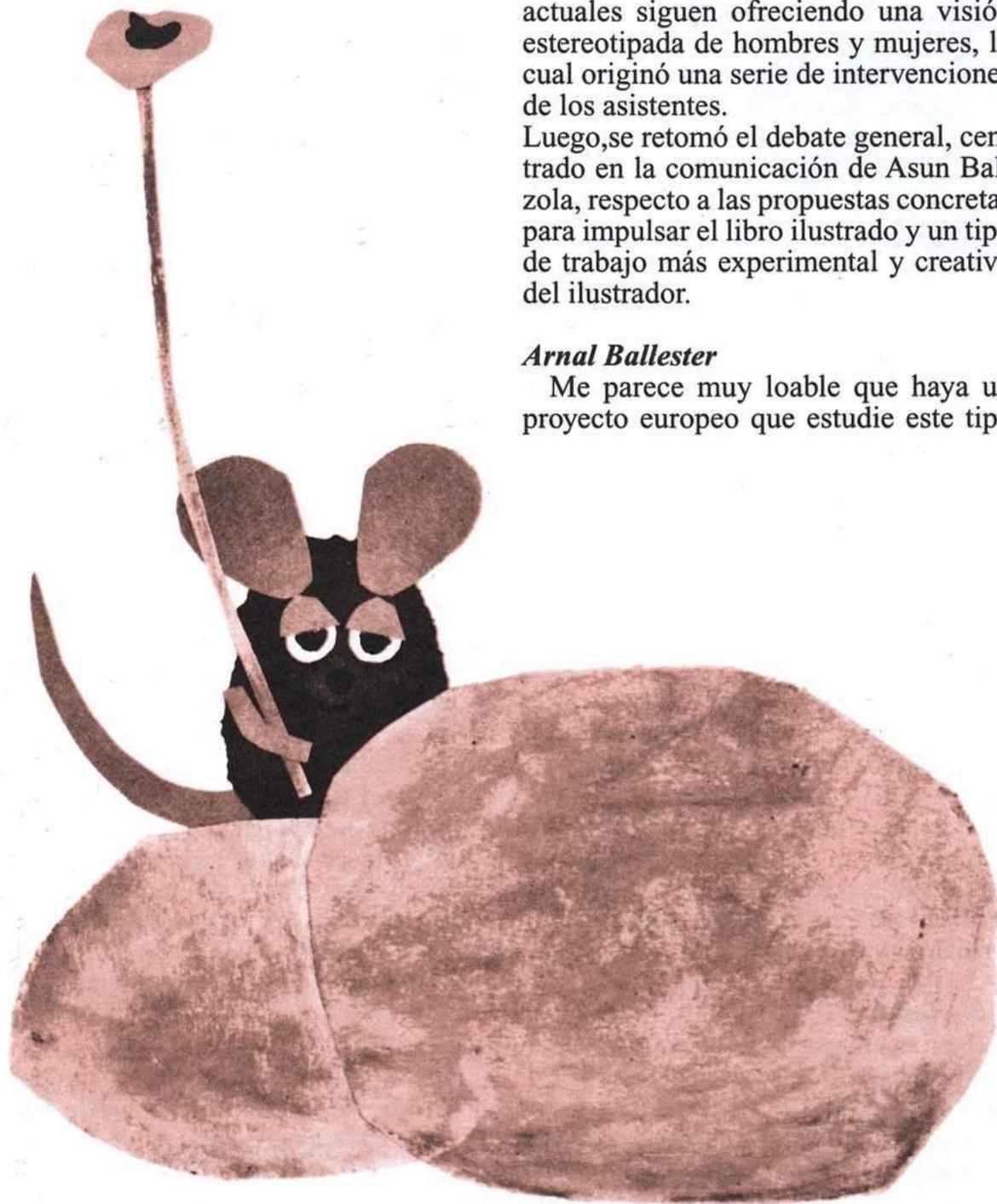
de cosas, como el sexismo en los libros para niños. Creo que eso hace falta. Lo que pediría es que no nos quedáramos simplemente en esas áreas, sino que ese tipo de iniciativas se ampliara a otros dominios de la producción de álbumes. Que hubiera unas plataformas de edición amplias, dedicadas a la experimentación, a la creación del libro ilustrado, más allá de lo que imponen las estrechas vías comerciales que existen hoy en el mercado.

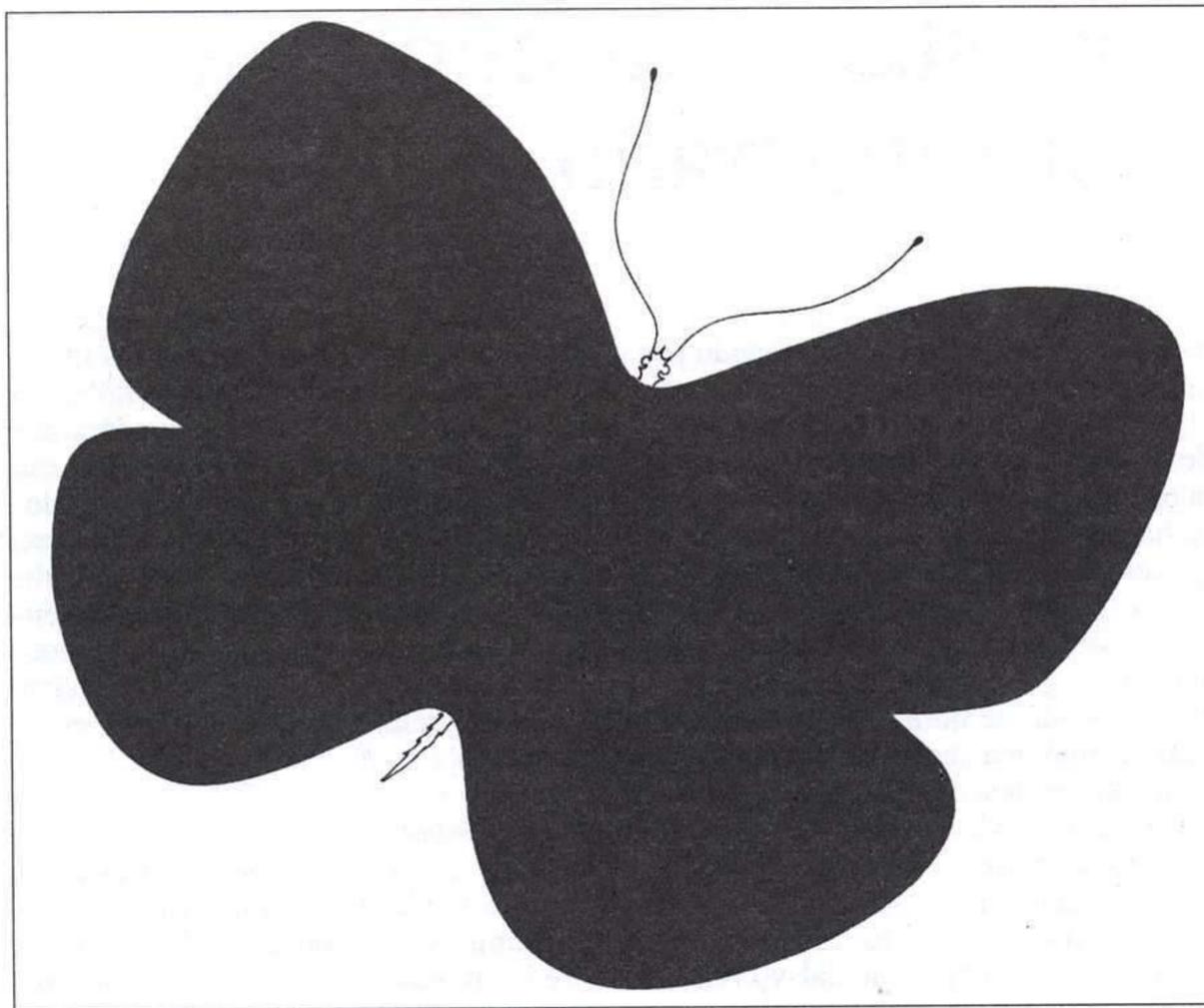
Jorge Riobóo

Estoy de acuerdo con Asun Balzola cuando habla de las iniciativas de los consumidores, y con Arnal Ballester, sobre las plataformas para la edición. Sin embargo, me referiré a la televisión porque es el medio en el que trabajo y el que conozco mejor y, en este sentido, quiero recordar los maravillosos programas de televisión que se hacían hace años, en los que se hablaba del mundo del libro y se mostraban las ilustraciones de los dibujantes. Se hacían cosas muy dignas y se acercaba a los niños al mundo de la ilustración, del arte, de la sensibilidad hacia el color y las formas, pero ya no se han vuelto a hacer. Ahora sólo queda Miquel Obiols en Canal Plus, y creo que esa sensibilidad que muestra una cadena comercial, es la que deberían tener las cadenas públicas, porque lo que ahora domina es el imperio Disney o el imperio *manga*, y las dosis de imágenes que los chavales reciben a diario no tienen nada que ver con las que, por otro lado, las editoriales intentan colocarles cuando se habla del placer de la lectura.

Opino que con una plataforma contra la tele-basura, a la que se incorporasen las asociaciones de vecinos, los centros culturales y otros organismos, se podrían conseguir muchas cosas. Igual que se conseguirían si se unieran los pequeños esfuerzos que se están haciendo en el mundo del teatro para niños, al que se

DÉCADA DE LOS 60: LEO LIONNI, FREDERICK, (1963).





DÉCADA DE LOS 60: IELA MARI, EL GLOBITO ROJO, (1967).

están incorporando títulos actuales (y no sólo los cuentos de siempre); o los que se hace en el ámbito de las exposiciones de libros que organizan centros culturales y bibliotecas. En todos estos casos se está trabajando a favor de la literatura infantil de ahora y, sobre todo, de las ilustraciones, pero son esfuerzos dispersos, y es difícil establecer una plataforma de pelea común para que todas estas iniciativas lleguen a la gente.

Juan Carlos Eguillor

Se suele decir de este tipo de reuniones como en la que estamos, que son inútiles. Quizá ésta no lo sea si podemos plantear no tanto una crisis de contenidos, sino el cambio perceptivo que supone la invasión de la tecnología. Por ejemplo, lo que ha dicho Jorge Riobóo es cierto. Para los niños, el medio más cercano y más poderoso es la televisión, que no tiene que ver en absoluto con lo que estamos hablando aquí, ni con lo que hacemos. Me pregunto si habría un camino para acercarnos a ese aspecto multimediático que recibe el niño, es de-

cir, plantearnos que el libro también puede tener un destino en otros soportes. No contraponer el término tradicional «libro» con las nuevas tecnologías, sino compararlos, criticarlos y elaborar, quizá para un próximo Simposio, un proyecto de acercamiento a las tecnologías multimediáticas que son tan poderosas.

Asun Balzola

Estoy muy de acuerdo con eso. Soy bastante partidaria de los ordenadores y de la, digamos, revolución digital, y lo que dice Juan Carlos Eguillor es cierto: supone un cambio tan alucinante lo que está pasando en los medios, que pienso que tenemos que estar ahí, tenemos que aportar nuestro granito de arena. Y creo que de aquí puede salir algo.

Jesús Ballaz

Quería introducir otro punto de vista sobre todo lo que se está diciendo. Lo que me preocupa es que mientras estamos hablando aquí, muchos editores, entre ellos nosotros (Ediciones B), estamos trabajando en coediciones y publi-

cando libros (impresos en Salamanca, en Madrid, en Colombia, en Singapur o en Hong-Kong) de autores ingleses, o anglosajones en general, hechos por ilustradores anglosajones con criterios anglosajones. Es decir, seguimos sin publicar álbumes de autores españoles con dibujantes españoles. Entonces ¿qué es lo que hay que hacer, qué es lo que se puede hacer? Por ejemplo, nosotros hemos realizado alguna pequeña experiencia. En el caso de Jesús Gabán, que ha publicado algunas obras en Ediciones B, hemos conseguido vender sus libros (incluso impresos aquí, con papel de aquí), en Japón, Francia, Gran Bretaña, Italia y Portugal. Esto es un ejemplo del acierto de (a lo mejor el acierto es, sobre todo, la bondad de los libros de Gabán) una política editorial planteada en una cierta línea, que nosotros mismo no hemos continuado por una serie de imponderables o de razones que me gustaría exponer.

Una de ellas es que si encargo un libro, le diré al ilustrador las características que tiene que tener, que son las que marca mi editorial. Luego, tendré que hacer cálculos (en estas reuniones se olvidan a menudo los números), porque hay que tener en cuenta el coste del papel, de la impresión, del traducto, etc. Entonces, si nos va bien el negocio, es decir, si tiramos 6.000 ejemplares y los vendemos todos, queda un dinero que nos tenemos que repartir entre todos los que han intervenido en la producción. Y resulta que ese dinero se contabiliza y no da para lo que todos deseáramos. Así pues, ¿qué hemos de hacer para que cuando yo le diga a un dibujante que le puedo pagar tanto por un trabajo, no me diga que es una miseria? Creo que tenemos que buscar una manera inteligente de organizarnos entre todos, para que mi editorial (en la que hay editores, comerciales, personal en gerencia etc., que tienen una exigencia de facturar no se cuántos miles de millones cada año) y los que estáis trabajando en la creación de ilustración, podamos llegar a un acuerdo para cambiar el signo de lo que está pasando.

De lo contrario, creo que no tenemos nada que hacer. Con el agravante final de que todo este mundo simbólico colectivo que tenemos, incluso la riqueza plurinacional que hay en España, no se

va a transmitir, por lo menos a través de los libros, porque sólo editaremos libros hechos y pensados en otros países. Naturalmente, cuando hablo con editores ingleses, por ejemplo, el de Andersen Press y le pregunto cómo puede salirle a cuenta editar 5.000 ejemplares de un libro, me confiesa que, por ejemplo, hay una red de bibliotecas que le compra 2.000 ejemplares, con lo cual cubre parte del precio de la edición. O sea, que hay maneras de llegar a un mejor entendimiento entre los editores, ilustradores, autores, y todos los que estamos en el mundo del libro, porque estamos en el mismo barco. Si el barco navega habrá un poco para todos, pero si no navega no habrá nada para nadie. Quizá tendría que haber un clima de mayor confianza.

En fin, creo que o bien llegamos algún tipo de conclusión de este tipo, es decir, a planteamientos realistas, que no se cómo hay que hacerlo (seguro que hasta tendré dificultades en mi propia empre-

sa para que esto pueda funcionar), o difícilmente vamos a seguir haciendo álbumes ilustrados. En todo caso, haremos cosas muy marginales, con muy pocos ejemplares...Rompería una lanza en favor de a ver cómo podemos desbloquear esta situación y llevar a cabo proyectos reales.

