

# El arte de ilustrar libros infantiles

Concepto y práctica de la narración visual



**BLUME**

Martin Salisbury Morag Styles

# **El arte de ilustrar libros infantiles**



Título original:  
*Children's Picturebooks*

Traducción:  
Remedios Diéguez Diéguez

Coordinación de la edición en lengua española:  
Cristina Rodríguez Fischer

*Primera edición en lengua española 2012*  
*Nueva edición 2018*

© 2018 Naturart, S. A. Editado por BLUME  
© 2012 Art Blume, S.L.  
Carrer de les Alberes, 52, 2.º, Vallvidrera  
08017 Barcelona  
Tel. 93 205 40 00 e-mail info@blume.net  
© 2012 Laurence King Publishing, Londres  
© 2012 del texto Martin Salisbury y Morag Styles

ISBN: 978-84-17492-19-9

Impreso en China

Todos los derechos reservados. Queda prohibida  
la reproducción total o parcial de esta obra,  
sea por medios mecánicos o electrónicos,  
sin la debida autorización por escrito del editor.

[WWW.BLUME.NET](http://WWW.BLUME.NET)



# Contenido

7	<b>Introducción</b>	111	<b>Capítulo 5: ¿adecuado para niños?</b>
9	<b>Capítulo 1: breve historia del libro ilustrado</b>	116	Violencia
10	Precusores	121	Amor y sexo
12	La impresión de libros desde el siglo XV al XIX	122	Muerte y tristeza
14	La impresión en color en el siglo XIX	126	La crueldad del hombre con el hombre
16	El nacimiento del libro ilustrado moderno a finales del siglo XIX	129	Ejemplo práctico de un profesional: retratar el amor físico (Sabien Clement, <i>Jij Ijevert</i> )
18	De la edad de oro de la ilustración	131	Ejemplo práctico de alumnos: idoneidad estilística (Rebecca Palmer y Kow Fong Lee)
20	La década de 1930	135	<b>Capítulo 6: impresión y proceso: el choque con lo antiguo</b>
23	Puffin Picture Books, autolitografía e influencia europea	138	Impresión en relieve
26	Los años de posguerra	144	Serigrafía
29	La década de 1950 y el pensamiento visual	145	Grabados
32	La década de 1960	148	Litografía
41	A partir de la década de 1970	149	Monotipia y monoimpresión
43	El libro ilustrado en el siglo XXI	150	Impresión digital
47	<b>Capítulo 2: el arte del creador de libros ilustrados</b>	151	Ejemplo práctico de un profesional: el libro ilustrado hecho a mano (Liz Loveless)
50	El libro ilustrado como obra de arte	153	Ejemplo práctico de un profesional: fusión de las viejas y las nuevas tecnologías (Claudia Boldt)
51	Educación y formación	156	Ejemplo práctico de un profesional: de pantalla a pantalla (Gwénola Carrère, <i>ABC des petites annonces</i> )
55	El artista del libro ilustrado	158	Ejemplo práctico de un alumno: secuencia narrativa experimental en monotipia (Yann Kebbi)
56	Aprender a ver	160	Ejemplo práctico de un profesional: impresión digital (Fabian Negrin, <i>On va au parc!</i> )
56	Pensar a través del dibujo	163	<b>Capítulo 7: la industria editorial dirigida a los niños</b>
59	Comunicación visual	165	Editoriales
60	Ejemplo práctico de un alumno: captar el sentido de lugar (Andrew Gordon, <i>Last Summer by the Seaside</i> )	167	El proceso de edición
62	Ejemplo práctico de un alumno: narrativa de no ficción (Madalena Moniz, <i>Manu is Feeling... From A to Z</i> )	167	Contactar con un editor
66	Ejemplo práctico de un profesional: el ojo inocente (Beatrice Alemagna, <i>Un lion à Paris</i> )	168	El agente literario
71	Ejemplo práctico de un profesional: un libro sin palabras (Ajubel, <i>Robinson Crusoe: una novela en imágenes inspirada en la obra de Daniel Defoe</i> )	168	Contratos y tarifas
73	<b>Capítulo 3: el libro ilustrado y el niño</b>	168	El proceso editorial
74	Preámbulo de Morag Styles	168	El diseñador
75	El niño ante el libro ilustrado	170	La feria del libro infantil de Bolonia
77	Definir la alfabetización visual	170	Impresión
78	Textos visuales y desarrollo educativo	171	Distribución
80	Cómo responden los niños a los libros ilustrados	171	Ventas y marketing
80	Respuesta a la interacción palabra-imagen	171	Libreros
81	Analizar el color en busca de significado	172	El mercado bibliotecario
81	Leer el lenguaje corporal	172	El crítico
81	Leer las metáforas visuales	173	Ejemplo práctico: la perspectiva del editor (Randon House y Nadia Shireen)
81	Mirar y pensar	176	Ejemplo práctico: impulsar un negocio editorial (Thierry Magnier)
82	Afrontar los retos que plantean los libros ilustrados	178	Ejemplo práctico: editoriales pequeñas e independientes (Media Vaca, Topipittori y De Eenhoorn)
85	Mirar y aprender	184	El diseñador de e-books
85	Respuestas afectivas a los libros ilustrados	185	El futuro
86	Conclusión	187	<b>Lecturas recomendadas</b>
87	<b>Capítulo 4: palabra e imagen, la palabra como imagen</b>	189	<b>Glosario</b>
90	Teorizar sobre los libros ilustrados	190	<b>Créditos de las imágenes</b>
92	Interrelación entre la palabra y la imagen	191	<b>Índice</b>
92	Llenar los vacíos		
94	Contrapunto y compañía		
97	Libros sin palabras y novelas gráficas		
100	El texto pictórico		
104	Ejemplo práctico de dos profesionales: colaboración entre el autor y el ilustrador (Vladimir Radunsky y Chris Raschka, <i>Hip Hop Dog</i> )		
107	Ejemplo práctico de dos profesionales: colaboración entre el diseñador y el ilustrador (Marcin Bryckynski, texto; Joanna Olech y Marta Ignerska, ilustraciones; Marta Ignerska, diseño, <i>Pink Piglet</i> )		
108	Ejemplo práctico de un alumno: aprovechar las diferencias entre la palabra y la imagen (Marta Altés, <i>No!</i> )		



# Introducción

Vivimos en una cultura cada vez más visual, más basada en la imagen. La era digital ha traído consigo un creciente interés por la educación gráfica, las señales y los símbolos. Las imágenes, estáticas o en movimiento, parecen acompañar a casi todas las variantes de la información y el ocio. El arte de la ilustración se define tradicionalmente como la interpretación o la ornamentación de información textual mediante la representación visual. En muchos contextos, sin embargo, la imagen ha empezado a sustituir a la palabra. Por ejemplo, una imagen icónica de un cubo de basura nos dice: «¿Quieres tirar eso?».

El libro ilustrado tal como se conoce hoy es relativamente nuevo. Podríamos debatir sobre sus verdaderos orígenes, pero hace unos 130 años, Randolph Caldecott empezó a aumentar la importancia de la imagen en la narrativa. Actualmente, el libro ilustrado se define por su uso particular de imágenes secuenciales, por lo general asociadas a un pequeño número de palabras, para transmitir significado. Al contrario que el libro ilustrado tradicional, en el que las imágenes realzan, decoran y amplifican, en el libro ilustrado actual el texto visual asume casi toda la responsabilidad narrativa. En la mayoría de los casos, el significado surge de la interacción entre la palabra y la imagen, y la una sin la otra no tendría sentido si se experimentasen por separado. Es una forma que continúa evolucionando, que se amplía y se enfrenta al reto de un cuerpo de creadores cada vez más experimental. En ocasiones, esta evolución parece demasiado rápida para un mundo que se ha desarrollado esperando que las imágenes desempeñen un papel subordinado en la narración. Muchos de los padres, profesores o críticos que entran en contacto con el libro ilustrado se han educado principalmente con una literatura verbal y no tanto visual. Todavía es habitual encontrar críticas de libros ilustrados que incluyen un «bellamente ilustrado» como nota a pie de página.

Por supuesto, la expresión *libro ilustrado* suele ir seguida del adjetivo *infantil*. Una vez más, sin embargo, se está poniendo en entredicho esa idea preconcebida sobre este tipo de publicación. Tradicionalmente se ha considerado una de las piedras angulares de la educación de los niños de tres a siete años. No hay duda de que se trata de un importante papel del libro ilustrado. No obstante,

a medida que aumentan su público y su alcance, y vemos que la creación de libros ilustrados se acerca e incluso se mezcla cada vez más con otras artes del libro, es muy posible que empiece a surgir una nueva visión de esta forma híbrida de arte.

En el contexto universitario, el interés y la investigación en torno al libro ilustrado tienden a separar claramente a los que se dedican al arte y el diseño de los teóricos del sector educativo. Nosotros representamos a esos dos mundos y durante unos años hemos intentado establecer nexos, supervisando conjuntamente a alumnos de investigación y reuniendo a nuestros alumnos de máster para que aprendan unos de otros. En este libro tratamos de incluir la teoría y la práctica de la ilustración del libro infantil de manera accesible y profunda.

En los siguientes capítulos analizaremos no sólo la historia y la evolución del libro ilustrado, sino también todos los aspectos del *arte* de la creación de este tipo de publicaciones: desde la formación hasta la interacción entre palabras e imágenes en una página, desde el uso de viejos y nuevos métodos de impresión hasta el proceso editorial y las exigencias de esta industria en el siglo XXI. Como parte de esa exploración, también examinaremos el papel del libro ilustrado a la hora de introducir a los niños en las artes visuales y en el lenguaje, y consideraremos aspectos importantes como la idoneidad de determinados temas y estilos de ilustración para los niños. Asimismo, veremos el papel del libro ilustrado en el aula. En este punto, nos centraremos en la teoría crítica de los expertos, como Barbara Bader, y especialmente en la investigación de Evelyn Arizpe y Morag Styles.

El arte del creador de libros ilustrados también se analiza al final de cada capítulo a través de ejemplos prácticos de profesionales y alumnos. Esos ejemplos, basados en entrevistas con artistas, alumnos y editores (realizadas en 2009 y 2010), profundizan en los temas planteados en los capítulos y proporcionan una valiosa información e inspiración para los estudiantes de ilustración de libros.

Ante todo, este libro está pensado para ser una celebración de una forma de arte que merece mayor reconocimiento como arte y como literatura (*visual*).

Martin Salisbury y Morag Styles, 2012

**BREVE  
HISTORIA  
DEL LIBRO  
ILUSTRADO**

# Precursores

La historia del libro ilustrado moderno, tal como lo hemos definido, es relativamente breve. Para trazar su evolución podría resultar de ayuda un vistazo rápido a la historia de los libros infantiles ilustrados. Por supuesto, podríamos remontar la narración pictórica a las primeras pinturas rupestres, observadas y disfrutadas por personas de todas las edades. Algunos de los ejemplos hallados en Francia y España podrían tener entre 30.000 y 60.000 años de antigüedad. Sólo podemos especular sobre el propósito o el significado de ese arte, pero las imágenes podrían haber sido uno de los medios de comunicación más importantes por aquel entonces, y siguieron siéndolo mucho tiempo después de la llegada de la palabra hablada y escrita en las primeras civilizaciones.

La columna de Trajano, en Roma, se cita como uno de los ejemplos más antiguos de narrativa visual porque retrata con gran detalle la historia de las victorias de Trajano en la conquista de la Dacia, a principios del siglo II. El friso asciende por la columna describiendo las historias de las diferentes batallas mediante relieves. Las tumbas del antiguo Egipto y las paredes de Pompeya también muestran

*Inferior.* La humanidad siempre ha sentido la necesidad de comunicarse a través de imágenes. Los estudiosos especulan sobre el objetivo de las pinturas rupestres, pero su belleza resulta más que evidente.



la necesidad que ha tenido siempre el ser humano de describir y comunicar el mundo a través de imágenes.

Se dice que el libro ilustrado más antiguo que se conserva es un papiro egipcio de 1980 a. C., aproximadamente. La forma en que se ha conservado, enterrado en arena, sugiere que ese tipo de piezas llevarían en circulación mucho más tiempo. Al parecer, las palabras y las imágenes se grababan en materiales perecederos, como madera, hojas, cuero y formas primitivas de papel, en muchas culturas antiguas. En *The Illustration of Books* (Faber, 1951), David Bland especula sobre el antiguo ideograma chino:

*[...] es una imagen de la cosa que representa, es una de las primeras formas de ilustración y resulta difícil concebir una relación más estrecha entre texto e ilustración.*

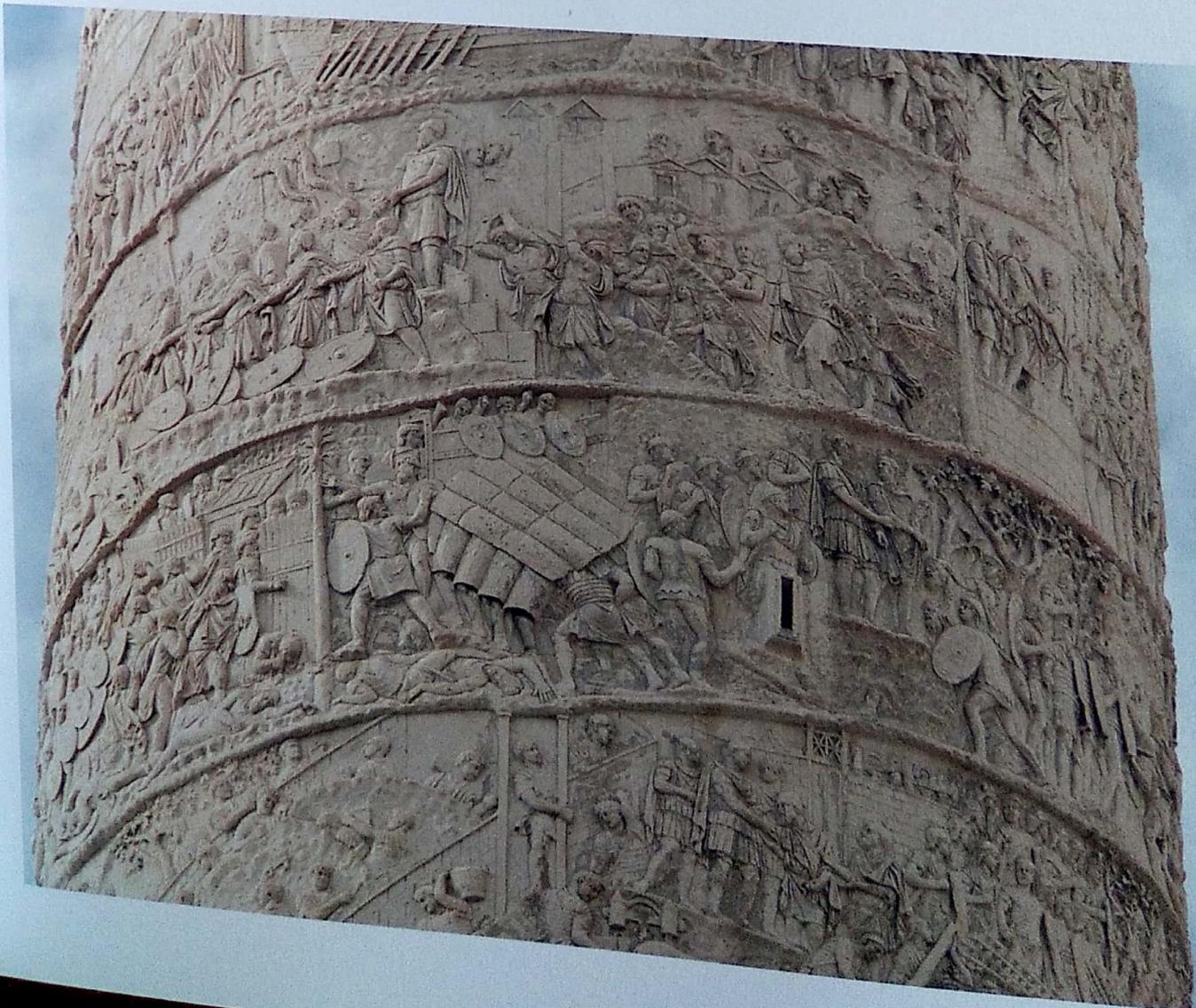
Una obra posterior y más sustancial de Bland, *A History of Book Illustration* (Faber, 1958), constituye un valioso y profundo estudio de los orígenes y la evolución del libro ilustrado, desde las civilizaciones antiguas hasta la invención de la imprenta, pasando por el manuscrito

iluminado medieval. La cita atribuida a Leonardo da Vinci, pintor y escultor del siglo XV, con la que Bland abre el libro parece especialmente oportuna para el tema que nos ocupa (el libro ilustrado moderno):

*Y si desea representar con palabras la forma del hombre y todos los aspectos de su membrificación, abandone esa idea. Porque a mayor minuciosidad en la descripción, más limitará la mente del lector y más alejado lo mantendrá del conocimiento de la cosa descrita. Por eso es necesario dibujar y describir.*

**Inferior.** Las ilustraciones narrativas profusamente detalladas de la columna de Trajano ofrecen un relato visual de las guerras entre los romanos

y los dacios. La historia se narra mediante bajorrelieves en un friso en espiral que da 23 vueltas a la columna.



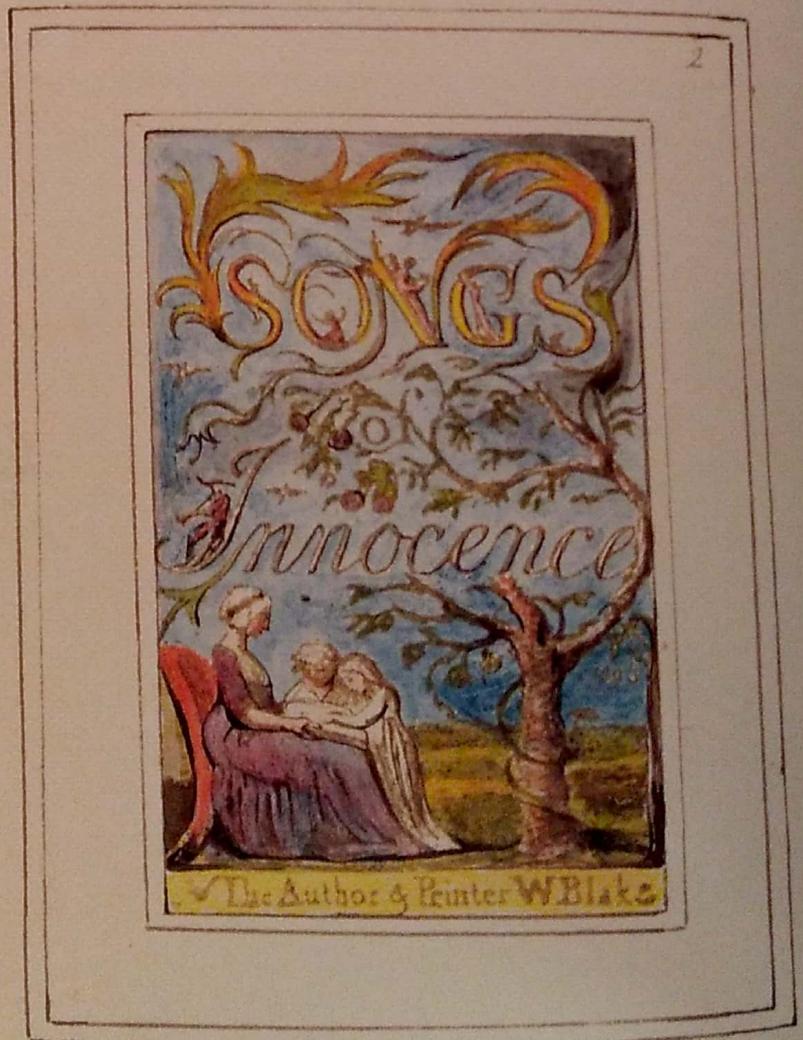
# La impresión de libros desde el siglo XV al XIX

La invención de la imprenta, en el siglo XV, supuso que la educación en Occidente dejara de ser patrimonio de los ricos que tenían acceso a la literatura producida a mano. La mayoría de los eruditos coinciden en que la imprenta, como el papel, provienen de China. Sin duda, la impresión con bloques se practicaba desde hacía tiempo, pero fue la invención del tipo móvil por parte de Johannes Gutenberg (en la década de 1430) en Europa la que abrió el camino a la impresión viable en masa.

*Der Edelstein* (1461), de Ulrich Boner, se cita como el primer ejemplo de un libro con tipo e imagen impresos juntos. *Orbis Sensuallum Pictus*, la obra de Comenio publicada en Nuremberg en 1658, se considera el primer libro infantil ilustrado, en el sentido de que era un libro de imágenes diseñado para que lo leyesen los niños. Los precursores del libro ilustrado tal como lo conocemos surgieron mucho más tarde. Los pliegos de cordel de entre los siglos XVI y XIX eran de producción barata y estaban ilustrados con bloques de madera muy toscos. Los vendedores ambulantes los vendían por los pueblos, por lo general a una población de

**Derecha.** La integración de palabras e imágenes dentro de un todo pictórico practicada por William Blake se considera precursora del libro ilustrado actual. Esta portada de *Songs of Innocence and of Experience* no desentonaría en un libro infantil ilustrado actual.

**Inferior.** Los pliegos de cordel eran libros de pequeño formato con imágenes grabadas en madera (en el ejemplo) que guardaban una relación un tanto aleatoria con un texto.

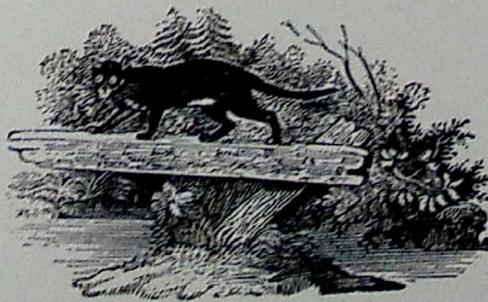


escasa formación y sin apenas dinero. La relación entre las palabras y las imágenes casi siempre era muy sutil y exclusivamente decorativa.

Podría decirse que el influyente pintor y poeta William Blake fue el primero en experimentar con la relación simbiótica entre la palabra y la imagen, al menos en el sentido de su distribución visual. Blake creó *Songs of Innocence (Canciones de inocencia y de experiencia)* en 1789; él mismo imprimió y publicó el libro. Su personal y visionario estilo visual era totalmente original, sin apenas influencias de lo que estaba ocurriendo en las artes visuales en aquel momento. En *Sing a Song for Sixpence: The English Picture Book Tradition and Randolph Caldecott* (Cambridge University Press, 1986), Brian Alderson afirma lo siguiente:

*Así, sucede que la primera obra maestra de la literatura infantil inglesa, que es también el primer gran libro ilustrado original, surge del impulso de integrar palabras e imágenes dentro de un todo lineal.*

Debemos mencionar la aparición de Thomas Bewick a finales del siglo XVIII en el ámbito de la ilustración de libros por su capacidad para elevar el arte del grabado con madera a cotas totalmente nuevas. Sus habilidades técnicas (grabar con línea fina en la contrafibra de maderas densas, como, por ejemplo, el boj), combinadas con un vivo interés por el mundo natural, obtuvieron resultados que llevaron el proceso muy lejos del papel meramente reprográfico. El personaje central de uno de los primeros retratos de un niño creíble en la literatura, en el primer capítulo de *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë (publicado en 1847 por Smith, Elder & Co), encuentra un fiel reflejo en el trabajo de Bewick.



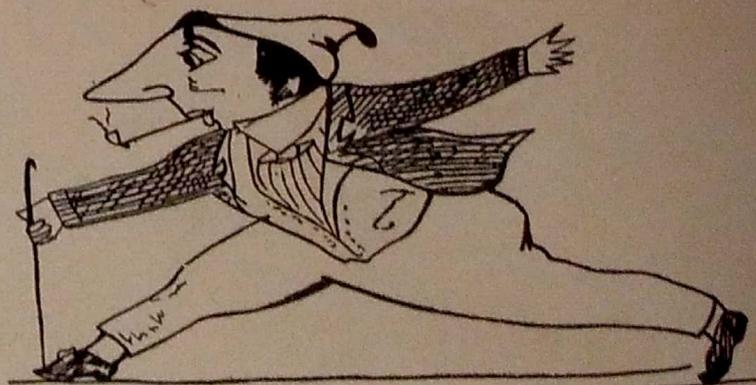
**Izquierda.** Los grabados de Thomas Bewick mejoraron la técnica e introdujeron un encanto mundano en el campo de la ilustración de libros.

# La impresión en color en el siglo XIX

Hasta la década de 1830, el color se añadía a mano. George Baxter y Charles Knight inventaron un proceso para imprimir en color con bloques de madera independientes. Baxter patentó en 1835 su «proceso Baxter», en el que combinaba una plancha de grabado con múltiples bloques de madera. El austriaco Aloisius Senefelder inventó el principio de la litografía (que es la base de la imprenta actual) a finales del siglo XVIII, pero el proceso no se utilizaría de forma regular hasta un tiempo después.

Una de las influencias más directas en el libro ilustrado moderno es *Der Struwwelpeter*, de Heinrich Hoffmann. Se ha hablado mucho del grado de crueldad y violencia de los cuentos aleccionadores de Hoffmann sobre las terribles consecuencias de la mala conducta, pero han soportado el paso del tiempo en todos los sentidos y se han reinterpretado a través de medios muy variados. El título original, *Funny Stories and Droll Pictures*, sugiere una intención lúdica, incluso irónica, por parte del autor, que presagia lo que sería el libro ilustrado posmoderno contemporáneo. El conocido libro de Hoffmann llegó a Inglaterra desde Alemania en torno a 1848. En muchos aspectos es comparable a la obra de Edward Lear titulada *Book of Nonsense*, publicada un par de años antes. Aunque existen paralelismos estilísticos, reforzados por los procesos de impresión de la época, los maravillosos y anárquicos textos visuales y verbales de Lear no muestran intención alguna de moralizar ni de ajustarse a las reglas de la narrativa lineal. Si se puede atribuir algún significado en el sentido tradicional, sería la defensa del extraño (tal vez una consecuencia de los brotes recurrentes de depresión que sufría Lear).

**Derecha.** Las ilustraciones de Edward Lear para su *Book of Nonsense* contrastaban de manera evidente con sus pinturas topográficas de viajes. Como acuarelista y viajero, Lear dibujó paisajes panorámicos con aguadas sutiles. Para acompañar sus versos jocosos y absurdos creó unos dibujos lineales anárquicos que reflejan sus palabras a la perfección.



There was an Old Man of Corfu,  
Who never knew what he should do;  
So he rushed up and down, till the sun made him brown,  
That bewildered Old Man of Corfu.



Izquierda e inferior. El carácter de icono de *Der Struwwelpeter*, de Hoffmann, se debe a su originalidad y su carácter radical.



**DIE GAR TRAURIGE GESCHICHTE MIT DEM FEUERZEUG**



PAULINCHEN WAR ALLEIN ZU HAUS, DIE ELTERN WAREN BEIDE AUS. ALS SIE NUN DURCH DAS ZIMMER SPRANG MIT LEICHTEM MUT UND SING UND SANG, DA SAH SIE PLOTZLICH VOR SICH STEHN EIN FEUERZEUG, NETT ANZUSEHN. „EI“, SPRACH SIE, „WIE SCHÖN UND FEIN! DAS MUSS EIN TREFFLICH SPIELZEUG SEIN. ICH ZONDE MIR EIN HÖLZCHEN AN, WIE'S OFT DIE MUTTER HAT GETAN.“

UND MINZ UND MAUNZ, DIE KATZEN, ERHEBEN IHRE TATZEN, SIE DROHEN MIT DEN PFOTEN: „DER VATER HAT'S VERBOTEN! MIAU! MIO! MIAU! MIO! LASS STEHN! SONST BRENNST DU LICHTERLOH!“



PAULINCHEN HÖRT DIE KATZEN NICHT! DAS HÖLZCHEN BRENNT GAR HELL UND LICHT, DAS FLACKERT LUSTIG, KNISTERT LAUT, GRAD WIE IHR'S AUF DEM BILDE SCHAUT. PAULINCHEN ABER FREUT SICH SEHR UND SPRANG IM ZIMMER HIN UND HER.

DOCH MINZ UND MAUNZ, DIE KATZEN, ERHEBEN IHRE TATZEN, SIE DROHEN MIT DEN PFOTEN: „DIE MUTTER HAT'S VERBOTEN! MIAU! MIO! MIAU! MIO! WIRP'S WEG! SONST BRENNST DU LICHTERLOH!“



DOCH WEHI! DIE FLAMME FASST DAS KLEID, DIE SCHÜRZE BRENNT, ES LEUCHTET WEIT, ES BRENNT DIE HAND, ES BRENNT DAS HAAR, ES BRENNT DAS GANZE KIND SOGAR.

UND MINZ UND MAUNZ, DIE SCHREIEN GAR JAMMERLICH ZU ZWEIEN: „HERBEI HERBEI! WER HILFT GESCHWIND! IN FEUER STEHT DAS GANZE KIND! MIAU! MIO! MIAU! MIO! ZU HILF! DAS KIND BRENNT LICHTERLOH!“

VERBRÄNNT IST ALLES GANZ UND GAR, DAS ARME KIND MIT HAUT UND HAAR; EIN HAUFLEIN ASCHÉ BLEIBT ALLEIN UND BEIDE SCHUH', SO HOBSCH UND FEIN.



UND MINZ UND MAUNZ, DIE KLEINEN, DIE SITZEN DA UND WEINEN: „MIAU! MIO! MIAU! MIO! WO SIND DIE ARMEN ELTERN WO? UND IHRE TRÄNEN FLIESSEN WIE'S BÄCHLEIN AUF DEN WIESEN.“

# El nacimiento del libro ilustrado moderno a finales del siglo XIX

La figura más importante para la evolución del libro ilustrado nació en la época en que se publicó *A Book of Nonsense*. Por lo general, Randolph Caldecott es considerado el padre del libro ilustrado. Maurice Sendak, tal vez el mejor autor de literatura visual de nuestro tiempo, asigna a Caldecott un lugar en el panteón del libro ilustrado y afirma en su ensayo *Caldecott & Co: Notes on Books and Pictures* (Farrar, Straus & Giroux, 1988):

*La obra de Caldecott señala el comienzo del libro ilustrado moderno. Creó una ingeniosa yuxtaposición de imagen y palabra, un contrapunto que nunca se había visto antes. Las palabras se omiten, pero la imagen habla. Las imágenes se omiten, pero las palabras hablan. En resumen, es la invención del libro ilustrado.*

Esta «síncopa rítmica», como la describe Sendak, supuso una ruptura radical con respecto a la relación entre los textos visuales y verbales que había dominado hasta entonces. En historias como *A Frog he would A-wooing Go* (George Routledge & Sons, 1883) y *Come Lasses and Lads* (George Routledge & Sons, 1884), surge un texto pictórico que extiende, y no sólo duplica o decora, el contenido narrativo que transmite la palabra escrita. Las increíbles habilidades de Caldecott para el dibujo justifican ya de por sí su lugar en la historia del libro infantil. Los libros se publicaron con el título de *Randolph Caldecott's Picture Books*, y se cree que el autor fue el primer artista

## Inferior y página siguiente.

Los libros ilustrados de Randolph Caldecott abrieron nuevos caminos por el papel creciente de la imagen con respecto al texto y permitieron a los artistas reforzar las palabras con significado visual adicional.

But now, her wealth and finery fled,  
Her hangers-on cut short-all:  
The Doctors found, when she was dead—  
*Her last disorder mortal.*



Let us lament, in sorrow sore,  
For Kent Street well may say,  
That had she lived a twelvemonth more,—  
*She had not died to-day.*

22



que negoció el pago de derechos de autor (un penique por libro) en lugar de la tarifa fija habitual.

Caldecott se relaciona con otros dos artistas de mediados y finales de la época victoriana: Walter Crane y Kate Greenaway. Aunque su obra es muy distinta en muchos aspectos, conecta con los libros ilustrados de Caldecott por el papel clave que desempeñó en su difusión el impresor Edmund Evans. En aquella época, la distinción entre impresor y editor todavía no existía. Evans aportó una visión sofisticada a los trabajos de estos tres artistas, y la mejor manera de hacerles justicia era la reproducción en masa. El efecto chillón y grasiento de los procesos de cromolitografía que dominaban por entonces no era del agrado de los mejores artistas de la época. Evans, que también era artista, demostró que la impresión en color con madera podía resultar sutil, eficaz y barata. Fue pionero en la aplicación de procesos fotográficos para la preparación de los bloques de madera.

La obra de Walter Crane demuestra un interés por lo visual, y no tanto por la relación conceptual entre la palabra y la imagen. En consecuencia, resulta mucho más estática y menos fluida que la de Caldecott. Además, representa en muchos aspectos el estilo arts and crafts. Los comentarios de Crane en su *Reminiscences*, de 1907, sobre el enfoque más «refinado» de Evans en el proceso de impresión resultan reveladores: «[...] pero no sin las protestas de los editores,

que pensaban que los colores crudos y toscos y los diseños vulgares de la época gustaban a un público más amplio, y por tanto estaban mejor pagados [...]».

Esas tensiones entre las percepciones de los gustos del público, el potencial comercial y la integridad artística siguen siendo objeto de discusión entre los artistas y editores actuales.

El perfumado e inocente mundo de Kate Greenaway en *Under the Window* (George Routledge & Sons, 1879), con unos característicos niños que parecen adultos en miniatura, ha sobrevivido al vاپuleo de las falsas alabanzas de críticos contemporáneos y modernos, y su popularidad perdura. Alderson afirma que «no deberíamos perder de vista la frescura del pequeño mundo bajo las ventanas al que la señorita Greenaway dio vida», al tiempo que nos recuerda el afilado comentario de Beatrix Potter: «no sabe dibujar».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Citada por Brian Alderson. *Sing a Song for Sixpence: The English Picture Book Tradition and Randolph Caldecott*. Cambridge University Press, 1986.



The needy seldom pass'd her door,  
And always found her kind;  
She freely lent to all the poor—

## De la edad de oro de la ilustración

El período comprendido entre la última mitad del siglo XIX y principios del siglo XX se conoce como la edad de oro de los libros infantiles. Se trata de una época en la que se conjugaron avances en la tecnología de impresión, un cambio en las actitudes hacia la infancia y la aparición de varios artistas brillantes. Podríamos decir que los dibujos de sir John Tenniel para *Alicia en el país de las maravillas* (Macmillan, 1865), de Lewis Carroll, marcaron el inicio de esa nueva época. Trajeron consigo un nuevo tipo de presencia en la página: las imágenes desempeñaban un papel clave en la experiencia del libro y, por tanto, pasaban a ser imprescindibles para leerlo.

Con los avances en el campo de la fotolitografía, la obra en acuarelas con muchas capas de Arthur Rackham también cobró protagonismo y la tradición del libro-regalo lujoso de principios del siglo XX se mantuvo en auge. William Nicholson –que más tarde se convertiría en sir– fue popular en esa etapa por su trabajo con su cuñado, James Pryde, en el diseño de carteles. Ambos eran conocidos en su campo como los Beggerstaff Brothers, pero Nicholson supo modificar ingeniosamente el característico uso

**Inferior.** William Nicholson es conocido sobre todo por sus contundentes linoleograbados, pero en *Clever Bill* muestra leves separaciones entre las líneas y los colores, y un texto manuscrito relajado.



de la impresión en negro con bloques de madera y color plano para abanderar el empleo de la litografía en sus libros infantiles posteriores, *Clever Bill* (Heinemann, 1926) y *The Pirate Twins* (Faber, 1929). Estos libros también son ejemplos importantes de lo que Alderson describió como una «unión casi perfecta de palabras e imágenes en un todo unificado» en una época en que esa integración era relativamente rara.

A principios del siglo XX, la experimentación con el arte —y la producción— del libro ilustrado fue más audaz y avanzada en Francia que en Gran Bretaña. La cultura del libro de artista se encontraba más asentada en el país galo, y con ella un abanico más amplio de procesos de impresión. Mientras la impresión tipográfica con bloques en línea dominó en Gran Bretaña hasta la segunda guerra mundial, en Francia se hallaba más extendido el uso no sólo de la litografía, sino también de procesos innovadores como el *pochoir*, una técnica que consistía en colorear a mano con plantillas (véase pág. 156). Así, en *Macao et Cosmage*, de Edy Legrand (Nouvelle Revue Française, 1919), la línea negra se imprimió litográficamente y el resto de los colores se aplicaron con plantillas.

Esta edición grande en formato cuadrado proporcionaba una alternativa lujosa pero relativamente económica al habitual libro de producción en serie de la época. Diez años más tarde, Edward McKnight Kauffer utilizó en Gran Bretaña el proceso de *pochoir* para sus ilustraciones de *Elsie and the Child*, de Arnold Bennett (publicado por Cassell en una edición limitada).

**Inferior.** El sentido natural de la colocación y la elegante relación entre línea y color plano caracterizan a *Macao et Cosmage*, de Edy Legrand. El tipo manuscrito de estilo art déco evoca intensamente la época.

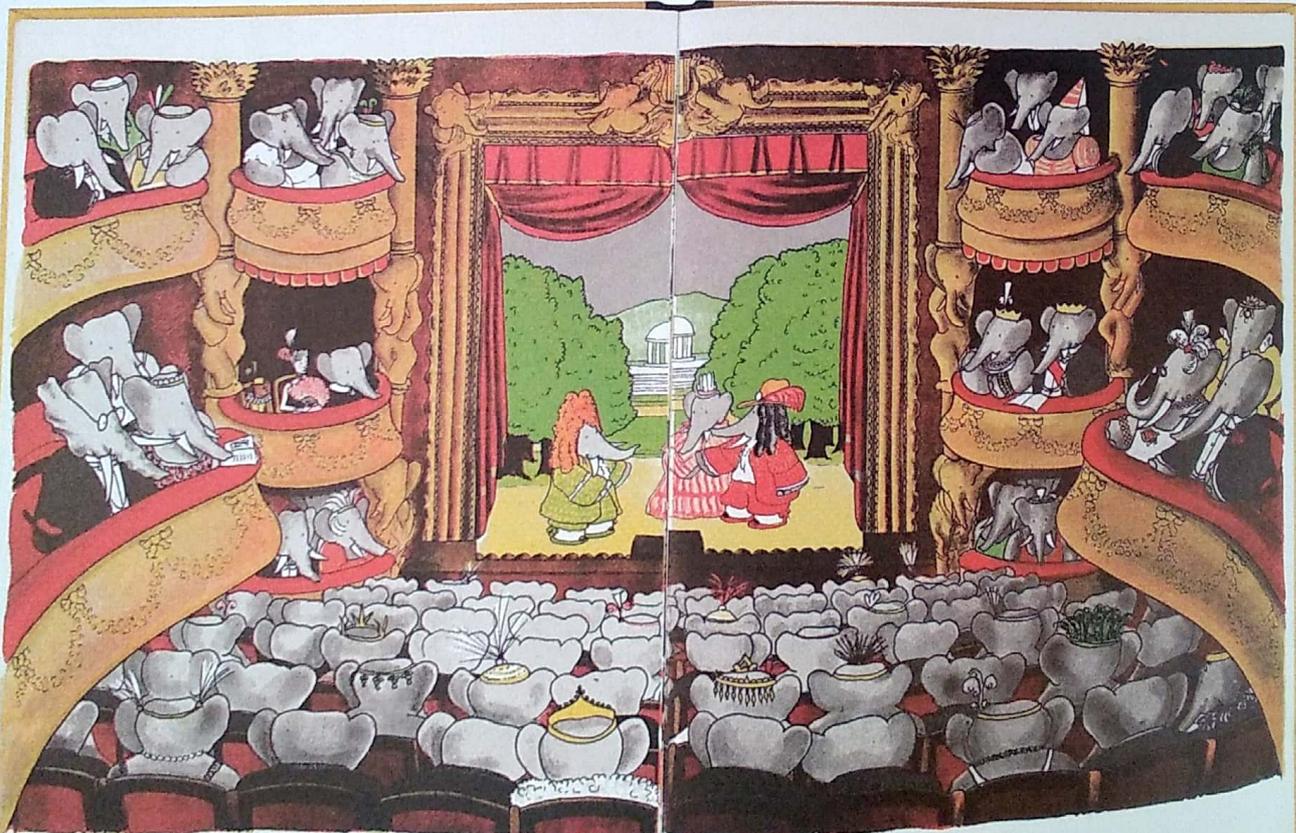


# La década de 1930

Babar el elefante apareció por primera vez en 1931 con *La historia de Babar*, publicado en Francia por Condé Nast. El personaje era una creación de Jean de Brunhoff, un pintor parisino cuyo padre era editor. Hasta entonces no se habían visto libros de formato grande y colorido y texto manuscrito, claro, sencillo y casi infantil. En Gran Bretaña, los libros fueron publicados por Methuen e impresos por una de las imprentas más importantes de la época: W. S. Cowell, de Ipswich. Jean de Brunhoff creó otros cinco títulos sobre Babar antes de su muerte prematura, por tuberculosis, en 1937. Su hijo, Laurent, tenía doce años. Después de la segunda guerra mundial, Laurent decidió continuar con la obra de su padre y creó más libros con Babar como protagonista (un trabajo que se prolongó durante décadas y hasta entrado el siglo XXI).

Los libros originales de Babar han sido objeto de comentarios sociopolíticos encontrados. Hay quien afirma que incluyen contenido ofensivo de tipo neocolonial y quien aprecia una intensa ética socialista en el ambiente utópico que se retrata. Casi todos

**Inferior.** El personaje de Babar, de De Brunhoff (aquí, en *Babar el Rey*), era un bípedo erguido sin apenas expresión facial, pero los libros han demostrado ser un valor seguro desde su aparición, en 1931.



But what the elephants loved best of all

was the Theatre in the Palace of Pleasure.

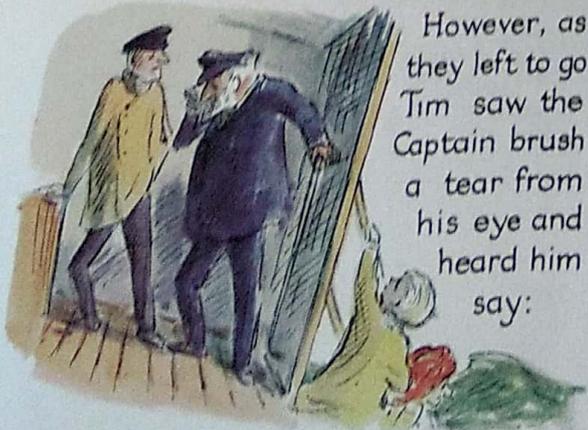
los artistas, sin embargo, coinciden en alabar la obra de los De Brunhoff, Maurice Sendak, que contribuyó con una introducción al *Babar's Anniversary Album* (Random House, 1981), afirma que «Babar ocupa el centro de mi idea de lo que convierte un libro ilustrado en una obra de arte». La versión de Babar de Laurent, aunque bastante fiel a la visión original de su padre desde el punto de vista estilístico, en la temática se inclina más hacia lo fantástico.

Por el contrario, resulta difícil encontrar temática política o social en la producción de Edward Ardizzone. Su trabajo como ilustrador se prolongó durante gran parte del siglo XX. Creó dibujos para todas las edades y para todo tipo de libros. Era un auténtico profesional: cualquiera que fuese la naturaleza del encargo, Ardizzone aportaba el mismo encanto y la misma humanidad a sus dibujos. La simpatía por las diversas manifestaciones de la condición humana, buenas o malas, brilla en todos sus libros sin caer nunca en lo sentimental. Su trabajo se describe como genuinamente inglés: los entornos arquitectónicos, rurales y sociales desempeñan un papel muy

importante en su imaginería, además de los buenos modales de muchos de sus personajes.

En lo que respecta al libro ilustrado, la serie *Little Tim* de Ardizzone ocupa un lugar destacado en la evolución del género. El primero, *Little Tim and the Brave Sea Captain*, fue publicado en 1936 por Oxford University Press. Las historias de Tim aparecieron originalmente en gran formato de 230 x 330 mm, e impresas a todo color, pero sólo por una cara del papel. Más tarde se redujeron las dimensiones de los libros y las ilustraciones en color se intercalaron con dibujos en blanco y negro. Para las ilustraciones en color, Ardizzone dibujaba la línea de tinta negra en una capa transparente y las aguadas de acuarela las pintaba en otra hoja de papel aparte. Este complicado proceso era la única manera de conseguir una línea negra impresa sólida que se igualase al original en lugar de la combinación de los otros tres colores del proceso litográfico (magenta, cian y amarillo). Los libros de Tim combinan una fuente manuscrita relajada con ilustraciones cautivadoras correspondientes a textos inverosímiles que todavía hoy agradan a los niños que buscan aventuras e independencia.

**Inferior.** Los libros de Tim, de Edward Ardizzone, se han reeditado en varias ocasiones. Los originales, como *Tim to the Rescue* (Oxford, 1949), hacían gala de una impresión impecable y de una nula corrección política.



However, as they left to go Tim saw the Captain brush a tear from his eye and heard him say:

"Drat those boys Mr. Mate, wouldn't lose them for the world. Fine boy Tim. Fine boy."

Once below Pete and Joe wrapped them in blankets and put them to bed.

Seaman Bloggs cut Ginger's hair while Joe gave them mugs of hot cocoa, and a dish of warm milk to the cat.

Alaska Pete insisted on taking their



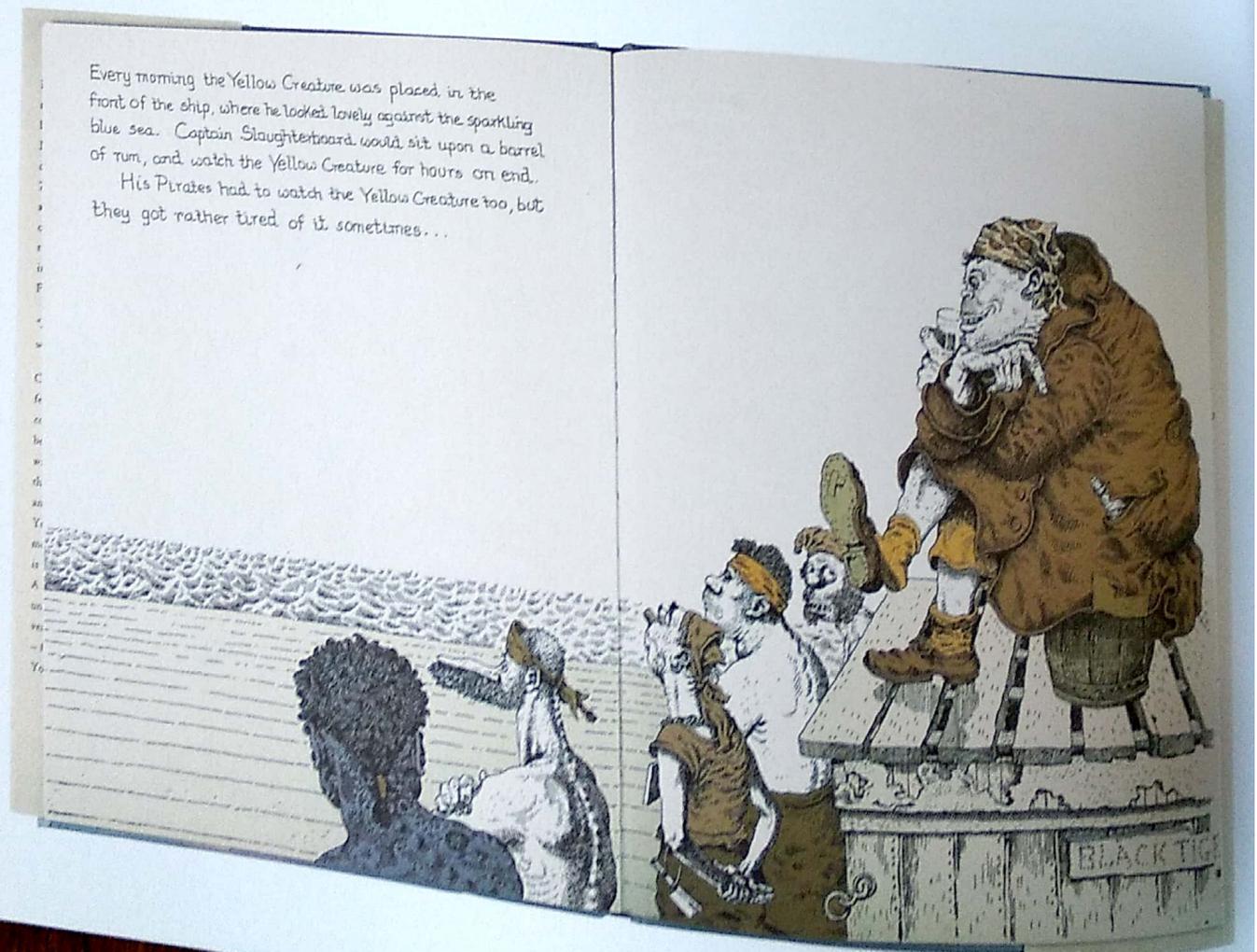
temperatures and dosing them with some very nasty medicine to prevent them getting chills. Soon they were all asleep.

Mervyn Peake fue uno de los artistas más imaginativos y originales que surgieron en la década de 1930, tanto por sus textos visuales como verbales. *Captain Slaughterboard Drops Anchor* fue su primer libro ilustrado, iniciado cuando Peake tenía poco más de veinte años. Fue publicado en 1939 por Country Life, poco antes del comienzo de la segunda guerra mundial. La reacción inicial de los críticos al mundo nada agradable y un tanto decadente de piratas y criaturas extrañas no fue hasta cierto punto buena. La revista *Punch* lo describió como «bastante inadecuado para niños sensibles». Muy pronto se acumularon las copias a precio de saldo. El stock quedó destruido por el fuego cuando el almacén en el que se guardaban los libros fue bombardeado por la Luftwaffe. Una primera edición rara de 1939 es hoy uno de los libros infantiles más buscados por los coleccionistas (y más caros). *Captain Slaughterboard* se reimprimió una vez acabada la guerra, en 1945. Fue publicado por Eyre and Spottiswoode, en aquella ocasión con tintas de colores añadidas por Peake. El papel era de mala calidad, algo normal en la sociedad de posguerra, y por eso las copias de esa edición también son muy buscadas. La poesía de la creación de Mervyn Peake y la sutil interrelación entre la palabra y la imagen en la

página convierten a esta obra en un libro ilustrado clave, muy adelantado a su tiempo.

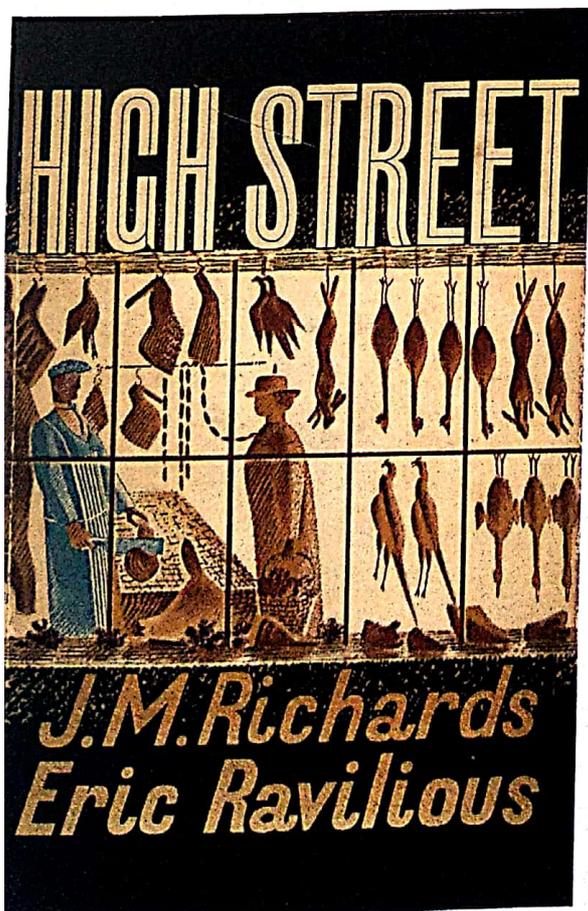
Mientras la década de 1930 llegaba a su fin y la guerra consumía a Europa, el que se convertiría en uno de los personajes más populares de los libros ilustrados americanos comenzaba a gestarse en la mente de sus creadores. *Curious George* se publicó originalmente en 1941 (Houghton Mifflin) después de que sus creadores, Margaret y H. A. Rey huyeran de la maltrecha Europa a Nueva York llevando el manuscrito del primer libro. George es una amalgama de mono, chimpancé y niño. En el primer libro, un personaje conocido simplemente como «el hombre del sombrero amarillo» lo saca de la jungla. A pesar de estas excentricidades, o precisamente por eso, la popularidad de George como personaje desembocó en la creación de ocho libros y en su difusión por todo el planeta. El último de ellos se publicó a mediados de la década de 1960.

Inferior. Walker Books reimprimió el excéntrico *Captain Slaughterboard Drops Anchor*, de Mervyn Peake, en 2001. Además de la ilustración, los intereses de Peake abarcaban también la pintura, la literatura y el teatro.



# Puffin Picture Books, autolitografía e influencia europea

Inferior. Las ilustraciones litográficas de Eric Ravilious para *High Street* convierten a esta pieza en uno de los libros ilustrados más buscados por los coleccionistas. El acertado uso de la autolitografía animó al editor Noel Carrington a desarrollar la serie Puffin Picture Books.



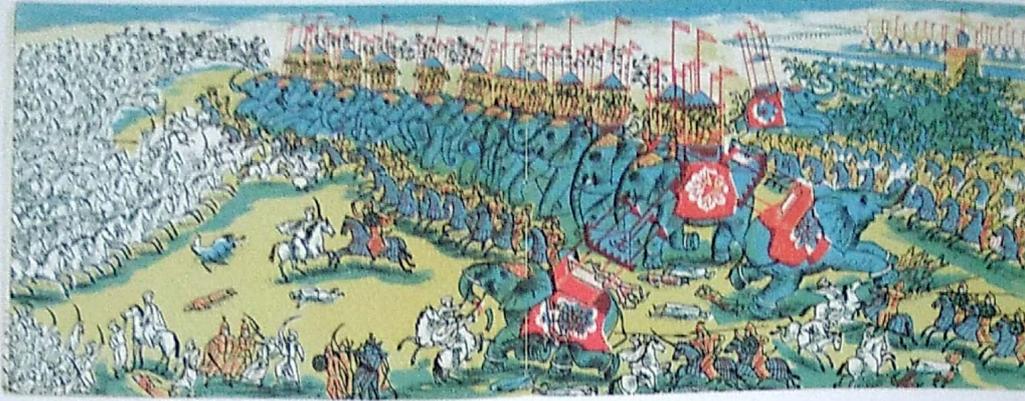
El redactor, diseñador y editor Noel Carrington fue una figura muy conocida en el campo editorial londinense en la década de 1930. Gracias a su trabajo para *Country Life*, una imprenta propiedad de George Newnes, sabía cómo colaborar con los artistas para preparar ilustraciones de cara a la reproducción. En ese sentido fue decisivo en la publicación de *High Street* (1938), un libro ilustrado sobre escaparates e imprescindible, con exquisitas litografías de Eric Ravilious.

Carrington se propuso producir libros infantiles ilustrados, educativos y asequibles, de buena calidad y en un formato que permitiese la impresión de muchos volúmenes. En 1938 transmitió sus ideas a Allen Lane, que acababa de lanzar la serie Puffin Books. Para su proyecto era crucial que los artistas dibujasen directamente en placas litográficas, creando así un dibujo independiente para cada color que se fuera a imprimir. De ese modo se ahorra mucho dinero en la separación fotográfica de los colores. Este proceso de implicación directa del artista y el impresor se conocía como *autolitografía*. A pesar del inicio de la guerra, la serie de Puffin Picture Books siguió adelante.

El formato de los libros era importante para el carácter económico del proyecto. Las 32 páginas en formato 180 x 230 mm se creaban imprimiendo todo el libro en una gran hoja de papel, de color por un lado y en blanco y negro por el otro. Una vez dobladas y cortadas, se obtenía un libro completo con páginas alternas en color y en blanco y negro. El impresor fue W. S. Cowell, de Ipswich.

Carrington conocía el uso del proceso de autolitografía en otros países europeos en años anteriores, e incluso había visto una serie similar en Rusia. En Francia, los cuentos de Flammarion de Père Castor también se habían litografiado con el mismo método. La serie Puffin Picture Books fue un éxito arrollador. Su producción, en gran número, se prolongó durante las décadas de 1940, 1950 y 1960. Entre los artistas que mostraron la mayor habilidad en trasladar su trabajo al medio de la autolitografía figuran Stanley Badmin, Clarke Hutton, Kathleen Hale y Edward Bawden. *The Arabs* (Puffin, 1947), de Bawden, es una obra maravillosa, hoy muy buscada por los coleccionistas, inspirada en la experiencia reciente del artista en Oriente Próximo como artista oficial de guerra.

La pasión de Carrington por la ilustración de calidad y su buen ojo para el talento desempeñaron un importante papel en el desarrollo del libro ilustrado en Gran Bretaña. Los libros publicados dentro de la serie Puffin, y también por imprentas como Transatlantic Arts and Country Life, siguieron explotando el proceso de la autolitografía. Kathleen Hale llevó a cabo un descubrimiento especialmente importante: Carrington publicó su *Orlando's Camping Holiday* y *Orlando's Trip Abroad* en 1938 y 1939, respectivamente. Hale aprendió por su cuenta el proceso de la litografía y llegó a dominar por completo las sutilezas de la separación de colores. Al principio trabajó con placas metálicas con textura granulada y más tarde con las láminas de plástico conocidas como Plasticowell (inventadas por W. S. Cowell). Las aventuras de Orlando, el gato de la mermelada, se convirtieron en un clásico del siglo XX. Hale fue una de las primeras en reconocer la importancia de agradar al público adulto tanto como a los niños. Incluía pequeñas digresiones humorísticas visuales y verbales, claramente diseñadas para divertir a los adultos que leían las historias una y otra vez.



**Izquierda.** Las ilustraciones de Edward Bawden para *The Arabs*, de R. B. Serjeant, fueron un elemento clave de la serie Puffin Picture. Bawden combinó con éxito un enfoque mecánico de la arquitectura y la perspectiva con una sutil ligereza.

**Inferior.** Los libros de Orlando de Kathleen Hale han conseguido ser clásicos. Sus características separaciones de color de grafito granulado figuran entre las más memorables de la serie Puffin Picture. De *Orlando es invisible* Pyjamas.

"Now it's MY turn!" said Tinkle. "I drump I had a lorry-load of ice-cream—that's all and can I have a shilling please?" he asked Orlando.  
 "You can have tuppence," said Orlando smiling.  
 "Huh. *That's* not much to help me on my grownup way," grumbled Tinkle. The dreams were soon told and Orlando began to worry about himself again.

30

Tinkle was sorry for him, and ashamed of grumbling; he wanted to please Orlando more than ever.  
 "Tell us a story of your yooof," he suggested, for he knew that people liked nothing better than to talk about themselves.  
 "A story of my youth?" replied Orlando. "Well, if you bring me the family photograph album, the pictures will remind me of things."

31

The time came when Grace wanted to wash the pyjamas. Sadly Orlando went back to bed and took them off. To his surprise, instead of finding his naked flesh, there appeared to be another pair of pyjamas covering him.

"How clever of you Grace, to have made a lining... I needn't stay in bed after all!"  
 "A lining?" replied Grace puzzled, "That's no lining" she cried with delight, "that's your own fur which has grown at last!"  
 The cats were too happy to speak; they purred loudly until they sneezed.

32

Orlando decided to present the pyjamas to the Anti-Fur-Trappers' League, for their museum to show people how lovely imitation fur can be.

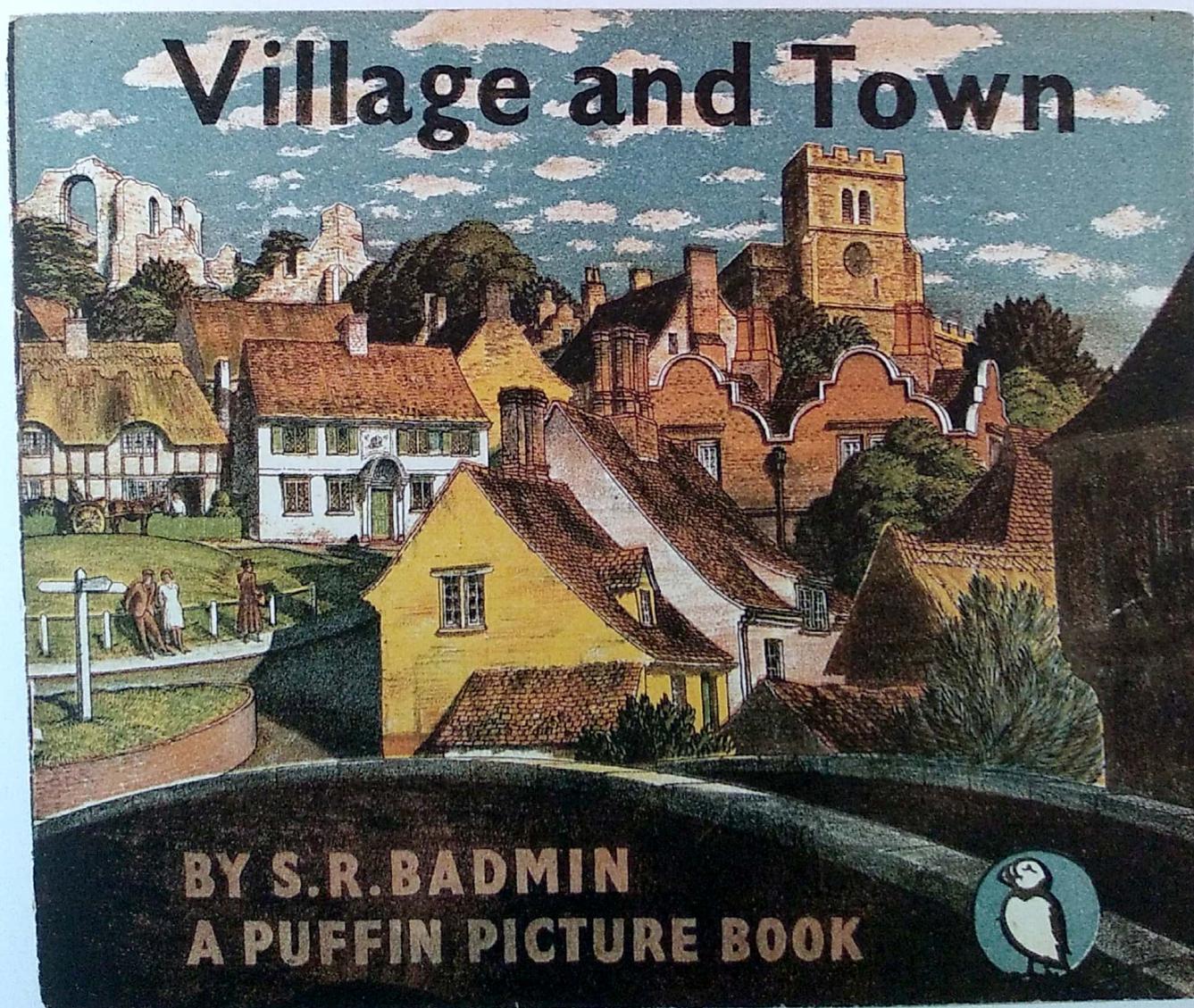
The Presentation of the Invisible Pyjamas took place in the Town Hall, and the building was crowded. There were long and eloquent speeches, during which Orlando and Grace sat modestly in the limelight.

33



Izquierda. Enid Marx fue diseñadora, ilustradora y autora de libros sobre arte popular. Tal vez sea más conocida por sus diseños de telas y carteles para London Transport. *The Little White Bear* fue publicado por Faber en 1945. Sobre la placa litográfica se dibujaron directamente tres separaciones de color y se imprimieron sobre un papel texturizado.

Inferior. El dominio del proceso autolitográfico que mostró Stanley Badmin estaba al mismo nivel que su conocimiento del paisaje inglés. En sus obras aparecía como S. R. Badmin.



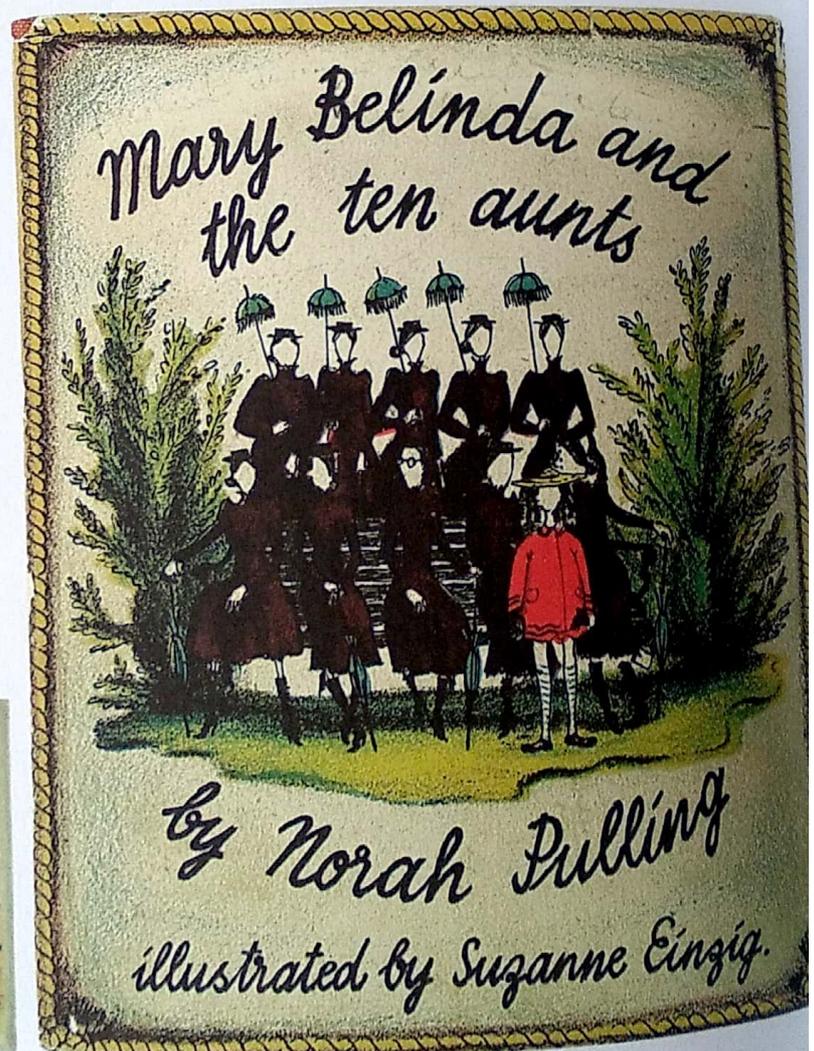
# Los años de posguerra

Mientras Europa salía de la guerra, la necesidad de mantener bajos los costes de edición fue mayor que nunca. La escasez hizo que muchos libros se imprimiesen en papel de mala calidad. La autolitografía Carrington en Gran Bretaña no se desvaneció. A través de la imprenta Transatlantic Arts presentó a artistas como Susan Einzig, una refugiada alemana y una de las últimas judías que huyó de la Alemania nazi. Con su nombre original, Susanne Einzig, ilustró el encantador *Mary Belinda and the Ten Aunts* (texto de Norah Pulling, Transatlantic Arts, 1950). Einzig llegaría a ser una artista importante, tal vez más conocida por sus ilustraciones para *Tom's Midnight Garden*, de Philippa Pearce (Oxford University Press, 1958).

Otros ejemplos de libros ilustrados mediante autolitografía son *Ballet in England: A Book of Lithographs*, de Sheila Jackson (Transatlantic Arts, 1945), y *The Little White Bear*, escrito e ilustrado por Enid Marx (Faber & Faber, 1945). En América, el equipo formado por el matrimonio Ingrid y Edgar Parin d'Aulaire —quienes se conocieron cuando estudiaban arte en Múnich, en la década

**Inferior y derecha.** Transatlantic Arts produjo una serie de libros ilustrados muy personales y de gran belleza. *Mary Belinda and the Ten Aunts* incluía ilustraciones de una joven Susan Einzig, que más tarde recordaría el lujo de contar con un equipo de litógrafos expertos a su disposición en la imprenta Cowell.

**Página siguiente.** *The Little Red Engine Goes to Town* (texto, Diana Ross; Faber & Faber, 1952) contaba con ilustraciones de Leslie Wood, una artista que trabajó principalmente en publicidad y que se hizo cargo de la sociedad polaca de diseño Lewitt-Him. Este título participó en el Festival de Gran Bretaña.



de 1920, y emigraron a Estados Unidos en 1925— produjo una serie de libros encantadores. También merecen una mención los libros de *Little Red Engine*, algunos de los cuales se crearon mediante la autolitografía. Las ilustraciones originales de esas historias populares, de Diana Ross, fueron creadas por Lewitt-Him, una sociedad de diseño formada por Jan Le Witt y George Him (llegados a Inglaterra desde su Polonia natal en 1937). Gran parte de su obra gráfica pertenece al campo del diseño de carteles y publicidad. Las ilustraciones de *Little Red Engine* constituyen una fascinante fusión entre una tradición gráfica claramente europea y unos temas profundamente ingleses. Leslie Wood ilustró las ediciones posteriores de la serie.

Junto con la austeridad y la escasez de papel que dominaron en los primeros años de posguerra, convivió un anhelo por el color y la evasión que se manifestó en el arte que acabaría siendo conocido como movimiento neorromántico. En Gran Bretaña existió un breve período de pintura romántica y narrativa, arraigada en el amor por el paisaje y la necesidad de reafirmar el sentido de pertenencia a la tierra. Con la sabiduría que proporciona la experiencia, muchos

críticos culturales describen esa época como introspectiva y regresiva. Pronto fue superada por movimientos artísticos y de diseño más estridentes, como el expresionismo abstracto, pero ejerció una influencia especial en la ilustración de libros. A finales de la década de 1940 aparecieron numerosos volúmenes ilustrados, muy importantes desde el punto de vista histórico, que mostraban el trabajo de artistas punteros de la época, como John Piper, Keith Vaughan y John Minton. En el terreno del libro infantil, las ilustraciones de Minton para *The Snail That Climbed the Eiffel Tower* (una colección de relatos breves de Odo Cross para el influyente editor John Lehmann, 1947) fueron el ejemplo más notable. Minton era un maestro de la impresión tipográfica con bloques en línea. Trabajaba codo con codo con el impresor para utilizar ese proceso como una forma de impresión, considerando detenidamente los efectos de la superposición de las separaciones de colores individuales.

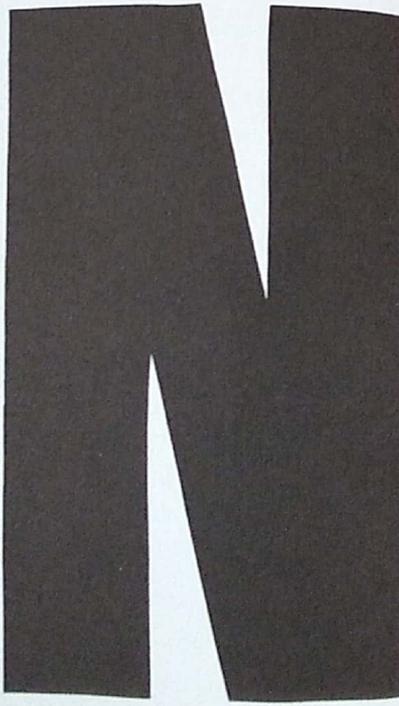


Inferior. Paul Rand difuminó la frontera entre la palabra y la imagen, y con ello abrió nuevas posibilidades al lenguaje del libro ilustrado (como demuestran estas páginas de *Sparkle and Spin*).