Asun Balzola

Yo también conozco a los de Andersen Press y a muchos ilustradores que trabajan para esa editorial, y puedo decir que se sienten muy motivados por el editor. Un individuo muy astuto que ha sabido entender que en la edición influye mucho el elemento afectivo y cuida a sus autores como yo jamás, en mis treinta y bastantes años de profesión, he visto hacerlo a un editor español. Y he trabajado prácticamente para todos. Pero Klaus, que es muy inteligente, ha sabido comprender eso, y jamás, repito, he visto la delicadeza y el verdadero cariño

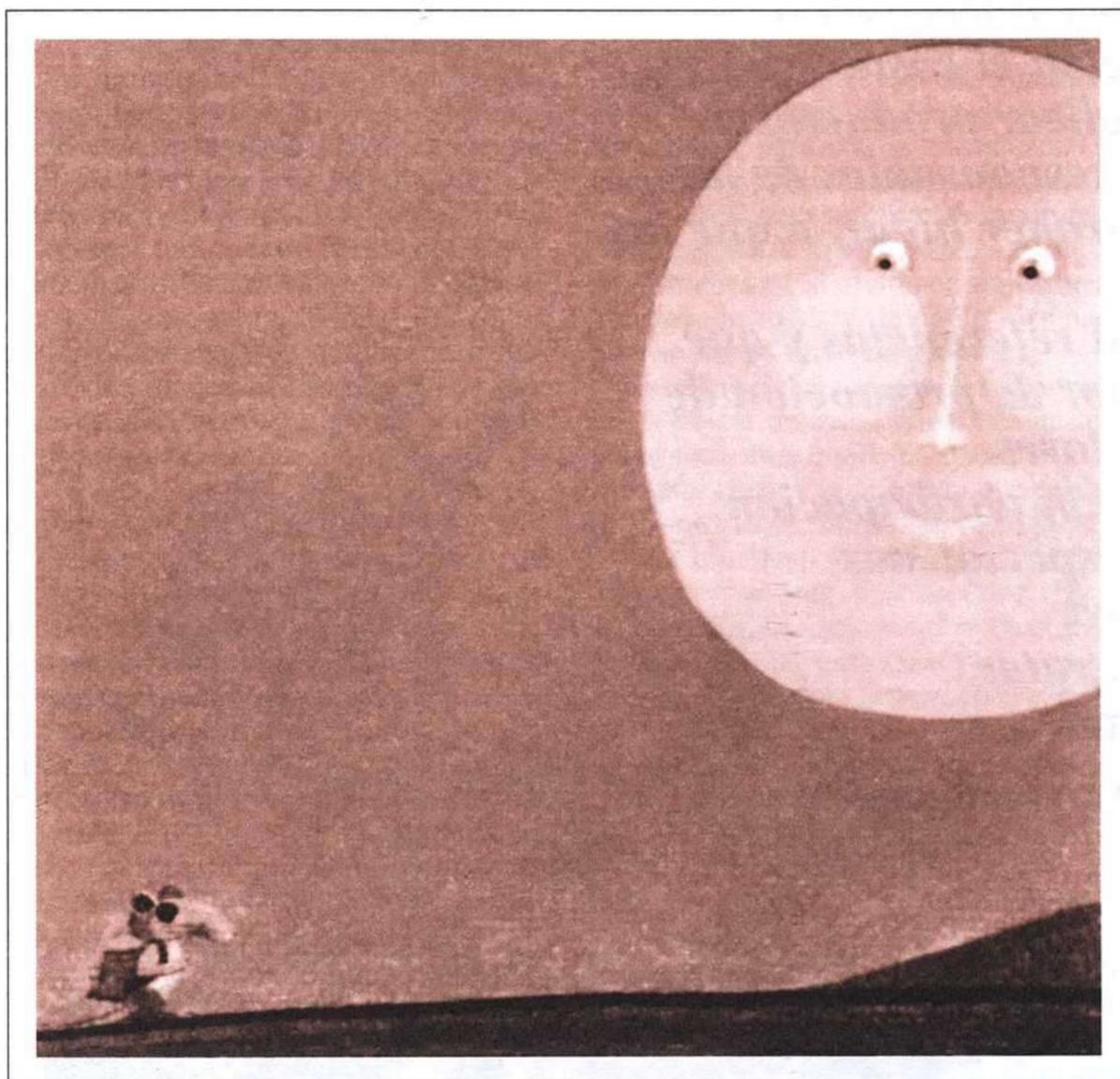
con que este señor invita a sus autores a la Feria de Bolonia, les permite aprender, ver cosas, relacionarse con otra gente, etc. Los editores en este país, no solo no suelen cuidar ese aspecto, digamos, afectivo, sino que ni siquiera están interesados en establecer un diálogo con los ilustradores.

Gusti

Lo que quiero es hacer una crítica en voz alta a todos los que hacemos el libro: editor, escritor, ilustrador, al colectivo en general. Y es que esta profesión, no es profesional, y lo digo muy seriamente. Por ejemplo, tú hablas con un diseñador gráfico y nunca te va a plantear problemas de que si no le pagan, de que si el contrato, de que si no lo firmo. Es un profesional, todo el mundo sabe que es un profesional y le respetan como tal. En cambio, en las editoriales no hay una profesionalidad, ni por parte de los ilustradores a la hora de exigir sus condiciones, porque creo que o no tienen confianza en sí mismos o no creen en esta profesión, ni por parte de los editores, que no suelen ser los interlocutores adecuados, porque se limitan a seguir unas directrices «que vienen de arriba».

En otros países, por ejemplo en Estados Unidos, hay ilustradores que trabajan en la ilustración infantil, se ganan muy bien la vida, están muy bien considerados, pero el nivel de exigencia es altísimo, con lo cual se hace una criba muy grande de ilustradores. Lo cual permite un nivel profesional de auténtica calidad. En cambio aquí, esa criba no existe, cualquiera puede ser ilustrador, y entonces es muy difícil que salgan productos de calidad. Y de la misma manera que soy crítico con los colegas, también soy crítico con los editores, porque creo que las editoriales no tienen personas competentes que sepan exigir calidad en la ilustración, que tengan criterio artístico y, muchas veces, se guían únicamente por las reglas del mercado.

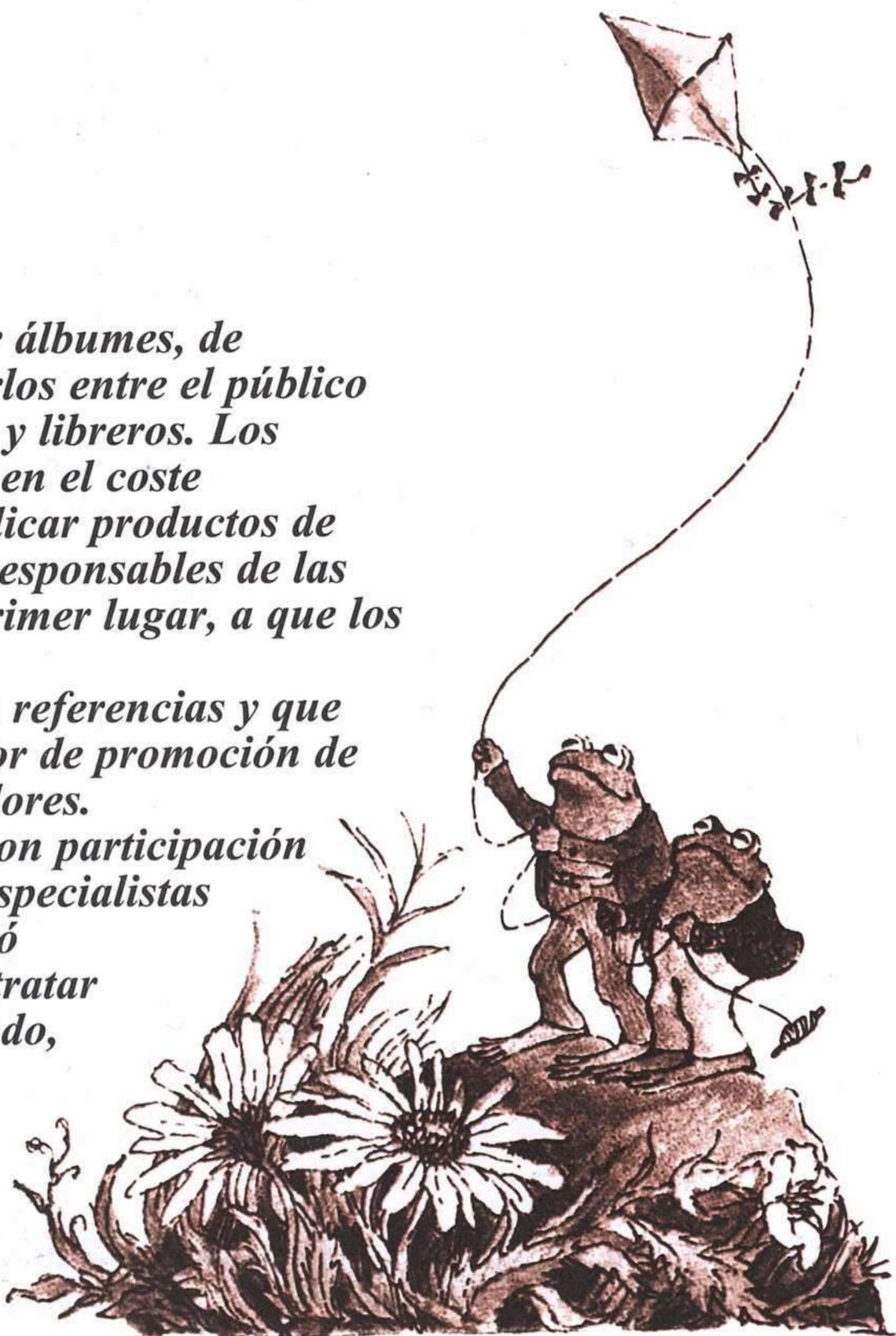
También pienso que los dibujantes deberíamos ser más exigentes con nosotros mismos, porque los hay que siempre hacen lo mismo, sin ninguna intención de evolucionar, de mejorar... Hay como una pereza en los dibujantes que les hace repetir y copiar continuamente los viejos esquemas. ■



DÉCADA DE LOS 60: ETIENNE DELESSERT, COMO EL RATÓN DESCUBRE EL MUNDO AL CAERLE UNA PIEDRA EN LA CABEZA, (1971).

Mesa redonda con editores y libreros

De las dificultades de editar álbumes, de venderlos o de promocionarlos entre el público potencial hablaron editores y libreros. Los primeros hicieron hincapié en el coste económico que supone publicar productos de este tipo, mientras que los responsables de las librerías se refirieron, en primer lugar, a que los libros les llegan de manera indiscriminada, sin referencias y que ello dificulta mucho su labor de promoción de las obras entre los compradores. En el debate posterior, ya con participación de ilustradores, editores y especialistas en LIJ, la cuestión se centró en proponer medidas para tratar de salvar el álbum, sobre todo, el de producción nacional, un bien muy escaso en nuestros días.





DÉCADA DE LOS 70: MITSUMASA ANNO, EL VIAJE DE ANNO (1970).

Una vez tratado el tema del libro ilustrado desde el punto de vista de especialistas, autores e ilustradores, el programa del Simposio se centró en las opiniones de editores y libreros sobre el particular. Con este fin, tuvo lugar una mesa redonda en la que participaron Esther Rubio, de Kókinos, Xavier Blanch, de La Galera, y los librerías Ana Escarabajal de la Librería Escarabajal, de Cartagena, y Pep Durán de Robafaves, de Mataró, y que fue moderada por Victoria Fernández.

Esther Rubio

Me dedico a editar cuentos porque me gusta trabajar con ese objeto, transmisor especial de sensaciones y belleza. Creo que me atrae compartir el enamoramiento que crean en mí determinadas imágenes e ideas, me encanta contribuir con mi labor de hormiga hacendosa a llevar un proceso creativo a su cometido más importante: alimentar el alma del niño. Le damos cuentos al niño porque queremos despertar en él imágenes hermosas, y lo hacemos con la emoción de quien da la llave de un tesoro que tiene que ver con la vida y detrás del cual se aloja la esperanza. Es el bálsamo proporcionado en la hora mágica y en el lugar sagrado de

la calma y el sueño. A quien recibe el cuento se le permite rescatar la memoria de la humanidad que lleva grabada en sus células, para que la enriquezca con imágenes y palabras nuevas que quedarán ya en él para siempre. A quien se le da un cuento se le ofrece la oportunidad de abandonarse al olvido de sí mismo en ese país de todos y de nadie. Ser nada para ser todos, vivir de verdad.

Un cuento es una cosa muy importante, es un objeto precioso. Mediante un lenguaje simbólico implícito, parte del alma para ir al alma, y por eso hay que cuidarlo. Tiene que ser limpio, libre de pretensiones morales, sociales, científicas o culturales, porque si se produce alguna de estas manipulaciones el poso que deja podrá ser útil, pero no servirá a su auténtico fin. Un buen cuento contiene claves universales que nos ayudan a superar conflictos y a convivir con la relatividad de las ideas. Los cuentos nos ayudan a ser personas. Un cuento es un regalo y a mí me encanta hacer paquetes.

Xavier Blanch

Mi intervención no va a ser tan poética como la de Esther Rubio, sino más prosaica. Para empezar, permitidme que lo haga con una provocación amable,

después de haber escuchado algunas *cosillas*, pues casi siempre uno tiene que pedir perdón por ser editor, y pedirlo doblemente por ser también editor de libro de texto. Cuando se ha hecho referencia a los procesos de elaboración de libros de texto, no me he sentido nunca aludido, porque mi estilo no es éste. Por mi parte, digamos que hago material educativo en una línea que me parece, no sé si bien o mal, pero en todo caso muy distinta a lo que se apuntaba en el anterior debate y ponencia. Hay una expresión que en mi opinión define bien lo que debería de hacer un equipo dedicado a la elaboración de materiales educativos: ingeniería didáctica. Lo cual significa que hay una gran cantidad de saberes, de toma de

decisiones, de elementos, en lo que es la configuración de un instrumento de aprendizaje como puede ser un libro o un material impreso.

Pero, al margen de ello, quiero referirme a la estructura comercial, al tema de los comerciales, que parece que están endemoniados o criminalizados, y que es una lástima que nunca, o casi nunca, estén invitados a este tipo de reuniones, para que puedan defenderse. Por lo tanto, creo que hay que defenderlos desde la posición del equipo de ediciones. En cualquier caso, vale la pena apuntar que la guerra con los comerciales empieza ya dentro de la casa, es decir, que existe una guerra histórica, de toda la vida, entre el equipo de edición y el comercial. Normalmente, las personas que integran los equipos comerciales tienen perfiles distintos, sensibilidades diferentes, y es frecuente que no coincidan en sus planteamientos, en su manera de ver las cosas. Eso, y hablo desde mi experiencia, no significa que el editor se pliegue, ceda a la imposición, a los gustos de los comerciales. Ni cede ni deja de ceder; es que hay que hacer concesiones, porque se trata de un debate, una discusión, un estira y afloja. Me imagino que en cada casa tendrá más peso un departamento,

o unas personas más que otras, y en función de esto se perfilan o se configuran unos programas editoriales. En cualquier caso, diré que, por definición, un comercial tiene como objetivo principal la venta, esa es su función. No creo que los comerciales sean los causantes de la configuración del gusto general del público. Lo que sí es verdad es que el comercial tiene la antena puesta y recoge un lo que hay en el ambiente y, equivocadamente o no, va a la editorial con la demanda hecha. Pero no tienen esa responsabilidad, no son culpables en el sentido en que se ha comentado en el debate sobre el libro de texto ilustrado.

Respecto a la función del editor, creo que somos responsables de los planes de edición, de lo que publicamos. Y diría que el editor es también un creador. En los libros aparecen por lo menos tres *copyrights*: los que corresponden a los autores —el escritor, el ilustrador—, pero también el de una marca, el de una editorial. Y es que las ideas para hacer los libros, básicamente las colecciones, o surgen del mismo equipo editorial, como una creación del equipo editorial, o

bien vienen de fuera, como un propuesta de autores, ilustradores etc. Por tanto, el editor es, en cualquier caso, un catalizador, alguien que tiene que tener olfato para seleccionar aquello que puede tener interés cultural. No es, por lo tanto, un simple comparsa. Y quizá esté haciendo una defensa corporativa o gremialista, pero es que a veces me parece que se habla del editor infravalorándolo. El hecho de que estén unas personas u otras dirigiendo una editorial, puede configurar de forma muy distinta la línea editorial de esa empresa. Lo cual demuestra la importancia de la función del editor.

En lo que afecta a los libros ilustrados, se ha comentado también la necesidad o la conveniencia de que las editoriales cuenten con los servicios, con la intervención de un director artístico. En nuestro caso, sí contamos con una persona, que no tiene ese título, pero hace las funciones de director artístico, que es Claret Serrahima, un diseñador. Ahora bien, hay que decir que es una persona más que se integra en equipo editorial y, en cualquier caso, lo que se decida a partir de su intervención no es únicamente responsabilidad suya. Trabajar con alguien así, cuando hay sintonía, ayuda mucho al

editor; es algo que contribuye de forma decisiva a crear una línea de tratamiento de las imágenes en los libros. Por tanto, también ahí el papel del editor es protagonista. Es el editor quien se rodea de esos profesionales que tienen una intervención realmente determinante en la configuración de los libros.