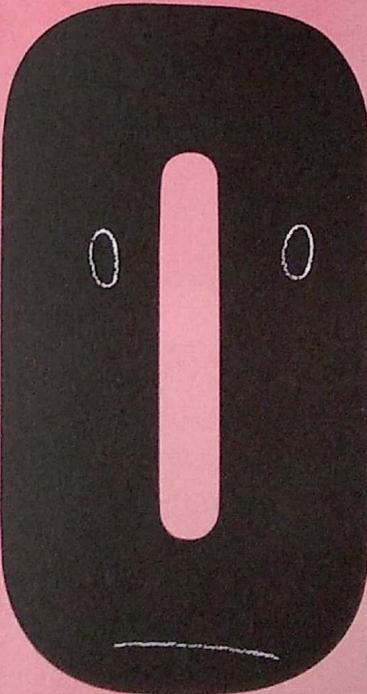


...!?:

A word is a thing  
you heard or saw  
or can even draw a  
picture of.  
Words are the names of objects  
like book and doll and chair  
or of animals  
like bird and dog and bear.

Words are "Yes I will"  
and "No I won't,"  
but they are polite too  
like please and thank you.



# La década de 1950 y el pensamiento visual

A partir de la década de 1950, cada vez más diseñadores gráficos se decantaron por el libro ilustrado. Fue una época en la que el diseño gráfico, la ilustración y la pintura mantenían una estrecha relación en las escuelas de arte. Los diseñadores recibían formación en dibujo y tipografía (y en dibujar tipos). De pronto, aparecieron libros que mostraban un enfoque unificado en cuanto a concepto, imagen y tipografía, ya que muchos de sus diseñadores eran también los autores. Posiblemente fue entonces cuando empezó a reafirmarse la naturaleza única del libro ilustrado como medio. El texto era cada vez menor porque aumentó la conciencia de la página como fase visual multimodal. El libro ilustrado en inglés se benefició de la influencia de artistas y autores de origen europeo o latino que se habían visto obligados a emigrar a Estados Unidos, en algunos casos por la guerra; entre ellos Antonio Frasconi, Roger Duvoisin, Leo Lionni y Miroslav Sasek.

El influyente diseñador gráfico americano Paul Rand se adentró en el campo del libro ilustrado con una obra escrita por la que entonces era su mujer, Ann Rand. *I Know a Lot of Things* fue publicado por Harcourt Brace and World en 1956. Alguien sugirió a Margaret McEldery, la legendaria editora de libros infantiles, que la obra de Rand era adecuada para un libro infantil. El marido de la autora estaba cansado del trabajo que hacía en publicidad y buscaba un campo que le resultase más satisfactorio desde el punto de vista

Inferior. En *See and Say*, Antonio Frasconi empleó imágenes en negrita para conseguir un efecto impactante en la descripción visual del significado de palabras en cuatro idiomas.



creativo (si no económico). Los Rand crearon tres libros más, todos con Harcourt Brace: *Sparkle and Spin* (1957), *Little 1* (1962) y *Listen! Listen!* (1970). Todos ellos demuestran un conocimiento lúdico y sofisticado de la relación entre palabras e imágenes, formas, sonidos y pensamientos.

La rompedora obra *See and Say*, de Antonio Frasconi, apareció en 1955 (Harcourt Brace). Se trata de un libro con un concepto sencillo que presentaba a los niños varias palabras en cuatro idiomas mediante los característicos bloques de madera del artista, contundentes pero con colores suaves. Frasconi, que nació en Argentina y se crió en Uruguay, se trasladó a Estados Unidos en 1945. Su obra abarcaba las bellas artes y las artes aplicadas, y con frecuencia exponía las injusticias políticas a través de su trabajo.

El bagaje artístico del suizo Roger Duvoisin pertenecía al mundo del teatro y del diseño textil. Su habilidad en esta última disciplina le llevó desde Europa a Nueva York para ocupar un puesto en una empresa textil. Cuando se cerró el negocio, Duvoisin se concentró en la ilustración. *The Happy Lion*, el primer libro de una serie de gran

éxito, apareció en 1954. Lo escribió su mujer, Louise Fatio. Otro personaje animal que alcanzó gran popularidad fue Petunia la pata. Los libros de Duvoisin, encantadores y delicados, le hicieron merecedor de numerosos premios a lo largo de una dilatada y prolífica carrera.

Leo Lionni, otra figura clave cuyos trabajos en el ámbito del libro infantil surgieron de su bagaje como diseñador a finales de la década de 1950, se crió en Holanda, Bélgica, Nueva York e Italia. Después de una vida llena de cambios de dirección, llegó al mundo de la ilustración. Ya de adulto, y tras probar suerte en diferentes carreras, se trasladó desde Europa a Nueva York con su mujer y sus hijos, cuando estalló la guerra y se convirtió en un destacado director de arte en el mundo de la publicidad y las revistas, al mismo tiempo que pintaba y exponía sus obras. El primer libro ilustrado de Lionni, muy influyente, fue *Little Blue and Little Yellow*. Lo publicó Obolenski/Astor en 1959, en un momento en que Lionni ya estaba cansado de la publicidad. La obra ha demostrado poseer un atractivo atemporal por su uso de formas simples de papel rasgado para describir cómo

**Inferior.** En *Little Blue and Little Yellow*, Leo Lionni utilizó sencillas formas abstractas para explorar la idea de las relaciones a través del color.

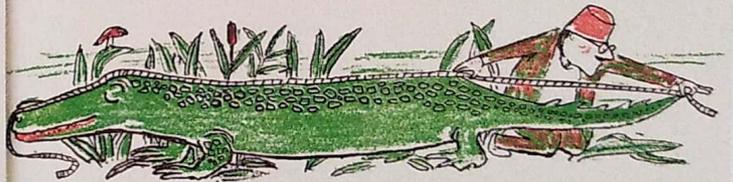


se separan los amigos, azul y amarillo. Cuando se abrazan, felices por reencontrarse, se convierten en verde. El libro establece comunicación a muchos niveles; supone una introducción al color y a las formas, pero también puede leerse como una referencia a las razas y la tolerancia.

Por supuesto, muchos de los mejores artistas del libro ilustrado no se describirían exclusivamente como tales. André François nació en Hungría, en una zona que se convertiría en parte de Rumanía después de la primera guerra mundial. Sin embargo, su vida laboral como artista gráfico (en los ámbitos de la sátira visual, la publicidad y el diseño de carteles, el diseño de decorados de teatro, la escultura y la ilustración de libros) se desarrolló como ciudadano francés. La obra de François mostraba una especie de torpeza infantil que revelaba una visión mordaz y muy sofisticada. Plasmó su trabajo en revistas satíricas británicas como *Lilliput* y *Punch*. En el campo del libro infantil, François formó una exitosa asociación con el escritor John Symonds, de la que surgieron libros como *The Magic Currant Bun* (Faber, 1953) y *Tom et Tabby* (Delpire, 1963).

**Inferior.** *Crocodile Tears*, de André François (Universe Books NY, 1956), recurre a un formato apaisado inusual para reflejar y realzar el tema. Fue el primer libro ilustrado de François como autor e ilustrador.

Needless to say, you have to get the correct measurements . . .  
not too long, not too short, or the crocodile will  
rattle about in the LONG CROCODILE BOX.



They take you on the lake on their backs



They can tell charming stories,



# La década de 1960

Cuando la rutilante década de 1960 se abrió al mundo, surgieron diversos artistas británicos procedentes de escuelas de arte con obras que señalaron una nueva era de pintura y color en el campo del libro ilustrado. El cambio no fue simplemente estilístico. Como ocurrió en la música popular, los artistas empezaron a expresarse de un modo más personal, a convertirse en el equivalente artístico de los cantautores. Entre esos artistas figuran Brian Wildsmith, Charles Keeping, Raymond Briggs y John Burningham. Cada uno de ellos disfrutará de una larga y productiva carrera y realizará una importante contribución al género del libro ilustrado.

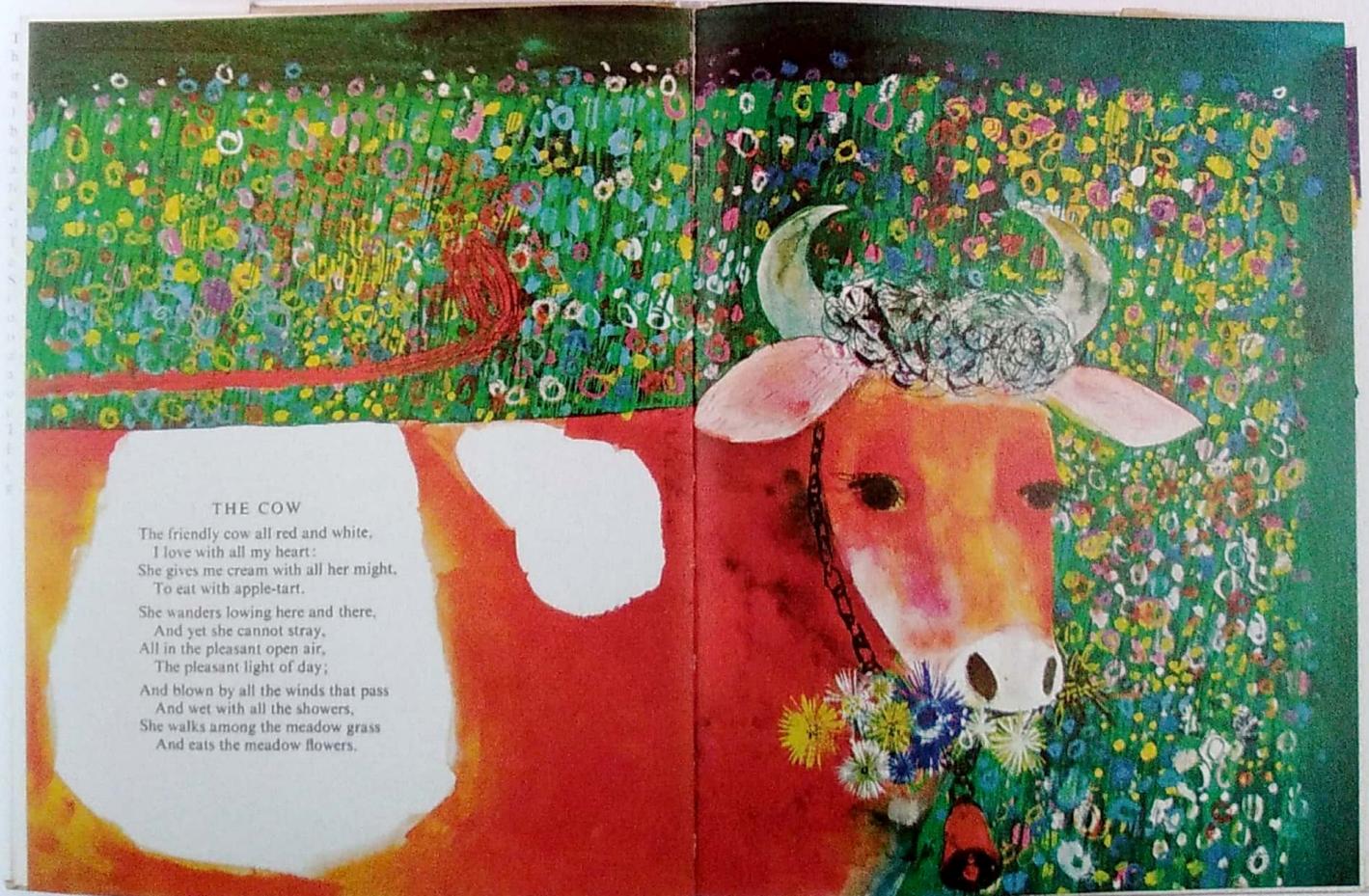
Un elemento clave en las carreras de Wildsmith y Keeping fue Mabel George, redactora de Oxford University Press, quien fue una apasionada defensora de su trabajo. Procedía de una familia de impresores y conocía bien el mundillo. Estaba decidida a encontrar como Wildsmith. *ABC*, publicada en 1962, fue una obra pionera; con ella, Brian Wildsmith obtuvo la Kate Greenaway Medal en Gran Bretaña y la Carnegie Medal en Estados Unidos. El libro era una auténtica explosión de texturas, pinceladas, colores y pintura en su estado más puro. Wildsmith se crió entre la piedra gris de Yorkshire, pero se formó en la Slade School of Fine Art. Durante su dilatada y exitosa carrera ha combinado la ilustración de libros y la pintura en su estudio iluminado por la luz limpia del sur de Francia.

Inferior: Las ilustraciones de Gerald Rose para *Old Winkle and the Seagulls* (texto de Elizabeth Rose; Faber, 1960) ejemplificaron la aparición de un nuevo sentido del paisaje y del lugar en los libros ilustrados de la época. Las pinceladas gestuales sugieren la brisa marina.



**Inferior.** El tratamiento rico y pictórico que Brian Wildsmith daba a sus ilustraciones para libros impuso nuevas exigencias en los procesos de impresión en la década de 1960. *Birds by Brian Wildsmith* (Oxford University Press, 1967) incluyó el nombre del artista como parte del título del libro que es, además, una galería pictórica.

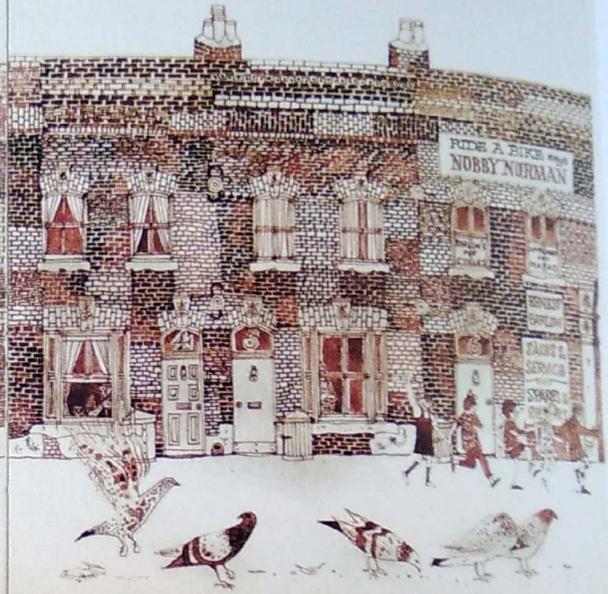
**Extremo inferior.** En esta edición de *A Child's Garden of Verses*, de Robert Louis Stevenson (Oxford University Press, 1966), Brian Wildsmith disfrutó de total libertad para crear diseños de página dinámicos en torno a cada poema.



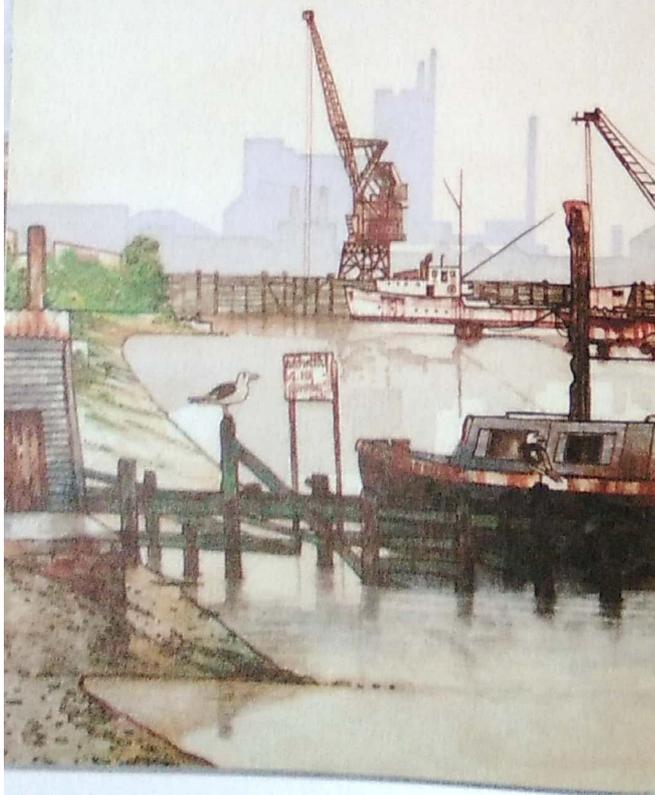
The railway did not run any more, but there were still six cottages in Railway Passage. The people who lived there were all rather old and rather poor.



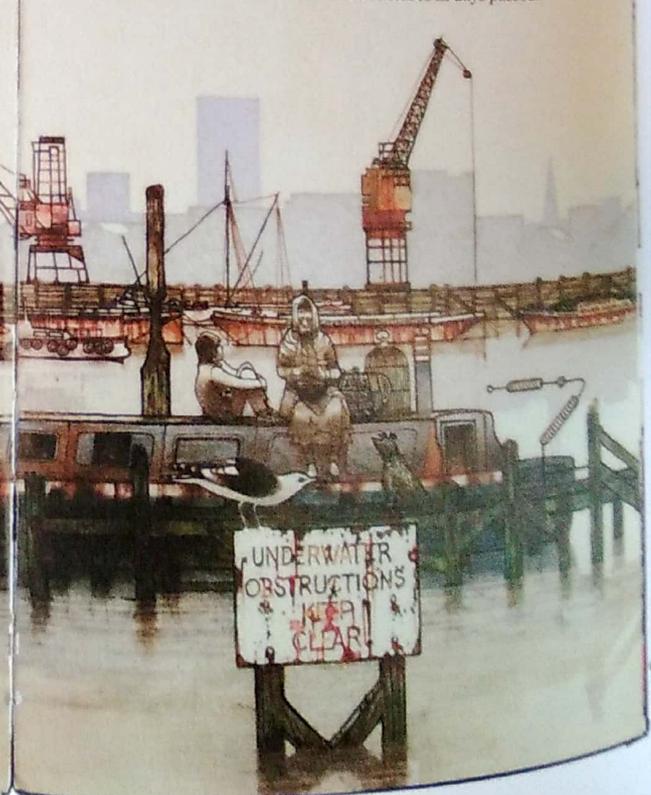
The children who played on the rubbish dump, that was once a part of the old railway line, called them Aunties and Uncles.



On the other side of the marsh was a dilapidated pier with an old painted barge moored alongside. This was the home of Ma Burley, retired now from a life on the river and canals,



her sole companions an old shaggy dog and two singing birds in a cage. Like most old people, they liked to tell the young folk of their travels and adventures in days passed.



Su aptitud para el dibujo y sus composiciones altamente decorativas son muy apreciadas en Japón, donde se fundó el Museo de Arte Brian Wildsmith (en Izukogen, al sur de Tokio) en 1994.

Charles Keeping fue, sobre todo, un virtuoso del dibujo y del grabado, cuya línea inconfundible resulta más familiar en sus ilustraciones en blanco y negro para textos destinados a lectores de más edad, como *The God Beneath the Sea*, de Leon Garfield y Edward Blishen (Longman, 1970), premiado con la Carnegie Medal. En una etapa de su vida ya más avanzada, Keeping ilustró libros muy originales, personales e innovadores. En casi todos los casos hacían referencia a su procedencia de la zona obrera del East End de Londres.

El defensor de John Burningham en el mundo editorial fue Tom Maschler, de Jonathan Cape (por entonces, una editorial independiente y hoy parte de Random House). Burningham estudió en la Central School of Arts and Crafts de Londres. A diferencia de Wildsmith y Keeping, no era un buen dibujante. Sus obras podrían describirse como torpes y sin trazas de habilidad o manierismo. En su época

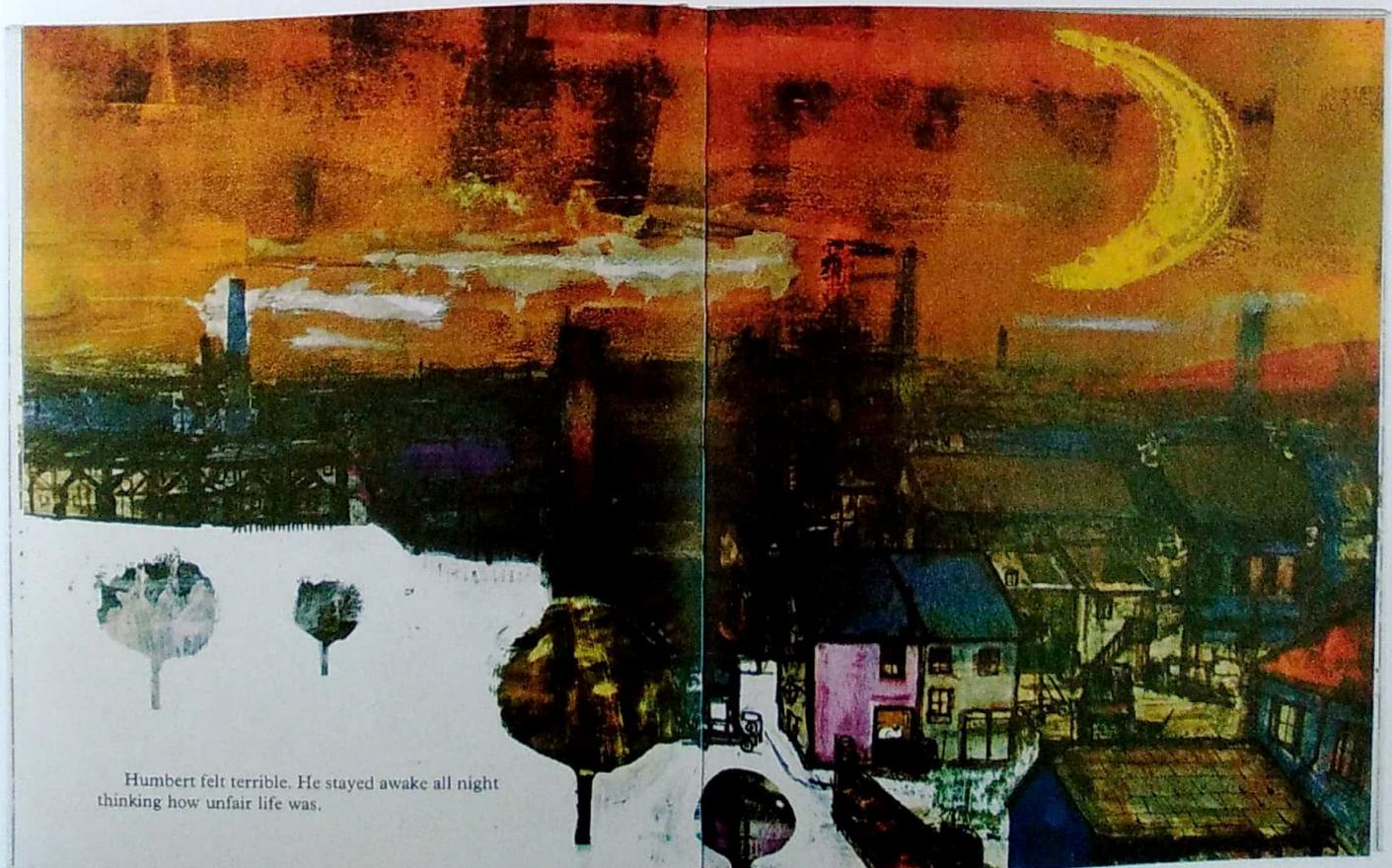
de estudiante, sus compañeros se reían de sus dificultades en el estudio de dibujo del natural. Sin embargo, muy poco tiempo después de graduarse, comenzó a forjarse una brillante carrera en el campo de las artes gráficas. Los libros ilustrados de Burningham son, como observó Deborah Orr: «[...] artefactos creativos más que propuestas comerciales, creados sobre todo como la expresión del propio deseo de crear por parte del artista».<sup>2</sup>

Burningham confiesa abiertamente que no siente un interés especial por el mundo del libro infantil. Sin embargo –y quizás debido a su actitud–, consigue comunicar de manera brillante, poética y nunca condescendiente a través de este medio. *Borka: The Adventures of a Goose With No Feathers* se publicó en 1963 y obtuvo la Kate Greenaway Medal, un logro extraordinario para un primer libro. En los años siguientes, Burningham siguió experimentando e innovando sin perder su popularidad. Jamás le ha inquietado resultar desafiante o ambiguo, como demuestra el maravilloso *Granpa* (Jonathan Cape, 1984), que veremos con más detalle en el capítulo 4. Queremos destacar la parte más

<sup>2</sup> *The Independent*, 18 de abril de 2009.

**Página anterior.** Muchos de los libros ilustrados de Charles Keeping transmiten un intenso sentido del lugar, en particular del East End londinense donde creció. En *Railway Passage* (Oxford University Press, 1974) y en su último libro, *Adam and Paradise Island* (Oxford University Press, 1989), el entorno constituye el personaje principal.

**Inferior.** John Burningham despuntó en la década de 1960 debido a su gran talento. Sus pinturas, muy evocadoras, muestran un verdadero interés por el paisaje. Esta doble página de *Humbert* (Jonathan Cape, 1965) es una prueba de ello. La composición del sensual entorno urbano nocturno atrae la vista hacia el centro narrativo: el caballo en su establo.



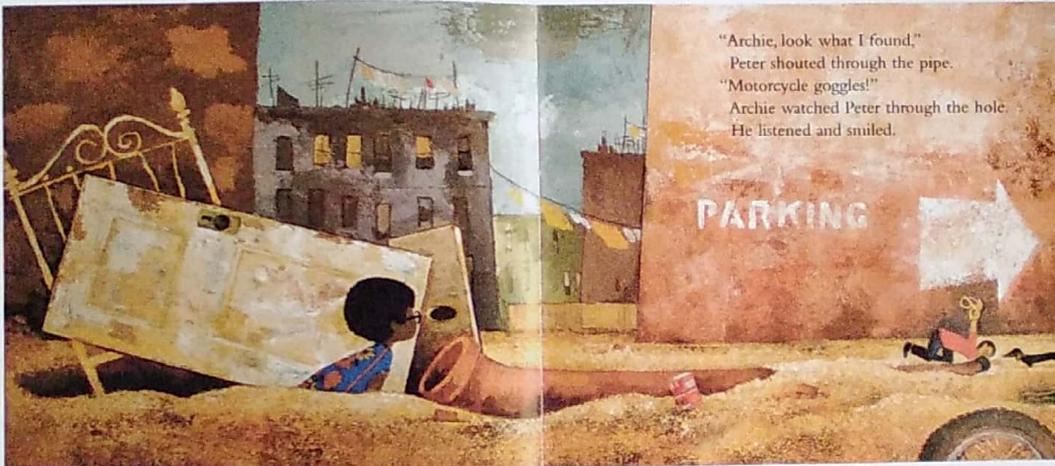
sería de Burningham porque algunos de sus libros más perdurables abordan temas delicados, como la enfermedad y la muerte de un abuelo en *Granpa*; el acoso y la soledad en *Aldo*, y las amenazas al medio ambiente en libros implacables como *Oil! Get Off Our Train* (Jonathan Cape, 1989).

Otra profunda influencia en el desarrollo del libro ilustrado a principios de la década de 1960 fue la de Ezra Jack Keats. Nació en Brooklyn (Nueva York) en 1916, y fue un «pintor de caballete» que también trabajó como artista comercial. Su gran logro como creador de libros ilustrados llegó con *Snowy Day* (The Viking Press, 1962), premiado con el Caldecott Award. El uso de personajes de diferentes culturas y de entornos urbanos fue una innovación que transformó el paisaje del libro infantil ilustrado. Sus técnicas gráficas, con una fusión de *collage* y pintura, también se adelantaron a su tiempo y resultaron muy influyentes.

En la década de 1960 también tuvo lugar la publicación de *The Tiger Who Came to Tea*, un curioso libro ilustrado cuyo encanto perdurable desafía cualquier análisis. Su autora, Judith

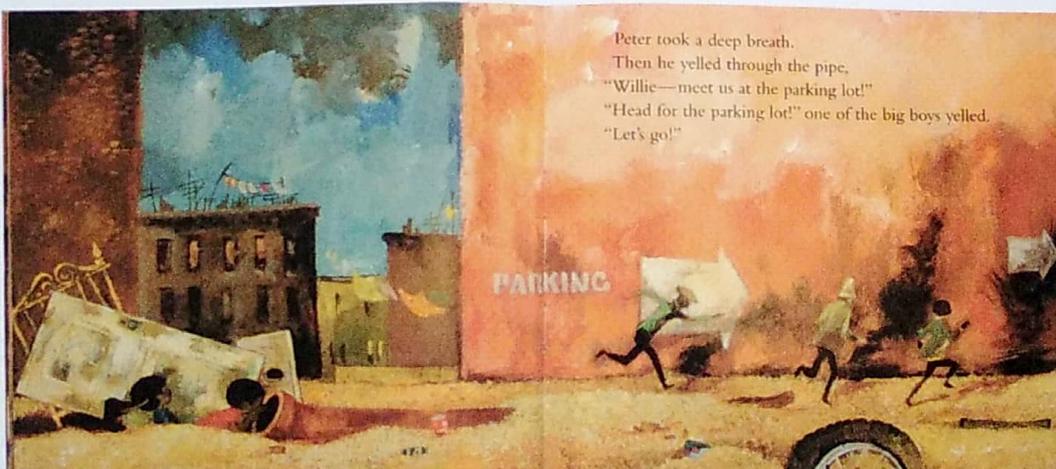
Kerr, era una refugiada de guerra que huyó de la Alemania nazi y se instaló en Gran Bretaña. Su serie de libros de *Mog* también tuvo un gran éxito, pero el enigmático tigre bueno que llega un día para acabar silenciosamente con el contenido de la nevera posee una fuerza especial que ha hecho que el libro se siga reimprimiendo desde que se publicó, en 1968. La escritora Jenny Uglow afirma: «En cierta manera recuerda la fascinación fatal del desconocido encantador y misterioso, como el diablo en las baladas y los cuentos, que llega sin avisar y desaparece de forma igualmente inesperada, cuya presencia se desea y se teme al mismo tiempo».<sup>3</sup> En un tono más sencillo y anecdótico, muchos de los adultos que crecieron con este libro ilustrado describen la emoción que les provocaban las dobles páginas que retratan a la familia que, ya de noche, recorre la calle principal en busca de un lugar para cenar porque en casa no tiene nada que preparar. Una comida en un restaurante era un capricho poco frecuente entre los niños británicos en la década de 1960. No obstante, éste es un libro en el que ocurren muy pocas cosas y que ignora casi todas las reglas de la narrativa visual.

<sup>3</sup> *The Guardian*, 19 de diciembre de 2009.



**Izquierda.** Ezra Jack Keats aportó una nueva perspectiva al libro ilustrado al acabar con el dominio de los personajes blancos de clase media e introducir un mundo urbano más descarnado, como muestran estas dobles páginas de *Goggles!* (Macmillan, 1969).

**Página siguiente.** La popularidad perdurable de *The Tiger Who Came to Tea*, de Judith Kerr, tal vez sea atribuible al atractivo del desconocido misterioso. Las ilustraciones reflejan una visión de la vida familiar de la década de 1960, aunque el concepto posee un carácter atemporal.





So they went out in the dark, and all the street lamps were lit, and all the cars had their lights on, and they walked down the road to a café.



Sophie opened the door, and there was a big, furry, striped tiger. The tiger said, "Excuse me, but I'm very hungry. Do you think I could have tea with you?" Sophie's mummy said, "Of course, come in."

So the tiger came into the kitchen and sat down at the table.

La serie *This is...*, de Miroslav Sasek, comenzó con *This is Paris* (1958), repleta del encanto gráfico de la época. La sencilla fórmula de una guía visual entretenida de ciudades de todo el mundo ha hecho que estos libros se ganen la categoría de clásicos. Varios se reeditaron no hace mucho, aunque por desgracia no siempre se imprimen con la calidad que merecen.

Maurice Sendak podría ser el mejor ilustrador de libros infantiles de todos los tiempos, y, sin duda, fue uno de los primeros en influir en los educadores y especialistas, además de en los niños, los padres y la comunidad artística. *Where the Wild Things Are* (Harper & Row, 1963; *Donde viven los monstruos*, Alfaguara, 2007) no fue el primer libro ilustrado de Sendak, pero sí el primero en ejercer un enorme impacto en niños y adultos por igual. Causó furor cuando se publicó, y muchos críticos manifestaron su inquietud ante la posibilidad de que fuese aterrador para los niños. Se ha convertido en película y hoy forma parte de la cultura infantil de Occidente. Muchas de las reglas imperantes hasta entonces en el ámbito del libro ilustrado

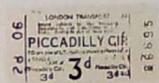
se rompieron cuando Sendak utilizó todos los elementos de su arte para transmitir con fuerza su encantadora historia. *Donde viven los monstruos* trata, en esencia, sobre el amor, pero también sobre la ira, el odio, las obsesiones, la seguridad, las relaciones de poder entre adultos y niños, el sentimiento de pérdida de control y el papel de la imaginación. Sendak aborda esos temas a través de una historia sencilla sobre la rabia e impotencia infantil frente a una parental firme (aunque nunca vemos a la madre). Lo que convierte a este libro en una obra maestra es la manera en que el autor trabaja a muchos niveles para transmitir la profundidad de los sentimientos del joven protagonista a través del color, la forma y la composición. Gran parte de la enorme producción de libros ilustrados de Sendak resulta igualmente desafiante y brillante, aunque ninguno ha alcanzado el valor de *Donde viven los monstruos*. Sendak también ha ilustrado libros infantiles de otros escritores; quizás los más destacados son los de la serie de *Little Bear*, de Else H. Minarik.

inferior y página siguiente. La serie *This is...*, de Miroslav Sasek, presentaba a los niños países y ciudades de todo el mundo. Lo que distingue a estos libros de otros similares era el ojo del artista para el detalle anecdótico de las diferentes culturas. *This is London* fue publicado en 1959 por MacMillan.



The train

Some two million passengers are carried daily in Underground trains.

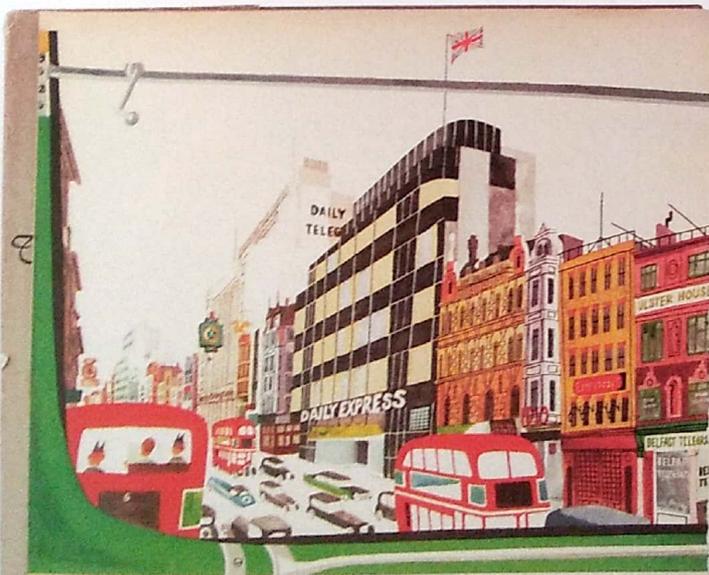


Don't forget to keep your ticket.

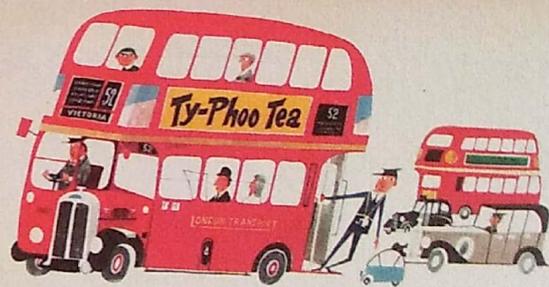
You must surrender it at the exit.



Tomi Ungerer es otro artista influyente que ha practicado diversas disciplinas artísticas, entre ellas la ilustración de libros infantiles. En 2007 creó el Museo Tomi Ungerer en Estrasburgo (Francia), su ciudad natal. El museo alberga su obra gráfica y su colección de juguetes mecánicos, además de trabajos de otros grandes artistas, como Ronald Searle y André François. *Moon Man*, publicado en 1966, tal vez sea uno de los libros ilustrados más conocidos de Ungerer. El hombre de la Luna observa desde arriba y anhela unirse a la diversión de la Tierra. Cuando finalmente logra su deseo, le malinterpretan y le persiguen. Finalmente, consigue encontrar el camino a casa después de haber satisfecho su curiosidad.



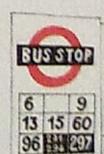
Fleet Street looks like this from the top of a bus. It is here that newspapers are made.



This is one of some six thousand buses in London.



There is green countryside all around London. You can get there on a Green Line coach.



You may have to join a bus queue —

**Inferior.** El genio de Maurice Sendak ha elevado el libro ilustrado a una nueva categoría. *Donde viven los monstruos* trata el tema de la ira de forma poética. Se han vendido alrededor de 20 millones de copias en todo el mundo y existen versiones del libro en otros medios, como la ópera y el cine.