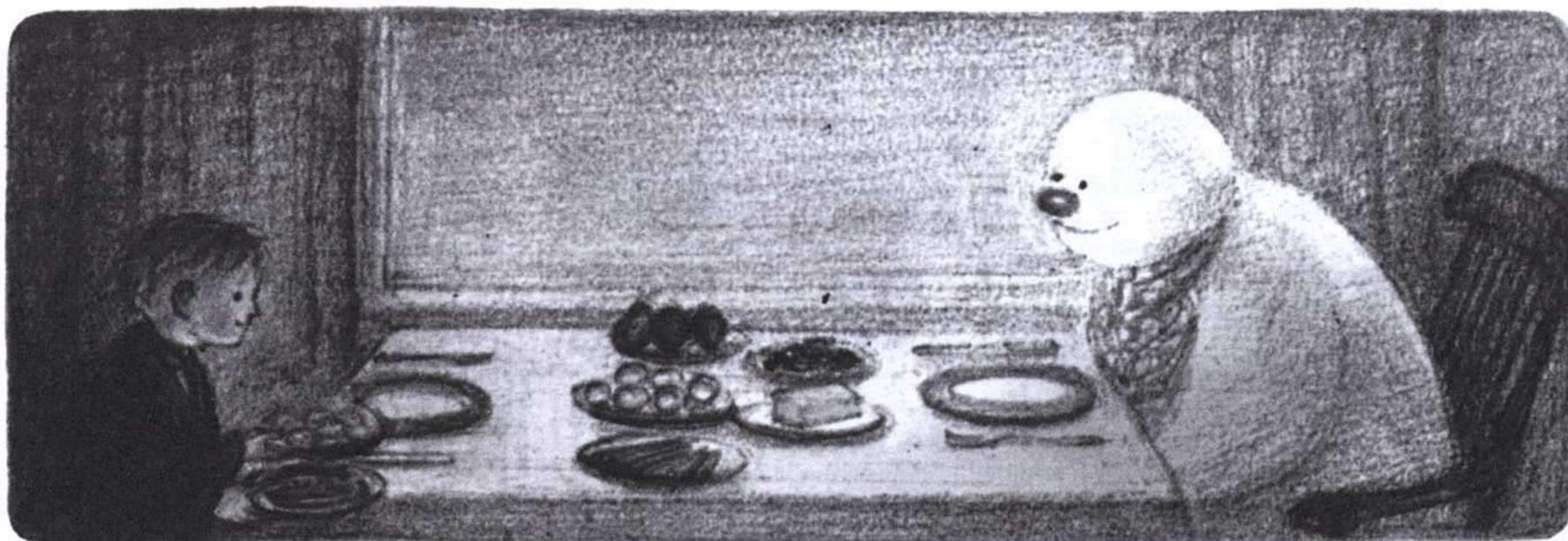
Por último, tengo que decir que, como editor, muchas veces tampoco me he sentido bien tratado, mimado por los ilustradores. Lo digo sinceramente. Me sorprende que, a veces, cuando vienen a la editorial te vean como un señor con sombrero de copa y un puro enorme, como si fueras el dueño de la llave de la caja fuerte. Tienen una imagen tuya estereotipada que no se corresponde con la realidad, y vienen un tanto a la defensiva, pensando que tú estás intentando escatimar unos duros. Esa no es nuestra manera de funcionar, no es la mía, claramente. En este sentido, hay que distinguir de forma rotunda entre un editor y el dueño de la empresa. Ser editor es un oficio. El editor es un creador al que se le encarga que configure una línea editorial, y se le asigna un presupuesto, mayor o menor, que tiene que administrar. Si esto se entendiera así, quizá la relación entre editores y autores e ilustradores mejoraría.

Ana Escarabajal

Que vivimos en plena era de la imagen es ya una verdad de perogrullo; que esta imagen es cada vez más adormecedora de la voluntad ya no sorprende a nadie; que el texto escrito ya no es la única forma de representación simbólica podría afirmarlo casi cualquier estudiante. Entonces me pregunto el porqué este rechazo, desde las diversas instancias educativas y culturales, a considerar la imagen gráfica, la ilustración, no como un complemento del texto, o como un arte, o como una forma expresiva secundaria, sino simplemente como una posibilidad de expresión con plenos derechos. El valor de un medio de expresión no reside en la forma misma, sino en aquello que



DÉCADA DE LOS 70: LIDIA POSTMA, EL JARDÍN DE LA BRUJA (1978).



DÉCADA DE LOS 70: RAYMOND BRIGGS, EL MUÑECO DE NIEVE (1978).

contiene. Así, los libreros pensamos que hay libros buenos y malos, de la misma manera que hay buenas y malas películas, y buenas y malas ilustraciones. La calidad no viene dada por el soporte, sino por la capacidad de información que el libro contiene, de forma que el receptor se enfrente de manera crítica y creativa al mundo, para conseguir que comprenda mejor su entorno y también para comprenderse mejor a sí mismo. En mi opinión, eso es muy importante. Los libros me han ayudado siempre a comprenderme a mí misma, y por ello creo que es tan válida la palabra escrita como la imagen.

Parece que todo el mundo está de acuerdo en que la función de los primeros libros para niños es de carácter moralizante, incluso ideológico. En la actualidad, nos encontramos que se han enfocado hacia la adquisición de valores, como la amistad, la igualdad, el amor, siempre a través del texto y despreciando la educación en los valores estéticos. Sin embargo, soy optimista, porque no se puede ser librera sin ser optimista en este país, y creo que se ha conseguido que padres, niños y profesores reconozcan la importancia de los libros en el mundo infantil, que estén convencidos de la necesidad de leer. Pero, ¿qué pasa con los libros ilustrados? Una gran mayoría de lo que podemos llamar especialistas, porque entiendo que los profesores son especialistas, se esfuerzan por conseguir unos contenidos adecuados y adaptados a los niños, pero se olvidan del libro ilustrado

como elemento enriquecedor, como portador de mensajes, de conocimientos que me parece totalmente necesario saber y transmitir. Constantemente, en la librería me piden listas de libros no sexistas, de libros de valores, de ejes transversales, de obras que hablen de amor, de amistad... Y, estoy de acuerdo en que educar es comunicar valores sociales, morales y culturales. Pero, ¿qué hay de los valores estéticos?, ¿y del simple goce a la hora de leer? Me parece que educar deleitando es una gran posibilidad y que las imágenes juegan un importante papel en ese sentido. Es una contradicción que en plena era de la imagen y sabiendo que, como se ha demostrado científicamente, somos capaces de captar mejor y más rápidamente a través de la imagen, a los libros de imágenes no se los valore en su justa medida.

Concretando, en nuestro sector, las librerías, nos encontramos con dos problemas fundamentales con respecto a los libros ilustrados. En primer lugar, no hay demanda. Cuando padres y profesores me solicitan un libro para un niño pequeño, yo les enseño un álbum y entonces me dicen: «¡ah, no! Ese es un libro caro». Entre la población hay una idea generalizada de que álbum ilustrado equivale a libro caro. Esto quiere decir que los valores culturales quedan excluidos a la hora de elegir el álbum; es decir, se tiene en cuenta que es caro y no se piensa que dentro esconde una gran belleza y riqueza, algo que va a ayudar al niño, que le va a dar una perspectiva de la vida.

Y el otro problema es que profesores

y padres caen en el error de creer que la ilustración en muchas ocasiones empobrece la lectura. Piensan que en el libro ilustrado hay más dibujos, menos letra y, por lo tanto, su lectura, su aprovechamiento supone menos esfuerzo por parte del niño. ¿Qué es, pues, lo mejor? ¿Dar mucha letra para que los niños se esfuerzen y vayan «al contenido»? Letra igual a contenido.

La librería juega un papel importante por lo que representa de contacto directo con el cliente. No me considero sólo una vendedora, aunque pertenezco a un gremio que es pura empresa y si no vendo mi negocio se viene abajo, pero también me considero —igual que muchos otros libreros—, un poco asesora, intermediaria o mediadora entre el libro y el lector. En este sentido, quiero asumir mi responsabilidad como librera, pero tengo que reivindicar y solicitar que a las librerías nos llegue una correcta, aunque sea mínima, información acerca de los libros que recibimos. Y es que los libros nos llegan en sacos, por centenares, y sin ningún tipo de referencia. Si los libreros tenemos que ser profesionales del libro, que es lo que se nos pide, ¿por qué la red comercial de los editores no es profesional? Esto pasaba hace veinte años, y la situación sigue siendo la misma ahora. Por ejemplo, *Se llama cuerpo* es un volumen especial con fotografías extraordinarias de Pere Formiguera, editado por Aura Comunicación, que ha ganado el premio Bolonia Ragazzi 1997. Pues esto no nos llega a las librerías, nadie nos

informa, nadie nos lo recomienda para que podamos ofrecerlo a nuestros clientes, para que lo digamos en bibliotecas, al ciudadano de a pie, a los profesores. Sólo los que estamos suscritos a *CLIJ* podemos disponer de esta información. Y creo que es deber de los editores crear los mecanismos necesarios para hacernos llegar estas cuestiones, estos datos técnicos acerca del producto que manejamos. Por otro lado, tenemos que tener en cuenta que el sector del libro infantil y juvenil es el más importante, puesto que es el primer eslabón de la cadena, son los futuros adictos a la lectura. En esto creo que todos los que participamos en el Simposio estamos de acuerdo, y que los editores deben ser muy conscientes del crecimiento vertiginoso del mercado infantil en muy pocos años.

Por último, insistir en que es necesario que los profesionales que tenemos que ver con este mundo del libro (libreros, editores, escritores, distribuidores...) trabajemos juntos, ligados por la profesionalidad.

Pep Duran

Se trata de analizar, en este caso desde el punto de vista del librero, el porqué no se venden los álbumes o libros ilustrados. Creo que es porque se trata de productos que no llegan al consumidor. Pero también hay consumidores que lo piden. Y lo hacen cuando lo conocen. Por ejemplo, llevo veinte años yendo con mis maletas de cuentos a las escuelas, abriéndolos, explicándolos a los niños y a los maestros, y puedo decir que no es verdad que las escuelas no quieren los álbumes. Hay escuelas que aceptan el álbum y lo utilizan en el aula, y luego recomiendan a los padres que los compren para formar la biblioteca de sus hijos y para regalos de Navidad. Es decir, que los álbumes funcionan cuando se conocen. Por ejemplo, de *Stelaluna* (Juventud), se han vendido 60.000 ejemplares, lo cual es un gran éxito. Y de *Adivina cuánto te quiero* (Kókinos), creo que se han vendido unas 20.000 unidades. Otro gran éxito. ¿Por qué un álbum funciona y otros no? En mi opinión, un álbum funciona si tiene una buena historia y una buena ilustración. Si ambas cosas no van juntas, algo falla y el álbum no funciona. Sin llegar a esas cifras de

ventas que mencionaba, también puede decirse que un álbum es exitoso si vende 2.000, 3.000 ó 5.000 ejemplares. Pero hay pocos que se vendan tanto. El editor que publica álbumes sabe que necesitará diez o quince años para vender esa cantidad, y los edita como una inversión en prestigio, como una aportación cultural. Pero la mayoría de editores no pueden mantener los libros inmovilizados durante tantos años, y lo que hacen es liquidarlos.

La verdad es que no hay mercado

suficiente. Pero, ¿de que manera se puede ampliar el mercado? Porque en la cuestión de los valores del álbum estamos todos de acuerdo, y nadie discutiría su importancia. La cuestión es: ¿hay 2.000 personas en España que puedan comprar álbumes? Sí que las hay, pero ¿dónde están? Pues éste es el problema, saber dónde están y reunirlos para que



DÉCADA DE LOS 70: QUENTIN BLAKE, EL LIBRO DE LAS CAMAS (1976).

sea posible editar álbumes. ¿Y las escuelas? No, porque no saben que hacer con ellos. Falta educación de la sensibilidad y hay todavía un gran trabajo por hacer en las escuelas de Magisterio sobre educación artística.

Por lo tanto, si el mercado ha de existir y se ha de ampliar para que los álbumes se vendan, para que los ilustradores tengáis trabajo, para que los editores produzcan mucho y se ganen la vida, para que los librereros también vendamos y los bibliotecarios puedan hacer su difusión (ellos ya cobran del Estado), se ha de juntar toda la demanda en un espacio desde donde se pueda difundir. Por ejemplo, un centro de difusión del álbum ilustrado en España, que sea un lugar donde se puedan reunir todos los álbumes que todavía están vivos en las editoriales, y desde allí darlos a conocer, hacer llegar la información a todas partes, y que sea un punto de referencia para todos los interesados en el álbum ilustrado. Luego, ya vendrá el tema del *mailing*, de cómo conectarnos, de hacer una revista para que el álbum ilustrado se de a conocer, y que esos potenciales 2.000 interesados puedan leer críticas y saber qué libro les puede interesar y cuál no.

En cuanto a las librerías, ¿son el lugar adecuado para vender el libro ilustrado? ¡Qué va! ¿Cuántas librerías hay en España que vendan álbum ilustrado? ¿10, 15, 20? Muy pocas que lo conozcan y que lo quieran trabajar en serio y que apuesten por él. ¿Por qué? Porque no es rentable, porque ocupa espacio, porque exige mobiliario adecuado, porque tampoco se conoce muy bien el contenido y porque necesita una dedicación especial para explicarlo y venderlo a los posibles compradores. ¿Qué se puede hacer? ¿Cuántas librerías hay que quieran trabajar el álbum ilustrado en España? ¿50?, pues vamos a impartir formación en esas librerías. En Barcelona hay un librero que está haciendo un programa de formación sobre libros infantiles, al que pueden acogerse librerías con unas características determinadas, gozar así de una serie de privilegios concretos. Además, un distintivo relacionado con el libro infantil las identifica como centro de referencia.

¿Que más cosas se pueden hacer? Por ejemplo, organizar eventos a nivel de toda España para poder dar a conocer al



DÉCADA DE LOS 70: MIGUEL ÁNGEL PACHECO, LA BELLA Y LA BESTIA (1982).

público en general que existe este género. ¿De qué manera? Pues, por ejemplo, a través de la Feria del Libro de Barcelona, que ha fracasado durante veintidós años, y que este año ha aprobado un nuevo plan. Se hará en julio, en el Moll de la Fusta, y será una gran librería temática infantil donde habrá ilustradores, exposiciones, cuenta-cuentos, presentaciones. Será la Feria del Libro y la Lectura, no la Feria del Libro para vender libros, sino para dar a conocer las técnicas de animación, de difusión, de planteamientos desde la prensa, radio, televisión... Se hará dentro del programa del Grec, del Ayuntamiento, que lo ha adoptado para que, dentro de la programación de teatro, la Feria entre como un espectáculo más. Joan Manuel Serrat irá a explicar y a cantar los cuentos que cuenta y es una forma también de incorporar al mundo del libro una voz, un personaje que tiene gran éxito. En definitiva, se trata de encontrar un montón de actividades de las que ya existen en el mercado, para juntarlas y hacer

que el álbum ilustrado tenga una importancia social general, no únicamente en el ámbito infantil. Es decir, se trata de conectar con el auténtico comprador, que es el adulto. Y el reto es encontrar las fórmulas que permitan esa conexión.

En Cataluña se ha creado una asociación que se llama Ca Llibre, o sea, la Casa del Libro, formada por siete locos que nos hemos juntado para tener una masía donde se expliquen cuentos. Hay exposiciones, hay librería, hay biblioteca, y queremos que sea un foco de referencia del libro infantil, del álbum ilustrado, básicamente. Y ¿qué aportamos? Lo que hemos aprendido durante 25 años de profesión y que deseamos que tenga una repercusión en otra gente, que lo puedan ir explicando y multiplicando.

En resumen, lo más importante es encontrar el punto de conexión con el mercado, es ampliar el mercado. De lo contrario, las tiradas de las ediciones seguirán siendo muy pequeñas y, por tanto, los precios muy altos. ■

Debate: salvar el álbum

Después de las cuatro breves comunicaciones de los participantes en la mesa redonda, se dio paso al debate, al turno de respuestas por alusiones, en el que tomaron parte representantes de todos los sectores implicados en el ámbito del libro ilustrado.

Asun Balzola

Quiero decirle algo a Xavier Blanch: no he trabajado nunca para estafadores, jamás. No se quién te ha podido transmitir esa sensación, que me parece terrible. He podido considerar a algunos editores más o menos materialistas, más o menos comerciantes, más o menos burros, pero de ahí a hablar de estafadores...

Respecto a la intervención de Ana Escarabajal, me parece que acierta cuando dice que la cultura está muy parcelada. O sea, que los padres parece que ven el libro como una cosa totalmente aislada del resto. Y, además, son capaces de elegir el libro con más texto, porque no valoran para nada la imagen. Sin embargo, no se dan cuenta de que tienen a sus niños sometidos al imperio de la televisión, que están absorbiendo una cantidad de imágenes sin criterio, estéticamente muy feas, en general, muy americanizadas, y que les están transmitiendo una información muy dudosa.

Por último, estoy de acuerdo con lo manifestado por Pep Duran. Hay que buscar ese *nicho* en el mercado para el libro ilustrado, y tenemos que hacerlo entre todos, para que siga existiendo el álbum de calidad y para que quienes lo deseen o lo conozcan, puedan disfrutarlo como se merece.

Nuria Ventura

Creo que no se hace promoción de los álbumes, porque es difícil. La promoción que se hace para colecciones de narrativa no puede ser la misma que para los álbumes, porque éstos, por sus características específicas, no forman unas colecciones tan claras, ni tan identificables como puede ser una de novelas. El público parece que tiene más claro lo que

es una colección de novela juvenil que lo que puede ser una colección de álbumes infantiles, con un aspecto y presentación mucho más heterogéneo. Esto provoca también que en las librerías y en las bibliotecas estos libros cuesten mucho más de identificar, porque no están muchas veces en un sitio específico, porque están mezclados con otras obras quizá sin interés. Entonces, la no existencia de una promoción adecuada, influye en las ventas, sin duda.

Por otra parte, hay que decir que los álbumes ilustrados no siempre son interesantes. En este sentido, uno de los problemas detectados en la producción de estos últimos años, que no ha sido muy amplia, por cierto, es que muchos álbumes no están contando historias, no están narrando. El hecho de que sean libros de imágenes para niños muy pequeños no quiere decir que no tengan que narrar algo. Estoy harta de ver álbumes en los que lo único que se hace es una especie de retrato, con más o menos gracia según lo que se haya entretenido el ilustrador en hacerlo, de una serie de hechos de la vida cotidiana de un niño: un niño que va a la escuela, sale de su casa, tiene unos objetos determinados, y a esto ya se le llama un álbum. Evidentemente, lo es por el formato, pero ahí no hay una historia. Este tipo de álbum resultará caro para los padres, porque es un libro que, en cuanto el niño ha visto la pelota, la casa, el oso, etc., ya le aburre, no le dura ni dos minutos. La función del álbum es contar una historia aunque sea a niños muy pequeños. Un ejemplo de ello es el trabajo de Helen Oxenbury. Sus obras van dirigidas a niños muy pequeños, pero tienen contenido. Esos libros se pueden enseñar catorce veces a un niño de 2 años, porque los sigue, siempre encontrará algo que observar y sobre lo que imaginar, le están contando algo.

Otro de los problemas es la desaparición de esos álbumes maravillosos, algunos hechos hace doce, quince o veinte años, que están fuera de catálogo y ya no se encuentran. Son libros fantásticos,

libros válidos, porque para un buen libro ilustrado no pasan los años. En cambio, no están a la venta y, en algunos casos, cuando un editor quiere reeditarlos se encuentra con que el primer editor tiene todavía los derechos y, aunque no quiera volver a publicarlos, tampoco permite que otros lo hagan. Y es un grave problema porque esos libros «secuestrados» mantienen su interés, mientras que muchos de los álbumes editados en los últimos años nacen y mueren porque, aparte de la novedad editorial que suponen, no aportan nada, ni tienen ningún interés para los lectores, ya sean niños o adultos.

Arnal Ballester

A propósito de lo que se ha dicho sobre la falta de criterio artístico de las editoriales, añadiría, para empezar, que es bastante curioso que cuando una editorial decide hacer un libro de prestigio, normalmente lo que hace es comprar un buen libro editado fuera, que haya funcionado bien. Creen que, de esta manera, reducen riesgos, aunque luego pueda suceder que la obra en cuestión en nuestro país no funciona porque las condiciones sociológicas o de lectura son distintas. Y, en este sentido, en esa elección que hace el editor prima una visión conservadora.

Con respecto al nivel profesional de los ilustradores del país, opino sin el menor rubor, que no tenemos nada que envidiar a los extranjeros. Sin embargo, si preguntáramos a la mayor parte de ilustradores sobre las oportunidades que hemos tenido de hacer libros como los que nuestros editores compran fuera, responderíamos, en general, que ninguna.

Por otra parte, me parece muy interesante la pregunta que ha hecho Pep Duran sobre el número de potenciales *consumidores* de álbumes que puede haber, porque es algo que nos hemos cuestionado muchos de nosotros, hasta el punto de que algunos nos hemos dedicado a hacer cosas fuera de los circuitos comerciales para ese público de 2.000 ó 3.000 personas. Y es que, muchas veces, esa es la



DÉCADA DE LOS 70: UISES WENSEIL, LA NIÑA INVISIBLE (1978).



DÉCADA DE LOS 70: MIGUEL CALATAYUD, EL ÁRBOL INQUIETO (1994).

única salida que tenemos para hacer nuestro trabajo, sin imposiciones, aunque con toda la conciencia de que esas obras llegarán a poca gente, y con la idea, quizá muy inocente, de que eso puede cambiar en algún momento. Pero en realidad quería referirme a eso que se ha llamado «responsabilidad compartida». Al respecto, creo que no es nuestra responsabilidad hacer llegar 2.000 libros a sus 2.000 posibles compradores inmediatos. No es nuestra responsabilidad como ilustradores. Y mi respuesta a lo que planteaba Jesús Ballaz es que estamos en el mismo barco, no hay duda, pero he viajado a Mallorca en cubierta y en hamaca, mientras había señores que iban en primera. Claro que estamos en el mismo barco, pero es que no todos viajamos en la misma clase, ni tenemos, por tanto, idénticas responsabilidades. Acostumbro a trabajar gratis, absolutamente gratis, por causas en las que creo, de la misma manera que estoy dispuesto a trabajar con un editor, sin cobrar un duro, para llevar adelante un producto en el que creo. Sin embargo, no estoy dispuesto a que una empresa que pretende ganar dinero con mi trabajo y el de otros, me diga que estoy en el mismo barco. A ello respondo: yo cumplo mi función, tú cumple la tuya. Que cada palo aguante su vela. Por otro lado, creo efectivamente que no se nos trata bien. El grado de participación de los ilustradores del país en los libros

de prestigio lo demuestra. Y lo que quiero es un trato correcto y una actitud de respeto hacia mi trabajo como ilustrador.

Respecto al álbum ilustrado, pienso que no hay que salvar nada. Sencillamente, el álbum es una cosa que funciona cuando llega al receptor. Entonces, el problema es procurar que al menos esos 2.000 lectores potenciales, que seguramente son la punta del iceberg, puedan tenerlos en sus manos. Y es ahí donde se presentan mis dudas, porque todas las iniciativas pueden ser buenas, pero desde la perspectiva editorial, ¿hay algún interés en el libro ilustrado? En mi opinión no lo hay, y soy terriblemente escéptico respecto a que lo pueda haber más adelante. Se ha presentado al responsable de Andersen Press como un ejemplo de lo que podría ser el editor soñado por autores e ilustradores. Su manera de trabajar puede resultar ideal, pero no deja de ser una excepción dentro del mundo editorial internacional actual. Es como la herencia de una época en la que todavía no se había afianzado el empresario-tiburón, que desprecia no ya lo que le produce pérdidas, sino lo que no le produce los suficientes beneficios, que es muy distinto. Y que practica la política de la «tierra quemada», despreciando y marginando una serie de productos que tal vez no serían mayoritarios, que quizá no generarían todos los beneficios que él espera, pero que fun-

cionarían. Esta política resta riqueza al libro y al trabajo de los ilustradores.

Una de las cosas que habría que reivindicar, exigir, de los poderes públicos y de la televisión pública, es una presencia del libro infantil en televisión, en los programas. Y da igual que digan que no es rentable. Pago mis impuestos y tengo derecho a exigir que una televisión pública proyecte o haga descubrir a esa inmensa audiencia, una necesidad que yo estoy convencido que existe, y que ellos están tapando con consideraciones que no tienen nada que ver ni con la cultura ni con las necesidades reales de la gente. Por eso propongo, ya formalmente, que como una de las conclusiones de este Simposio hagamos esta exigencia pública. Yo creo que eso sería indiscutiblemente un paso, que no excluye la multitud de iniciativas que se pueden tomar. Pero si el mayor enemigo, en cuanto a medios, es la televisión, planteemos la batalla en la televisión.

Javier García Sobrino

No estoy de acuerdo con PepDuran cuando comenta que el álbum no tiene sitio en la escuela. Por lo general, la escuela, el profesorado, tienen escasa información y se suelen dejar llevar por las editoriales que les ofrecen muchas veces el oro y el moro, pero también hay una limitación presupuestaria y el álbum no deja de ser un libro caro, entre comi-

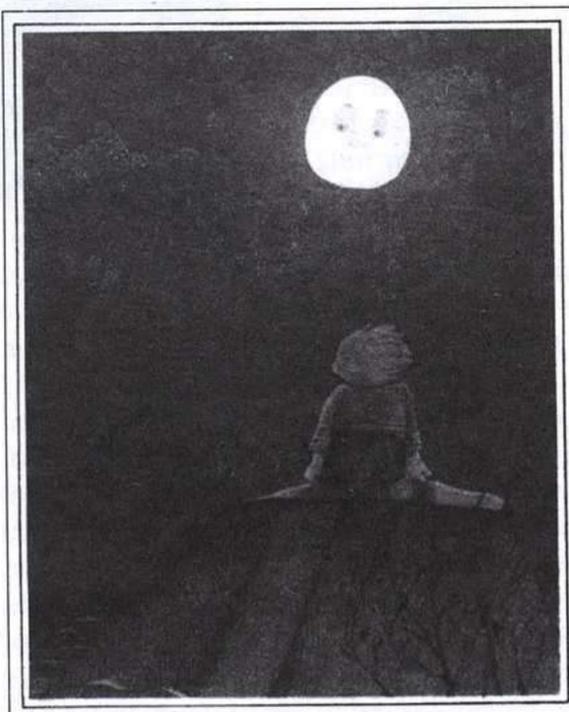
llas. A pesar de esas circunstancias, el trabajo con el libro ilustrado ha mejorado mucho, en muchos centros se hacen buenos proyectos y bien pensados. Normalmente, las editoriales nunca van a ofrecer álbumes a los colegios. El rey es el libro de texto y lo demás son cosas subsidiarias, y no hay vuelta de hoja. Y cuando te venden algo, lo hacen en bloque, es decir, te venden la colección completa, y es tu problema seleccionar los títulos que realmente interesan.

Generalmente, el primer contacto del niño con el libro se produce en la escuela que, justamente por ello, tiene una gran responsabilidad en este sentido. Es un primer contacto en el que influye, excesivamente desde mi punto de vista, el mediador, en este caso el profesor o la profesora. Si ellos no tienen una actitud positiva, es decir, si no consideran que es valioso o importante que sus alumnos dispongan de álbumes, muy posiblemente en su aula no los habrá. Pero si el docente tiene una actitud positiva, cualquier cosa que se haga en torno a los álbumes con los primeros lectores, aunque no sepan leer, funciona. Y ocurre normalmente que los libros no existen para muchos críos hasta que se los pones delante, hasta que se lo cuentas. En educación infantil, en las primeras edades, todo funciona. El peligro es cuando entramos en Primaria. Es el momento de mayor riesgo, porque el caballo de batalla es el aprendizaje de la lectura, y se corre el peligro de utilizar los libros como instrumento para que aprendan a leer. Y ahí se pueden mezclar mucho las cosas.

En cuanto a la función del álbum ilustrado, creo que las ilustraciones pueden hacer un buen contrapeso a las imágenes que impone la televisión y, además, permiten a los niños ensanchar la apreciación del mundo. Esa es una de las razones para defender el álbum. La otra es que facilita, como un segundo paso (porque primero es la narración oral), que los niños cojan el gusto por la lectura. Aquí nos encontramos con el tema de la compra. Quienes compran los libros, los álbumes ilustrados son los profesores, los padres, los bibliotecarios, y para que elijan bien es necesaria una buena información. La información llega a través de los medios de comunicación que, normalmente, pasan del asunto. Pero inclu-



DÉCADA DE LOS 70: FERNANDO KRAHN, ¿QUIÉN HA VISTO LAS TUERAS? (1975).



DÉCADA DE LOS 70: CARMÉ SOLÉ VENDRELL, LA LUNA DE JUAN (1981).

so en las revistas especializadas —y formo parte del equipo de una— no hay crítica del libro ilustrado. Nosotros hacemos 200 palabras de comentario y al final hablas de las ilustraciones, pero normalmente no se disecciona un álbum ilustrado, porque ahí también nosotros tenemos que aprender.

No quiero dejar de comentar lo que dijo Jesús Ballaz, porque me parece importante que dejemos de dar vueltas a lo mal que nos trata la vida, y empezar a mirar un poco hacia adelante, plantearnos qué es lo que podemos hacer para que haya más álbumes de ilustradores y escritores españoles, porque es importante que los niños vean la vida desde el punto de vista de la gente que vivimos aquí. Mi pregunta es quién va a tirar de

ese carro, porque las editoriales tienen una responsabilidad cultural de la que, hasta ahora, han hecho dejación. Y es que, además de su responsabilidad económica como empresas, también tienen otra responsabilidad. Por lo menos las editoriales de otros países lo entienden así.

Miguelanxo Prado

Bueno, yo quería comentar tres puntos. Uno seguramente es pertinente, el otro es prosaico y el tercero, claramente impertinente. Empiezo por el pertinente. Respecto a los comerciales, a los que se ha llegado a enlazar con los librereros, y sin entrar a satanizar ni a beatificar, quiero dejar claro que, para lo bueno y para lo malo, unos y otros son seguramente la pieza más determinante de toda la cadena. Un ejemplo personal: realicé un libro de esos que haces con la más absoluta convicción que lo van a leer cuatro y, de repente, la Asociación de Librereros de Francia decide que es el mejor libro del año. Y entonces no lo leen cuatro, sino que en Francia me parece que anda por los 45 ó los 50.000 ejemplares vendidos que, para un autor como yo, es realmente excepcional. Esta es una muestra más de lo determinante que es el papel activo de ese señor o señora, como pieza de conexión con el lector. De su opinión sobre lo que se va a vender va a depender, en muchos casos, el futuro de un libro.

El punto prosaico es con referencia a esa cuestión de la implicación de los autores, ese «arrimar el hombro» en el proceso de activación del libro ilustrado. Como autor e ilustrador, suelo trabajar cobrando un 10% de derechos de autor. Ese porcentaje ya me parece discutible, pero vamos a dejarlo ahí. Ahora bien, lo que ya me parece grotesco, es que se nos hable siempre de los costes objetivos que fijan los presupuestos, como son el papel, el impresor, la fotomecánica de cuatricromía, que es muy cara, los gastos de infraestructura editorial... Y, al final, lo único que es variable es lo que se lleva el autor. Es como esa propuesta eterna del Gobierno de que hay que apretarse el cinturón, y resulta que siempre me toca a mi y al colega que tengo al lado. Entonces, para mi ese 10% es sagrado y, desde luego, si quiero meterme en alguna aventura, lo haré por propia iniciativa. Pero arrimar el hombro ya lo hago en mi tra-

bajo, como lo hace el impresor, el de la fotomecánica, y como lo hace la telefonista de la editorial. A mí, la verdad, no creo que moralmente se me pueda pedir que arrime el hombro más allá de la, llamémosla, materia prima. Es ridículo que estemos admitiendo como intocables el resto de los estamentos y al final el único que realmente es el origen y el meollo de la obra, sea el que tiene que arriar el hombro.