# WHERE THE WILD THINGS ARE



STORY AND PICTURES BY MAURICE SENDAK

# A partir de la década de 1970

Roy Gerrard, al que podríamos definir como un genio olvidado, surgió como autor-ilustrador a finales de la década de 1970, cuando decidió dejar su trabajo como profesor de arte para dedicar toda su atención a la ilustración de libros. La combinación de virtuosismo técnico con la acuarela y un enfoque sarcástico de los temas históricos dieron lugar a una obra muy innovadora que merece ser recordada junto a la de los mejores artistas de su generación. Libros como *The Favershams* (Victor Gollancz, 1982) y *Jocasta Carr, Movie Star* (Farrar, 1992) muestran un enfoque personal y original de la creación de libros ilustrados que encanta a los niños y divierte a los adultos.

Los libros de Anthony Browne, galardonado con la medalla Children's Laureate de Gran Bretaña (2009-2011), atraen a niños y profesores desde la década de 1970, cuando creó los primeros álbumes ilustrados después de ejercitarse como artista médico y de postales. Su obra es apreciada especialmente por los académicos, que aplauden su uso imaginativo de la metáfora visual para crear historias cargadas de significados, que los lectores de todas las edades deben ir descubriendo.

La mayoría de los niños, incluso los de edades bastante tempranas, encuentran la obra de Browne fascinante y potente, divertida y conmovedora. Las meticulosas ilustraciones del artista casi siempre incluyen sutiles referencias a pinturas muy conocidas, trampantojos y toques de humor visual. *Gorilla* (Julia McRae, 1993),

**Derecha.** Las extrañas figuras rechonchas y la técnica precisa de acuarela de Roy Gerrard, combinadas con una imaginación surrealista, le convierten en uno de los artistas del libro ilustrado más interesantes de la década de 1970. En esta imagen de *The Favershams*, Gerrard comprime el barco para que encaje en el formato de la página y simule así las formas de los personajes similares a trolls.



el primero de sus libros que causó un gran impacto, muestra el anhelo de compañía de una niña que vive con su padre (la madre no se menciona en ningún momento). El aislamiento y la desolación de la niña se retratan con gran belleza a través de imágenes metafóricas evocadoras en colores tenues. Todo ello contrasta con la fantasía y la felicidad que experimenta la niña en sus salidas con el gorila. En el siguiente libro, *Zoo* (Julia McRae, 1992), se otorga significado religioso a otro gorila que aparece retratado con la forma de una cruz, con una enorme dignidad y tristeza (véase pág. 74). En ese caso, resulta obvio que Browne habla del sufrimiento y el sacrificio. El resto del libro cuenta con numerosos elementos divertidos que provocan carcajadas en los niños, como el hecho de que las personas se metamorfoseen en animales. No obstante, muchos de los libros de Browne incluyen mensajes morales desafiantes: en *Zoo* llama la atención del lector sobre la relación entre los animales y las personas, y hace hincapié en los temas de la cautividad y la libertad. Y todo eso lo consigue no sólo con el texto escrito: la ironía de los seres humanos sin conciencia que visitan un zoo y explotan a los animales sólo se percibe si se leen las palabras y las imágenes como un todo.

El prolífico y versátil David McKee publica de forma regular con Andersen Press. Conocido por su divertida serie *Elmer the Elephant and Mr Benn*, también ha abordado temas espinosos

como la guerra y la injusticia (véanse págs. 127-128). Es autor de uno de los primeros libros ilustrados infantiles posmodernos: el incomprensible pero interesante *I Hate My Teddy Bear* (Orion, 1984). *Not Now, Bernard* (Andersen, 1980) tal vez sea su libro ilustrado que ha ejercido mayor impacto; incluso muchas personas lo consideran un clásico contemporáneo. Su inteligente interpretación de la tendencia de los adultos a dominar a los niños y sus imaginativas mentes divierte a lectores de todas las edades.

Janet Ahlberg disfrutó de una fructífera relación creativa con su marido, el escritor Allan Ahlberg, hasta su muerte prematura a los cincuenta años. Su colaboración dio como fruto la obra maestra *The Jolly Postman* (Heinemann, 1986) y sus secuelas, por las que Janet ganó la Kate Greenaway Medal. Además, la pareja recibió el premio Kurt Maschler en 1986. Janet ya había ganado la Greenaway por *Each Peach Pear Plum* (Kestrel), un clásico más discreto, en 1978. Sus ilustraciones no sólo destacan como obra gráfica, sino que además tratan con imaginación aspectos culturales de la vida que suponen un desafío, al mismo tiempo que divierten a los jóvenes lectores.

**Inferior.** La cultura del libro ilustrado en China aumenta día tras día. Este diseño de página sin publicar, obra del artista premiado Cai Gao, ilustra la historia de *La túnica de los cien tipos de plumas*. Gao combina en su trabajo la rica tradición gráfica china con técnicas pictóricas más modernas.

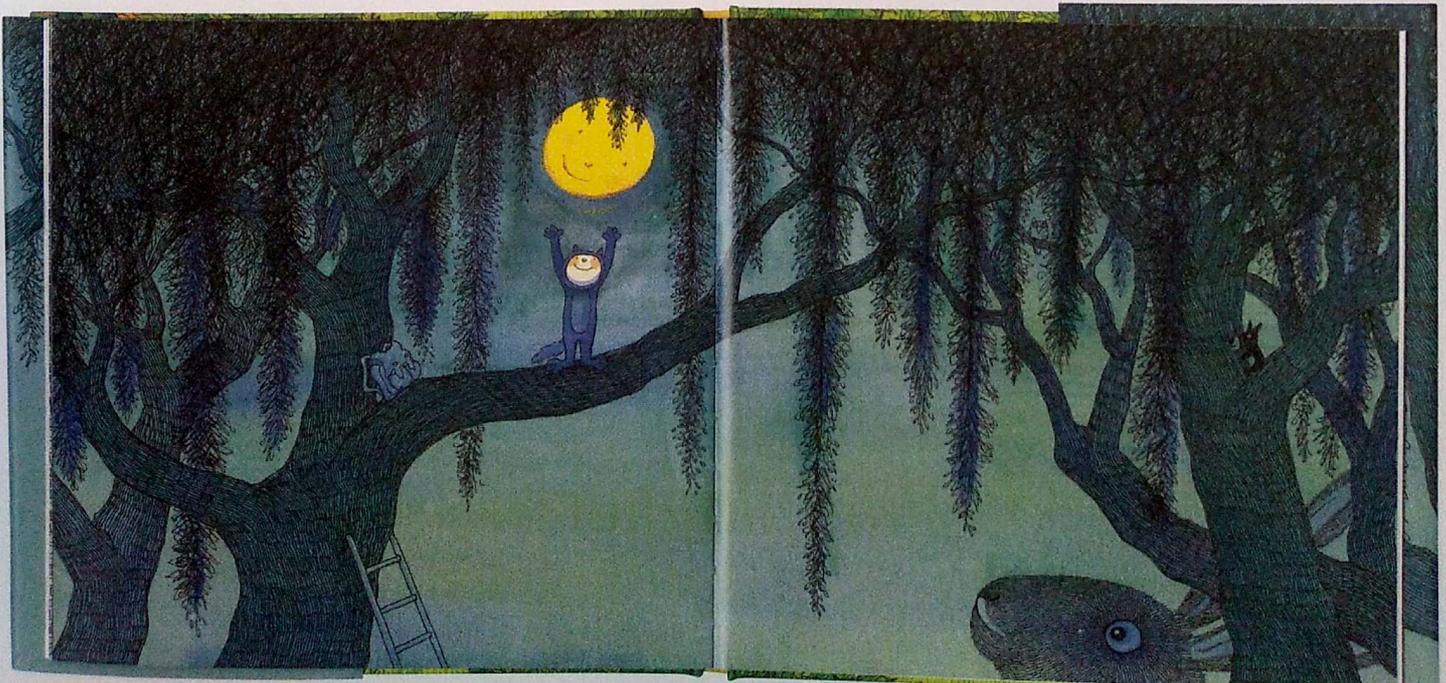


# El libro ilustrado en el siglo XXI

En una sociedad cada vez más global resulta razonable esperar un mercado del libro ilustrado también más globalizado. La llegada del eBook debería facilitar este carácter internacional. Lo cierto es que las cosas no son tan sencillas. Aunque Disney se conoce en casi todas las culturas, y muchas multinacionales editoriales publican libros ilustrados para el mercado mundial, el libro ilustrado como reflejo cultural de su lugar de origen parece obstinado en perdurar. Al mismo tiempo, a medida que aumenta la conciencia respecto al libro ilustrado como forma de arte, muchos pequeños países reconocen cada vez más la importancia de conservar sus propias lenguas y tradiciones. Así, aunque los grandes nombres de la industria siguen publicando a escala internacional, por suerte todavía quedan exquisiteces regionales por descubrir. Muchos países proporcionan ayudas a artistas y a editoriales para garantizar la producción de libros ilustrados autóctonos y su lectura junto a los libros importados y traducidos. Lo triste es que muy pocos de esos libros se traducen a otras lenguas.

En los siguientes capítulos mencionaremos a numerosos artistas nuevos y emergentes; son sólo una pequeña selección de los cuantiosos artistas internacionales y regionales que han contribuido a configurar el actual panorama de la ilustración de libros infantiles. Haremos un especial hincapié en los que han desempeñado un papel especialmente influyente como creadores de libros ilustrados.

Inferior. *When the Moon Forgot*,  
de Jimmy Liao (Little Brown, 2009).



Además de crear sus propios libros, el americano Lane Smith disfrutó de una colaboración especialmente exitosa con el escritor Jon Scieszka y la diseñadora Molly Leach desde la deslumbrante presentación de *The True Story of the Three Little Pigs* en 1989 (Viking). Las señas de identidad de esa colaboración incluyen una relación ingeniosa e irónica entre la palabra y la imagen, un diseño imaginativo, elementos posmodernos y una obra gráfica técnicamente espectacular. La clave de *The True Story of the Three Little Pigs* reside en no creer nada de lo que escribe el supuesto autor (Alexander T. Wolf), ya que todo lo que dice se contradice con las imágenes que acompañan a las palabras. Cada nueva publicación de Smith es más imaginativa que la anterior, y ha ido pasando gradualmente de procesos totalmente tradicionales a medios digitales (una evolución natural para un artista que le saca provecho a la página con una cacofonía de *collages* de texturas y formas).

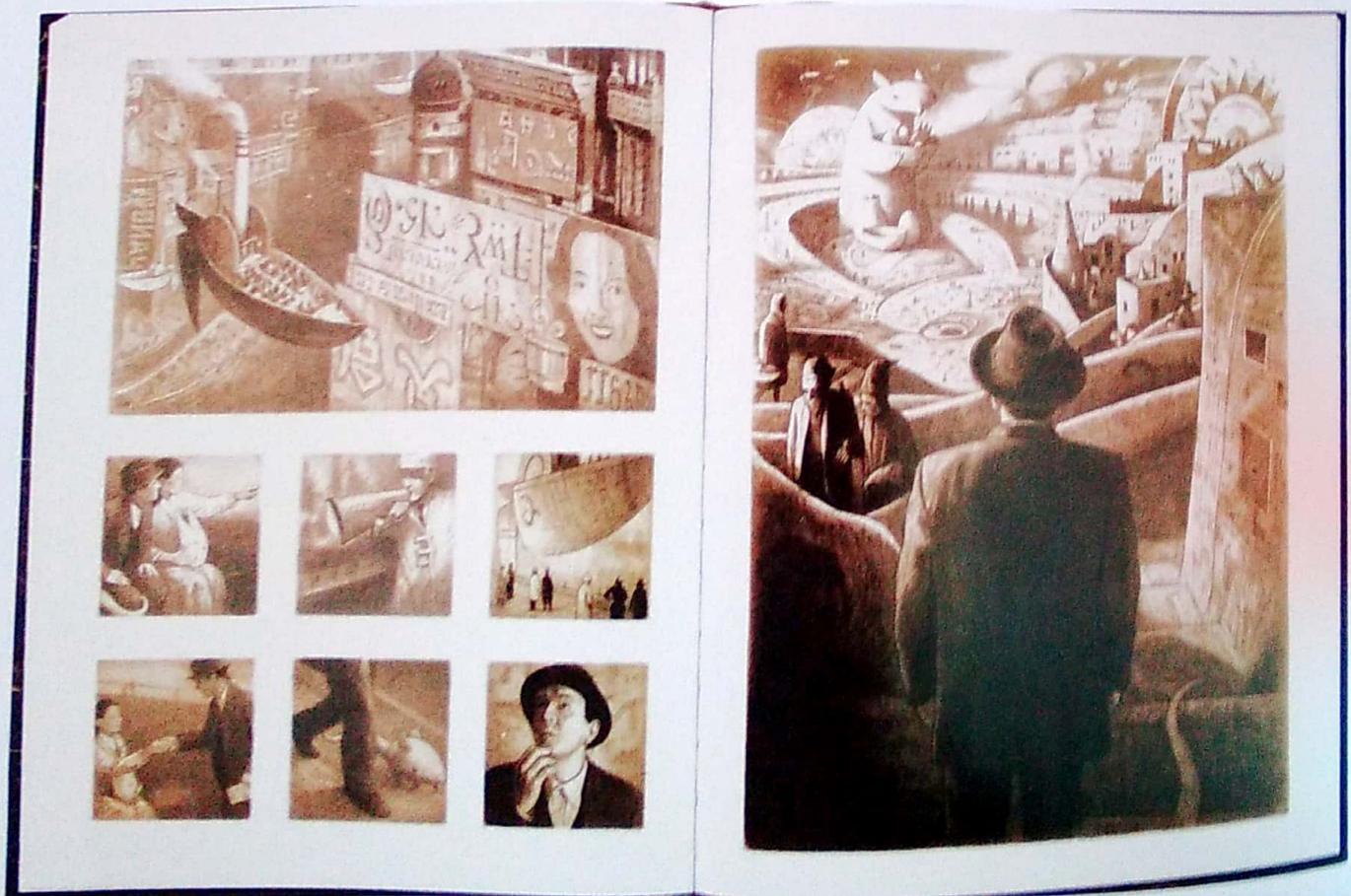
Mini Grey es una autora-illustradora con una gran imaginación que ha probado suerte en otras carreras, como la docencia en una escuela de primaria, el diseño teatral y la elaboración de marionetas. Afirma que disfruta utilizando las manos para crear cosas, además de trabajar con pintura y *collage* en superficies planas. Su obra gráfica posee cierta teatralidad. Su experiencia en la enseñanza le ayuda a conocer bien a su público, y libros como *Traction Man is Here*

(Random House, 2005) resultan absorbentes para los más pequeños. Además, destilan una ironía posmoderna y sutiles referencias que divierten y entretienen también a los padres. En 2007, Grey obtuvo la Kate Greenaway Medal por *The Dish and the Spoon*.

La obra de Jimmy Liao tiene un enorme éxito en su país natal, Taiwán, así como en otros países de Extremo Oriente, desde hace varios años. Actualmente se está introduciendo en el mercado angloparlante. Liao trabajó en publicidad durante doce años antes de crear sus primeros libros ilustrados, *A Fish With a Smile* y *Secrets in the Woods*, publicados a finales de la década de 1990. Gran parte de su obra se ha adaptado a otros medios, como el cine, el teatro, la animación y la televisión. Los temas de Liao son muy espirituales, y con frecuencia analiza las experiencias y las emociones de las personas sencillas en situaciones extraordinarias.

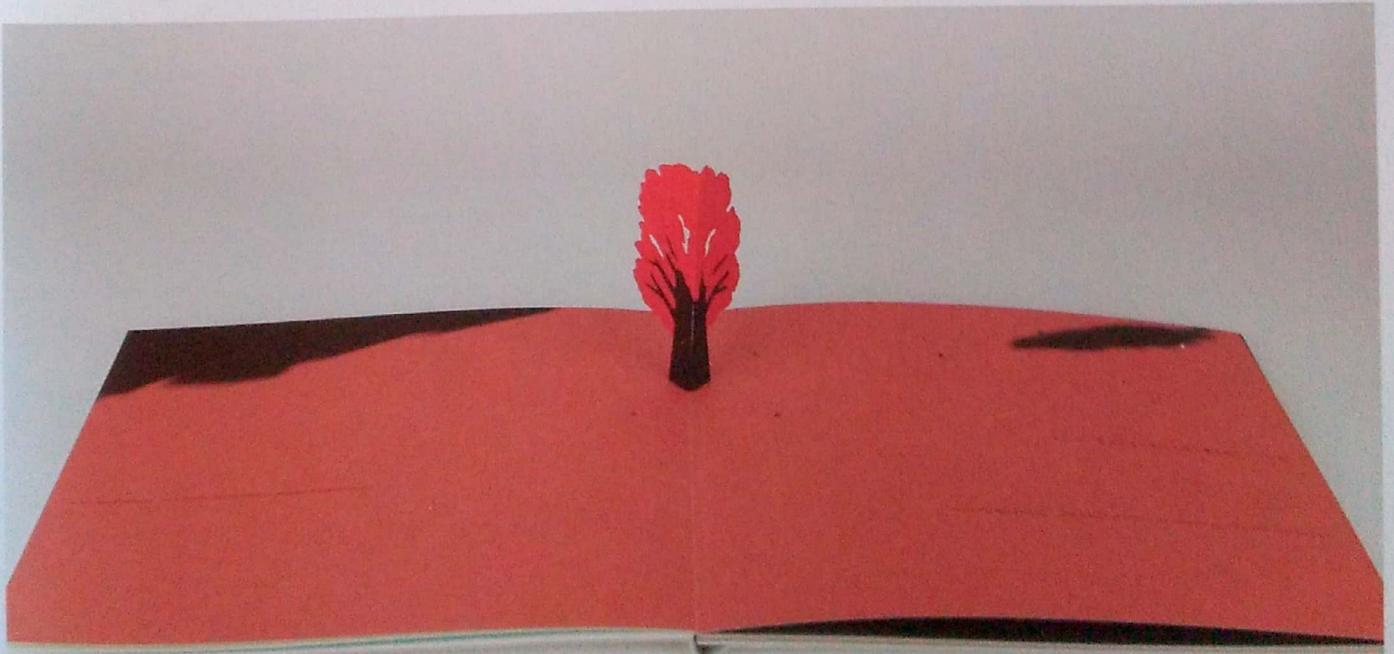
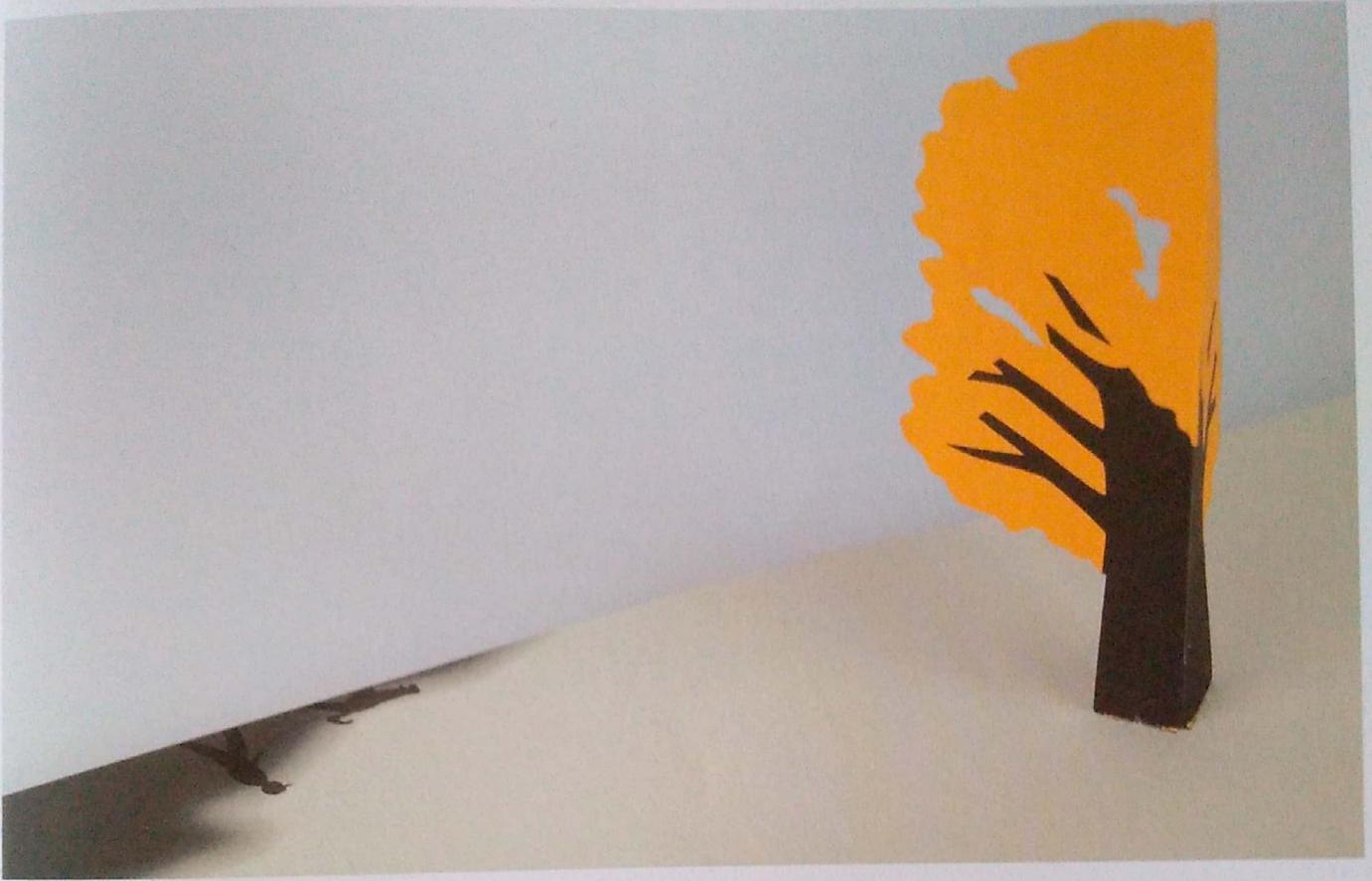
La contribución del australiano Shaun Tan a la evolución del libro ilustrado es incommensurable. Ello se debe no sólo a la innovación, la maestría técnica y la ambición creativa de sus libros, sino que además es el resultado de sus escritos y sus charlas sobre el tema. Con libros como *The Red Tree* (Lothian, 2000; *El árbol rojo*, Barbara Fiore, 2005) y el sorprendente *The Arrival* (Lothian, 2007), Tan ha llevado al concepto de texto pictórico a un nuevo nivel en el que explora la ambigüedad y el potencial de los múltiples significados en la secuencia visual.

Inferior. En *The Arrival*, Shaun Tan explora el concepto de la exclusión.



**Inferior.** Los libros del premiado artista japonés Katsumi Komagata trascienden edades y culturas porque comunican principalmente a través del carácter físico de los propios volúmenes. En *Little Tree*

(*One Stroke/Les Trois Ourses*, 2008), Komagata narra la historia del ciclo vital de un árbol de manera minimalista y muy poética.



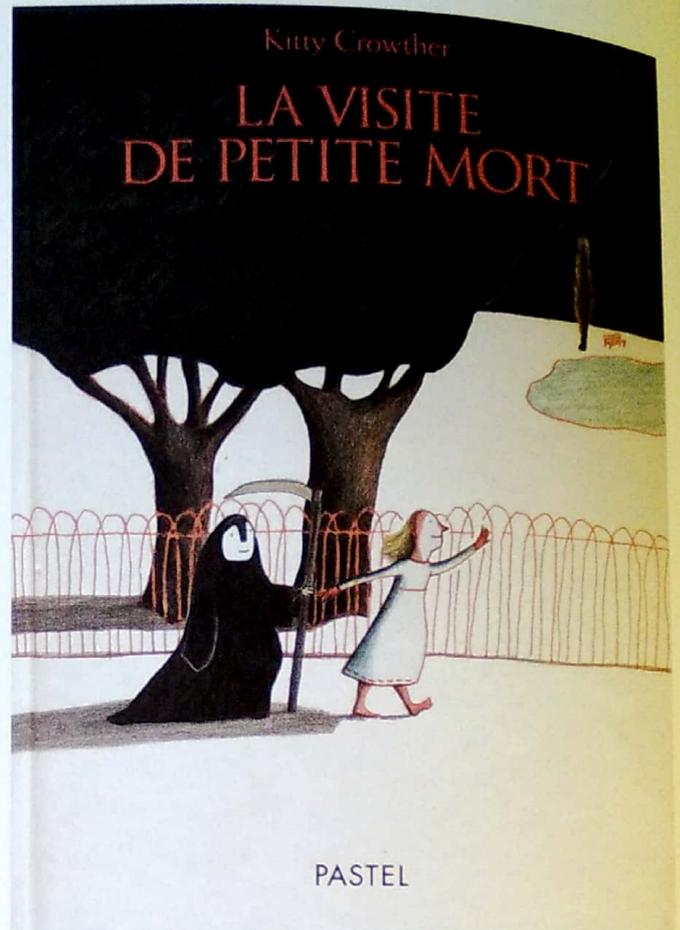
Los libros ilustrados de la alemana Jutta Bauer también abordan temas filosóficos sobre los significados más profundos de la vida cotidiana. Gozan de un gran éxito en su lengua original y están empezando a abrirse paso en otras culturas gracias a las traducciones. Es el caso de *El ángel del abuelo* (Lóquez Ediciones, 2002). Las ilustraciones y los textos de Bauer son sencillos y al mismo tiempo profundos y poseen la capacidad de transmitir narrativas con múltiples lecturas.

El premio Astrid Lindgren Memorial, concedido en 2010 a la artista y escritora belga Kitty Crowther, supuso el reconocimiento a su posición como una de las narradoras pictóricas más importantes del mundo. Recibir un premio tan prestigioso cuando aún no se han cumplido cuarenta años supone un logro extraordinario. Crowther domina con maestría el lenguaje del libro ilustrado. Con una serie de medios tradicionales limitados (predominantemente lápiz, lápices de colores y tintas), trabaja de un modo directo, aparentemente espontáneo, que habla al lector de manera íntima. Como afirmó el jurado del premio Lindgren: «mantiene la tradición del libro ilustrado al tiempo que lo transforma y lo renueva [...] En los libros de Kitty Crowther, el texto y las imágenes forman un todo».

Mantener las tradiciones del libro ilustrado, pero transformándolas y renovándolas a la vez, supone un logro sólo atribuible a los mejores creadores contemporáneos. En los siguientes capítulos veremos algunos aspectos de la creación y la lectura de libros ilustrados desde el punto de vista de quienes los crean, los publican y los leen.

**Inferior.** La cultura del libro ilustrado aparece con rapidez en todos los rincones del mundo. *Obax*, de André Neves, aunque tiene un tema africano, fue publicado por Brinque-Book en Brasil.

**Inferior.** Cubierta de *La visite de Petite Mort*, de Kitty Crowther.



Ali morava a pequena Obax.



# EL ARTE DEL CREADOR DE LIBROS ILUSTRADOS



Ante el interés creciente por el libro ilustrado como expresión gráfica, algunas personas se preguntan: «¿Es arte?». Asimismo, ante el aumento de la libertad estilística, otros se cuestionan: «¿Es adecuado para los niños?». Las respuestas a esas preguntas varían mucho en función de las culturas, pero es posible afirmar que el libro ilustrado ha empezado a llenar un vacío en el arte gráfico figurativo y narrativo. La cuestión de la idoneidad se trata en el capítulo 5, pero el hecho de que los libros ilustrados se publiquen principalmente para el público infantil no debería ser un factor en la valoración de su mérito artístico, como tampoco debería serlo el contexto de la producción en masa. El contexto parece haber asumido un papel desproporcionadamente importante en el mundo de la apreciación del arte y puede llevar a un enfoque perezoso en la lectura de imágenes. Incluso el padre del libro ilustrado, Randolph Caldecott, padeció esos prejuicios: en *Pall Mall Gazette* (16 de febrero de 1886) se quejó de que «los artistas dicen que sólo soy un aficionado ingenioso».

Este capítulo analiza el arte único del libro ilustrado desde las perspectivas de su creación y su significado, y además examina la obra de diversos artistas individuales procedentes de distintos ámbitos culturales que describen sus experiencias y sus métodos de trabajo. No obstante, antes convendría considerar la idea del libro ilustrado como obra de arte y echar un vistazo al bagaje educativo a partir del cual puede surgir este arte definido como híbrido.

# El libro ilustrado como obra de arte

Los mejores libros ilustrados se convierten en minigalerías de arte atemporales, una suma de concepto, obra gráfica, diseño y producción que aporta placer y estimula la imaginación, tanto de niños como de adultos. Las miniproducciones teatrales ofrecen una analogía más adecuada: una fusión de palabra e imagen que resulta clave para la experiencia del libro ilustrado, al mismo tiempo que reconocen lo que Barbara Bader denomina «el drama de pasar la página» en *American Picture Books: From Noah's Ark to the Beast Within* (Macmillan, 1976).

El libro como obra de arte es un concepto que se remonta a siglos atrás, a los primeros libros hechos a mano. En la actualidad, los límites entre arte, literatura y arte gráfico «comercial» se diluyen en el libro ilustrado infantil. En *What Do You See: International Perspectives on Children's Book Illustration* (Cambridge Scholars Publishing, 2008), Magdalena Sikorska afirma: «Probablemente, resulta ligeramente exagerado decir que muchos libros ilustrados contemporáneos son los últimos bastiones de la cultura visual en el sentido medieval del mensaje codificado».

En 2007 se creó el OPLA (archivo de libros infantiles de artistas) en la biblioteca de la ciudad de Merano (Italia) para reflexionar sobre el espacio donde el arte y el libro ilustrado convergen (y para celebrarlo). Gracias a ese archivo, expertos y niños pueden disfrutar de la obra de artistas que han puesto a prueba los límites del libro como objeto. Así lo afirma Maurizio Corraini en el catálogo de la exposición del décimo aniversario:

*¡Obras manipuladas! Una posibilidad explosiva que significa que se pueden tocar y poseer, una ocasión para entrar en contacto directo con el arte. Es una manera de inculcar buenos hábitos, sobre todo entre los niños, que así empiezan a considerar el arte como algo que les influye directamente y no, como ocurre con frecuencia, como un mundo distante que sólo pueden visitar de vez en cuando.<sup>1</sup>*

Corraini explica que todos nosotros, y no sólo los niños, nos beneficiamos de la oportunidad de manipular y sentir lo que son en esencia obras de arte. Cuando una visión artística personal y única se combina con la capacidad de establecer contacto con las mentes y los corazones desde el mundo de la infancia, se despierta la magia. En palabras de Ilaria Tontardini, los adultos percibimos ese misterioso «paisaje remoto» de la infancia «como un mundo que pertenece a una parte lejana de nosotros».<sup>2</sup>

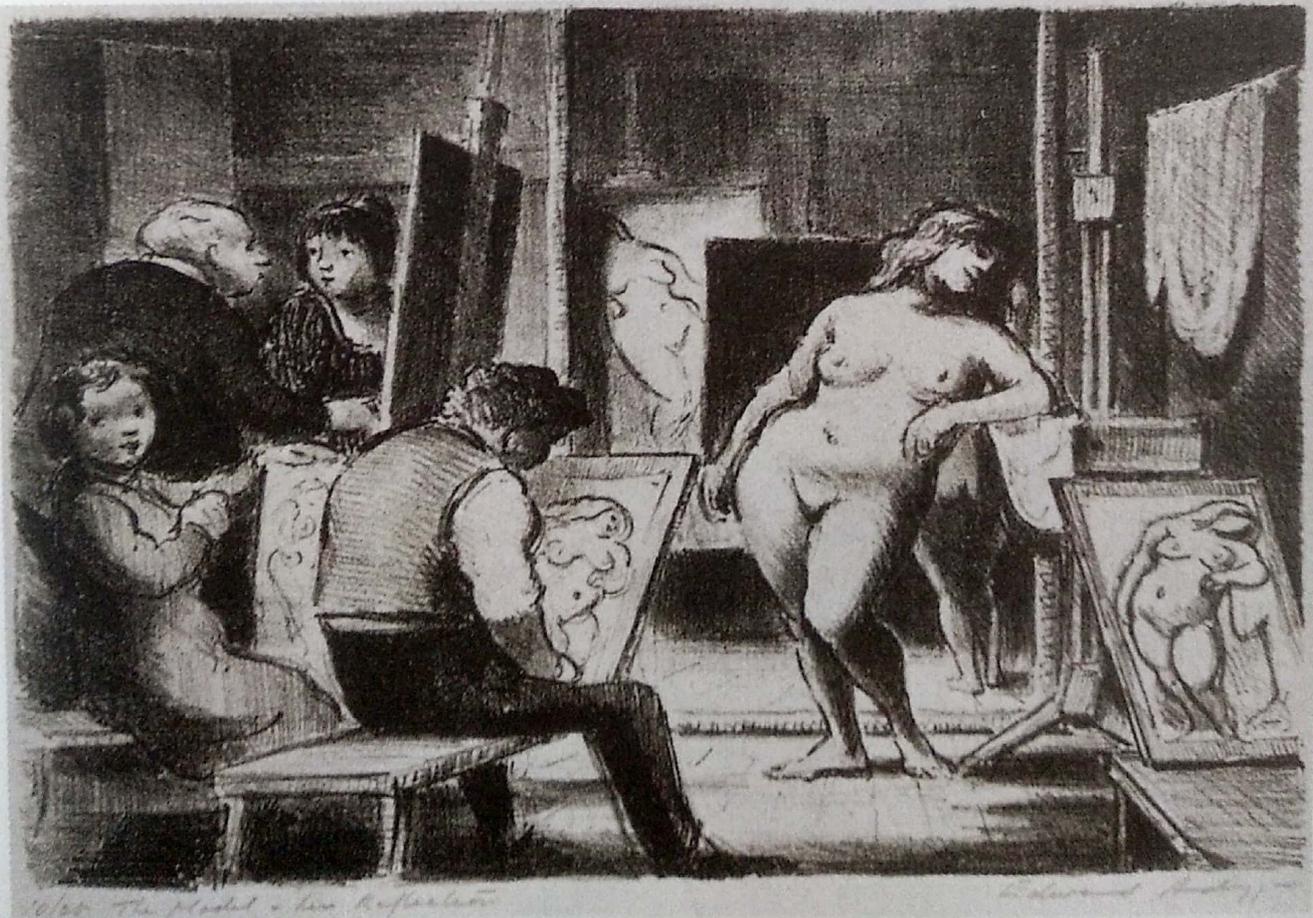
<sup>1</sup> Maurizio Corraini. *Children's Corner*, 2007.

<sup>2</sup> Citada en el catálogo de la exposición *Metaphors of Childhood*. Editrici Compositori, 2009.

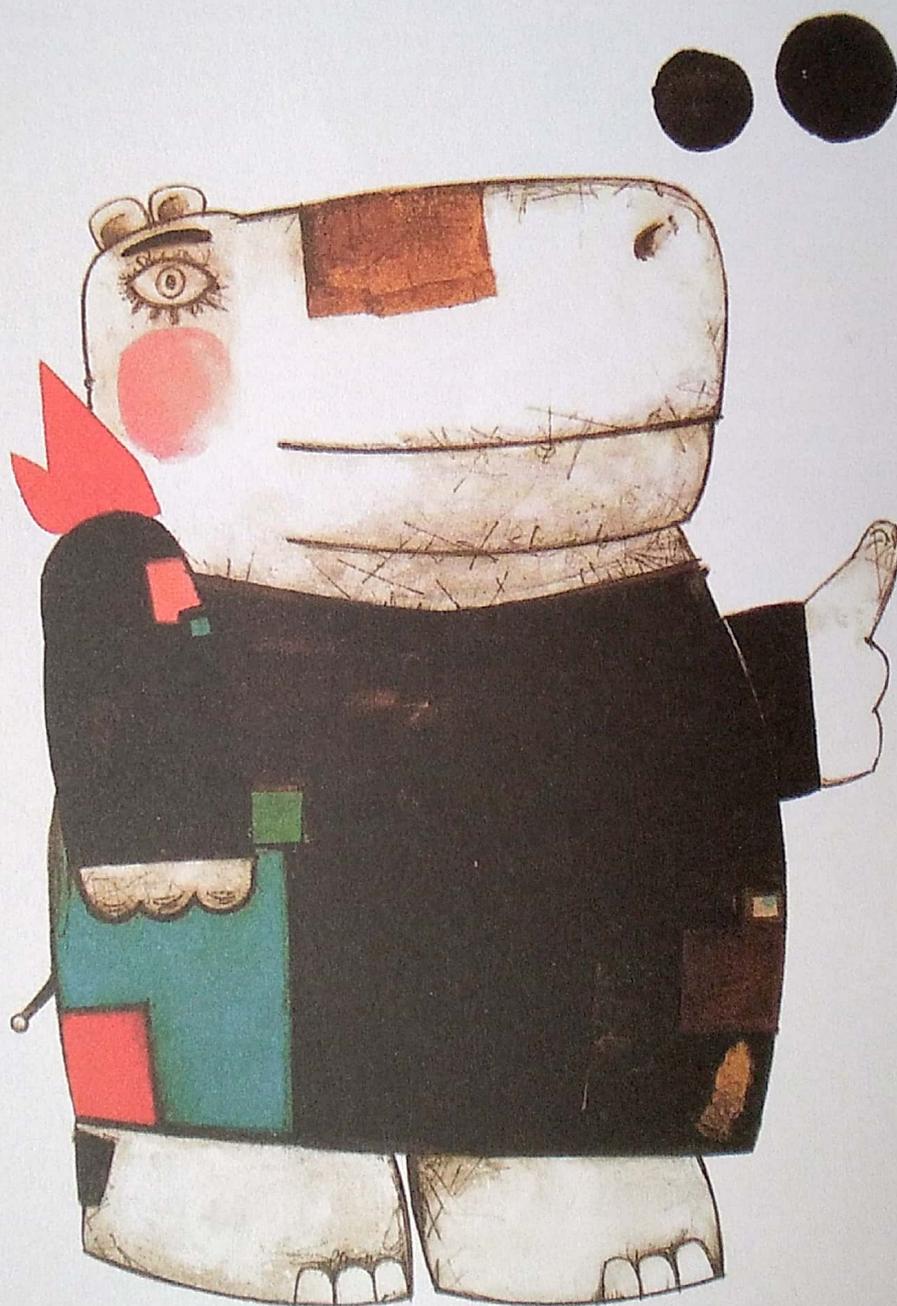
# Educación y formación

Tal como se menciona en el capítulo anterior, los gigantes artísticos del género se han afianzado en la conciencia colectiva de generaciones de niños y adultos. Maurice Sendak, Eric Carle, Bruno Murani, Květa Pacovská y John Burningham, por citar sólo unos pocos, han causado un impacto duradero en el arte del libro ilustrado, así como en un público formado por millones de personas. ¿Cómo surgieron estos y otros artistas? ¿Es posible enseñar sus habilidades? Esta última pregunta incide en el núcleo mismo de la naturaleza de la formación artística y de diseño. Existen numerosos cursos de especialización en ilustración, y cada vez más de ilustración narrativa en sus diferentes formas. Sin embargo, apenas existe unanimidad en el tipo de educación que han recibido los grandes ilustradores, incluso en época tan reciente como el siglo XX. Quentin Blake, por ejemplo, estudió inglés en la Universidad de Cambridge, y Edward Ardizzone asistió a clases vespertinas de dibujo anatómico, donde tuvo como profesor al artista Bernard Meninsky, al mismo tiempo que aprendía el oficio de oficinista en una empresa londinense. También existe una diversidad considerable en cuanto a la formación de la generación más nueva. Algunos ilustradores apenas han recibido educación artística formal

**Inferior.** Edward Ardizzone fue uno de los ilustradores británicos más populares e influyentes del siglo XX. Sin embargo, su educación artística formal se limitaba a unas clases de dibujo del natural. Realizó numerosos grabados de esa experiencia.



Inferior. Hipopótamo de  
*One Five Many*, de Květa Pacovská.



y otros cuentan con una formación más clásica en bellas artes o diseño gráfico.

«Dibujar es otra forma de pensar», afirmó Edward Bawden, el influyente artista gráfico británico.<sup>3</sup> Se trata de una afirmación que apunta al motivo por el que el arte y el diseño no se han considerado disciplinas académicas hasta hace relativamente poco tiempo, y a las dificultades que han experimentado al ser absorbidas en la cultura universitaria contemporánea. Tradicionalmente, las escuelas de arte eran lugares a los que acudían los aspirantes a artistas para aprender de sus maestros; en otras palabras, los artistas y diseñadores siempre han enseñado arte y diseño. En las artes aplicadas, ese factor parece especialmente importante: casi todas las enseñanzas son impartidas por profesionales en activo que dedican una pequeña parte de su tiempo a la docencia, tanto como complemento económico como para «devolver algo» (y, de paso, recibir inspiración del contacto con los alumnos). Muchos de los artistas que aparecen en este libro han enseñado ilustración en escuelas de arte como profesores visitantes. A lo largo de los años, numerosos ilustradores han logrado combinar

carreras de alto nivel en publicidad con un puesto en la enseñanza. Entre ellos figuran Quentin Blake en el Royal College of Art de Londres; William Stobbs en el Maidstone College of Art y Steve Guarnaccia en el Parsons, en la ciudad de Nueva York.

Cuando Edward Bawden estudiaba en la Cambridge School of Art, en la década de 1920, no existía lo que hoy conocemos como currículo, ni tampoco los múltiples criterios de evaluación y los resultados de aprendizaje que hoy existen. Bawden invertía su tiempo en dibujar a partir de moldes clásicos y crear meticulosamente tipos de letra (pensamiento a través del dibujo). Durante gran parte del siglo XX, las escuelas de arte fueron instituciones autónomas al margen del sistema universitario, gestionadas por artistas y diseñadores, que ejercían también de profesores, y no por académicos. La reciente absorción de esas escuelas por las universidades ha dado como resultado un choque cultural todavía sin resolver: el mundo del aprendizaje a través de la práctica, del pensamiento a través del dibujo, choca de frente con el mundo del aprendizaje basado en la exposición teórica, los resultados predeterminados y el conocimiento cuantificable.

<sup>3</sup> William Feaver. «Drawing his own conclusions», *Observer Magazine*, 8 de marzo de 1987, pág. 32.



On this particular morning, the cats were walking through the market together. The rain had stopped, and a watery sun shone overhead. The street was crowded. Children played. Men and women with large baskets jostled one another, and the stall-owners shouted their wares.

**Izquierda.** William Stobbs fue uno de los numerosos artistas que combinaron carreras productivas como ilustradores con la docencia en escuelas de arte.

**Inferior.** *Off to Windmill Hill*, un boceto en tinta y aguada de Edward Bawden. El artista estudió en la Cambridge School of Art y en el Royal College of Art en la década de 1920, época en la que los alumnos pasaban gran parte del tiempo dibujando a partir de moldes clásicos y aprendiendo caligrafía.

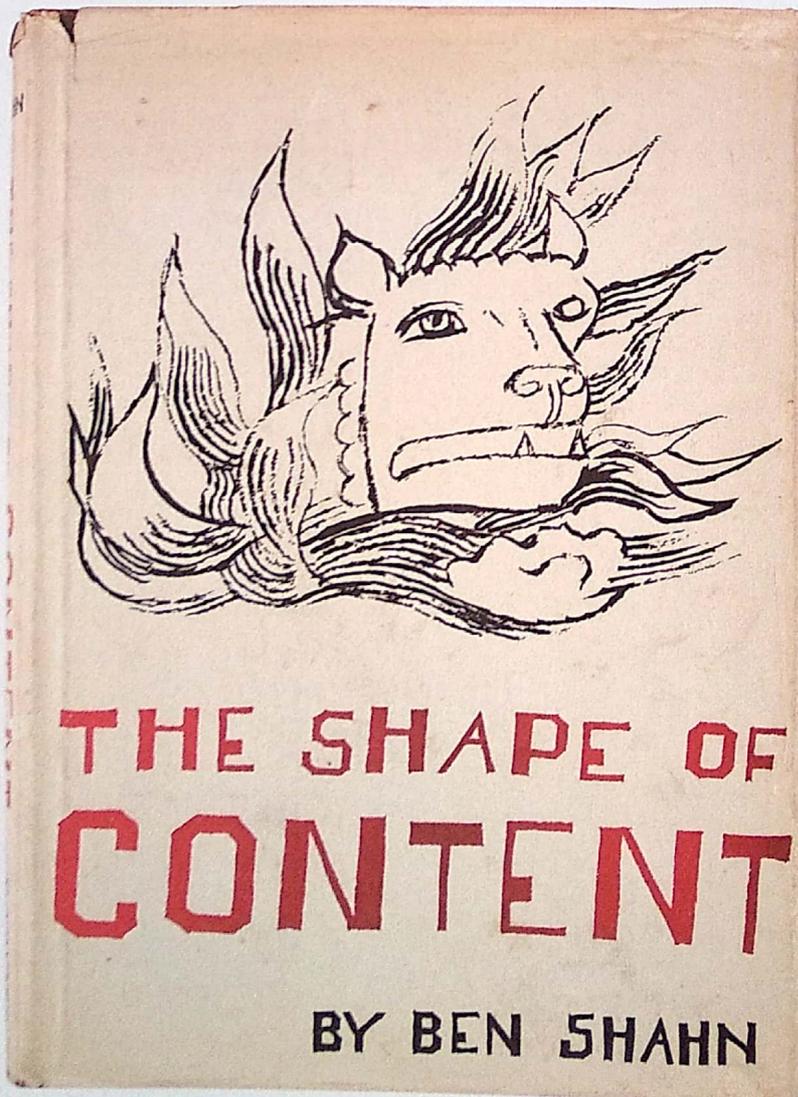


Sorprendentemente, han pasado más de cincuenta años desde que el artista e ilustrador americano Ben Shahn predijo y examinó esos choques en su ensayo, *The Shape of Content* (Harvard University Press, 1957). Shahn reflexiona sobre la difícil relación entre la expresión creativa y la academia:

*[...] siempre existe la posibilidad de que el arte acabe ahogándose en el ambiente universitario, de que el impulso creativo desaparezca por completo bajo el dominio de la crítica y la erudición. Tampoco existe una unanimidad absoluta por parte de la propia universidad respecto a si la presencia de artistas será beneficiosa para la comunidad, o si el arte en sí mismo es una actividad intelectual positiva y sólida y, por tanto, una materia de estudio universitario adecuada.*

El conflicto resulta especialmente visible en el campo de la investigación de doctorado. Dichas investigaciones comienzan con una pregunta y terminan con respuestas probadas, un concepto hasta entonces extraño para el artista creativo o expresivo, para el que la investigación puede tener un significado totalmente distinto.

No obstante, el libro ilustrado es el centro de un corpus de investigación académica que va en aumento en los últimos años (en los capítulos 3 y 4 se habla al respecto). Cada vez más artistas investigan en el doctorado a través de la práctica creativa personal y avanzan en sus conocimientos mediante la creación reflexiva. Y eso es importante: se nutre de investigaciones desde «fuera» y revela nuevos conocimientos sobre los procesos y la práctica de la creación de libros ilustrados. De ese modo aumenta lo que ya se sabe sobre el objeto terminado y las maneras en que se puede leer. Esa investigación creativa guiada por la práctica en el ámbito del arte todavía está en pañales y es objeto de un intenso debate. La relación entre teoría y práctica creativa ocupa el centro de ese debate y es una cuestión clave en este libro, en el contexto de la creación y el significado del libro ilustrado infantil.



**Superior.** Para muchos estudiantes de arte del siglo XX, el molde clásico desempeñó un papel fundamental para entender la forma.

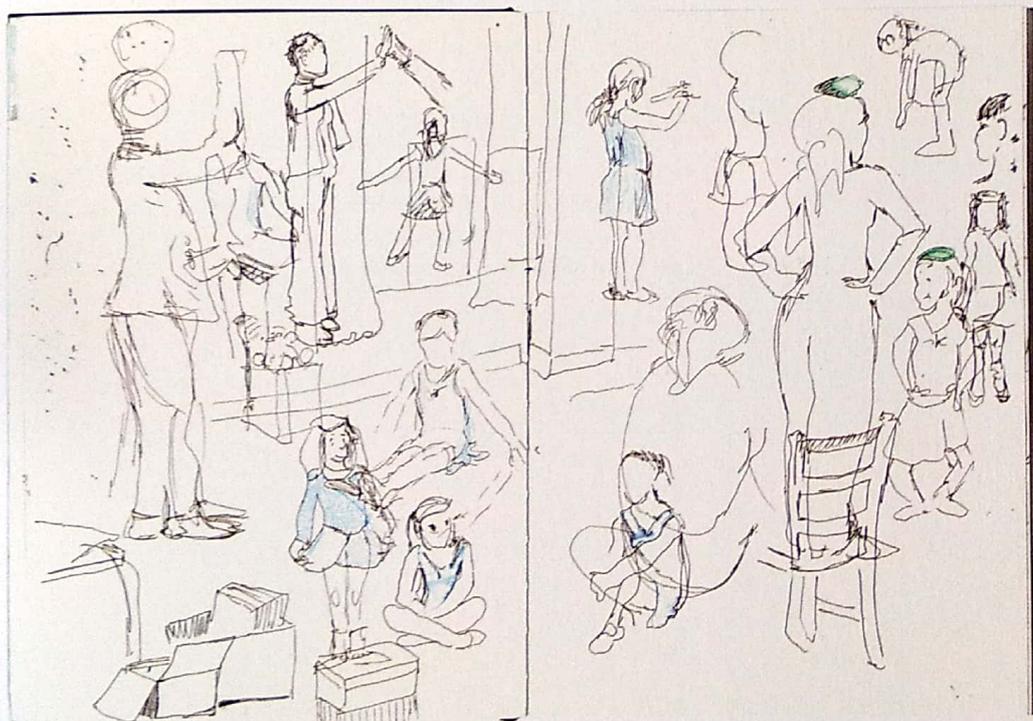
**Izquierda.** El influyente libro de Ben Shahn resulta tan relevante hoy como cuando se publicó, en 1957. Como Edward Bawden, la obra de Shahn aunó con acierto las bellas artes y las artes aplicadas. Ambos artistas creían que era preciso aplicar los mismos estándares personales, tanto si se trabajaba para uno mismo como si se hacía para un cliente.

# El artista del libro ilustrado

Y la pregunta persiste: ¿cómo surge el artista del libro ilustrado? ¿Es posible enseñar el arte del libro ilustrado? Por suerte, los artistas son lo suficientemente imprevisibles como para permitir que las respuestas a estas preguntas sean sencillas, pero hay muchas habilidades (conceptuales, creativas y técnicas) que se pueden adquirir con la ayuda adecuada. Asimismo, existen dones y talentos individuales y únicos que pueden salir perjudicados si se recibe una enseñanza inadecuada. John Nash, pintor e ilustrador británico de mediados del siglo XX, recordaba cómo su ilustre hermano mayor, Paul, le disuadió para que no siguiera una formación tradicional: «[...] me decía que era muy afortunado por empezar sin las desventajas de la formación convencional».<sup>4</sup> Paul Nash fue extremadamente protector con lo que consideraba el «ojo inocente» de su hermano.

Aunque la mayoría de los profesores de arte involucrados en la enseñanza de la ilustración estarían de acuerdo en que el dibujo es una habilidad fundamental para el ilustrador, resulta complicado encontrar consenso en cuanto a lo que eso significa. Hay quien cree que se trata principalmente de una habilidad formal, de la capacidad de plasmar la forma tridimensional en una superficie bidimensional

<sup>4</sup> John Rothenstein. *John Nash*. MacDonald & Co, 1983.



Para la mayoría de los ilustradores, el cuaderno de bocetos es el medio en el que surge y evoluciona su lenguaje visual individual, sin someterse al escrutinio de los demás. Cuadernos de bocetos de alumnos de la Cambridge School of Art. **Izquierda, superior.** Dibujos de una clase de ballet de Merja Palin. **Inferior.** Collage *Carnaby Street* de Karen Thompson. **Página 57, superior e inferior.** Páginas de un cuaderno de bocetos de Antoaneta Ouzonova. **Centro.** Páginas de un cuaderno de bocetos de Katrin Lang.



de manera convincente. Otros piensan en términos de creación gestual e intuitiva. Resultaría más útil considerar *por qué* dibujamos y no tanto *cómo* dibujamos. El artista gráfico estadounidense Saul Steinberg definió el dibujo como «una manera de razonar sobre el papel». Cada persona dibuja de manera distinta, ve las cosas de un modo diferente y piensa de forma diversa, pero el acto aparentemente sencillo de intentar articular visualmente una idea o una experiencia sobre el papel, y siguiendo una secuencia, sigue siendo la base de la obra de la mayoría de los ilustradores.

El objetivo que hay detrás del proceso de creación de una imagen es lo que dicta y da forma a la evolución de una identidad visual en la obra de un artista, y no tanto una búsqueda consciente de estilo. No obstante, generaciones de niños han crecido aprendiendo a reconocer al instante el trabajo de artistas individuales a través de su «firma» personal. Para el aspirante a artista resulta tentador tomar prestados lenguajes estilísticos de esos autores reconocidos. Imitar un estilo determinado de línea aparentemente sin esfuerzo puede parecer una opción fácil, pero una voz genuinamente pictórica sólo surge a través de un diálogo personal prolongado con el mundo real. Por lo general, ese proceso se plasma en el cuaderno de bocetos, cuando no hay conciencia de un público o de su edad. Al principio se trata de aprender a ver. Mediante el dibujo nos damos cuenta de que no conocemos las cosas que creíamos conocer sobre el contacto visual superficial. Keith Micklewright expresa con elocuencia el dilema del huevo y la gallina en *Drawing: Mastering the Language of Visual Expression* (Laurence King Publishing, 2005; *Dibujo*, Blume, 2006):

*Sin la capacidad de «ver» resulta difícil dibujar, pero sin la capacidad de dibujar supone un problema aprender a ver [...]. Un fenómeno inicial, más importante, es la frecuencia con la que es preciso convencer a la gente de que la capacidad de reconocer objetos en realidad no es lo mismo que ver.*

El arte del creador de libros ilustrados consiste, por tanto, en pensar en imágenes y palabras, y comunicar a través de ellas. Es un arte que se nutre de la interdependencia entre las habilidades de ver y dibujar.

## Aprender a ver

La expresión *alfabetización visual* fue acuñada por John Debes en la década de 1960. Aunque no existe una definición acordada de manera unánime sobre lo que significa, su uso se ha extendido. Como señaló Clive Phillpot en *Visual Literature Criticism: A New Collection* (Southern Illinois University Press, 1979), el lenguaje visual nos falla en ese campo:

*A los términos familiares alfabetización y conocimientos básicos de aritmética se les ha unido recientemente el de la capacidad de expresión oral, pero cuando se trata de describir la capacidad de ver (en contraposición a mirar), parece que nos quedamos anclados en la expresión alfabetización visual, lo que sugiere la capacidad de leer una imagen pictórica. Por supuesto, podemos entender las razones para asociar esas dos palabras, pero la ausencia de términos como visualidad o pictorialidad en el sentido de capacidades, o alguna estupidez verbal similar, parece significativa. La expresión alfabetización visual confirma el dominio de la cultura verbal sobre la visual.*

Resulta justo decir que los artistas y los académicos tienen ideas distintas sobre el significado de *ver*. Ya en 1969, Rudolf Arnheim se lamentaba en *Visual Thinking* (University of California Press, 1979; *El pensamiento visual*) de la tendencia del sistema educativo a relegar el papel de las artes plásticas al de una terapia:

*En la actualidad continúa la separación perjudicial entre percepción y pensamiento. Encontramos ejemplos en los campos de la filosofía y la psicología. Todo nuestro sistema educativo sigue basándose en el estudio de las palabras y los números. En las guarderías, los niños aprenden viendo y manipulando formas bonitas e inventan sus propias formas sobre el papel y con arcilla, ejercitando su mente a través de la percepción. Pero en el primer curso de primaria, los sentidos empiezan a perder estatus en la educación. Cada vez más, las artes se consideran una formación en habilidades agradables, como entretenimiento y liberación mental.*

El texto citado deja claro que, aunque se nos recuerda constantemente que vivimos en una cultura cada vez más visual, es muy posible que todavía exista la tendencia a considerar el pensamiento y el dibujo como actividades totalmente independientes.

## Pensar a través del dibujo

Dibujar no es, o no debería ser, una actividad pasiva. Cuando dibujamos lo que observamos, los trazos que hacemos no sólo describen la forma o los contornos del tema, sino que además expresan aquellos aspectos en los que, de manera consciente o inconsciente, estamos más interesados o por los que sentimos más curiosidad. Así empieza a evolucionar el lenguaje individual y personal de la creación de imágenes. El ilustrador estadounidense James McMullan resume esta idea a la perfección en sus escritos sobre su experiencia como profesor de un grupo de alumnos de ilustración en la Escuela de Artes Visuales de Nueva York a los que intentó ayudar a encontrar un sentido natural de identidad en su trabajo:

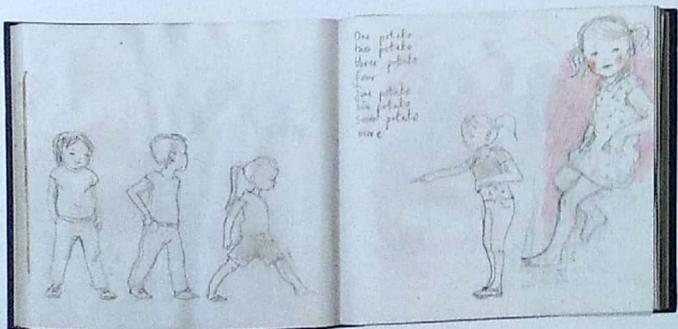
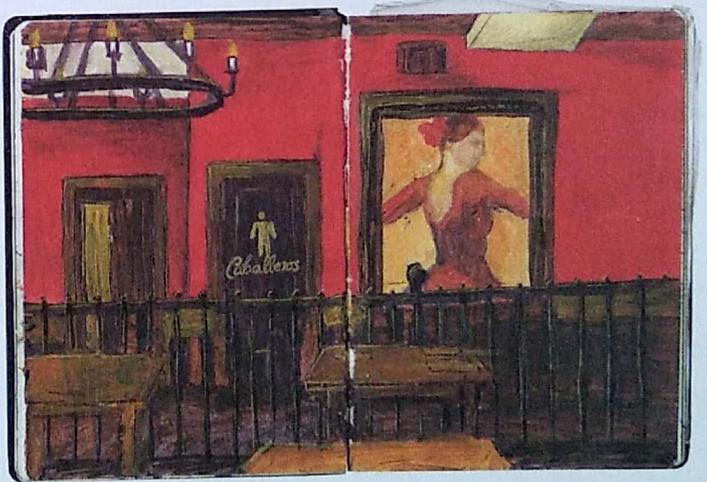
*No quería enseñarles un estilo de dibujo. Quería enseñarles una manera de pensar por sí mismos a través del dibujo [...]. (Irónicamente, parece que conseguí ayudar a los alumnos a entender su propia obra cuando les animé a pensar en sus temas y no en sí mismos.)<sup>5</sup>*

Muchos artistas hablan de la búsqueda del «ojo inocente» en su trabajo, una búsqueda que dura toda la vida. En otras palabras, expresan el deseo de desaprender, de desechar las habilidades y los manierismos y aprender a ver el mundo a través de los ojos de un niño. Ese anhelo común revela la sutil relación entre la visión artística y los medios con los que la articulamos (cómo se percibe que la facilidad o la habilidad se interpone en el camino de la expresión pura). Micklewright, por otro lado, afirma que las habilidades no deberían verse como un obstáculo:

*La espontaneidad no debe confundirse con la inocencia, y el conocimiento no debe verse como algo que corrompe, sino como algo que libera. Nadie le diría a un escritor que aprender a leer y escribir supone un riesgo para la imaginación, y nadie aconsejaría a un músico que valore la ineptitud.*

Tal vez sea un analogía un tanto débil, pero como señala el autor, resulta inútil aspirar al tipo de *naïveté* auténtica de artistas como Alfred Wallis o Henri «Le Douanier» Rousseau, dos excepciones que confirman la regla.

<sup>5</sup> Heller y Arisman, *The Education of an Illustrator*, Allworth Press, 2000.



Así pues, el cuaderno de bocetos desempeña un papel clave en la formación del ilustrador, ya que proporciona un mundo privado de exploración de cosas, personas, ideas, lugares, y alguna que otra lista de la compra. El cuaderno de bocetos precede al resto de los enfoques, más «controlados», de la creación del libro ilustrado, aquellos que se pueden enseñar de forma más tangible, como el ritmo secuencial visual y las relaciones entre palabras e imágenes. Dentro del mundo privado del cuaderno de bocetos, la necesidad de tomar notas de cara a referencias futuras o presentes, de captar las cosas y las ideas antes de que se esfumen, puede ayudar a superar gradualmente la conciencia de uno mismo y favorecer el proceso de creación de una voz personal. Los artistas que combinan un estilo personal de dibujo con ideas muy claras sobre lo que quieren decir son los que tienen más probabilidades de disfrutar de una larga carrera como ilustradores de libros. La capacidad de aplicar el propio trabajo a una serie de estados de ánimo y de temas distintos también supone una gran ventaja. Pasar de lo lúdico a lo lírico o lo poético de manera tan imperceptible como lo hacen John Burningham, Quentin Blake o Alexis Deacon no es nada fácil.

**Inferior.** Estas páginas de cuadernos de bocetos de Alexis Deacon muestran el tipo de intensa curiosidad visual e intelectual que apunala su trabajo como creador de libros ilustrados.



# Comunicación visual

La expresión *comunicación visual* se utiliza habitualmente para describir el campo general del diseño y la ilustración. Algunos consideran que el concepto de *comunicación* es la línea divisoria entre las bellas artes y las artes comerciales o gráficas. En *The Education of an Illustrator* (Allworth Press, 2000), el ilustrador y educador Marshall Arisman cita al escultor David Smith, que define el arte comercial como «arte que satisface las mentes y las necesidades de otras personas», mientras que las bellas artes son un tipo de arte «que satisface la mente y las necesidades del artista». Por supuesto, es tentador encasillar las cosas de esta manera, pero los límites entre las artes se desdibujan inevitablemente. Arisman señala de manera acertada que según las definiciones de Smith, muchos ilustradores practican las bellas artes y muchos artistas son ilustradores. Si bien existen numerosos artistas que trabajan en el campo del libro ilustrado cuyas obras son muy personales y poéticas, podría decirse que la capacidad de comunicar visualmente es de vital importancia. Al mismo tiempo, las capas de mensajes y significados que transmiten podrían estar cada vez más abiertas a una interpretación personal y subjetiva en el libro ilustrado moderno, tal como ocurre en el campo de las artes gráficas, que se experimentan más a menudo en el contexto de las galerías de arte.

El resto de este capítulo examina el arte del creador de libros ilustrados a través de conversaciones con artistas y estudiantes. Se tocan temas como la investigación visual, la planificación secuencial, la producción editorial y las diferencias y expectativas culturales que pueden influir en el éxito o las posibilidades de publicación de un libro ilustrado.

Ejemplo práctico de un alumno: captar el sentido de lugar

# Andrew Gordon

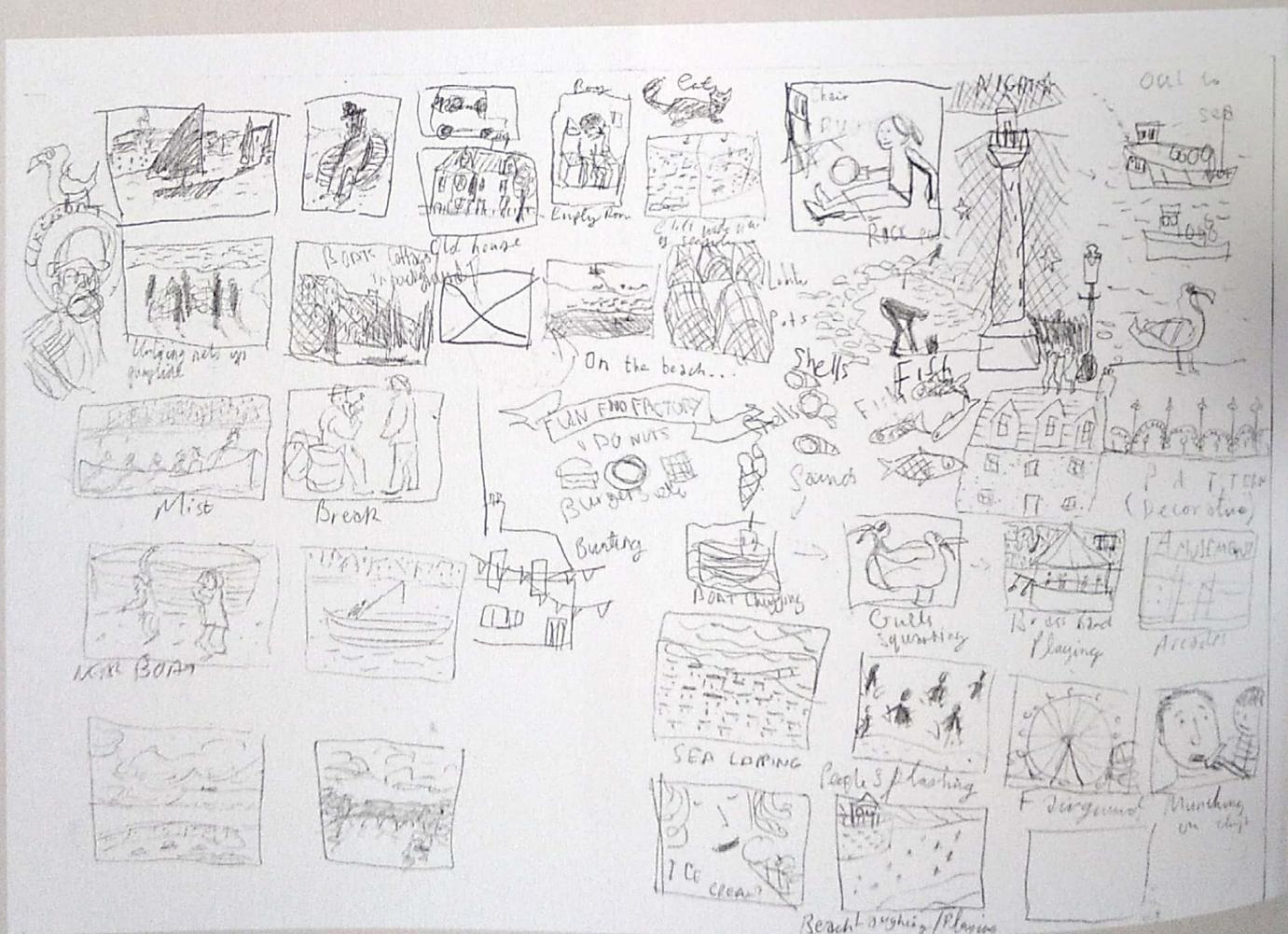
## *Last Summer by the Seaside*

Andrew Gordon entregó *Last Summer by the Seaside* para el proyecto final de máster de la Cambridge School of Art. Aunque ese proyecto concreto no se publicó, fue decisivo para que el artista consiguiese un contrato para ilustrar otro texto. El trabajo de Gordon durante su máster siempre incluyó dibujo del natural y una intensiva investigación en bocetos. Le interesaban profundamente las tradiciones del arte británico arraigadas en el paisaje y en el sentido de lugar (personificadas en artistas como Edward Bawden y John Lawrence). Al principio no sabía en qué centrarse para su proyecto, pero se convino que empezara con una fase indefinida de investigación visual en la zona nordeste de Inglaterra, donde había nacido. El proyecto terminado debía surgir de ese proceso:

*Al principio se planteó la posibilidad del entorno de North Yorkshire, cuando investigaba la idea para un libro de no ficción sobre el capitán Cook. Me interesaban el entorno y el ambiente: cabañas de pesca en lo alto de los acantilados, botes atados en el puerto, pescadores trabajando, el clima frío de North Yorkshire... Con el trabajo inicial del cuaderno de bocetos exploré diversos temas sobre el mar. Era una oportunidad para experimentar con las posibilidades del medio, la composición y el tema, de ser lúdico sin tener que crear imágenes para un texto específico.*

Inferior y página siguiente. El proyecto del libro ilustrado de Andrew Gordon surgió de una inmersión en el sentido de lugar. Comenzó con un cuaderno de

bocetos dibujados in situ, luego desarrolló storyboards rudimentarios y finalmente una narrativa pictórica completa.

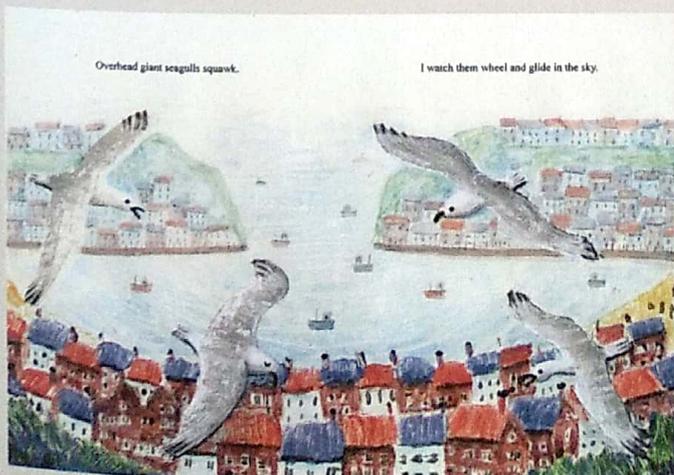
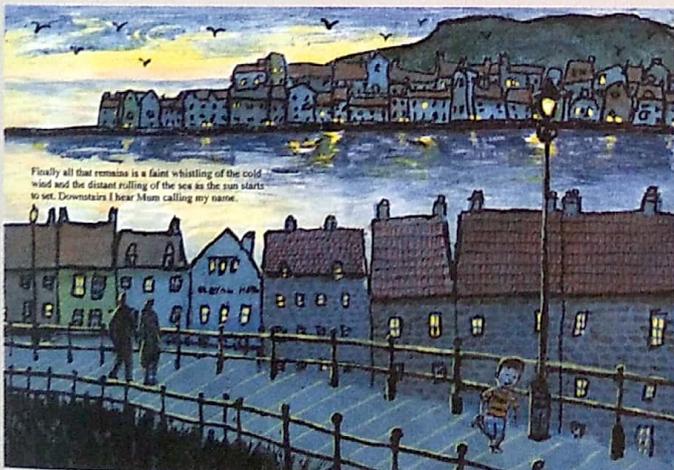


Gordon llenó cuadernos enteros con una mezcla de dibujos de paisajes, bocetos de personajes y fantasías sin orden ni concierto, al mismo tiempo que experimentaba con diferentes medios. Los temas eran los pequeños pueblos costeros y las zonas turísticas. A medida que se acercaba el plazo final del proyecto, Gordon empezó a sentirse inquieto sobre cómo utilizaría todo aquel material. Los proyectos anteriores tal vez habían ido demasiado rápidos. Tenía varias ideas para narraciones ambientadas en los parajes y el ambiente plasmados en los bocetos, pero eran un tanto artificiales e incongruentes. Poco a poco, el sentido de lugar se fue imponiendo como personaje principal del proyecto y comenzó a surgir un libro ilustrado sobre los recuerdos de un niño de un día de invierno junto al mar.

*Recuerdo que la fase de storyboarding fue bastante complicada, pero mediante el proceso de tomar notas y dibujar llegué a la idea de los recuerdos del niño. Recuerdo que visité aquellos lugares cuando era niño y pensé que podría combinar esos recuerdos con el trabajo de observación. Esa idea me parecía la manera más honesta de convertir todo el trabajo que había producido hasta entonces en un libro infantil ilustrado. A partir de ahí, dibujé un storyboard muy esquemático con la estructura básica de la historia y el concepto para cada página. Cuando trabajé en las ilustraciones finales, evité el exceso de detalles para mantener la espontaneidad.*

*Dejar la redacción del texto para el final me permitió adecuar los cambios de la secuencia a medida que avanzaba y me dio tiempo para pensar cómo iba a ser el texto (cosa que me resultó muy beneficiosa, ya que no me sentía seguro ante la idea de redactarlo al principio del proyecto).*

Sentado junto a una ventana de su casa urbana, Gordon recordó las vistas, los sonidos, los olores y los sabores de un largo y caluroso verano junto al mar. Estaba claro —como ocurre con frecuencia— que el proceso no iba a consistir en escribir una historia y después ilustrarla. Las imágenes llevarían la esencia principal de lo que se iba a transmitir. El texto, en forma de diálogo del niño que narra sus pensamientos y sus recuerdos, las reforzaría de manera sutil. El resultado es un proyecto de libro ilustrado que transmite con fuerza un sentido de lugar íntimo y nostálgico.