Y ahora el impertinente, que ya sé que es impropio, pero es que si no lo digo no me quedo a gusto, porque es un asunto que me tiene bastante perplejo. Me permitiréis que juegue un poco al misterio. ¿Os imagináis, por ejemplo, un premio enológico internacional en que dijeran: quedan expresamente excluidos los blancos de Rueda o los tintos del Penedés? Sería impensable ¿no? Desde que hemos llegado aquí se ha estado hablando de álbumes, de libros ilustrados y me parece que, entre sus características para definirlo, se dijo: convivencia de texto y de imagen. La imagen no basta, tiene que haber un hilo argumental que relacione la totalidad de las imágenes. Eso es, en su más pura esencia, el cómic. Y, por ejemplo, el Premio Catalònia de Ilustración excluye expresamente los trabajos de cómic. Yo no sé cómo lo interpretarán los implicados, pero a mí me parece un tremendo sarcasmo que a autores como Calatayud o Max se les de un Premio Nacional de Ilustración por un libro ilustrado, cuando tienen a sus espaldas una cantidad ingente de obras maestras en el campo del cómic. En este sentido, no entiendo el hecho de que se pueda plantear un Simposio sobre el álbum, sobre el libro ilustrado, sin que se mencione el cómic, si exceptuamos la intervención de Teresa Duran, y que sólo la revista *CLIJ* lo trate sistemáticamente, mes a mes, con un sección de reseña y crítica de álbumes de cómic.

Xavier Blanch

En mi editorial me aprueban a final de año un presupuesto que presento, y luego me administro. Pero, hasta la fecha, nadie me ha dicho qué es lo que tengo que hacer y qué no puedo hacer. No sé si es un caso frecuente o no, pero me imagino que gente que esté trabajando en empresas de una dimensión similar a la mía, se supone



DÉCADA DE LOS 70: ASUN BAIZOLA, MÚNIA Y LA LUNA (1982).

que funcionarán igual. Pero, en cualquier caso, tengo que hacerme responsable de todo lo que publico, porque soy el editor y decido, no paso la pelota a nadie más sino que tengo que asumir esa responsabilidad. Por otra parte y comentando lo que decía ahora Miguelanxo Prado de que siempre tienen que pagar el pato los mismos, no es verdad. A mí también me piden cuentas, y yo me he pillado los dedos muchas veces, y ha habido libros con los que he perdido dinero. Eso lo puedo compensar si el balance final global es bueno. Pero como me equivoque con muchos libros, pues mal va la cosa. Por lo tanto, no se puede tener una visión tan reduccionista del sector.

Y respecto a lo que decía Jesús Ballaz del barco, me gustaría poner un ejemplo, que alguno de los que estáis aquí conoce. A raíz de una oferta de Sudamérica, de compra de unos libros en unas condiciones muy inferiores al precio de venta en España, propuse a los autores implicados un pacto que consistía en hacer el mismo reparto que habitualmente hacemos aquí, pero aplicado a los precios que nos ofrecían en Sudamérica. La

mayoría me dijeron que sí, y eso es estar un poco en el mismo barco. Por lo tanto, no se por qué hay que hacer una lectura de confrontación permanente de lo que es la relación entre editores, ilustradores etc.,. Estar en el mismo barco quiere decir, en mi opinión, tener conocimiento de cómo funciona el sector, de cuáles son los márgenes, las ganancias y las posibilidades reales.

Jesús Ballaz

Quiero ser muy breve, pero lamento algunas reacciones que he provocado con lo de «ir en el mismo barco». Quizá no me he explicado bien. De todas formas, quería insistir en que si nuestro objetivo es que sobreviva el álbum ilustrado, y reducimos esa ambición a hacer tiradas de 2.000 ejemplares, editoriales como en la que yo trabajo, y me imagino que otras editoriales de un volumen un poco fuerte, no vamos a trabajar en ese campo, porque no nos compensa económicamente. Me parecería un fracaso de la gente que en este momento representamos un poco lo que es este sector, esa meta de las 2.000 copias de un álbum ilustrado.

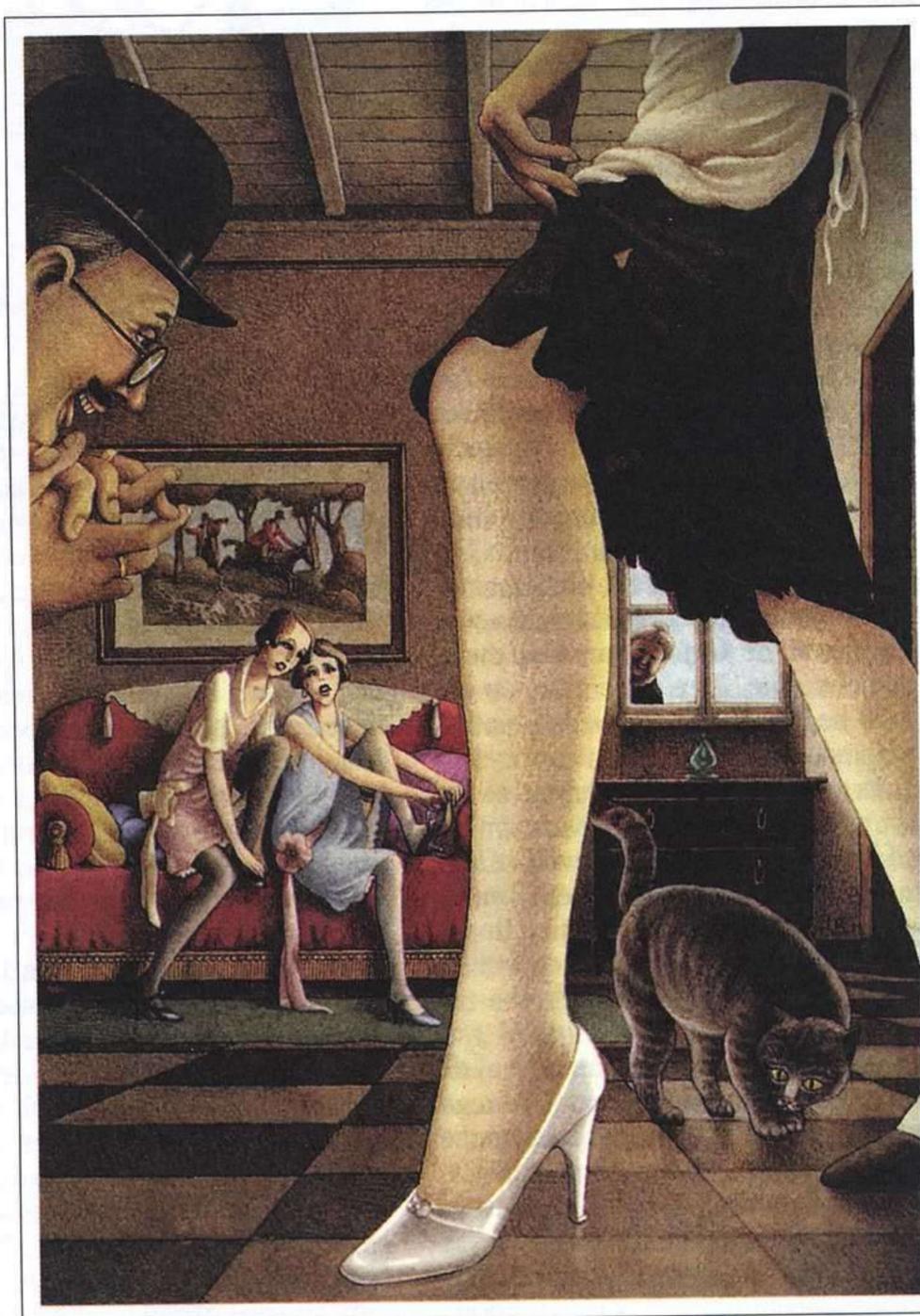
Ulises Wensell

Voy a incidir en lo de la relación entre editor e ilustrador. Llevamos más de treinta años en esto y, aunque con el paso del tiempo uno se acuerda de lo mejor y se olvida de lo peor, pienso que ha habido, no estafa, pero sí maltrato. Además, en una relación profesional se espera un trato de igual a igual, lo que también puede comportar la existencia de un cierto afecto entre los individuos implicados. Pero, en fin, lo que quería decir es que las editoriales que han desarrollado sus capacidades económicas y han ampliado su negocio a base de malos contratos, o de inexistentes contratos, durante todos estos años, a lo mejor le deben algo al mundo de la creación, por ejemplo, arriesgarse con un tipo de ediciones como el álbum ilustrado de calidad. No solamente por deuda cultural, sino por deuda con el propio estamento de los creadores de libros. ■

Tendencias en los libros ilustrados para niños

por **Felicidad Orquín***

La última sesión de trabajo del Simposio consistió en una proyección de diapositivas a cargo de Felicidad Orquín, que analizó la evolución —o involución— de la ilustración desde los años 60 hasta nuestros días. El objetivo de Orquín era demostrar, con las imágenes escogidas, el gran cambio que el libro ilustrado para niños experimentó entre los años 60 y 80, a través de la obra de los grandes ilustradores que surgieron entonces y que siguen siendo, hoy, los referentes indiscutibles en este campo.



DÉCADA DE LOS 80: ROBERTO INNOCENTI, CENICIENTA (1983).

En los 60 surge un tipo de libros ilustrados que son radicalmente distintos a los que existían anteriormente en la especialidad de los libros ilustrados para niños. Se produce una investigación en la imagen y las nuevas técnicas de impresión posibilitan también hacer un tipo de obra distinta. Surge una nueva estética visual, un nuevo lenguaje de imágenes, una idea lúdica desde la propia página y hay también libros comprometidos ideológicamente. Es decir, no sólo se da un paso adelante en la concepción estética sino también en la parte ideológica.

La selección que presento a continuación no es, por supuesto, completa. Falta nombres importantes, pero creo que los que están son suficientes para mostrar el tipo de imágenes que han marcado tendencias en los álbumes o libros ilustrados de estos últimos treinta años.

Década de los 60

Janosch, *Historia de Valek, el caballo* (1960), Barcelona: Lumen, 1963.

El hombrecillo de la manzana (1965), Barcelona: Lumen, 1966.

Ungerer, Tomi, *Rufus* (1961), Madrid: Alfaguara, 1983.

Los tres bandidos (1963), Madrid: Alfaguara, 1977.

Sendak, Maurice, *Donde viven los monstruos* (1963), Madrid: Alfaguara, 1977.

La cocina de noche (1970), Madrid: Alfaguara, 1987.

Lionni, Leo, *Nadarín* (1963), Barcelona: Lumen, 1969.

Frederick (1963), Barcelona: Lumen, 1969.

Pequeño Azul y Pequeño Amarillo (sin edición española).

Mari, Iela, *El globito rojo* (1967), Barcelona: Lumen, 1992.

El huevo y la gallina (1969, con Enzo Mari), Madrid: Anaya, 1998.

Delessert, Etienne, *Cuento número uno para niños menores de 3 años* (1967), Madrid: Altea, 1983.

Cómo el ratón descubre el mundo al caerle una piedra en la cabeza (1971, con prólogo de Jean Piaget), Madrid: Altea, 1981.

La obra de Maurice Sendak, *Donde vi-*



DÉCADA DE LOS 80: NELLA BOSNIA, LA MANO DE MILENA (1982).

ven los monstruos, tuvo una gran importancia, no sólo por el tema de la ilustración, sino porque era la primera vez que en un libro infantil el autor aplicaba las teorías psicoanalíticas sobre la agresividad en los niños pequeños. Lo que ha cambiado, sobre todo, de esa década de los 60-70 con respecto a la de los 90, es que había una preocupación muy clara en los ilustradores —muchos de ellos son autores únicos del texto y de la ilustración— por el receptor, por el niño que iba a leer los libros, y tenían muy en cuenta la manera cómo evolucionaba. De ahí su relación con el psicoanálisis y la psicología. Etienne Delessert, por su parte, colaboró con el psicólogo Jean Piaget en el libro *Cómo el ratón descubre el mundo...*, en el que se daba una visión de cómo los niños de 6 años perciben lo que son las estrellas, la luna, la lluvia, etc. Era el primer trabajo que hacían conjuntamente un científico y un ilustrador, y es de esos álbumes que abrieron caminos que, por las causas que sea, no se han continuado.

Al referirme a la literatura de imágenes «comprometida» pensaba en Leo Lionni que, como es sabido, trabajaba con fábulas pero vueltas del revés y, además, con procedimientos técnicos que

podieran ser utilizados por los propios niños, como son los *collages* e impresiones. En *Nadarín*, por ejemplo, juega con la fábula de «la unión hace la fuerza». Y en *Frederik*, le da la vuelta a la fábula de la cigarra y la hormiga, y así consigue una explicación muy simple, pero realmente eficaz y poética, de cuál es la función del artista. Es decir, la dedicación artística no sólo como realización personal, sino como servicio a la sociedad.

El globito rojo, de Iela Mari, es un libro sin texto, con lo que podríamos llamar imágenes narrativas. El niño, siguiendo las imágenes, ve cómo se transforma su globo, cómo se independiza y en qué acaba convertido. Es un juego, el de ir descubriendo qué hay en cada página y qué le plantea la imagen en la página siguiente. Todos los libros de Iela Mari están en esta misma línea, no tienen texto, sólo imágenes narrativas.

Década de los 70

Edelman, Heinz, *Andromedar SRI* (1970).

Munari, Bruno, *Il venditore di animali. Storie di tre uccellini*.

Lobel, Arnold, *Sapo y Sepo* (1970), Madrid: Alfaguara, 1979.

Cuentos de ratones (1972), Madrid: Alfaguara, 1978.

Anno, Mitsumasa, *El viaje de Anno* (1977), Barcelona: Juventud, 1979.

Le Cain, Errol, *La Bella Durmiente* (1975), Bilbao: Asuri, 1982.

Postma, Lidia, *El jardín de la bruja* (1978), Barcelona: Lumen, 1978.

Briggs, Raymond, *Papá Noel* (1973), Valladolid: Miñón, 1974.

El muñeco de nieve (1978), Madrid: Altea, 1988.

Blake, Quentin, *El libro de las camas* (1976), Madrid: Espasa Calpe, 1989.

Mister Magnolia (1980), Madrid: Altea, 1983.

En los años 70 fue muy famosa la serie de viajes por Europa de Mitsumasa Anno. Eran unos libros solo de imágenes, que tuvieron muy poco éxito comercial porque, al no tener texto, se pensó que eran para preescolar. Además, como el autor no quería que llevaran detrás una explicación de qué era cada cosa, los primeros libros que se editaron llegaban *mudos* a las escuelas y, realmente, no salían de las cajas porque los maestros no sabían qué hacer con ellos. Son libros también para jugar, para ir descubriendo figuras, edificios, épocas. Siempre está la figura del viajero, que es el propio Anno a caballo. En este sentido, creo que los libros de *Wally* no existirían sin los de Anno. Éstos son como una vulgarización de un proyecto artístico, y también son un buen ejemplo de la relación entre ilustración y pintura, ya que Anno incorporó muchísimos cuadros a sus libros.

Por otro lado, en determinado momento, que coincide con la polémica sobre los cuentos de hadas surgida a raíz del libro de Bruno Bettelheim, se empiezan a hacer libros bastante sofisticados, muy apoyados en la pintura, sobre cuentos de los Grimm o de Perrault. Buenos ejemplos serían los firmados por Errol Le Cain y Lidia Postma.

Además, aparecen toda una serie que coinciden en lo que se llama la desmitificación de la figura de la bruja, concretamente desde la

visión feminista. Son libros que muestran brujas con aspecto de hadas para deshacer el estereotipo.

Esto me recuerda una cuestión que se planteó en uno de los debates de este Simposio, sobre si estos libros pueden, y en qué medida, ayudar a una educación del ojo y de la propia sensibilidad artística, aunque no como camino para acceder al arte —ya decíamos que ilustración y pintura tienen códigos diferentes—, pero quizá sí para preparar a los niños en la apreciación de otro tipo de cosas cuando son mayores.

En *El muñeco de nieve*, del inglés Raymond Briggs, tenemos el cine, la secuenciación, de la que también se ha hablado en el Simposio. El autor creó también muchos libros similares, en los que se podía seguir perfectamente la historia sin necesidad de texto. Quentin Blake, por su parte, ha trabajado mucho más el dibujo a línea, en blanco y negro, como en *El libro de las camas*, que el color, que utiliza



en obras como *Cuentos en verso para niños perversos*, también una visión desde el humor de cuentos tradicionales como el de *Blancanieves y los siete enanitos* y de *Caperucita Roja*. De Bruno Munari (inédito en España) es difícil reproducir imágenes por el tipo de propuesta de sus libros, en los que había papiroflexia, juego con las páginas, etc. Es decir, lo que ahora hace la autora checa Pakovska, lo hacía Munari quince o veinte años atrás.

Ilustradores españoles de los 70

Las obras citadas corresponden a la época en que estos ilustradores fijaron realmente un estilo que influyó sobre ilustradores posteriores.

Pacheco, Miguel Ángel, *El último lobo y Caperucita*; texto de J.L. García Sánchez; Madrid: Labor, 1975.

La Bella y la Bestia; texto de L. Beaumont; Valladolid: Miñón, 1982.

Wensell, Ulises, *La niña invisible*, Madrid: Altea, 1978.

Escrivá, Viví, *Mañana en el parque*; texto de Jaime Ferrán; Madrid: Anaya, 1972.

Cuando Lía dibujó el mundo, Madrid: Espasa Calpe, 1991.

Calatayud, Miguel, *Cuentos del año 20100*; texto de Aron Cupit; Valladolid: Doncel, 1973.

El árbol inquieto, Madrid: SM, 1994.

Krahn, Fernando, *¿Quién ha visto las tijeras?* (1975), Madrid: Alfaguara, 1978.

La señorita Amalia, Barcelona: Destino, 1983.

Solé Vendrell, Carme, *Peluso y la cometa*; texto de Jean Paul Leclercq; Valladolid: Miñón, 1979.

La luna de Juan, Barcelona: Hymssa, 1981.

Balzola, Asun, *Historia de un erizo*, Valladolid: Miñón, 1978.

Munia y la luna, Barcelona: Destino, 1982.

Década de los 80

Con la inclusión de la obra de Jindra Capek abriendo esta década, he querido hacer mención a todos aquellos

ilustradores de la colección de Borgen Press, que publicó en España Ediciones SM, no porque todos se parezcan, en absoluto, sino porque supuso un interesante intento de mostrar otro tipo de ilustración, dentro de una colección. Se dice que es una ilustración «centroeuropa», pero nos llevaría tiempo decidir qué es eso, y no estoy segura de que sea cierto. Sin embargo, el comienzo de los 80 lo marca un ilustrador como Innocenti. En uno de sus primeros libros, una versión de *La Cenicienta*, está ya todo lo que veremos después. En cuanto a los españoles, cabe destacar a Luis de Horna, cuyo estilo y, concretamente, el libro *La piedra arde*, marcó una época y también a otros ilustradores.

Capek, Jindra, *La canción más bonita*; texto de Max Bolliger; Madrid: SM, 1980.

Innocenti, Roberto, *La Cenicienta* (1983); texto de Perrault; Madrid: Anaya, 1984.

Bosnia, Nella, *La mano de Milena* (1982); texto de Adela Turin; Barcelona: Lumen, 1982.

McKee, David, *Ahora no, Fernando* (1980), Madrid: Altea, 1984.

No quiero el osito (1982), Madrid: Espasa Calpe, 1986.

Browne, Anthony, *El libro de los cerdos* (1986), México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1991.

De Horna, Luis, *La piedra arde*; texto de Eduardo Galeano; Salamanca: Lóguez, 1980.

La caja voladora, Madrid: Espasa Calpe, 1988.

Lobato, Arcadio, *El toro fiel*; texto de Ernest Hemingway; Madrid: Debate, 1982.

El valle de la niebla, Madrid: SM, 1987.

Ginesta, Montse, *La caja verde*, Barcelona: Destino, 1982.

Ruano, Alfonso, *El señor Viento Norte*; texto de Carmen de Posadas; Madrid: SM, 1983.

El guardián del olvido; texto de Joan Manuel Gisbert; Madrid: SM, 1990.

Serrano, Javier, *Inventando el mundo*; texto de José Antonio del Cañizo; Madrid: Anaya, 1989.

El terrible Safrech; texto de Ricardo Alcántara; Barcelona: Aura Comunicación, 1992.



DÉCADA DE LOS 90: KVETA PACOVSKÁ, EL PEQUEÑO REY DE LAS FLORES, (1993).

Eguillor, Juan Carlos, *La ciudad de la lluvia*, Madrid: Espasa Calpe, 1984.

Gabán, Jesús, *El payaso y la princesa*, Barcelona: Destino, 1983.

El cascanueces y el rey de los ratones; texto de E.T.A. Hoffmann; Madrid: Anaya, 1987.

Alonso, Juan Ramón, *La vuelta al mundo*; texto de Javier Villafañe; Madrid: Espasa Calpe, 1986.

Gatagán, Tino, *La reina de las nieves*; texto de Andersen; Valladolid: Miñón, 1984.

Década de los 90

Pacovská, Kveta, *El teatro de media noche* (1992), Barcelona: Montena, 1994.

El pequeño rey de las flores (1993), Madrid: Kókinos, 1993.

Meléndez, Francisco, *El peculiar Rally*

París-Pekín, Barcelona: Aura Comunicación, 1991.

Gusti, *Adiós y ¡buena suerte!*; texto de Ricardo Alcántara; Barcelona: Aura Comunicación, 1992.

Urdiales, Alberto, *Mateo y los Reyes Magos*; texto de Fernando Alonso; Madrid: Altea, 1995.

Urberuaga, Emilio, *La selva de Sara*, Madrid: Espasa Calpe, 1991.

Ballester, Arnal, *Una dulce mirada*; texto de Montse Ginesta; Barcelona: Destino, 1992.

La cesta del hada, Barcelona: La Galera, 1994.

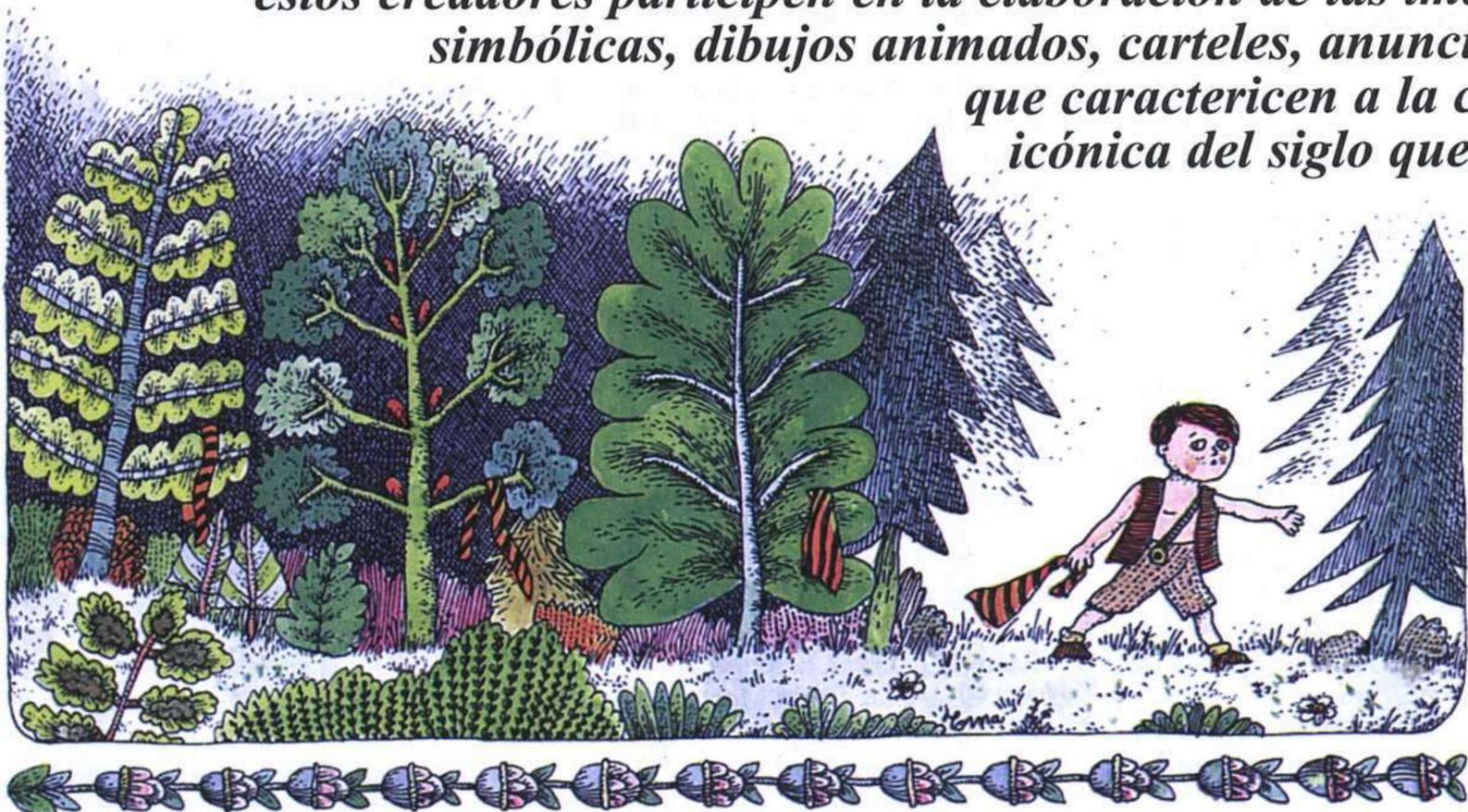
Montserrat, Pep, *El regalo*; texto de Gabriela Keselman; Barcelona: La Galera, 1996. ■

* **Felicidad Orquín** es directora de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez en Madrid.

Para una educación de la sensibilidad

por **Enric Satué***

En su conferencia de clausura del Simposio, Enric Satué se planteó el futuro profesional de los ilustradores de libros, y su papel en lo que llama la «revolución gráfica» de los próximos años. En opinión de este diseñador gráfico, la labor que nuestros ilustradores pueden realizar debería ser primordial. En un momento en que la actuación de los ilustradores de libros va quedando reducido a mínimos inquietantes, Satué propone como camino alternativo que estos creadores participen en la elaboración de las imágenes simbólicas, dibujos animados, carteles, anuncios etc. que caractericen a la cultura icónica del siglo que viene.



DÉCADA DE LOS 80: LUIS DE HORNÁ, LA PIEDRA ARDE (1980).

El diseñador gráfico e historiador del diseño, Enric Satué, autor, entre otras obras, de *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*, clausuró el Simposio con la ponencia «Para una educación de la sensibilidad». El texto era la segunda parte de los apuntes expuestos, antes de la caída actual del libro ilustrado en la producción editorial, en el curso de la Bienal Internacional de Ilustración celebrada en Barcelona en 1990, con motivo del Premio Cataluña de Ilustración.

El aprendizaje visual

• El factor estético

Todos sabemos que, desde la perspectiva de la producción, la estética es una actividad más bien parasitaria y, al no generar grandes riquezas económicas, en las sociedades desarrolladas no la consideran un servicio vital. A pesar de su implacable lógica, es evidente que esta razón no es lo suficientemente poderosa como para justificar el grado de marginación que sufre en los programas educativos generales. Más bien parece que contra esta nobilísima rama del conocimiento humano se aplica una inconsciente y perpetua represión, probablemente debida al peligro latente de que la interpretación de la realidad a través de la estética desarrolla en los gobernados su conciencia crítica, y esta es una posibilidad que no está dispuesta a amparar ningún estado, y menos que ninguno el Estado de Bienestar.

El viejo romántico Schiller, por ejemplo, proponía, en *La educación estética del hombre*, una dulce consigna que ningún colectivo ha conseguido jamás llevar a la práctica: «Para resolver en la experiencia el problema político es preciso tomar el camino de la estética, porque a la libertad se llega por la belleza».

Tras la jubilación anticipada de la Urbanidad, la Religión, el Latín, la Filosofía y la Ética de los planes de estudios generales básicos que se han ido sucediendo en los últimos doscientos años, resulta sospechoso que la Estética no haya tenido todavía su oportunidad como asignatura moral, más allá de los prosaicos servicios a la motricidad y la expresión espontánea de los más pequeños, característicos de los procesos de aprendizaje más elemen-

tales de los últimos decenios. Para moral, el Latín, sobre todo desde que un relevante personaje de la cultura contemporánea contó que, de pequeño, preguntó a su profesor de Filosofía para qué servía el latín: para cocinar, por ejemplo. Porque, para cocinar bien, se precisa sentido común y el latín provee de sentido común.

Asimismo, cuando un arquitecto de la talla intelectual de Rafael Moneo confiesa que se siente satisfecho de ver el mundo con ojos de arquitecto, está afirmando la decisiva influencia del componente estético en la comprensión, no sólo precisa, sino también bella, del mundo. Sería hermoso que por lo menos los habitantes del tercer milenio pudieran ver el mundo con ojos de esteta, contando con que el pleno desarrollo de los medios de comunicación visual no conocerá su máximo apogeo hasta el siglo que viene. Ante la hipótesis de incidir en la educación de la sensibilidad estética infantil y juvenil, ¿qué lugar debería ocupar la estética en las asignaturas escolares y qué sentido habría que dar al proceso de iniciación del niño a la lectura? Algunos han respondido ya a la hipotética pregunta tomando partido públicamente. Para Rudolf Arnheim, por ejemplo, una

formación humanística global sería la alternativa a oponer a las perspectivas tecnocráticas dominantes en Estados Unidos, y la filosofía, *el aprendizaje visual* y la formación lingüística deberían constituir las tres áreas centrales para dotar la mente del joven con una configuración capaz de afrontar con éxito todas las ramas educativas.

El aprendizaje visual es, para mí, el camino recto.

• El factor artístico

Joan G. Junceda, uno de los más admirables ilustradores de nuestra historia, al que el pintor Joaquim Mir le asignaba el primer lugar en el mundo de haber nacido en Estados Unidos, apostillaba sostenía, con sus 40.000 espléndidos dibujos a cuestas y desde su estricta y reconocida moral, una tesis verdaderamente difícil de formular desde su pedestal: «Los libros no deberían ilustrarse, ya que toda intervención en este caso la del dibujante, es coaccionadora y constituye un atentado a la imaginación del lector».

Asimismo, el gran renacentista Aldo Manuzio, que con un único libro ilustrado, *Hypnerotomachia o El sueño de Polifilo*, se situó para siempre a la cabeza de la



DÉCADA DE LOS 80: MONTSE GINESTA, LA CAJA VERDE (1982).

producción universal de incunables, se mostró extremadamente reacio a editar libros ilustrados (en realidad, este fue un encargo). Su preferencia por los libros sin ilustraciones ni ornamentos fue total, y el partido que le sacó tan impresionante que incluso cuando dejaba sangrías al comienzo del texto para iluminar a mano, discrecionalmente, la inicial correspondiente y en el blanco resultante componía una mayúscula diminuta para indicar simplemente la letra prevista, se agradece que la dejaran sin pintar las más de las veces, como los márgenes, a fin de contemplar la belleza de un libro sin concesiones, hecho exclusivamente según la concepción estética de la tipografía.

William Morris, en su famosa utopía *Noticias de ninguna parte*, confiesa también su plena identificación con el espíritu aldino a pesar de los magníficos libros ilustrados que editó: «Advertí que los libros del s. xv eran sencillamente hermosos a causa de su tipografía, incluso sin los clásicos ornamentos, algunos de los cuales eran excesivos. Mi empeño esencial al producir libros fue que constituyeran un placer para la vista, al contemplarlos como piezas de tipografía y composición de tipos. Bajo este punto de vista, comprendí que había que considerar, prioritariamente, las siguientes cosas: el papel, la forma del tipo, el correcto espaciado de letras y palabras y los márgenes».

Cuatrocientos años después de aquella única y deslumbrante edición, Walter Crane, principal colaborador de Morris y sus exquisitas ediciones, sentenciaba desde la sólida experiencia del ilustrador: «El estilo de los 164 dibujos, la calidad de su trazo, la simplicidad y al mismo tiempo la riqueza de los dibujos, el aire poético, el misticismo de algunos y el paganismo de otros, convierte la serie en un todo inmejorable».