Ejemplo práctico de un alumno: narrativa de no ficción

# Madalena Moniz

## *Manu is Feeling... From A to Z*

Madalena Moniz es portuguesa. Cursaba su primer semestre del último año de ilustración en la University of the West of England, en Bristol, cuando terminó *Manu is Feeling... From A to Z*. Sus imágenes transmiten la sutileza de sus ideas y poseen una discreta intensidad lírica que merece una contemplación pausada. Las líneas, frágiles y delicadas, parecen dotar a cada imagen de una potente presencia emocional. Se trata de un libro de abecedario diferente. Para evitar los enfoques tradicionalmente lúdicos de este tipo de libro ilustrado, Moniz buscó relaciones más complejas entre la palabra y la imagen en cada página. Los adjetivos elegidos para representar a cada letra describen un estado (emocional o físico) y se transmiten a través de metáforas visuales que exigen que el lector establezca nexos en varias etapas entre la palabra y la imagen.

Gracias a su diseño y su consistencia conceptual, el libro posee una sólida identidad visual. Utiliza los espacios blancos para realzar la escala y la tensión. El cuaderno de bocetos para el desarrollo del proyecto muestra un proceso meticuloso de pensamiento a través del dibujo.

Inferior y página siguiente. Madalena Moniz utiliza los cuadernos de bocetos para probar de manera metódica diferentes posibilidades para su libro de abecedario. Dibujos, letras y personajes se exploran con detalle para poner a prueba su potencial gráfico.



Desde un punto de vista editorial, podría parecer que este libro rompe demasiadas reglas para algunos mercados en los que se respeta a rajatabla las categorías de edad. La mayoría de los libros de abecedarios están diseñados para niños muy pequeños. Como exige una mayor cultura visual del lector, *Manu is Feeling...* podría encontrar su lugar ideal en aquellas culturas en las que los libros ilustrados se destinan a abanicos de edad más amplios.

Moniz tenía claro que quería abordar un libro ilustrado en esa fase de sus estudios:

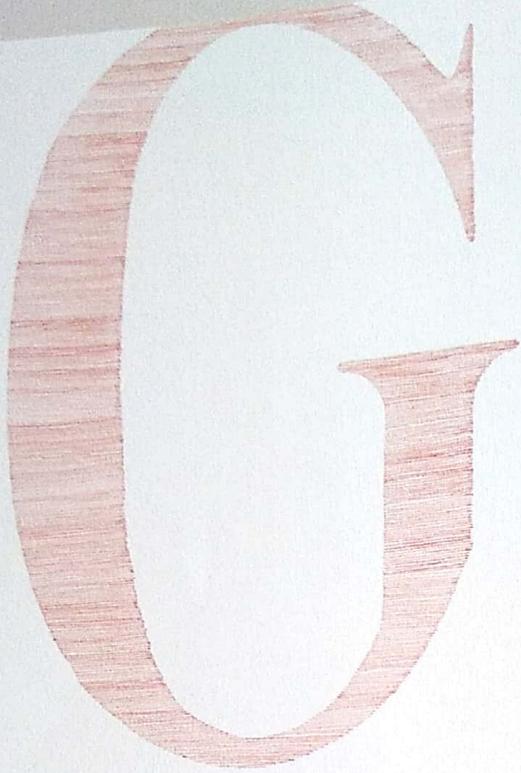
*Decidí hacer un libro de abecedario porque me gustaba la idea de centrarme sólo en la imagen y las composiciones de la página, no en una historia, así como el reto que suponía mantener la atención del lector sin una narrativa que seguir. El primer paso consistió en elegir un tema, un hilo que recorriese todo el libro y que hiciese que el lector sintiese el deseo de pasar la página. No podía ser simplemente «A de Araña», «B de Balón», etcétera. Tenía que buscar un significado más profundo para que el lector no perdiese el interés.*

*Así que pensé en sentimientos. Para ilustrar algo que no se puede ver, como los sentimientos, se requiere creatividad, que es la razón principal de que me gustase el tema. Decidí utilizar un solo personaje para todo el libro. Todos los sentimientos, de la A a la Z, serían los de mi protagonista. De ahí el título Manu is Feeling...*

*Para que mis personajes sean realmente convincentes, normalmente me baso en personas reales. Para éste en concreto utilicé fotografías antiguas de mi hermano, y le puse el nombre de Manu por mi hermano Manuel. Lleva la misma ropa a lo largo de todo el libro, excepto en un par de letras relacionadas con un clima o una actividad distintos. Utilicé colores intensos para la ropa y un marrón claro para el pelo.*

Moniz deseaba evitar las representaciones obvias de emociones como «T de Triste». Quería que la imagen global proyectase la emoción particular y hacer así que el lector piense en ella y explore la relación entre la imagen y la palabra. La idea era que la estructura del libro fuese consistente: la letra y la palabra irían en la página izquierda, y la imagen





Gigantic



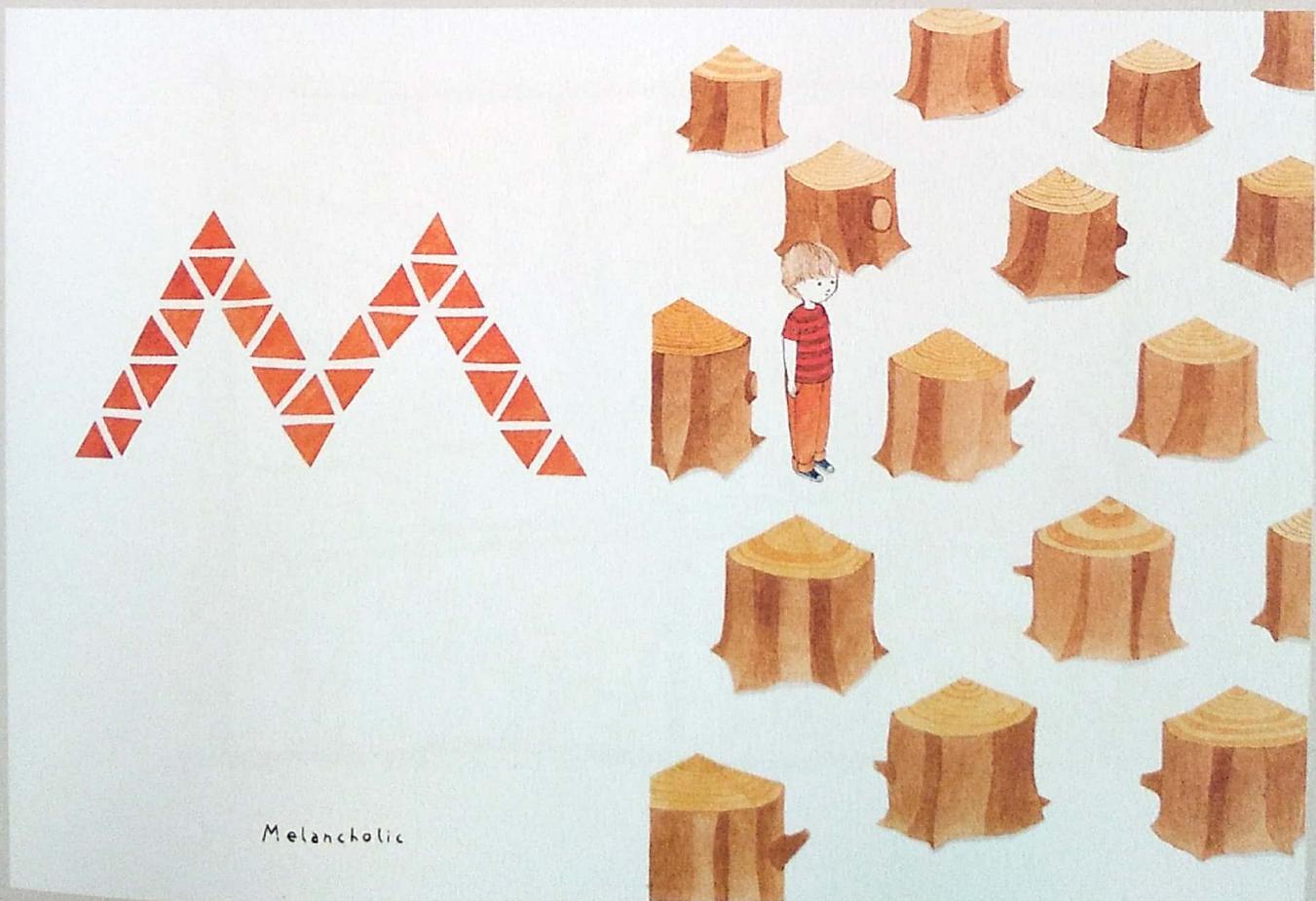
Love

que representa el sentimiento siempre iría en la derecha. Moniz se sintió segura con este enfoque desde el principio. Los dibujos desempeñan un importante papel en el diseño y la comunicación de los estados de ánimo:

*La letra se insertaría en un estampado o al contrario, pero siempre un estampado que se relacionara con el sentimiento o la imagen en cuestión. Me gusta utilizar estampados en mi trabajo. Investigué y creé estampados con el fin de buscar el más adecuado para cada imagen y los utilicé como ayuda para transmitir los sentimientos. Durante la creación del libro pensé en las palabras y las imágenes juntas en lugar de pensar en una palabra y después intentar ilustrarla. A veces se me ocurría la imagen primero y después necesitaba buscar la palabra perfecta. En otras ocasiones sucedía lo contrario. ¡Mis ideas no surgían de manera organizada! Aparecían en cualquier momento, así que el truco consiste en plasmarlas en el cuaderno de bocetos lo más rápido posible. Hay mucho trabajo en torno a un libro ilustrado, y gran parte de ese trabajo sólo se puede realizar durante el propio proceso de creación.*

Durante ese proceso, Moniz trabajó constantemente con un cuaderno de bocetos en el que iban evolucionando todo el trabajo y los estudios. Con esas notas y bocetos como referencia, empezó a elaborar las páginas del libro, sin un orden determinado (con la excepción de que empezó con las que más le motivaban). Utilizó papel para acuarela de tamaño A3 con el fin de crear los diseños finales con tinta y un pincel muy fino para las líneas, además de aguadas de color: «Tengo tendencia a dar un aspecto delicado a mis imágenes con líneas finas, colores suaves, el uso de estampados y la escala reducida de las figuras». Moniz trabajó una y otra vez en muchas de las páginas hasta estar totalmente satisfecha con el resultado. Realizó toda la parte gráfica a mano y utilizó Photoshop para limpiar el fondo y reparar los pequeños errores: «Así es como me gusta utilizar Photoshop, sólo como una herramienta final. Me agrada el aspecto y la sensación que transmite el trabajo hecho a mano».

**Página anterior e inferior.** Páginas terminadas de *Manu is Feeling...* From A to Z.



Ejemplo práctico de un profesional: el ojo inocente

## Beatrice Alemagna

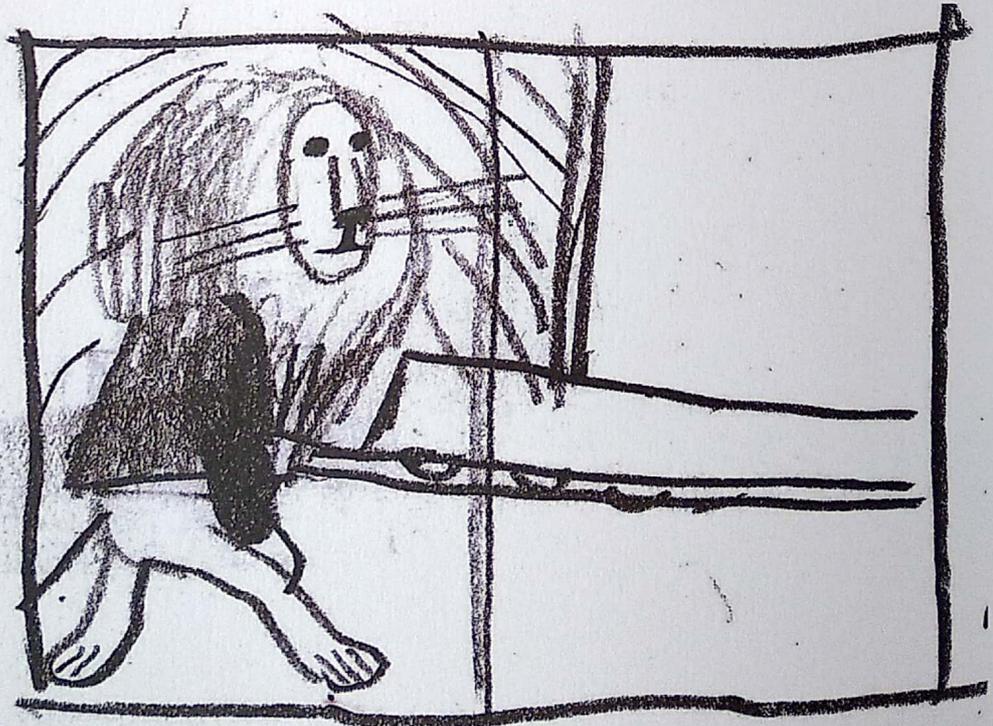
### *Un lion à Paris*

**Inferior y página siguiente.** Algunos de los primeros estudios de Beatrice Alemagna para *Un Lion à Paris*. En esa fase, los dibujos son sencillos estudios de composición y el personaje del león apenas está esbozado.

Beatrice Alemagna es una de las artistas más admiradas en el campo del libro infantil ilustrado actual. Ha ganado numerosos premios internacionales. Además de dedicarse a la literatura infantil, ha trabajado como cartelista para el Centro Pompidou (París) durante diez años y ha diseñado telas y cerámicas. Su obra gráfica combina una alfabetización visual de una profundidad inusual con una delicada humanidad poética y un enfoque atrevido de la experimentación con medios y materiales.

Originaria de Bolonia (Italia), Alemagna está afincada en París. Probablemente, se trata de un ejemplo del tipo de artista cuyo lenguaje no se enseña ni se puede enseñar porque parece salido directamente del corazón en forma de poesía visual, sin interferencias de una técnica consciente. Su bagaje formativo resulta interesante. Creció en un entorno cultivado y se empapó de autores como Bruno Munari, Emanuele Luzzati, Leo Lionni y Tomi Ungerer, entre otros. Leyó los cuentos de Gianni Rodari, Italo Calvino y los hermanos Grimm. Alemagna afirma que sabía que quería dedicarse a lo que se dedica desde que tenía ocho años: «De niña, los libros ilustrados eran mi espacio privado, para mí sola. Los hojeaba durante horas, oía el papel. Me hacían soñar».

En su adolescencia estudió literatura. Aunque lo único que quería hacer era dibujar, su familia la animó a ampliar su formación antes de asistir a una escuela de arte. Finalmente, Alemagna aceptó una plaza en el Istituto Superiore per le Industrie Artistiche de Urbino.



Allí descubrió que las materias de estudio eran básicamente el diseño, la tipografía y el arte gráfico editorial, con muy poca dedicación al dibujo. En aquel momento le costó aceptarlo. Actualmente, la ilustración en esa escuela es una materia de especialización. Durante los veranos, Alemagna asistió a talleres breves de ilustración, principalmente con Stephan Zavrel y Květa Pacovská.

Esa falta de formación en ilustración durante la etapa más importante de los estudios plantea de nuevo la cuestión de si hay casos en los que es mejor proteger un lenguaje visual personal e innato de algunos elementos de la educación artística formal y tradicional. Sin duda, podríamos afirmar que la obra gráfica de Alemagna logra conservar ese ingrediente de *naïveté* que resulta tan potente cuando se combina con una capacidad de diseño sofisticada. En este caso, la sólida formación en tipografía y diseño gráfico parece haber proporcionado una estructura perfecta para un lenguaje visual muy sensible y expresivo. Respecto a este factor, Alemagna afirma:

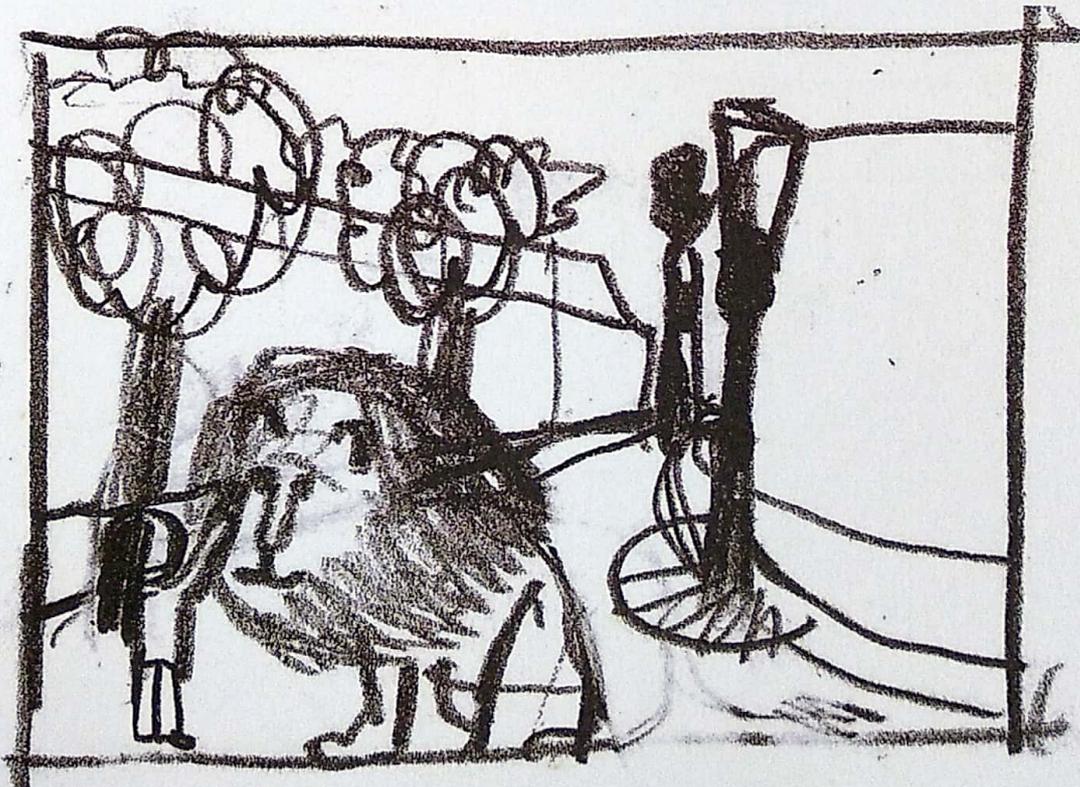
*Sí, sentía que sufría mucho por no poder estudiar las técnicas del dibujo, por no saber cómo utilizar los acrílicos o las acuarelas, entre otras cosas. Pero al final me di cuenta de que me gusta inventar mis propias técnicas, improvisar con óleos y pasteles, experimentar con papel tisú o lana. Creo que estudiar artes gráficas me dio conocimientos sobre composición, peso y espacio.*

*En cuanto al dibujo, tal vez he conservado cierta «pureza», lo que significa proximidad con mi infancia. Mi dibujo no está «formateado» por un estilo o una técnica precisos. Es algo que he aprendido a valorar hace poco tiempo.*

*Sé que tengo una multitud de personalidades que se expresan de maneras distintas en mis dibujos. Quizá si hubiese aprendido o adquirido una técnica determinada me habría centrado en una manera particular de trabajar y no habría incurrido en esta «búsqueda» perpetua. Es un proceso doloroso, pero también íntimo y personal. Por eso no sé cómo ilustrar textos que no me tocan de manera personal, y por ese motivo también mis libros no se parecen unos a otros. Creo que cada uno representa y refleja una etapa de mi evolución personal.*

*Un Lion à Paris* (Autrement Jeunesse, 2006) recibió una mención especial en los premios Ragazzi de Bolonia en 2007. Publicado en cartóné y en gran formato, y cosido por el lado más largo (algo poco habitual), narra la llegada de un león a París y su sorpresa ante el hecho de que pasa desapercibido y nadie le tiene miedo. Recorre la ciudad en su estado melancólico de extranjero que busca algo, y finalmente regresa a su lugar (un pedestal en una plaza). Anna Castagnoli describe así (de manera acertada) este libro poético y de belleza exquisita: «Beatrice Alemagna no sólo dibuja, sino que compone sinfonías con los colores de la música».<sup>6</sup>

<sup>6</sup> [www.lefiguredeillibri.com/?p=69](http://www.lefiguredeillibri.com/?p=69)



Alemagna explica la inspiración original del libro:

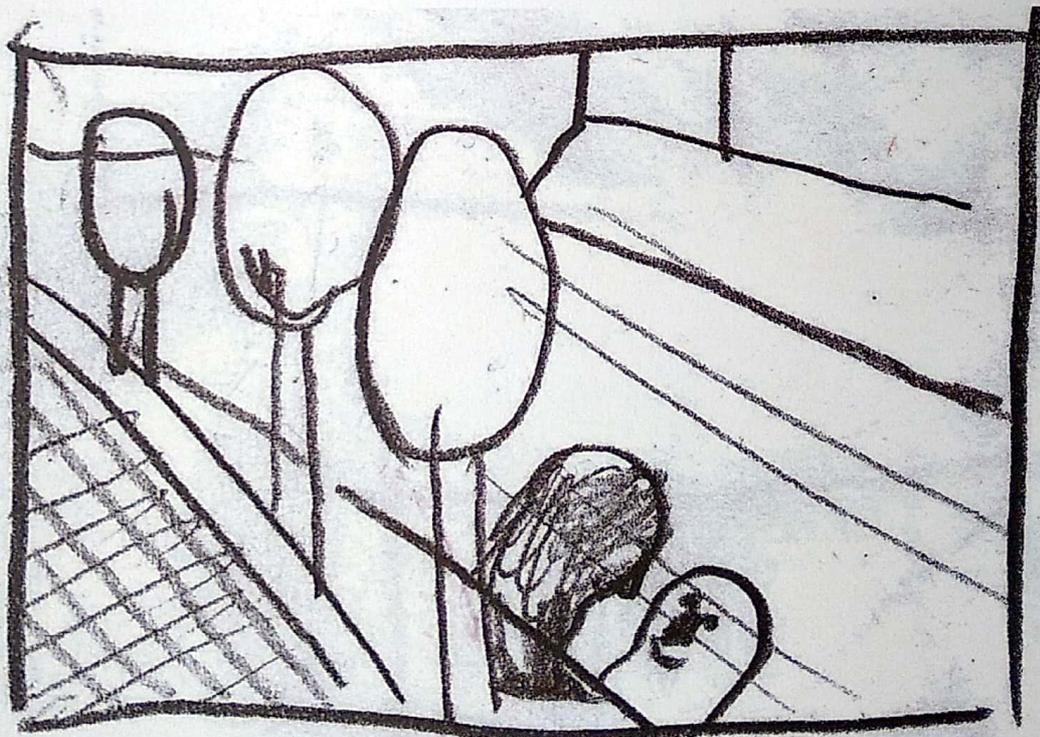
*La idea para la historia surgió de una conversación con un amigo que vive cerca de la estatua del león de la place Denfert-Rochereau. Me explicó que los parisinos sienten un gran amor por ese león. A mí ya me había servido de inspiración esa figura tan orgullosa en el centro de la plaza. Había ido a contemplarlo en muchas ocasiones y fue calando en mí la idea de utilizarlo para contar la historia del «extranjero», el que es diferente y se siente distinto en una ciudad desconocida. También quería crear un personaje con encanto en su actitud hacia los demás. El tema de la identidad, en sus diferentes facetas, es central en la mayoría de mis libros. Mi intención al crear las imágenes era recrear el París que me inspiró a través de las películas de Truffaut y Goddard, y de las fotografías de Henri Cartier-Bresson, entre otros.*

*Es la historia de un visitante, con su visión cambiante de la ciudad y de la realidad que le envuelve. De hecho, el libro es autobiográfico en muchos aspectos. Cada escena que protagoniza el león en París ocurre en un lugar importante para mí. Al Café de Flore acudía después de mis reuniones con un editor; Beaubourg aparece por mi trabajo de creación de carteles, y en Montmartre conocí a la que ahora es una buenísima amiga (en el libro es la mujer del cabello blanco). L'Île St. Louis estaba cerca de donde yo viví en mis primeros tiempos en París, y el canal Saint-Martin es el lugar donde viví después. La baguette bajo*

*el brazo es un motivo que siempre ha tenido mucho significado para mí. También hay pequeños retratos de mi padre, mi hermana y yo misma. Cuando me preguntan si la niña de la última página soy yo, respondo: «Por supuesto que no. ¡Yo soy el león!».*

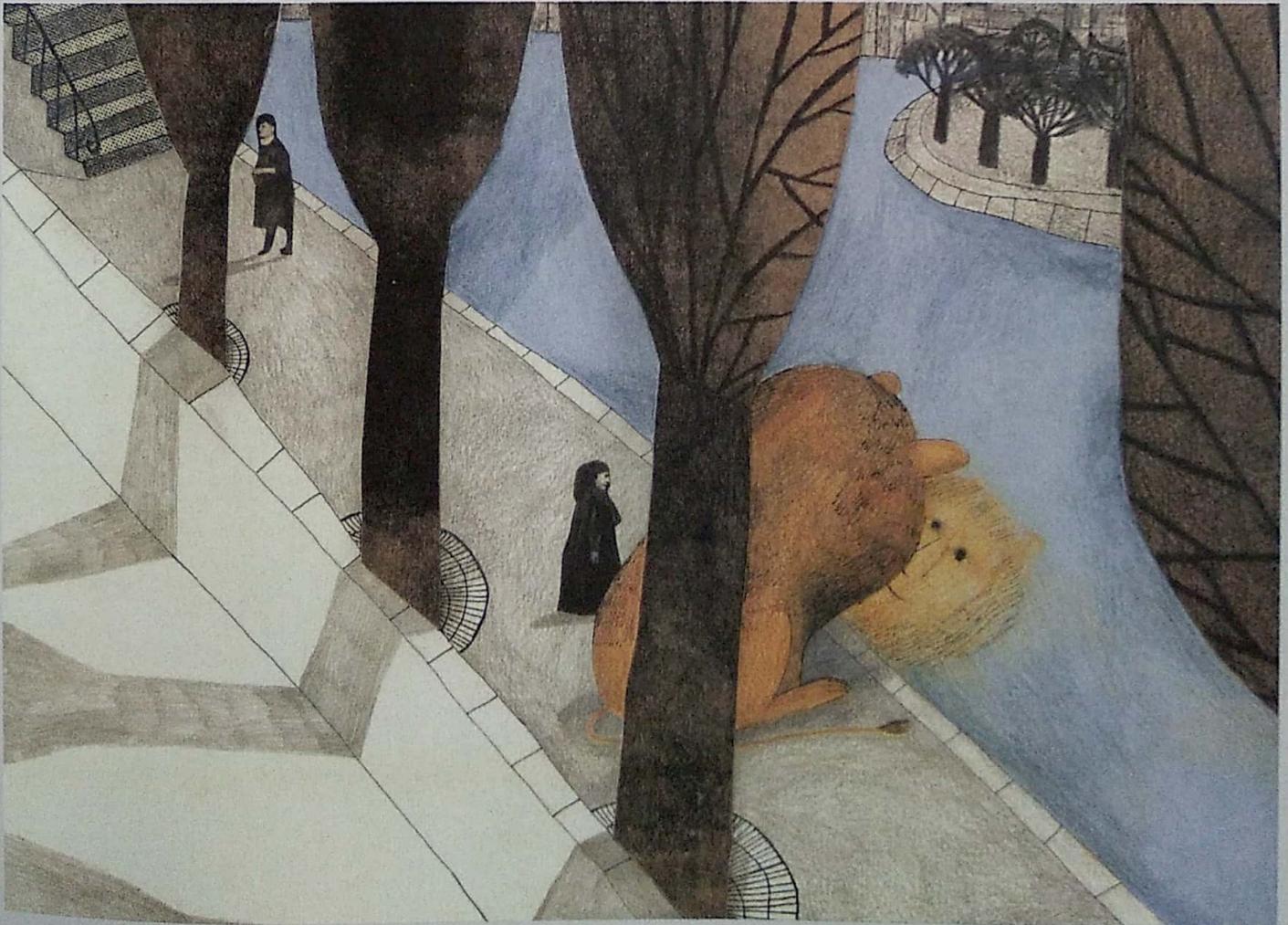
*Desde el punto de vista gráfico, creo que en este libro hay un uso del espacio distinto en comparación con el resto de mis libros. Quería mostrar lugares reales de París, pero reinterpretados a mi manera, mostrando la ciudad como es pero también como la veo yo. Es una oda de amor, de mi amor por París; es una balada a sus calles. No quería plasmar una ciudad infantilizada, llena de casas bonitas y tejados puntiagudos. He intentado mostrar la ciudad real, con su caos, sus edificios grises. Sólo he añadido mi punto de vista. Me pregunto si este libro es en realidad para niños, ya que se dirige a ellos a través de la mirada de un adulto (aunque se trate de un adulto con una mirada un tanto infantil).*

*Sobre todo, quería crear imágenes llenas de detalles y de personas, pero sin dejar de lado la composición y el espacio, y sin llenar demasiado las páginas. Hago storyboards de mis libros, pero mi método de trabajo es un poco extravagante. Si decido la forma final del libro demasiado pronto, pierdo la emoción y la diversión. Normalmente prefiero tener una idea en la cabeza, que permanezca fluida, y dejar que discurra por el papel sin saber exactamente qué va a pasar. A veces rompo muchas hojas antes de conseguir la imagen adecuada. ¡No es una manera muy económica de trabajar!*



Un proceso tan delicado requiere una auténtica relación de confianza entre el artista y el editor. El trabajo de Alemagna ejemplifica en muchos sentidos las diferentes actitudes hacia la estética visual en Europa en comparación con los países angloparlantes. Sus libros tienen gran éxito en varios países europeos y también en el este asiático (especialmente en Corea del Sur), pero el mercado anglosajón se le ha abierto hace relativamente poco tiempo. Podría ser porque la dilatada tradición en el campo de la ilustración para niños en Gran Bretaña tiene sus raíces en la pintura figurativa y menos amplitud de miras sobre la «idoneidad» gráfica de los libros ilustrados.

Inferior y página anterior. Boceto preliminar y dibujo terminado de *Un Lion à Paris*.



Inferior. Cubierta de *Robinson Crusoe*,  
de Ajubel.

# Ajubel *Robinson Crusoe*

UNA NOVELA EN IMÁGENES INSPIRADA EN LA OBRA DE DANIEL DEFOE



Ejemplo práctico de un profesional: un libro sin palabras

## Ajubel

### Robinson Crusoe: una novela en imágenes inspirada en la obra de Daniel Defoe

El artista Ajubel, que actualmente vive en Valencia, es originario de Cuba. Su obra visual es muy variada dentro de las artes gráficas, pero tal vez sea más conocido por sus carteles y sus ilustraciones editoriales en importantes periódicos y revistas. La versión totalmente pictórica de *Robinson Crusoe* de Ajubel evolucionó a través de una conversación con Vicente Ferrer en la editorial valenciana Media Vaca (véanse págs. 178-179). *Robinson Crusoe: una novela en imágenes inspirada en la obra de Daniel Defoe* recibió el premio Ragazzi de ficción en la Feria del Libro Infantil de Bolonia.

Ferrer y Ajubel se conocían desde hacía un tiempo. Los libros tan característicos de esa pequeña editorial independiente se producen casi siempre en colores limitados (por lo general dos), siempre con la máxima atención al diseño y la producción. Media Vaca incluye en las contracubiertas un recordatorio: «LIBROS PARA NIÑOS... ¡NO SÓLO para niños!». Ferrer explica que durante un tiempo barajó la posibilidad de publicar un libro a todo color y que la conocida historia de Daniel Defoe siempre había sido una de sus favoritas:

*Quería hacer un libro con Ajubel, y con sus antecedentes (haberse criado en una isla, su sentido del color) parecía la elección perfecta para este proyecto. Decidí prescindir del texto porque no quería abreviarlo bajo ningún concepto. La narrativa es sencilla y muy visual. Me gusta cómo se explica en esta novela que la naturaleza*

Inferior. Ilustración terminada de Robinson Crusoe, de Ajubel.



no siempre es nuestra amiga. En Robert Louis Stevenson, por ejemplo, retrata la isla tropical como un paraíso romántico. Las imágenes de Ajubel están llenas de sutiles detalles narrativos. Él quería hacer un libro adecuado para todas las edades, de manera que tuvo mucho cuidado en evitar cualquier atisbo de violencia.

Una relación de trabajo estrecha entre el editor y el artista/autor resulta esencial para el éxito y la integridad del libro. Sin embargo, esa relación varía mucho en función del tamaño y la naturaleza de la editorial. En las grandes empresas editoriales intervienen muchas personas en los procesos de edición, diseño y comercialización. El resultado puede ser un libro perfecto para el mercado al que va destinado o bien un efecto reduccionista y sin interés, de diseño «de comité», en la ambición artística del libro. En el caso de *Robinson Crusoe: una novela en imágenes inspirada en la obra de Daniel Defoe*, el proceso editorial fue relajado y de colaboración. Ajubel lo describe así:

*La idea del libro surgió de Vicente, de Media Vaca. Me dio libertad total desde el principio, incluso acerca del plazo, el color, la creatividad y el número de páginas. Yo sólo tenía que respetar el formato de la serie y no utilizar palabras. Nuestras conversaciones sobre el progreso del libro tenían lugar durante las comidas, en un ambiente relajado y agradable. Obviamente, el storyboard cambió durante el proceso creativo, se plantearon algunos cambios durante nuestras conversaciones y fueron surgiendo otras variaciones intuitivas hasta conseguir el libro final.*

Ajubel tiende a trabajar dibujando inicialmente en papel y después desarrolla el color en pantalla. No obstante, cree que los procesos de dibujar y pintar digitalmente acaban fusionándose y convirtiéndose en uno solo:

*[...] actualmente, el dibujo y el color para mí son casi lo mismo. Llevo muchos años trabajando con el ordenador y el lápiz electrónico, y ya casi no hago distinciones. Al final de la jornada son sólo herramientas.*

No está muy claro si podemos catalogar como libro ilustrado (en el sentido de las definiciones que hemos ofrecido previamente) a *Robinson Crusoe: una novela en imágenes inspirada en la obra de Daniel Defoe*. Como todos los libros de Media Vaca, se aparta felizmente de las reglas; rompe el estereotipo del libro ilustrado de los marcos de las tiras de cómic. Las pinturas de Ajubel desprenden una sensación casi visceral de lo primitivo, hacen avanzar la narrativa con una sólida dinámica de izquierda a derecha y poseen una conciencia clara del impulso de pasar página. El texto visual es muy estilizado, pero al mismo tiempo articulado en su comunicación de la narrativa.

Inferior. Dibujo terminado del *Robinson Crusoe* de Ajubel.



# EL LIBRO ILUSTRADO Y EL NIÑO

[...] el libro ilustrado, que parece ser el más entrañable y delicado de los géneros, en realidad provoca las mayores tensiones sociales y estéticas en el campo de la literatura infantil.<sup>1</sup>

Sheila Egoff

## Preámbulo

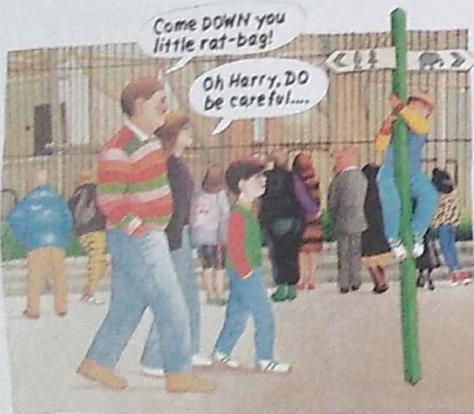
**E**stoy en la biblioteca de un colegio de primaria con unos cuantos niños de seis años. Algunos todavía no saben leer. He dejado sobre una mesa grande varios libros ilustrados para que los niños los hojeen. Dos de ellos comparten *Zoo*, de Anthony Browne, y ríen a carcajadas, señalan sus ilustraciones favoritas, intentan competir para ver quién encuentra más ejemplos divertidos de humanos que se convierten en animales.