Por su parte, Walter Benjamin, tan aficionado a los libros que en los años 20 escribió con cierta frecuencia acerca de la ilustración contemporánea no precisamente a su favor, aunque reconociera que el libro infantil y juvenil alcanzó las cotas más altas de su historia en el s. XIX, animaba a seguir los modelos clásicos recordando que «las de mejor linaje descienden en línea recta del Renacimiento, y uno de los impresos más preciosos, la

Hypnerotomachia o El sueño de Polifilo representa, en este sentido, el máximo título nobiliario».

Este es para Junceda, Manuzio, Morris, Crane, Benjamín y también para mí, el camino más recto y con mejores vistas.

La cultura icónica del próximo siglo

• La industria de la imagen

El desarrollo espectacular de los medios de comunicación audiovisual ha transfigurado por completo nuestros hábitos perceptivos. La primera industria del mundo formada por la televisión, los medios de comunicación impresos (periódicos revistas), el cine, el vídeo y la telemática, ha designado un nuevo orden en la construcción de imágenes, siguiendo un proceso que está lejos de concluir y que llaman «la revolución gráfica», compuesta en primer lugar por imágenes simbólicas, dibujos animados, carteles y anuncios.

En este contexto, la ilustración gráfica convencional (una forma de comunicación hegemónica en el s. XIX, con la

invención de la litografía y el auge de la ilustración como vehículo gráfico generalizado en libros, periódicos y revistas) se ha visto reducida a servicios cada vez más marginales, conviviendo con una pujante gama de sistemas de representación que van de la imagen geométrica a la puramente abstracta, de la figurativa en todas sus expresiones —dibujada, fotográfica, realista, humorística— a la pictográfica y de la infográfica a la logográfica, ésta en ascenso hacia su liderazgo absoluto en el s. XXI o «el siglo de las marcas» pronosticado por los agoreros.

• La empresarialización de la edición

James Squires, director durante más de treinta años del *Chicago Tribune*, escribe en *Chantaje a la prensa* algo que puede aplicarse literalmente al sector del libro ilustrado: «Hoy los grandes grupos editoriales son empresas preocupadas por los beneficios, con acciones en bolsa. La política tradicional de mantener el departamento comercial alejado de la elaboración de las noticias ha empezado a cambiar. Los directores comerciales ayudaron, al principio discretamente, a



DÉCADA DE LOS 80: ALFONSO RUANO, EL SEÑOR VIENTO NORTE (1983).

los directores ejecutivos, y el éxito de su gestión ha hecho multiplicar los ingresos empobreciendo la calidad del producto, quizá definitivamente».

Efectivamente, para bien o para mal, antes pesaba más la parte editorial que la comercial por la sencilla razón de que el propietario solía sentirse más editor que comerciante, en el sentido idealista del término, en un tiempo en que las actividades editoriales en general eran, como recuerda Squires al hablar del periodismo, «un negocio con consciencia y con un propósito elevado». El mercado está dando la razón a los nuevos ejecutivos porque, efectivamente, como dice Daniel Pennac, «hoy no cuentan tanto los hábitos de la lectura como los de consumo». O los autores de éxito, que reconocen abiertamente que aunque se venden más libros, hoy se lee menos.

• *La desaparición de la infancia*

Marshall McLuhan ya lo anunció apocalípticamente hace 30 años, poniendo a la ciencia por testigo: «Hay un mundo de diferencia entre el aula y el ambiente de información eléctrica integrada del hogar moderno. Al niño televidente de hoy se lo afina con el diapasón de las noticias *adultas* al minuto: inflación, disturbios, guerra, impuestos, delincuencia, beldades en traje de baño (en eso se quedo corto, hoy salen en carne viva), y queda perplejo cuando ingresa al ambiente del s. XIX que caracteriza todavía al sistema educacional, con información escasa pero ordenada y estructurada por patrones, temas y programas fragmentados y clasificados. Se trata, naturalmente, de un ambiente muy semejante al de cualquier fábrica, con sus inventarios y cadenas de montaje. El *niño* fue un invento del s. XVII; no existía en los tiempos, digamos, de Shakespeare. Hasta entonces, estaba fundido en el mundo adulto y no había nada que pudiera llamarse infancia en el sentido que nosotros damos la palabra».

Hoy, evidentemente, tampoco. Y a juzgar por lo que dice Neil Postman en un libro dedicado por entero a esta cuestión, *La desaparición de la infancia*, en eso no va a haber marcha atrás: «Tener que presenciar cómo el encanto, la maleabilidad, la inocencia y la curiosidad de los niños se degrada, y acto seguido se

transforma en los caracteres menores de la pseudomadurez, es doloroso y desagradable y, sobre todo, triste. Pero consuela pensar que si no podemos decir nada sobre cómo evitar un desastre social, quizá sea útil intentar simplemente entender porque está pasando».

A modo de conclusión

Si ya no podemos hablar con propiedad de niños, si los escenarios de la imagen han tomado otros derroteros y si el margen de actuación de los ilustradores de libros va quedando reducido a mínimos inquietantes, habrá que ir pensando en diversificar las prestaciones de tan espléndidos creadores de imágenes. Porque, si una cosa es cierta es que la imagen como medio de expresión y comunicación va a ser más y más solicitada en los próximos años, y desde luego, en el próximo siglo.

La labor que pueden desarrollar nuestros ilustradores en el conjunto de la «revolución gráfica» debería ser primordial, participando en la elaboración de las imágenes simbólicas, dibujos animados, carteles, anuncios, *flyers* o cualquier otro trámite que caracterice a la cultura icónica del siglo que viene. Para ello, podemos tomar como ejemplo una experiencia gloriosa que tuvo lugar mil trescientos años atrás, cuando el ilustrador más brillante y original de toda la historia española (y quizá universal) fue perfectamente consecuente con su época. En efecto, el humilde fraile benedictino Mayo (o Magius), a quien sus compañeros de convento llamaban admirativamente príncipe de pintores, tuvo la gran fortuna de ilustrar con un estilo propio de las más fabulosa originalidad un texto clásico, el *Comentario al Apocalipsis de San Juan*, conocido familiarmente desde entonces como Beato de Liébana. Sin embargo, pese a su excepcional categoría y novedad, esta obra quedó perfectamente encajada en el contexto general de expresión de la imagen de aquellos tiempos, por una razón bien sencilla. Por citar un solo caso, las pare-



DÉCADA DE LOS 80: JESÚS GABÁN, EL CASCANUECES Y EL REY DE LOS RATONES (1987).

des de las iglesias románicas exponentes comunicacionales de entonces equivalentes a los que hoy suponen las imágenes del televisor y las vallas publicitarias urbanas a un tiempo, estaban decoradas con pinturas murales con temarios muy parecidos y tratamientos estilizados del todo semejantes.

Este es, en fin, para mí, el único camino recto verdaderamente seguro. Y, desde luego, el más inteligente. ■

* **Enric Satué** es diseñador gráfico, historiador del diseño y profesor asociado de la Universitat Pompeu Fabra.

Conclusiones

— Recomendar a las editoriales la contratación de un responsable cualificado con criterio sobre la ilustración y el libro ilustrado.

— Recordar a los editores de libros infantiles su compromiso con la edición y promoción del libro ilustrado de calidad para niños, teniendo en cuenta su importancia en la formación del hábito lector.

— Elevar al Consejo de Administración de la Radiotelevisión Pública la recomendación de que el libro infantil esté presente en la programación cultural y en los programas específicamente dedicados a los niños.

— Considerar la formación del profesorado en esta modalidad de edición, a través de acciones concretas como: cursos por Internet, creación de bases de datos, seminarios y cursillos.

— Empezar acciones de promoción del libro ilustrado a través de campañas de imagen en la calle, vallas y transpor-



DÉCADA DE LOS 90: GUSTI, ADIÓS, Y BUENA SUERTE! (1992).

te público, y en otros espacios relacionados con ferias, salones del libro y otros acontecimientos de carácter cultural.

— Apoyar el proyecto de organización de una Feria del Libro Ilustrado anual, organizada por las cámaras del libro. ■



DÉCADA DE LOS 80: ARCADIO LOBATO, EL TORO FIEL (1987).

DÉCADA DE LOS 90: FRANCISCO MELÉNDEZ, EL PECULIAR RALLY PARIS-DAKAR (1991)



En el IV Simposio sobre Literatura Infantil y Lectura organizado por la Fundación Germán Sánchez Ruipérez, con la colaboración de la Dirección General del Libro, Archivo y Bibliotecas del Ministerio de Educación y Cultura, y coordinado por Felicidad Orquín, que se celebró en la sede de la Fundación en Salamanca, se ha puesto de manifiesto la importancia del libro ilustrado dirigido a niños de primeras edades como contribución a una correcta iniciación a la lectura y a su proceso de educación estética.

La disminución de la demanda y de la producción de este tipo de libros ha sido uno de los temas de debate de los casi cincuenta especialistas reunidos. Los asistentes llegaron a las siguientes conclusiones:

— Recordar el respeto a la legalidad vigente de los derechos de propiedad intelectual de los ilustradores.

AGENDA

Miércoles, 15 de mayo de 1957, 22h30.



TARDI, REYERTA EN LA FERIA, NORMA, 1997.

Exposición La ciudad y el cómic

A partir del 3 de este mes y hasta el 31 de mayo puede visitarse en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) la exposición *Ciutat i còmic*, que pretende ser un recorrido a través de la constante e intensa relación que se da entre la ciudad y el mundo de la historieta ilustrada. Con mayor o menor rigor historicodocumental o haciendo gala de una gran imaginación y fantasía, los dibujantes y guionistas de cómics se han introducido en la cultura urbana a través de las ilustraciones, desde las primeras ciudades hasta las proyecciones de futuro, y en la mayoría de los casos hacen servir referencias de la historia de la arquitectura y del urbanismo.

Autores tan destacados como Hergé, Harold Foster, Hugo Pratt, Goscinny y Uderzo, Will Eisner, Tardi, Daniel Torres, Miguel Calatayud, Giardino o Crepax estarán presentes en la exposición dividida en tres espacios: La ciudad histórica; La ciudad contemporánea; y La ciudad del futuro.

Albert Jané deja *Cavall Fort*

El pasado 12 de enero, el mítico salón de baile La Paloma de Barcelona

se llenaba de amigos de Albert Jané (Barcelona, 1930), el conocido escritor y traductor catalán que dirigía la revista infantil en catalán *Cavall Fort*, desde 1979. El motivo de la fiesta era que Jané se jubila como director de la publicación, después de 18 años al pie del cañón. Además de director, Jané ha ejercido de redactor jefe, corrector, articulista y traductor de todo el cómic extranjero publicado en la revista. Gracias a él hemos podido disfrutar en catalán de las aventuras de Jan i Trençapins, de los Barrufets, de Espirú i Fantàstic o de Lucky Luke. En este sentido, *Cavall Fort* no sólo trajo la normalización lingüística, sino que sirvió de puerta de entrada para el cómic franco-belga en España.

Jané se jubila como director, pero no como escritor y traductor. Este hombre que dejó su trabajo en la banca en 1963 para entrar en la redacción de *Cavall Fort*, tiene a sus espaldas un amplio trabajo profesional, que incluye gramáticas, diccionarios y libros de divulgación de temas de lenguaje; versiones de rondallas populares; traducción de cómics para editoriales (Tintin, Corto Maltés, etc.); versiones catalanas de 31 largometrajes y de un centenar de episodios de *Els Barrufets* para TV3; además de artículos de divulgación lingüística en prensa catalana.

El relevo en la dirección de *Cavall Fort* se hizo efectiva el pasado mes de diciembre. Al frente de la revista está ahora la escritora de LIJ, Mercé Canela.

Ana María Matute ingresa en la Academia

El lunes 19 de enero, la escritora barcelonesa Ana María Matute leía su discurso de ingreso en la Real Academia Española. El suyo, como era de esperar, fue un parlamento inusual, que se abrió y cerró con una referencia a *Alicia en el País de las Maravillas*, y en el que la autora rindió homenaje no sólo a Carroll, sino también a los grandes escritores de cuentos clásicos como Andersen, Perrault o los Hermanos Grimm. En opinión de la ganadora del Nadal en 1947 y del Planeta en 1959, los autores de cuentos clásicos reflejaban en «pequeñas y sencillas historias toda la grandeza y la miseria del ser humano».

Editoras, escritoras, profesoras, periodistas y admiradoras de esta creadora de una de las obras más sugerentes de la literatura española reciente abarrotaron el salón de actos de la Academia para escuchar el discurso de Matute, que confiesa que, para ella, escribir es «como traspasar ese espejo de Alicia en el país de las maravillas y poder entrar en el bosque».



Premios Lazarillo

La OEPLI (Organización Española para el Libro Infantil), sección española del IBBY, ha fallado ya los premios Lazarillo de creación literaria y de ilustración. En la primera categoría ha resultado ganador Eliacer Cansino, con la obra *El misterio de Velázquez*. El escritor sevillano que ya ganó el Premio Internacional Infanta Elena en 1992 con *Yo, Robinson Sánchez habiendo naufragado*, compagina su labor de escritor con la de catedrático de Filosofía. Los dos accésits fueron para Concha Blanco, por *A mi que me importa*, y Empar de Lanuza, por la obra de poesía *Versos per a ossets*.

En ilustración, el premio fue para Manuel Barbero Richart y *El niño que dejó de ser pez*. Barbero es pintor y profesor en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, y este es su primer libro ilustrado para niños. También hubo dos accésits en esta categoría: uno para Ángeles Ruiz y *La pequeña niña costurera*, y otro para Montse Tobella, por *El món rar de l'Estrafo*.

Sophie Fatus gana el Apel.les Mestres

Sophie Fatus, francesa residente en Italia, ha obtenido el Premio Apel.les Mestres para obras ilustradas destinadas a niños y jóvenes con *Tim sur la lune*, que narra la peripecia de un conejito que viaja a la luna en una nave espacial en forma de seta. Por segundo año consecutivo, este prestigioso premio con proyección internacional ha recaído en un artista extranjero. El año pasado fue para la alemana Gisela Mehren y *El maravellós viatge d'Alexandre*.

El premio, que convoca Destino y que concedió la pasada noche de Reyes, está dotado con 750.000 pesetas e incluye la publicación de la obra. El jurado, integrado por Daniel Giralt -Miracle, Cesc, Fernando Krahn y Conxa Jufresa, destacó la calidad de las ilustraciones por encima de la historia. Quedaron finalistas de este prestigioso galardón José Anto-

nio Millán y Perico Pastor, autores del texto y de las ilustraciones, respectivamente, de la obra *El árbol de las narices*.

Premio para *Qué leer*

El pasado 22 de diciembre tenía lugar en el hotel Princesa Sofia de Barcelona la celebración de la duodécima edición de la Nit de l'Edició (la Noche de la Edición), organizada por el Gremi d'Editors



de Catalunya, en la que se concedieron los premios Atlántida 1997. En la categoría de profesionales de la información y medios de comunicación que se hayan distinguido por su apoyo al libro, el galardón fue para la revista mensual de literatura *Qué leer* que edita Comunicación y Ediciones S.A. y dirige Jorge de Cominges.

Por su parte, Pascual Maragall, ex-alcalde de Barcelona, fue distinguido con el premio Atlántida al lector famoso.

Premios Edebé

Dos escritores desconocidos ganan los premios Edebé de literatura infantil y juvenil, dotados con tres y cuatro millones de pesetas respectivamente. En la categoría infantil, el ganador ha sido Albert

Roca Orta con *Cargols, amor i guerra*. El finalista, que cobrará un millón de pesetas, ha sido el conocido escritor valenciano Ernest Lluch con la obra, también en catalán, *Xalop, Bori-Bori i el lladre Butxacotes*, en su habitual línea de humor.

En el apartado juvenil, Elia Barceló se ha llevado el premio con *El caso del artista casual*, una narración de misterio, y ha quedado finalista Enrique Sánchez con *El gol imposible*.

Las cuatro obras serán publicadas por la editorial Edebé, que convoca los premios con mejor dotación económica del país en el ámbito de la LIJ.