Una niña mira con tristeza la última página de *Granpa*, de John Burningham. Esa página sugiere, aunque no lo dice, que el abuelo ha muerto. Otra niña está absorta en *Haunted House*, de Jan Pienkowski. Abre los desplegables con mucho cuidado. «Lee» el libro por sí sola después de haberlo mirado juntas tres veces seguidas. La intensidad

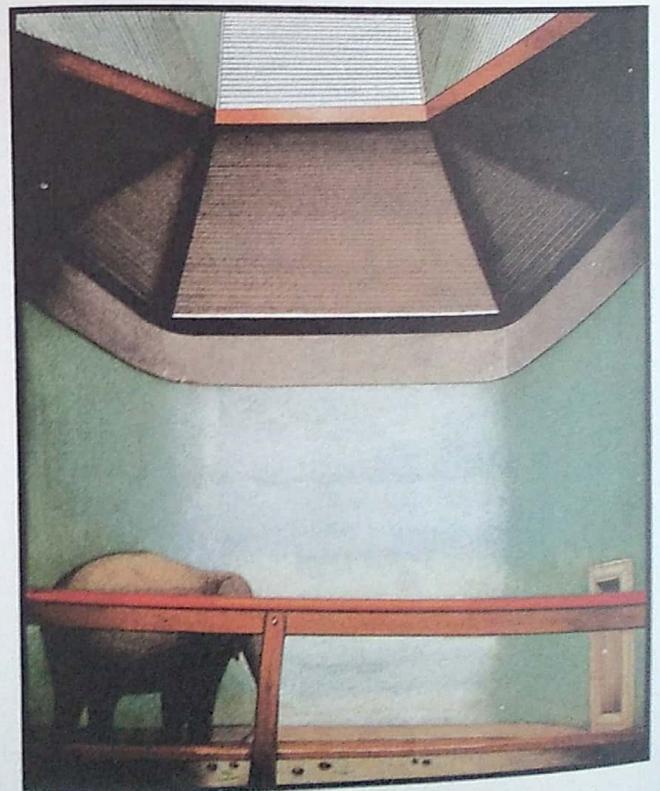
de su mirada y lo atenta que está me enseñan que algunos niños necesitan varias «lecturas» para entender bien los libros ilustrados. Me impresiona lo mucho que desean los niños dar sentido a esos textos, y el placer que obtienen de ello es contagioso. He hojeado la mayoría de esos libros con los niños en varias ocasiones y ahora disfrutan de ellos de manera independiente por cuarta, quinta y hasta décima vez. Algunos niños más mayores pasan de camino al gimnasio. Cuando me ven y se dan cuenta de que hay libros ilustrados en el aula, se paran a echar un vistazo y manifiestan con sonidos su satisfacción y sus ganas (como si estuviesen en una maravillosa tienda de juguetes en plena Navidad). ¿Qué tienen los libros ilustrados para provocar esas reacciones en los niños? Parece que se entrelazan de manera imperceptible con las vidas de los jóvenes lectores, animándoles a estar siempre dispuestos para lo inesperado, y que acogen por igual a lectores experimentados e inexpertos.

## Morag Styles

<sup>1</sup> Sheila Egoff. *Thursday's Child: Trends and Patterns in Contemporary Children's Literature*. American Library Association, 1981, pág. 248.



We hadn't got a map of the zoo so we just wandered round. Me and my brother wanted to see the gorillas and monkeys, but we had to see all these boring animals first. We went into the elephant house which was really smelly. The elephant just stood in a corner stuffing its face.



# El niño ante el libro ilustrado

Ya hemos hablado en esta obra sobre la naturaleza del libro ilustrado, pero no está de más repasar la definición de la académica americana Barbara Bader, una de las preferidas entre los expertos sobre literatura infantil. En *American Picture Books: From Noah's Ark to the Beast Within* (Macmillan, 1976), afirma:

*Un libro ilustrado es texto, ilustraciones, diseño total; una pieza fabricada y un producto comercial; un documento social, cultural e histórico y, sobre todo, una experiencia para el niño. Como forma de arte, gira en torno a la interdependencia de imágenes y palabras, al juego simultáneo de dos páginas enfrentadas y a la emoción que supone pasar la página.*

Como señala Bader, los libros ilustrados son a la vez objetos de arte y la literatura por excelencia de la primera infancia. Ofrecen una emoción fascinante a los lectores a través de la interacción de las narrativas visual y verbal. Puede resultar complicado dar sentido al vacío de lectura creado por el espacio y la tensión entre lo que dicen las palabras y lo que muestran las imágenes, y los jóvenes lectores sólo realizan el esfuerzo si el libro lo merece. Por suerte, existen numerosos ejemplos excelentes que compensan ese esfuerzo. La mayoría de los textos de los ilustradores mencionados en este libro pertenecen a esa categoría.

En la definición anterior, Bader deduce que los libros ilustrados son un medio a través del cual integramos a los niños en una cultura, aunque los mejores libros también fomentan lecturas divergentes, como veremos. Desde un punto de vista histórico, las diferentes épocas dan lugar a infancias distintas, y eso se refleja en la literatura producida para los más pequeños. Por ejemplo, en la época dorada de la literatura infantil (en las décadas de 1920 y 1930, entre las dos guerras mundiales) surgió el deseo de resaltar la belleza y la inocencia de la infancia. Pensemos en las ilustraciones de Ernest Shepard para la poesía de A. A. Milne y sus historias sobre Winnie the Pooh (que hicieron las delicias de los lectores de la época y siguen conservando su popularidad). Podríamos estar viviendo una edad posmoderna en la que lo lúdico, romper las reglas, la fragmentación y la incertidumbre son lugares comunes (y aparecen en muchos libros ilustrados muy interesantes), pero las representaciones románticas e idealizadas de la infancia todavía atraen a los adultos nostálgicos y siguen presentes en numerosos títulos.

Los libros ilustrados que mencionamos en esta obra no son los entrañables, sino los más arriesgados en todos los sentidos: temas comprometidos, estilos artísticos sofisticados, ideas complejas y la noción implícita del lector como alguien que valora esos retos y los acoge de manera positiva, siempre y cuando los libros sean atractivos. Como afirma Maurice Sendak:

*Los niños [...] toleran las ambigüedades, las peculiaridades y las cosas ilógicas; las llevan a su subconsciente y las elaboran lo mejor que pueden [...]. El artista tiene que ser un poco desconcertante y caótico...<sup>2</sup>*

Algunos autores crean complicados libros ilustrados *metaficticios* que llaman la atención por el tejido y la materialidad del propio libro y que están llenos de subversiones traviesas de las convenciones. *The Stinky Cheese Man*, de Lane Smith y Jon Scieszka (Viking, 1992); *El apestoso hombre queso y otros cuentos maravillosamente estúpidos*, por ejemplo, subraya, se burla y da la vuelta (a veces literalmente) a todas y cada una de las reglas no escritas del libro ilustrado. Uno de los personajes del libro, la Gallinita Roja, discute las convenciones de los editores en la contracubierta; partes

<sup>2</sup> Maurice Senda, *Caldecott & Co: Notes on Books and Pictures*. Viking Penguin, 1989.

**Página anterior.** Los libros de Anthony Browne, como *Zoo* (Julia MacRae, 1992), fascinan a niños y académicos por igual debido al uso de la metáfora visual para explorar una amplia variedad de temas.

de la página de la dedicatoria están al revés y se incluyen apartes muy divertidos dirigidos al lector. La página de contenido es un caos perfectamente organizado de chistes, frases incompletas, el «Fin», etcétera.

Sendak también es un maestro en este tipo de efectos.

*We are all in the Dumps with Jack and Guy* (HarperCollins, 1993) no incluye título ni autor en la portada. En su lugar hay un escenario que presenta algunos de los temas con los que juega Sendak. Además de los pilluelos estilizados que aparecen en algunos de sus otros libros (referencias intratextuales), y que recuerdan a los jóvenes vagabundos de Charles Dickens, hay niños esqueléticos y calvos que hacen pensar en un tratamiento de quimioterapia, en campos de concentración o en el sida. El texto incluye «Kid elected President» y «Meaner times, leaner times». La referencia a los sin techo se prolonga en las guardas, completamente vacías y con ese tono marrón del cartón que recuerda a los cartones que utilizan los indigentes para protegerse en la calle.

El potencial transgresor de un par de páginas de *El apuesto hombre queso* y *We are all in the Dumps...* da cierta idea de los retos que plantean los libros ilustrados actualmente (y, de paso, del respeto que tienen los autores hacia su joven público al asumir que se esforzarán para extraer algún significado y que el libro les resulte ameno). Este tipo de libros ilustrados requieren capacidades avanzadas por parte de los niños, que tienen que dilucidar el significado, leer entre líneas y «leer» también las imágenes.

**Inferior.** Los académicos emplean el término *metaficción* para describir el juego de autorreferencias evidente en libros como *El apuesto hombre queso*. Se da por sentado que los niños captan fácilmente la ironía posmoderna cuando intentan descifrar las obras de Jon Scieszka y Lane Smith. En estas páginas, la diseñadora, Molly Leach, realiza una importante contribución a su significado.

—J.S. & L.S.  
(your name here)

This book is  
dedicated to our  
close, personal,  
special friend:

I know, I know.  
The page is upside down.  
I meant to do that.  
Who ever looks at that  
dedication stuff anyhow?  
If you really want to read  
it—you can always stand  
on your head.



## INTRODUCTION

A long time ago, people used to tell magical stories of wonder and enchantment. Those stories were called Fairy Tales. Those stories are not in this book. The stories in this book are almost Fairy Tales. But not quite. The stories in this book are Fairly Stupid Tales. I mean, what else would you call a story like “Goldilocks and the Three Elephants”? This girl walking through the woods smells Peanut Porridge cooking. She decides to break into the Elephants’ house, eat the porridge, sit in the chairs, and sleep in the beds. But when she gets in the house she can’t climb up on Baby Elephant’s chair because it’s too big. She can’t climb up on Mama Elephant’s chair because it’s much too big. And she can’t climb up on Papa Elephant’s chair because it’s much much too big. So she goes home. The End. And if you don’t think that’s fairly stupid, you should read “Little Red Running Shorts” or maybe “The Stinky Cheese Man.” In fact, you should definitely go read the stories now, because the rest of this introduction just kind of goes on and on and doesn’t really say anything. I stuck it on to the end here so it would fill up the page and make it look like I really knew what I was talking about. So stop now. I mean it. Quit reading. Turn the page. If you read this last sentence, it won’t tell you anything.

Jack  
Up the Hill  
Fairy Tale Forest  
1992

**SUGGEST GENERAL'S WARNING:** It has been determined that these tales are fairly stupid and probably dangerous to your health.

# Definir la alfabetización visual

*Alfabetización visual* (véase pág. 56) es una expresión polémica, ya que existen muchas maneras de conceptualizar lo que significa leer imágenes, sin olvidar los textos multimodales que contienen una mezcla de elementos verbales y visuales. Kate Raney, que escribió su tesis doctoral en 1998 sobre el tema de la alfabetización visual, hace hincapié en las prácticas sociales asociadas con las consideraciones culturales e ideológicas relativas al arte, la educación y la filosofía. Su definición es sencilla y convincente. La alfabetización visual es:

*[...] pensar qué significan las imágenes y los objetos, cómo se integran, cómo respondemos a ellos o los interpretamos, cómo podrían funcionar como modos de pensamiento, y cómo se asientan en las sociedades que les vieron nacer [...].<sup>3</sup>*

Nuestro punto de vista es que, en este mundo cada vez más visual, resulta esencial que los niños aprendan las habilidades de observar, valorar e interpretar el material visual, e incluso su diseño. Es algo que la mayoría de los niños hacen de forma natural desde una edad temprana, ya que son capaces de dibujar, colorear y crear formas, pero es posible desarrollar e intensificar ese instinto mediante una enseñanza adecuada y aprendiendo a analizar a fondo textos visuales. Desde una fase muy temprana, la mayoría de los niños dibujan de manera inconsciente, fusionando lo que ven con lo que imaginan. Aprender a mirar y ver a través del dibujo fomenta y nutre las capacidades de alfabetización visual. Por desgracia, dibujar es una actividad infravalorada en la educación primaria. Además, cuando los niños dominan la letra impresa es importante que continúen ampliando su conciencia de lo visual para que sean capaces de valorar, entender y analizar el material visual de todo tipo (desde anuncios y juegos de ordenador hasta bellas artes, películas y animación). Los libros ilustrados enseñan a mirar y a evaluar textos visuales.

---

<sup>3</sup> Kate Raney. *Visual Literacy: Issues and Debates*. Middlesex University School of Education, 1998.

# Textos visuales y desarrollo educativo

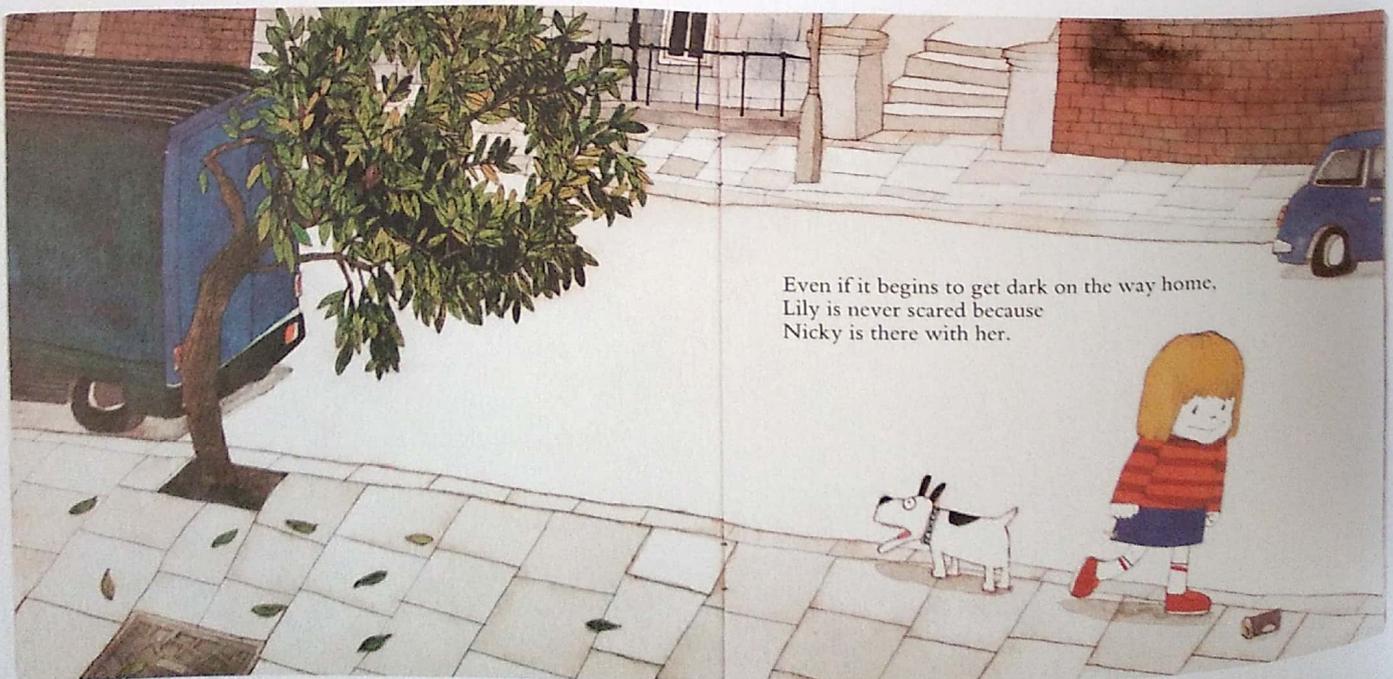
Antes de hablar sobre los críticos conocidos por escribir sobre las interpretaciones que hacen los niños acerca de los libros ilustrados (en el capítulo 4 se tratan otros enfoques teóricos del género), es necesario considerar brevemente la relación entre el desarrollo de los niños y la alfabetización visual. En general, se cree que siguen un patrón de desarrollo bastante previsible en la mayoría de los campos, incluido el de la comprensión de los códigos visuales.

Jean Piaget, uno de los primeros y más influyentes psicólogos de la educación, afirmó que los niños sólo pueden entender el mundo dentro de los límites de su fase de desarrollo. Piaget, que empezó a publicar sus escritos en la década de 1930 y continuó hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX,<sup>4</sup> abrió nuevos caminos en su intento de describir cómo se desarrolla la mente del niño. Uno de los aspectos en los que más profundizó fue en el del papel de la maduración en la capacidad creciente del niño de entender el mundo que le rodea. Aunque sus teorías sobre el aprendizaje infantil fueron innovadoras en su día, hoy se consideran demasiado limitadas y rígidas para las enormes variaciones en el desarrollo infantil. Por ejemplo, Piaget escribió que entre los dos y los siete años (la que llamamos fase preoperativa) los niños desarrollan la capacidad de llevar a cabo operaciones formales, pero en realidad hasta después de los doce no tienen capacidad de pensamiento abstracto. Desde entonces, varios psicólogos importantes (entre los que destacan Lev Vygotsky y Jerome Bruner)<sup>5</sup> han afirmado que la teoría de Piaget es demasiado simplista y que algunos niños desarrollan el pensamiento abstracto antes de los once años o empatizan con los puntos de vista de otras personas

<sup>4</sup> Véase, por ejemplo, Jean Piaget. *La construcción de lo real en el niño*. Barcelona, Crítica, 1989.

<sup>5</sup> Dos excelentes obras que resumen esos argumentos y exploran el aprendizaje del desarrollo son *La mente de los niños* (Madrid, Morata, 2003), de Margaret Donaldson, y *How Children Think and Learn* (Blackwell Publishing, 1998), de David Woods.

**Inferior.** Al parecer, los niños se identifican profundamente con la manera en que los dibujos expresan sentimientos y temores más claramente que las palabras. Ocurre así en *Lily Takes a Walk*, de Satoshi Kitamura.



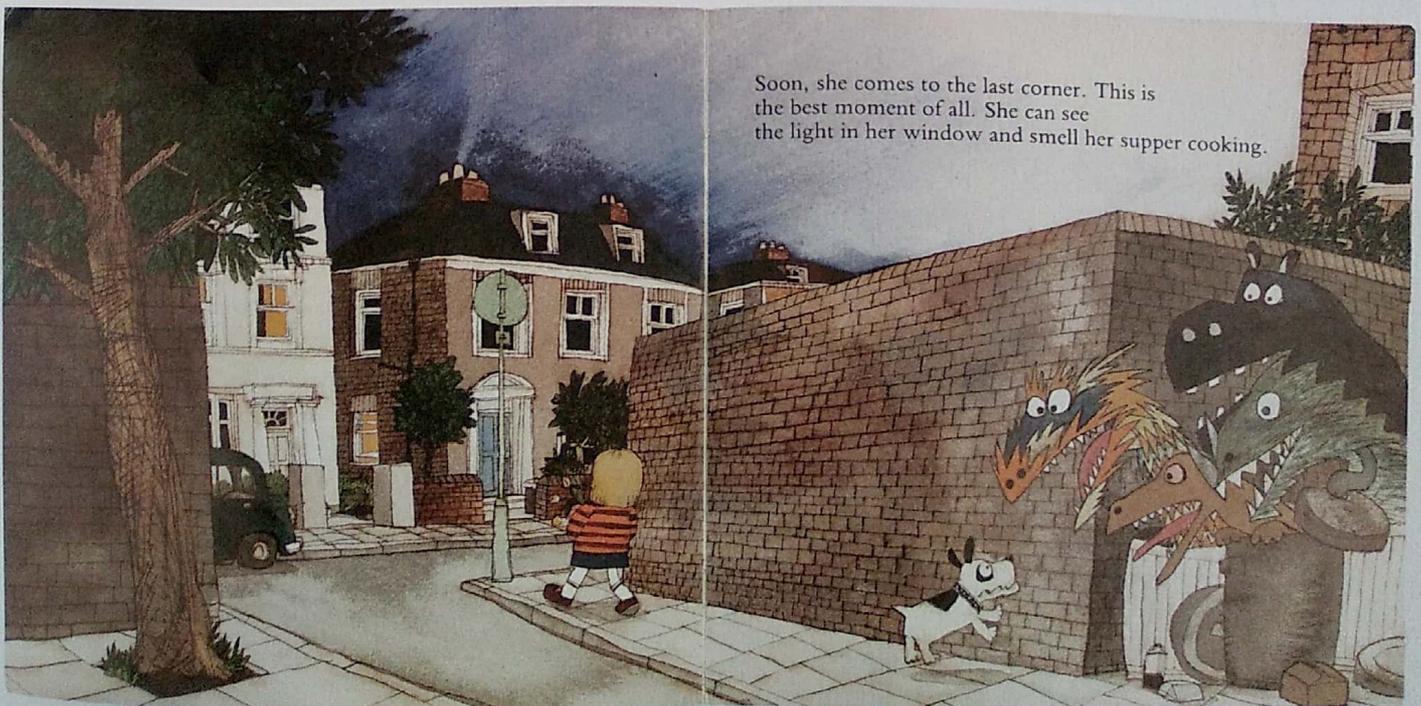
antes de los siete. En lo que respecta específicamente a la alfabetización visual, esas ideas son importantes porque casi siempre son las imágenes de los libros las que permiten a los niños interpretar ideas de un modo más sofisticado que el que cabría esperar para su edad. En lo que coincide la mayoría de los educadores y psicólogos es en el enorme potencial del aprendizaje mediante la observación.

En el proyecto de investigación llevado a cabo por Evelyn Arizpe y Morag Styles (del que hablamos a continuación) surgieron pruebas claras de que algunos niños muy pequeños son capaces de formular respuestas inteligentes y perceptivas a los libros ilustrados, mucho más de lo que cabría esperar para su fase de desarrollo. También ocurre lo contrario: algunos niños mayores realizan interpretaciones que no se corresponden a su grupo de edad.

Arizpe y Styles realizaron su investigación entre 1999 y 2001 para estudiar las reacciones de 100 niños a los libros ilustrados *Zoo* (Julia McRae, 1992) y *The Tunnel* (Julia McRae, 1989; *El túnel*), de Anthony Browne, y *Lily Takes a Walk* (Corgi, 1987), de Satoshi Kitamura. Descubrieron lo perspicaz que puede ser un niño muy pequeño y un grupo de lectores bilingües. Surgieron pruebas reveladoras a partir de los dibujos de los niños en respuesta a los libros: lo que no podían expresar con palabras, lo mostraban en sus creaciones visuales. Desde la publicación de esa investigación en *Children Reading Pictures* (Routledge, 2003), se han grabado videos de entrevistas y sesiones de dibujo con niños para poder estudiar sus respuestas físicas (lenguaje corporal, gestos, etcétera) y se dispone de datos muy reveladores sobre su manera de dibujar.

Kate Noble, que participó en el proyecto, continuó investigando para su tesis doctoral cómo reaccionaban 24 niños a versiones en el libro ilustrado *El príncipe rana* (con ediciones de Jan Ormerod, Walker Books, 2002, y Jon Scieszka y Steve Johnson, Viking, 1991). Noble se centró especialmente en los procesos de dibujo, en la creatividad y en las reacciones físicas a los libros ilustrados. También utilizó entrevistas convencionales y debates semiestructurados. Demuestra que, cuando los niños dibujan y hablan sobre libros ilustrados, revelan su conciencia cognitiva, estética y emocional y, de hecho, contribuyen a nuestra comprensión del desarrollo de la alfabetización visual. Algunos de los descubrimientos de Noble se comentan en *Talking Beyond the Page*, de Janet Evans (Routledge, 2009).

En *Literacies Across Media* (Routledge, 2002), Margaret Mackey subraya la interacción entre el cuerpo humano y el texto en el acto de la lectura. Describe la lectura como una actividad física además de cognitiva, un proceso lúdico de negociación, imaginación, orquestación, interpretación y experimentación en el que se utilizan estrategias visuales de observación, búsqueda, exploración, planteamiento de hipótesis, comparación, etiquetado y estrategias. ¡Cualquier cosa, excepto pasividad! Mackey también explora esas ideas en *Art, Narrative and Childhood* (Trentham, 2003), en un capítulo sobre las reacciones de los niños a *Shortcut*, de David Macaulay (Houghton Mifflin, 1995). Un niño de diez años describe esa obra como «el libro que más hace pensar».



# Cómo responden los niños a los libros ilustrados

*Puedes aprender mirando las cristalerías y después, cuando tengas un libro, estarás listo y podrás mirar los dibujos y saber qué pasa.*  
Tamsin (ocho años)

Tamsin es una de las niñas que participó en el proyecto de investigación de Arizpe y Styles, y ya sabe no sólo que las imágenes tienen tanta importancia como las palabras en los libros ilustrados, sino que también es preciso aprender a leerlos en profundidad. Es algo que aprendió observando los dibujos de las vidrieras de la iglesia a la que acudía de pequeña. Barbara Bader ha sugerido que la principal función del libro ilustrado es ser «una experiencia para el niño». En las siguientes secciones veremos cómo experimentan los niños los libros ilustrados a partir de las pruebas aportadas por las investigaciones.

Por supuesto, no podemos conocer cada uno de los efectos sutiles que los libros ilustrados tienen en los niños porque éstos no poseen las habilidades lingüísticas necesarias para comunicarlos. De hecho, no es posible transmitir verbalmente algunos aspectos de una experiencia visual. Y cuanto más pequeño es el niño, más difícil le resulta expresar la naturaleza de su respuesta. En la investigación que se plasmó en *Children Reading Pictures*, además de responder preguntas, los niños tuvieron ocasión de mirar el mismo libro varias veces y cada sesión terminó con un debate entre niños del mismo grupo de edad. En la siguiente fase se invitó a los niños a dibujar sus reacciones a los libros (sin límite de tiempo). Supuso una oportunidad para acercarse lo máximo posible a su comprensión de los textos, algo que rara vez sabían expresar. Los dibujos y los debates proporcionaron más información que las entrevistas formales.

Los 100 niños que participaron en el estudio tenían entre cuatro y once años, y representaban a lectores con un buen nivel, niños que acababan de empezar a leer solos y aquellos que daban sus primeros pasos con la letra impresa. En ningún pasaje de este capítulo se mencionan sus nombres reales, pero las citas son literales. Lo que se percibe con claridad es la emoción y el placer de los niños, su deseo de involucrarse en los retos que plantean los libros ilustrados. Como afirmó Kathy (seis años): «Una buena historia debe tener un problema, y éste está en los dibujos». Probablemente, Kathy también se refiere al hecho de que en muchos libros ilustrados el texto es bastante sencillo y las «complicaciones» se plantean en las imágenes (véase «Contrapunto y compañía», págs. 94-96).

## Respuesta a la interacción palabra-imagen

Existe una especie de historia de amor entre los lectores muy jóvenes y sus libros ilustrados, sobre todo antes de aprender a leer. Según Amy (cinco años), «Siempre me acuerdo de los dibujos. A veces olvido las palabras».

Los niños mayores pueden distinguir las diferentes funciones de las palabras y las imágenes. A continuación veremos algunas de las respuestas que dieron los niños participantes en el proyecto a las siguientes preguntas:

- ¿Qué te parecen más interesantes, las palabras o las imágenes?
- ¿Cuentas la misma historia de manera distinta?
- ¿Te gustarían igual las palabras si no hubiese imágenes?
- ¿Te gustarían igual las imágenes si no hubiese palabras?

*[...] si sólo hubiese frases no sentirías de verdad que estás allí porque no habría nada para enseñarte cómo es. Vale, puedes usar la imaginación, pero si quieres saber qué piensa la chica tiene que haber dibujos para verlo.*

Tamsin (ocho años)

*Algunos libros son mejores sin los dibujos porque así tú te imaginas las cosas, pero creo que es mejor con dibujos [...] las palabras necesitan los dibujos más que los dibujos las palabras.*

Keith (diez años)

*Bueno, yo no podría elegir entre las palabras y los dibujos porque las ilustraciones son muy buenas y las palabras que utiliza despiertan la imaginación, y si no tuviese dibujos podrías entenderlo de todas maneras porque las palabras lo describen muy bien.*

Gemma (nueve años)

*El texto no cuenta todo lo que piensas [...]. Así que me gustan más los dibujos porque con ellos puedes pensar más cosas.*

Lara (diez años)

*[...] parece que los dibujos resaltan la historia.*

Sue (once años)

## Analizar el color en busca de significado

Los niños valoran a los ilustradores, y con frecuencia intentan entender cómo consiguen los efectos y qué significan. Los jóvenes lectores son especialmente sensibles al color y al tono, y parecen analizar su significado de manera bastante natural. Observe la atención que prestan los niños a todos los aspectos de las imágenes que despiertan su curiosidad. Veamos cómo relaciona Seamus la oscuridad con el miedo en *Lily Takes a Walk*, seguido de los comentarios de tres niños que realizan análisis muy juiciosos basándose en la analogía del color.

*Se está haciendo de noche, así que creo que [Nicky] está un poco preocupada y por eso mira a su alrededor y se asegura de que no haya nadie que intente secuestrarla o algo. Es que al principio es totalmente de día, y ella se pasa todo el día fuera. Si pasas las páginas, se va haciendo más oscuro, y más, y más... Me gustan los colores, el azul y los colores arremolinados, y está un poco negro.*

Seamus (siete años)

*Por la manera en que están hechas las sombras, son más claras cuando se hace de noche porque el sol está sobre una parte del tejado, y hace que esa parte quede oscura y la otra clara [...] no es todo igual. Creo que es realmente maravilloso cómo ha hecho las sombras...*

Tamsin (ocho años)

M. (diez años): *Lo más seguro es que tenga lástima de los animales.*

E. [Entrevistadora]: *¿Y cómo señalan eso los colores?*

M.: *Porque ella lleva esos colores negros y oscuros... colores tristes y oscuros.*

E.: *Bien. En los funerales, por ejemplo, se viste de negro.*

*¿Y qué representan el negro y el morado?*

M.: *Pena y preocupación.*

*Me gusta cómo ha mezclado los colores. Como si hubiese una luz verde, después un poco más oscura y más tarde oscura del todo, y más clara otra vez. Ha mezclado todos los colores para que parezca que son del sol, y cuando da en las cortinas se ven también las sombras [...].*

Louise (seis años)

Por desgracia, no disponemos de espacio para mostrar los dibujos de los niños, pero sí existen numerosas pruebas que revelan cómo

se dispara su imaginación con lo que «leen». Veamos lo que se dice Polly (cinco años) a sí misma mientras dibuja:

*Pongo el cerebro en marcha [...] ésta es la casa, está lejos y por eso es tan pequeña [...]. Ahora voy a usar otro verde aquí. La hierba tiene dos tonos distintos de verde, ¿a que sí? Éste es verde lima...*

## Leer el lenguaje corporal

Incluso a los niños más pequeños se les da bien leer el lenguaje corporal, algo que probablemente aprenden de los dibujos animados. Algunos niños de diez años reaccionaron con empatía a la emotiva imagen de un orangután encogido lastimeramente en un rincón en Zoo.

E. [Entrevistadora]: *¿Cómo crees que se siente el orangután?*

J. (siete años): *Muy triste.*

E.: *¿Por qué dices eso?*

J.: *Bueno, si no enseña la cara podría ser porque está triste y no le apetece [...] no hay nada a su alrededor. Como el elefante, no tiene su hábitat natural.*

S. (diez años): *Es muy parecido a un humano, debería ser tratado como un humano.*

L. (once años): *Porque parece que tenga poco pelo y muy, muy largo.*

T. (once años): *Y tiene canas, como las personas mayores.*

S.: *Parece que tenga todo el pelo arriba, como un moño.*

## Leer las metáforas visuales

Aunque los niños disfrutan con una buena historia, la mayoría busca algo más que eso en un libro ilustrado. Así, no es de extrañar que ante textos multimodales complejos se pregunten qué pueden simbolizar las imágenes o cómo las palabras y las imágenes juntas forman significados. Sin conocer el vocabulario o sin entender términos como *metáfora visual*, interpretan los símbolos visuales (en ocasiones, con un extraordinario aplomo). En el primer ejemplo de los que siguen, un niño de cinco años entiende el significado simbólico del hecho de que en la guarda posterior de *El túnel*, la pelota (que representa al hermano mayor) y el libro (que representa a su hermana) estén juntos, lo que muestra que los hermanos que se pelean vuelven a llevarse bien.

E. [Entrevistadora]: *¿Por qué crees que la pelota y el libro están juntos en la última página?*

S. (cinco años): *Porque ahora pueden abrazarse.*

Matt (ocho años) sabe que la tubería que hay en el suelo entre el hermano y la hermana en *El túnel* hace referencia a la hostilidad entre ellos.

Ruth (ocho años) demuestra inteligencia emocional al reconocer el estrecho lazo entre los hermanos aunque se peleen mucho:

*Ves que el hermano no quiere tenerla cerca, porque está la barra y él no quiere que la hermana la cruce. Como mi hermana y yo. En realidad no nos llevamos muy bien, nos peleamos mucho. Pero cuando ella está preocupada, yo no me siento bien.*

## Mirar y pensar

Después de leer Zoo, muchos niños comentaron que les había hecho pensar. El tema de la cautividad y la libertad hace hincapié en la relación entre los seres humanos y los animales, por lo general en detrimento

de los primeros (aunque esto nunca se menciona en el texto escrito). Se deduce de las ilustraciones y por la yuxtaposición irónica de palabra e imagen. Como señaló Sue (diez años): «La gente se comporta como animales o como creemos que se comportan los animales».

*No quiere decir sólo que los animales quieran ser libres, bla, bla, bla... Te deja que lo averigües tú, [...] te hace pensar en las cosas.*  
Erin (siete años)

La imagen más poderosa de Zoo es un gorila con una mirada entrañable e inteligente que aparece retratado con cuatro rectángulos que componen la forma de una cruz. Como señaló Yú (cuatro años): «Tiene ojos... como de abuelo». Ninguno de los niños identificó la iconografía religiosa en sus primeras lecturas, pero todos, incluso los de cuatro y cinco años, acabaron viéndola. Eso demuestra el valor de releer los libros ilustrados. En realidad, los dos autores de la obra creen que es preciso examinar un libro ilustrado complejo al menos media docena de veces para empezar a vislumbrar sus posibilidades.

La doble página final de Zoo muestra al joven narrador con aspecto pensativo por primera vez en el libro. Browne lo dibuja recortado contra los barrotes de una jaula en la página verso, estableciendo así una ambigua conexión entre los seres humanos y la cautividad. En la página recto, los edificios del zoo tienen como fondo un bello pero tal vez amenazante cielo nocturno morado/azul

en el que dos ocas salvajes vuelan hacia lo desconocido. Dan (siete años) manifestó una reacción emocional:

*D.: Está en una jaula y está triste y todo eso. En el dibujo pequeño no hay borde, pero en los dibujos grandes [de animales] hay un perfil negro grande alrededor [...] esa página tampoco tiene borde, parece que sea un animal y que también es libre.*

*E. [Entrevistadora]: ¿Crees que el niño se siente mal durante la visita al zoo?*

*D.: Sí, y a veces en tus peores sueños lloras en plena noche y todo eso [...] Me gusta esta página porque es toda negra, oscura. Y entonces aparecen los pájaros que se alejan volando. Es bonito y tranquilo...*

## Afrontar los retos que plantean los libros ilustrados

Hemos intentado mostrar cómo se enfrentan los niños a los libros ilustrados. Les encanta divertirse, pero también quieren retos. Hemos visto a niños que se pasan más de una hora con un libro buscando su esencia. Los mejores ilustradores son aquellos que respetan a sus jóvenes lectores y que nunca les dan menos de lo que merecen.