Centenario de la muerte de Carroll

Los actos en memoria de Lewis Carroll, en el centenario de la muerte del autor de *Alicia en el País de las Maravillas*, se suceden. El pasado 31 de enero se clausuraba una exposición sobre el autor en el Instituto Británico de Barcelona, integradac por 14 carteles en los que combinaban textos biográficos, fotos, ilustraciones y fragmentos de los libros de este escritor, fotógrafo y matemático que respondía al nombre de Charles Lutwidge Dogson.

Por otra parte, en el FNAC de Barcelona se exhibieron un CD-ROM, filmes y canciones —incluida una de Los Beatles— inspiradas en el personaje de Alicia.



CLIJ

Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil



¡SUSCRÍBETE!
PUEDES QUEDAR
ENCANTADO...

Boletín de suscripción CLIJ

Copie o recorte este cupón y envíelo a:
Editorial Torre de Papel, S.L.
Amigó 38, 1º 1ª
08021 Barcelona (España)
Tel. (93) 414 11 66 - Fax (93) 414 46 65

Señores: Deseo suscribirme a la revista **CLIJ**, de periodicidad mensual, al precio de oferta de 7.425 ptas., incluido IVA (8.250 ptas. precio venta quiosco), por el período de un año (11 números) y renovaciones hasta nuevo aviso, cuyo pago efectuaré mediante:

- Domiciliación bancaria.
 Envío cheque bancario por 7.425 ptas.
 Contrarrembolso.

A partir del mes de (incluido)

Si desean factura, indiquen el número de copias y el NIF.....

Nombre
Apellidos
Profesión
Domicilio
Población Código Postal
Provincia Teléfono
País Fecha

Para Canarias, Ceuta y Melilla 7.139 ptas. (exento IVA). Envío aéreo Canarias: 7.678 ptas.
Para el extranjero, enviar adjunto un cheque en dólares.

	<u>Ordinario</u>	<u>Avión</u>
Europa	75 \$	100 \$
América	75 \$	120 \$

(Se recomienda para Canarias y América el envío aéreo.)

Rogamos a los suscriptores que en toda la correspondencia (cambio de domicilio, etc.) indiquen el número de suscriptor, o adjunten la etiqueta de envío de la revista.

Domiciliación bancaria

Fecha

C.C.C. (Código Cuenta Cliente)									
Entidad		Oficina		DC		Nº cuenta			

NOTA IMPORTANTE: Las diez cifras del número de cuenta deben llenarse todas. Si tiene alguna duda en el número de cuenta, el banco o la sucursal, consulte a su entidad bancaria donde le informarán.

Banco o Caja Sucursal
Domicilio
Población C.P. Provincia

Muy señores míos:

Ruego a ustedes que hasta nuevo aviso, abonen a Editorial Torre de Papel, S.L., Amigó 38, 6º 3ª, 08021 Barcelona (España), con cargo a mi c/c o libreta de ahorros mencionada; los recibos correspondientes a la suscripción o renovación de la revista CLIJ.

Titular
Domicilio
Población C.P.
Provincia

Firma

Ana María en el país de los pingüinos

«El bosque era mi lugar»
Ana María Matute

Me da un poco de vergüenza decirlo. Me he enamorado. Como lo leen: a mi edad y con estas barbas me he enamorado como un tontín de una joven encantadora que escribe historias fantásticas, le gustan los bosques y los cuentos. Se me olvida su nombre pero con recordararla ya noto el temblorcillo de la emoción. ¡Qué cosas! Creo que ahora le han dado un premio muy importante. Es un tanto peculiar: un sillón. Parece que en lugar de estar numerado, lleva una letra; está en una especie de templo lleno de varones vestidos de pingüinos pero sin cola. Creo que estos caballeros, todos muy jovencitos, se dedican a guardar las palabras en armarios, sacarles el polvo y ponerlas brillantes cuando tienen visitas. Eso me han dicho. Supongo que esa princesa de cabellos blancos se llevará el sillón a su casa y, en esas largas, interminables tardes que la vida nos regala, se sentará en él a imaginarse y describir cómo es el mundo que hay tras el espejo y en los bosques como el mío.

Es un amor platónico, nacido al contemplar una foto de la dama en un periódico atrasado. Aunque nada más verla se encendió la chispita azul, que es para mí la señal de que estoy ante una persona iluminada con un aura especial. Me ha pasado pocas veces a lo largo de mi vida. Y ésta es una, estoy seguro. He recortado su foto y la tengo colgada con unas chinchetas en la pared. A ver si alguna visita me regala un marco. También he leído unas palabras que les dirigí a los señores pingüinos. Son preciosas. ¿Cómo no querer a alguien así? Alguien capaz de ver también la dulzura

de la chispita azul en la oscuridad, de percibir cómo nos llama esa otra vida que hay tras el espejo, de decir que los libros, con sus hormiguitas negras dispuestas ordenadamente en cada página, son como bosques misteriosos, capaz de vindicar en el templo ese de los señores serios que tutelan el lenguaje el valor sustantivo de los cuentos, la imagina-

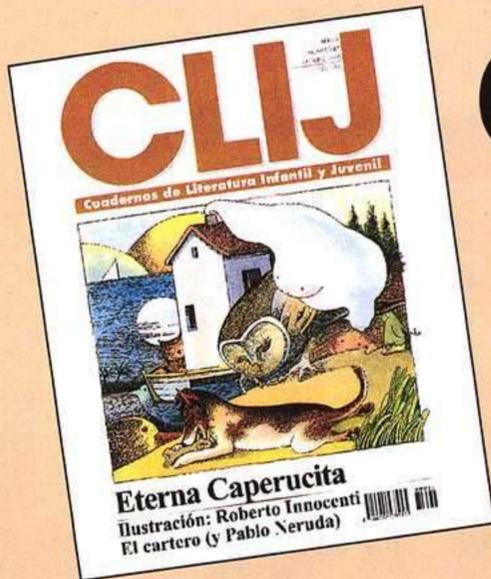
ción, la fantasía y el valor sustancial de la palabra hecha magia. No sigo. Estoy aquí, en mi bosque, coladito por esa mágica princesa, echando grandes suspiros al aire, desganado y taciturno, mirando y remirando su fotografía; triste y feliz a un tiempo. Ya digo: enamorado. Pero por favor, no se lo cuenten a nadie.

El Enano Saltarín



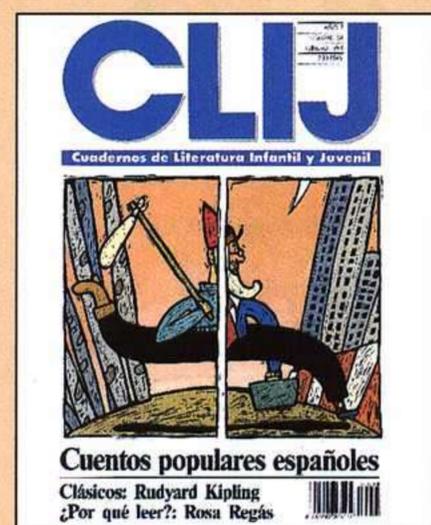
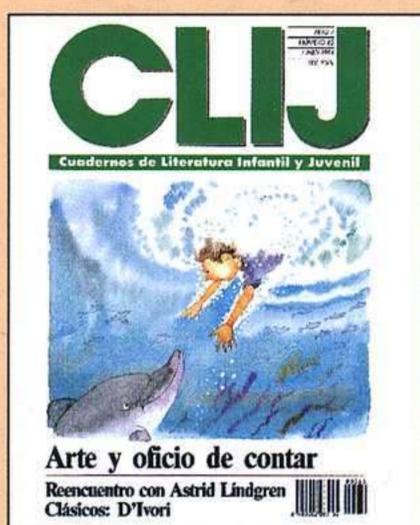
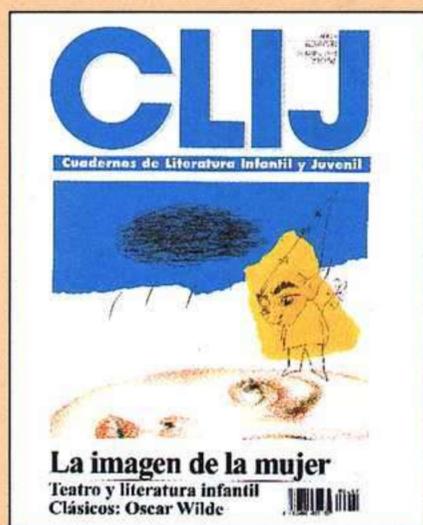
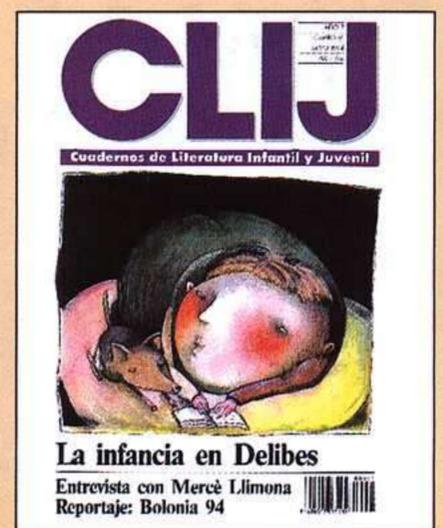
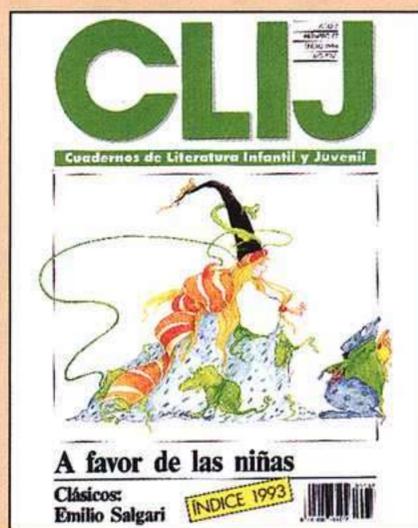
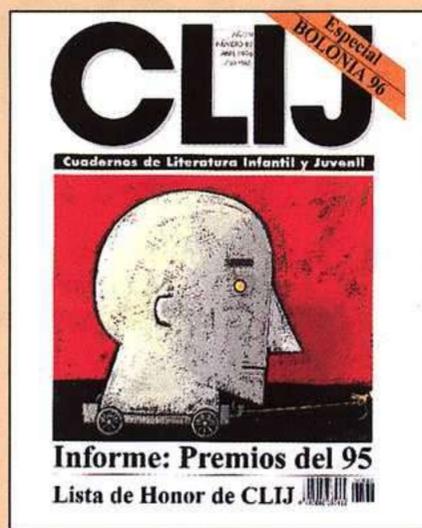
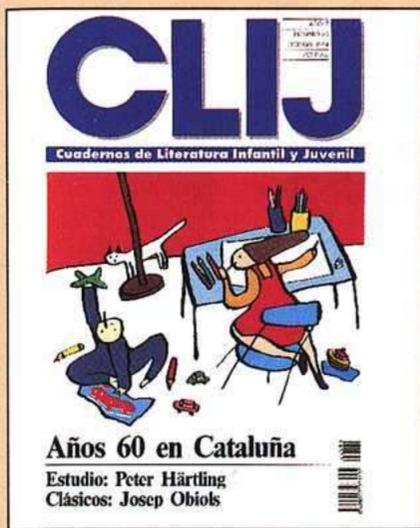
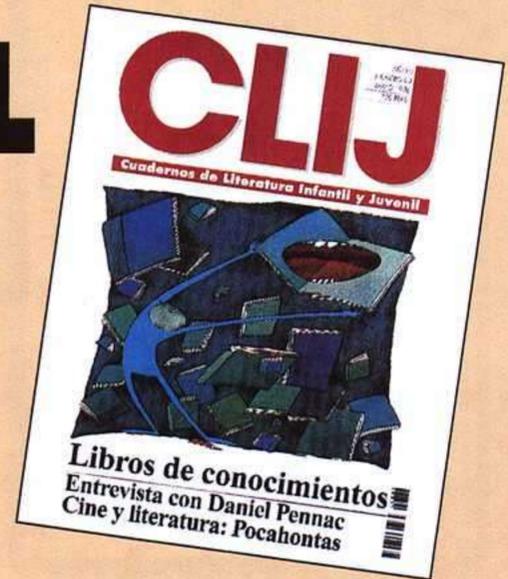
CLIJ

Cuadernos de Literatura infantil y Juvenil



OFERTA ESPECIAL
ONCE NÚMEROS A SU ELECCIÓN
POR SÓLO 4.500 PTAS.
NÚMEROS SUELTOS: 500 PTAS.*
CADA EJEMPLAR

*(EXCEPTO LOS DEL AÑO EN CURSO)



Copie o recorte este cupón y envíelo a:
Editorial Torre de Papel
Amigó 38, 1º 1ª
08021 Barcelona (España)

Sírvanse enviarme:

- Monográficos autor
 Números atrasados
(Del 1 al 56 sólo disponibles: 23, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 39, 42, 47 y 48)

- Panorama del año
 Premios del año

Nombre

Domicilio Tel.

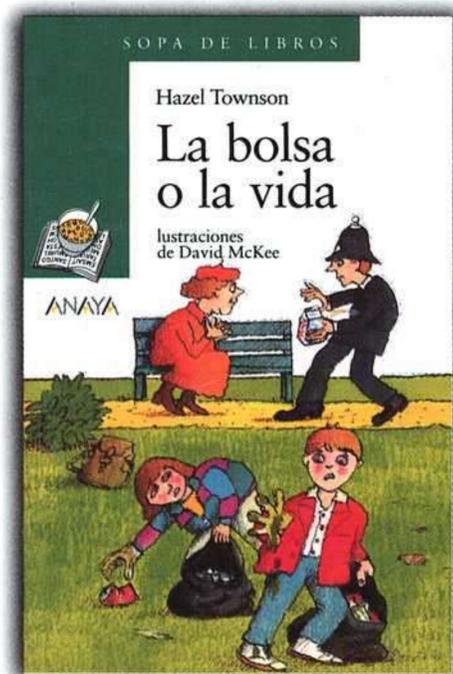
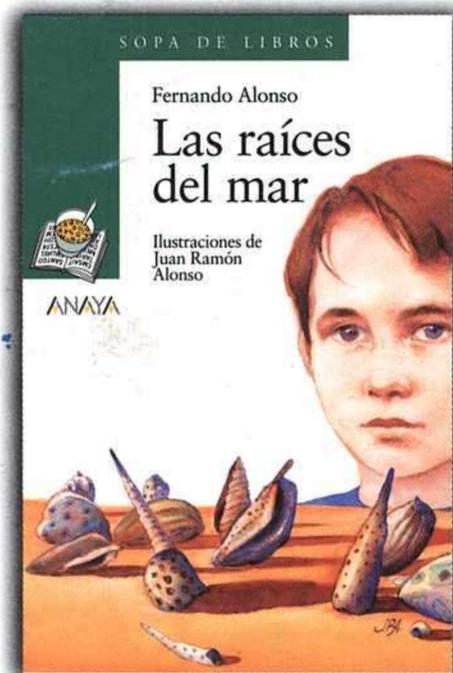
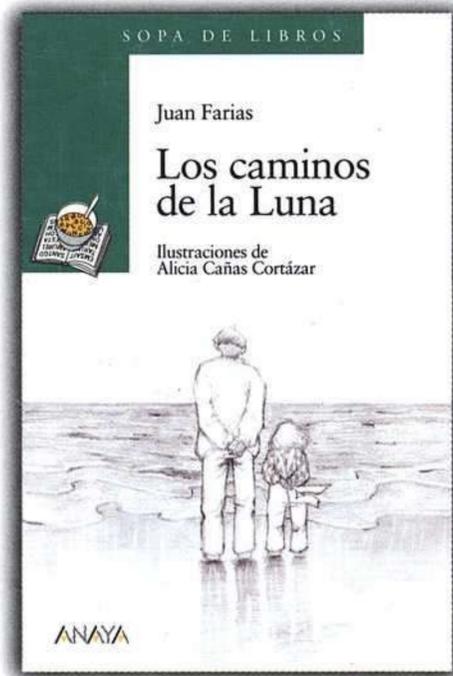
Población C.P.

Provincia

Forma de pago:

- Talón adjunto
 Contrarrembolso
(más 450 ptas. de gastos de envío)

SOPA DE LIBROS



Últimas novedades
en una colección
que abre las
ganas de leer