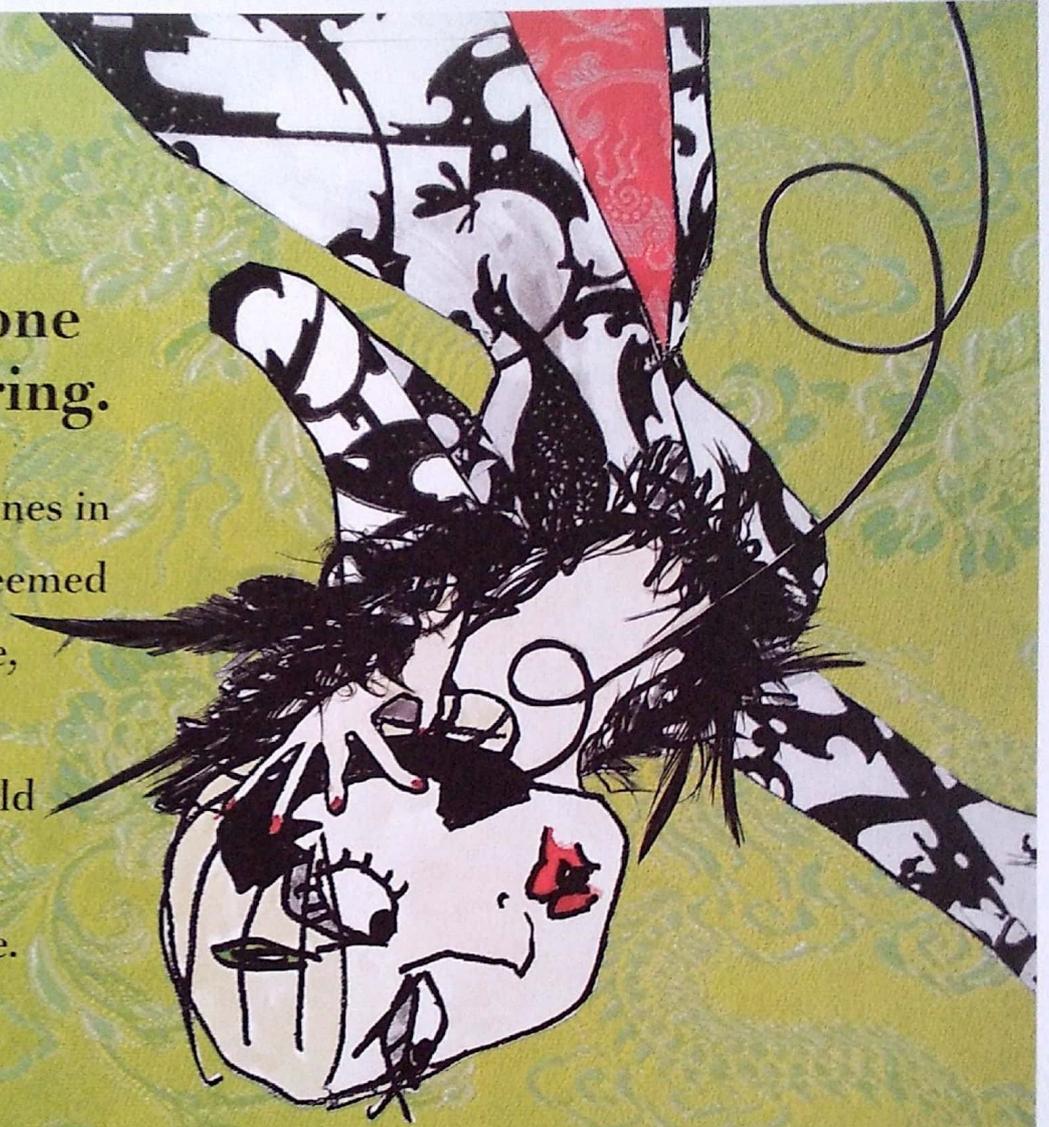


Página anterior. Al parecer, los niños entienden con facilidad el uso de las metáforas visuales de Anthony Browne en *El túnel*.

Inferior. ¿Quién teme al libro feroz?, de Lauren Child, ofrece a los niños una rica fusión entre palabras e imágenes y el *mise en abyme* ocasional que tanto les divierte.

Just then  
the telephone  
started to ring.

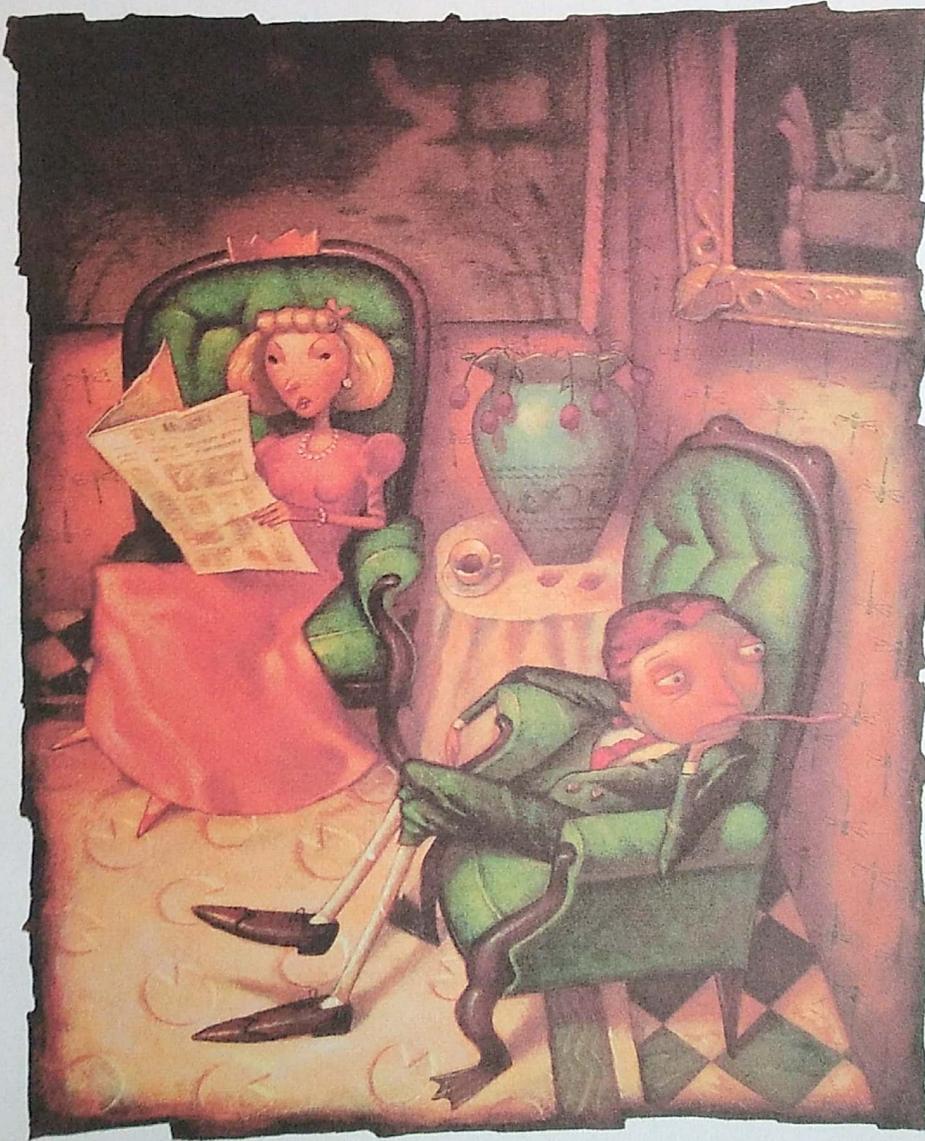
Sticking telephones in  
fairy tales had seemed  
funny at the time,  
but Herb could  
see that they could  
turn out to be  
rather a nuisance.



*'Felle? Why felle your majesty...  
Mess... as a matter of fact there is a fittle  
pyjannared boy here. He did what?.. Oh he did,  
did he? Don't worry, I'll deal with the fittle  
weasel...' she said, giving Herb a shrivelling look.  
'Oh, and by the way, if you see that nosy Goldsticks  
brat tell her to bring a ladder over.'*



**Inferior.** Los niños leen las ilustraciones de Steve Johnson para *The Frog Prince Continued*, de Jon Scieszka, de diferentes maneras, pero las pistas visuales aumentan la sensación general de aburrimiento.



I. (siete años): *Me encantan sus libros [los de Browne].*

E. [Entrevistadora]: *Me gustaría saber por qué.*

I.: *Bueno, no sólo dice «Voy a escribir una historia» [...], piensa en ello realmente. O la planifica antes y después hace dibujos muy buenos y los dibujos cuentan una historia distinta, la misma pero de una manera diferente.*

P. (siete años): *Miro con atención y veo lo que podría ser el problema porque ves que el perro se da cuenta de las cosas y la niña no, así que divido el libro en dos mitades y veo lo que ve Lily y [...] miro el perro y veo qué hace.*

E.: *¿Así que primero miras un lado y después el otro?*

P.: *Y después lo junto todo.*

*Cuando eres pequeño te asustas más que cuando eres grande [...]. Cuando eres pequeño, a veces la imaginación va de aquí para allá y cuando eres mayor puedes distinguir si las cosas son así o no [...].*

Angus (nueve años)

El resto de este capítulo examina la interacción de los niños con los libros ilustrados a partir de las pruebas de otros proyectos de investigación relacionados con los autores.

## Mirar y aprender

Los libros ilustrados llegan a la mente, no sólo al corazón, y plantean exigencias cognitivas al lector. Los libros más desafiantes hacen pensar a los niños de manera distinta, cosa que les resulta profundamente absorbente. En los ejemplos que siguen, proporcionados por Louiza Mallouri (que por entonces estudiaba un máster sobre literatura infantil en la Facultad de Educación de Cambridge), los jóvenes lectores de *Who's Afraid of the Big Bad Book?* (Lauren Child, Hodder, 2003; *¿Quién teme al libro feroz?*, Serres, 2003) especulan sobre la imagen dentro de una imagen en la que el personaje protagonista, Herb, sostiene una copia del libro en la que aparece él mismo en la portada.

E. (siete años): *Es muy divertido porque está en un libro y dentro de otro libro (señalando la imagen de Herb en el libro de la cubierta). Siempre está dentro de un libro [...] porque está leyendo el libro que nosotros leemos.*

D. (ocho años): *Es divertido porque ahora lo estamos leyendo y él también, excepto en ese libro; Herb está dentro y cuando lo está leyendo no está en él...*

Los niños de hoy crecen en un mundo muy visual y superan rápidamente a sus padres en la capacidad de dominar las nuevas tecnologías multimodales. En la mayoría de los casos, conocen las imágenes en movimiento al mismo tiempo, si no antes, que

los libros, y aprenden fácilmente a interpretar los códigos visuales. Por ejemplo, cuando los niños ven flores mustias en los dibujos animados se dan cuenta rápidamente de que significa que las cosas no van bien para los protagonistas. Veamos el debate de dos niños de cinco años con Kate Noble (en el marco de su tesis doctoral sin publicar) sobre la doble página que abre *The Frog Prince Continued* (Puffin, 1994), en la que el príncipe y la princesa aparecen profundamente abatidos.

E. (Entrevistadora): *¡Las flores no están contentas!*

Kate: *¿Cómo sabes eso?*

T.: *Porque están mustias.*

K.: *¿Por qué están mustias?*

T.: *Porque no tienen agua.*

I.: *Ni sol.*

T.: *Sí tienen sol. Aquí hay luz [señala].*

K.: *Pero no suficiente.*

I.: *Sí, eso quería decir. No suficiente.*

K.: *Muy bien. ¿Por qué pensáis que el artista ha dibujado las flores mustias?*

I.: *Porque ha pensado que como no estaban contentos se han olvidado de las flores.*

## Respuestas afectivas a los libros ilustrados

En ocasiones, los niños establecen vínculos emocionales muy fuertes con los autores de los libros que más les gustan. La siguiente conversación, muy animada, muestra cómo exterioriza sus sentimientos, además de estar encantado, un grupo de niños de siete y ocho años después de leer *¿Quién teme al libro feroz?*<sup>6</sup>

L. [Louiza]: *¿Quién es éste?*

C.: *Herb.*

D.: *¡No! ¡No! ¡Es Ricitos de Oro!*

[Todos ríen.]

D.: [finge ser Herb atrapado en el cuerpo de Ricitos de Oro]

*¡Oh, Dios mío, mira mi pelo!*

[Todos ríen.]

L.: *¿Qué hace ella ahí?*

C.: *Está escribiendo. Está escribiendo.*

D.: *No sé qué pasa con mi pelo. ¡Por favor, llámame a un peluquero!*

[Todos ríen.]

C.: *Está escribiendo porque quiere ser la mejor. La divina...*

E.: *¡Me encanta Lauren Child! [toma el libro y lo besa.]*

[Todos ríen.]

D.: *Si los dibujos fuesen reales y la gente pudiese salir de ellos...*

E.: *¡Sí, eso sería muy chulo! Y cobrarían vida... Imagina lo que pasaría... ¡Imagina!*

<sup>6</sup> En *Postmodern Picturebooks* (Sipe & Pantaleo, 2008) se incluye un pasaje más extenso del ensayo de Louiza Mallouri.

## Conclusión

Ya hemos mencionado la función clave del libro ilustrado como primera literatura de la mayoría de los niños, generalmente a través de una narrativa que combina palabra e imagen. Jean-Paul Sartre, el filósofo existencialista francés, dijo en una ocasión que «en la infancia se decide todo». Es importante que en las primeras etapas de los niños como lectores dispongan de una amplia gama de libros ilustrados con imaginación y que planteen retos. También hemos demostrado que los libros ilustrados son para todas las edades y que existen numerosos ejemplos excelentes para tentar, emocionar y desafiar a los lectores a partir de ocho años. El libro ilustrado es también el principal vehículo para introducir a los niños en el mundo del arte, de manera que los padres y profesores tendrán que asegurarse de proporcionarles libros de los mejores ilustradores. Este capítulo ha demostrado que leer libros ilustrados ayuda a los niños a pensar, y que estos libros proporcionan un espacio seguro para que los niños exploren las relaciones emocionales (incluidos algunos de los grandes temas vitales: el amor, el divorcio, la muerte, la violencia, el acoso, las cuestiones medioambientales, etcétera). No existen temas prohibidos o difíciles de tratar en un libro ilustrado. Tenemos que valorar esa extraordinaria literatura visual que aporta tanto placer a los niños, al mismo tiempo que les plantea retos y contribuye de manera tan positiva a su desarrollo cognitivo, emocional, estético e intelectual. Al fin y al cabo, como señala Perry Nodelman en *Words About Pictures* (University of Georgia Press, 1988), los buenos libros ilustrados «nos ofrecen todo lo que el buen arte nos ofrece: mayor conciencia, la oportunidad [...] de ser más humanos».

**PALABRA  
E IMAGEN:  
LA PALABRA  
COMO  
IMAGEN**

**Inferior.** En *Come Away from the Water, Shirley*, John Burningham construye una estructura para mostrar dos mundos distintos. Los prosaicos comentarios de los padres, en un lado de cada doble página, se compensan en el otro lado con representaciones visuales sin márgenes de la viva imaginación del niño.

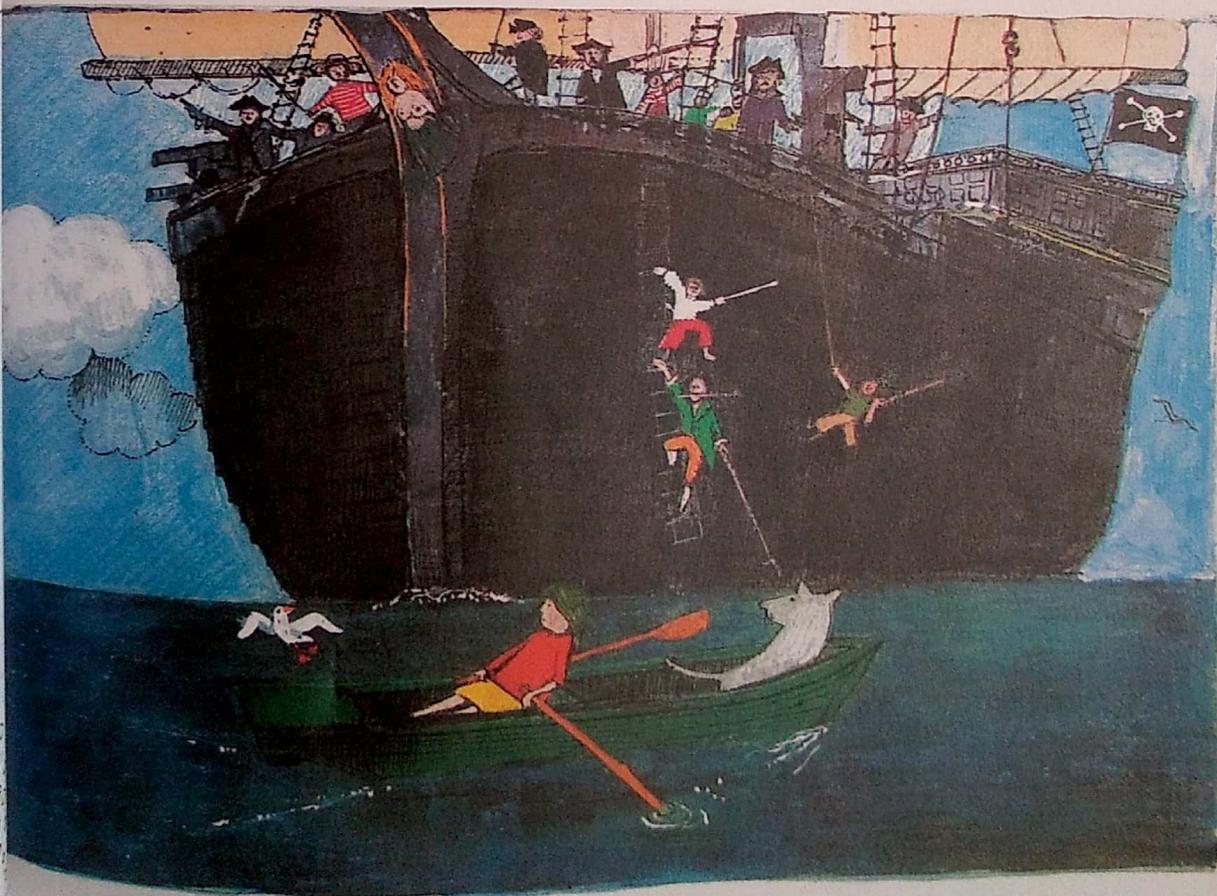
Mind you don't get any of that filthy tar  
on your nice new shoes



En la mayoría de los contextos, la ilustración proporciona un acompañamiento visual a las palabras, una guía o una ayuda a la imaginación, cuyo fin es enriquecer la experiencia global del libro. En el caso de los libros ilustrados, las palabras y las imágenes se combinan para transmitir el significado global del libro; funcionan al unísono, no por separado. Y en los libros ilustrados más interesantes crean una relación dinámica entre las palabras y las imágenes. Esta dualidad se da con frecuencia a modo de baile lúdico en el que las imágenes y las palabras parecen flirtear y contradecirse. Cada vez más, los límites entre la palabra y la imagen se ponen en entredicho, ya que las palabras se convierten en elementos pictóricos y el resultado final es un texto visual. En las últimas décadas, los creadores de libros ilustrados han reconocido y explotado el potencial para la exploración creativa de esta relación de maneras cada vez más sofisticadas, y cada vez son más los críticos y teóricos interesados en los libros ilustrados complejos.

Como han descubierto expertos, artistas y niños, la naturaleza de la relación entre la palabra y la imagen es la clave que hace que un libro ilustrado sea bueno, malo o mediocre. Las buenas obras gráficas pueden ser admiradas, pero si las palabras no interactúan con las imágenes de manera interesante, el libro no tendrá éxito. A la inversa, si el texto escrito es excelente, pero las imágenes carecen de fuerza,

el efecto global será mediocre. Los mejores ilustradores (Maurice Sendak es un buen ejemplo) crean libros ilustrados memorables en los que las palabras y las imágenes se relacionan de manera brillante. Algunos escritores de literatura infantil con mucho talento, como Martin Waddell, Jon Scieszka y Chris Raschka (un ilustrador que también escribe historias para que otros las ilustren, una práctica cada vez más extendida), colaboran con ilustradores en la producción de libros que ofrecen un interesante juego entre las dos formas de texto visual.



# Teorizar sobre los libros ilustrados

Los teóricos académicos analizan aspectos de los libros ilustrados y la alfabetización visual desde diferentes puntos de vista. Sus estudios en los últimos treinta años han analizado y reconocido no sólo la relación dinámica entre la palabra y la imagen en los libros ilustrados infantiles, sino también la importancia del diseño visual y la multiplicidad de significados que ofrece el género. A continuación haremos un breve repaso a los enfoques de los principales expertos.

En 1988, Perry Nodelman y Margaret Meek escribieron unos libros fundamentales para cambiar nuestra visión sobre cómo consiguen sus efectos los libros ilustrados: *Words about Pictures* (University of Georgia Press) y *How Texts Teach What Readers Learn* (Thimble Press), respectivamente. Nodelman afirma que establecer una relación entre las palabras y las imágenes «cambia inevitablemente el significado de ambas», de manera que no son «más que una suma de sus partes». Nodelman considera que «el ritmo único de las imágenes y las palabras funcionando juntas es lo que distingue a los libros ilustrados de otras formas de arte visual y verbal». Asimismo, afirma que «las palabras pueden convertir a las imágenes en recursos narrativos ricos, pero sólo porque comunican de manera tan distinta a las imágenes que cambian el significado de éstas. Por esa misma razón, las imágenes pueden cambiar la fuerza narrativa de las palabras».

Como señala el título de su libro, el foco de atención de Meek es la manera en que los buenos libros ilustrados enseñan a los niños las reglas de la narrativa de forma sutil. En particular, Meek señala que un libro ilustrado es «un icono para ser contemplado, narrado, explicado por el espectador [...] los hechos de la historia están en las imágenes que forman el texto polisémico». Desde entonces, muchos artistas y expertos han intentado describir la interacción entre las palabras y las imágenes utilizando diferentes metáforas. Allan Ahlberg habla de una «amaigama» para referirse a la relación entre ambas: «Podemos salir de las palabras y entrar en las imágenes, y se consigue esa agradable especie de efecto de fuga antifonaria».<sup>1</sup> Meek, por su parte, utiliza el término *interanimación* para sugerir la manera dinámica en que las palabras y las imágenes funcionan juntas.

En *Looking at Pictures in Picture Books* (Thimble Press, 1993), Jane Doonan se centra en la estética, ya que analiza la forma, la línea y los estilos peculiares de cada artista. Señala que «cada trazo que

<sup>1</sup> Citado en David Lewis. *Reading Contemporary Picturebooks*. Routledge, 2001.

se muestra en una ilustración posee un significado, empezando por el material o el medio elegido y cómo se han realizado esos trazos». Su completo análisis de las imágenes en los libros ilustrados demuestra un profundo conocimiento del proceso artístico y de los jóvenes alumnos (en su caso, de secundaria). Doonan afirma que «Cuando un niño descubre todo lo que puede conseguir observando imágenes, leer un libro ilustrado se convierte en un esfuerzo que le compensa con creces» (algo que hemos intentado ejemplificar en el capítulo anterior).

Uno de los primeros artículos influyentes sobre los códigos de los libros ilustrados fue el de William Moebius. En 1986 llamó la atención de los lectores sobre los elementos del diseño y la expresión, como el color, la perspectiva, la posición, el tamaño, el marco y la línea. Más tarde, en *Reading Images: Grammar of Visual Design* (Routledge, 1996), Gunther Kress y Theo Van Leeuwen aplicaron un detallado análisis semiótico a los libros ilustrados y demostraron que existe una gramática del diseño visual. Un sencillo ejemplo es que la página verso de la mayoría de los libros ilustrados trata de lo conocido, mientras que la página recto opta por la información nueva. De ese modo se anima al lector a pasar página. Nodelman hace hincapié en la importancia del análisis semiótico: «Si nosotros y nuestros hijos tomamos mayor conciencia de la semiótica de los libros ilustrados con los que les enseñamos su mundo y a ellos mismos, tendremos el poder de negociar sus propias subjetividades [...]».<sup>2</sup> David Lewis proporciona un útil resumen de los enfoques de Nodelman, Kress y Van Leeuwen en *Reading Contemporary Picturebooks* (Routledge, 2001). En esta obra también hace referencia a las reacciones de los niños ante los textos visuales, además de mostrar la complejidad de esta forma de arte y las diferentes maneras de examinarla.

Tanto Sylvia Pantaleo (Universidad de Victoria) como Lawrence Sipe (Universidad de Pensilvania) han considerado el potencial de los libros ilustrados sofisticados en diferentes obras y artículos que también tienen en cuenta las reacciones de los jóvenes lectores. *Postmodern Picturebooks: Play, parody and self-referentiality* (Routledge, 2008), editado en colaboración, ofrece ejemplos de algunos de los expertos internacionales más importantes (incluidos ellos mismos) en este interesante género. En el libro,

Margaret Mackey (conocida y prolífica experta canadiense en textos visuales) demuestra que los libros ilustrados posmodernos (entre otros, los de Chris Van Allsburg, Sara Fanelli, Emily Gravett, Peter Sis, Lane Smith, Colin Thompson y David Wiesner) «interrogan las cualidades estáticas del libro ilustrado» que exigen un «punto de vista multiconstruido de la lectura» y que «ayudan a crear una plasticidad mental que también se perfecciona con otras formas textuales». Mackey se refiere al hecho de que los libros ilustrados tienen que competir en un mercado repleto de películas y juegos muy sofisticados y tecnificados. Cree que «cuando existen otros textos dinámicos tan al alcance de la mano, saber que los libros también pueden convertirse en juegos posmodernos muy animados y divertidos es una lección que no se aprende a una edad muy temprana».

<sup>2</sup> Perry Nodelman, «Illustration and Picturebooks», en Peter Hunt, *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, Routledge, 2004.

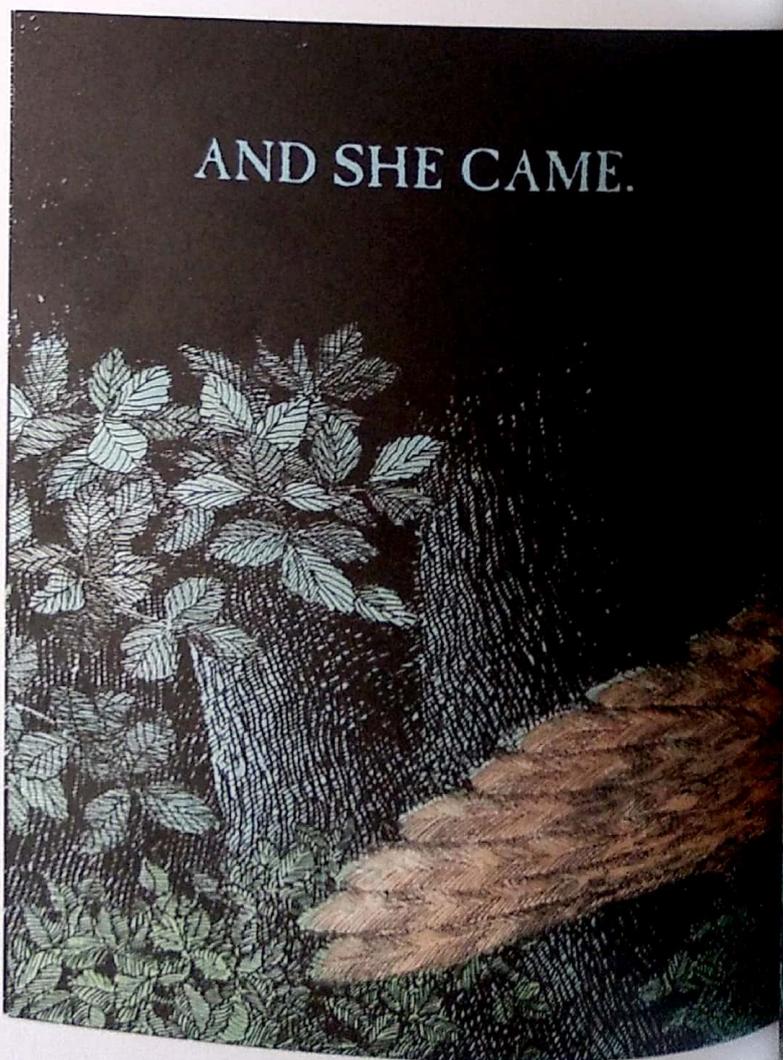
# Interrelación entre la palabra y la imagen

Después de un breve repaso a las teorías más importantes sobre la relación entre la palabra y la imagen, ha llegado el momento de examinar algunos libros ilustrados destacados, empezando con unos ejemplos habilidosamente sencillos e interesantes. La obra de otras dos críticas importantes, Maria Nikolajeva y Carole Scott, se aborda en este contexto.

## Llenar los vacíos

En *How Picturebooks Work* (Garland, 2000), Nikolajeva y Scott utilizan el término *complementario* para los libros ilustrados en los que las imágenes reflejan y amplían el texto escrito o en los que palabras e imágenes llenan los respectivos vacíos. Es algo que resulta mucho más difícil de lo que parece; los mejores libros dejan que los lectores realicen sus propias interpretaciones. Muchas series de gran popularidad y muy bien consideradas están formadas por libros ilustrados complementarios: *El mundo de Perico el conejo*, de Beatrix Potter (Warne, 1902) y los maravillosos libros que siguieron; las encantadoras historias de Sapo y Sepo, de Arnold Lobel (HarperCollins, 1970); la delicada honestidad de los libros de Jim Grotón, de Russell y Lillian Hoban, y los entrañables libros de Osito, de Else Holmelund Minarik y Maurice Sendak (HarperCollins, 1957-1968). Lectores de todas las edades se sorprenden ante la imaginación de la serie de Janet y Allan Ahlberg sobre el cartero simpático (Puffin, 1986-1995), que además de ser extraordinariamente divertida y creativa en lo que se refiere a manipulación del papel, juega con una amplia variedad de recursos (desde anuncios hasta

**Inferior y derecha.** Martin Waddell escribió un texto original mucho más largo para esta doble página de *Owl Babies*, en la que se libera la tensión cuando la madre regresa con sus polluelos. Durante una conversación con los autores del libro, Waddell reveló: «eran las mejores líneas que había escrito nunca, pero cuando vi la imagen, supe que estaban de más».



circulares o tarjetas de cumpleaños). De ese modo, los niños se familiarizan con el funcionamiento de nuestra cultura.

Los libros ilustrados de los Ahlberg, muy queridos y premiados en varias ocasiones, y de otros ilustradores con un enorme talento no siempre son fáciles de clasificar, pero es indiscutible que consiguen que las palabras y las imágenes se realcen mutuamente. En *The Very Hungry Caterpillar* (World Publishing Company, 1969; *La pequeña oruga glotona*), de Eric Carle, podemos admirar lo bien que funciona la colorida obra gráfica con la maravillosa historia, pensada para despertar el interés de los pequeños. Este libro representa, además, uno de los primeros ejemplos del uso imaginativo del diseño y la maquetación. *La pequeña oruga glotona* es ya casi una empresa, pues sus enormes ventas a lo largo de 40 años han contribuido a que el ilustrador pudiese crear el Eric Carle Museum of Picture Book Art en Amherst.

El escritor Martin Waddell ha colaborado con diversos ilustradores con excelentes resultados gracias a su particular sensibilidad hacia la naturaleza del texto pictórico; así ha sido, por ejemplo, en *Owl Babies* (Walker Books, 1992), con Patrick Benson, y la serie *Can't You Sleep, Little Bear?* (Walker Books, a partir de 1994; *¿No duermes, osito?*, Kókinos, 1998) con Barbara Firth. Waddell explicó cómo tuvo que cortar y cambiar su texto original para adaptarlo a la excepcional obra gráfica y la inspirada visión de Benson en *Owl Babies*. Las decisiones debieron ser acertadas, ya que este libro ilustrado se convirtió en un clásico en muy poco tiempo entre los críticos y los niños. Las palabras abordan el eterno tema de la ansiedad por la separación que padecen los niños con una gran delicadeza y sencillez, mientras que los maravillosos paisajes nocturnos de Benson y el entrañable retrato de los polluelos de

búho se corresponden a la perfección con la narrativa y le añaden profundidad. De forma similar, en la serie sobre Osito, las palabras y las imágenes se realzan mutuamente con gran belleza y los pequeños detalles (los trofeos del gran oso en la repisa de la chimenea, su fotografía en la pared) hacen que los libros gusten por igual a los lectores más jóvenes y a los que no lo son tanto. El lenguaje es repetitivo y sencillo para los niños, que así pueden anticiparse a lo que sigue (algo muy importante en las primeras etapas del aprendizaje de la lectura); la obra gráfica resulta agradablemente tradicional, y el efecto global deja una sensación cálida y tranquilizadora.

Por desgracia, no disponemos de espacio para hablar de la obra de muchos otros ilustradores destacados que merecen ser mencionados en este contexto: Michael Foreman, Mick Inkpen, Colin McNaughton, Jan Pienkowski y Nick Sharratt, por ejemplo. En sus libros ilustrados, la palabra y la imagen funcionan juntas de manera creativa para formar un texto compuesto; se enriquecen, se amplían y se realzan mutuamente. Existen libros ilustrados más audaces que exigen más al lector y que a veces presentan el mundo de una manera incómoda o confusa.

Algunos libros ilustrados aparentemente sencillos ofrecen múltiples interpretaciones. Por ejemplo, los lectores menos experimentados pueden disfrutar con *Our Cat Flossie* (Dutton, 1986), de Ruth Brown, por ser una historia divertida sobre un gato que se inmiscuye en la vida de los adultos, mientras que los lectores de más edad percibirán el sutil ejercicio de ironía. *The Baby Who Wouldn't Go to Bed* (Doubleday, 1996; *El niño que no quería ir a dormir*, Juventud, 1999), el libro de Helen Cooper premiado con la Kate Greenaway, presenta con honestidad, ternura y realismo psicológico a un niño omnipotente en conflicto con su madre.



El texto, directo, se acompaña con imágenes ricas, extrañas, casi surrealistas. Resulta interesante observar que este libro ilustrado es uno de los favoritos de muchos niños pequeños, algo nada raro si pensamos que el amor tierno e incondicional de la madre es el alma del libro.

El conflicto madre-hijo es también el punto de partida de *Donde viven los monstruos*, de Maurice Sendak (véase pág. 38). Se trata de un libro ilustrado que supone un modelo de excelencia de la interacción palabra-imagen. El texto es parco, conciso y poético. En el momento álgido del libro, cuando surgen la ira y la imaginación, las palabras desaparecen; las tres dobles páginas dinámicas están ocupadas únicamente por imágenes. No obstante, cuando nuestro protagonista, Max, regresa a casa, «donde alguien le quería más que a nada», y su cena le sigue esperando, las palabras finales que señalan ese amor que trasciende los desencuentros («y todavía estaba caliente») consiguen su impacto sobre una página blanca. Una de las razones por las que este libro es la obra de un genio es la sutileza y la fuerza de la interacción entre la palabra y la imagen.

### Contrapunto y compañía

María Nikolajeva y Carole Scott utilizan el término *contrapunto* cuando las palabras y las imágenes cuentan historias distintas y proporcionan «información alternativa o se contradicen de algún

modo», lo que se traduce en varias lecturas posibles.<sup>3</sup> Philip Pullman, experto en cómics y novelas gráficas, además de respetado autor de temática fantástica, define el contrapunto como «el potencial que poseen las palabras y las imágenes combinadas “de mostrar cosas distintas que ocurren al mismo tiempo”».<sup>4</sup>

Un libro ilustrado que demuestra el concepto del contrapunto es *Rosie's Walk* (HarperCollins, 1968), de Pat Hutchins. Se trata de uno de los primeros libros ilustrados que subvirtió por completo la relación entre lo visto y lo escuchado. El secreto radica en lo que las palabras *no* dicen, ya que el zorro nunca se menciona en el texto escrito, que consiste en una sola frase sobre Rosie, una gallinita confiada que atraviesa el patio, rodea el estanque y regresa a casa sana y salva. La diversión procede del hecho de que el zorro, cuya presencia parece pasar inadvertida para Rosie, tiene un percance tras otro mientras persigue a la gallina. El libro siempre provoca gritos de «¡Detrás de ti!» entre los niños más pequeños, que tratan de alertar del peligro a la gallina. El lector nunca sabe si Rosie es muy tranquila, muy estúpida o si simplemente tiene suerte, pero los libros ilustrados como éste hacen que los jóvenes lectores se impliquen activamente

<sup>3</sup> María Nikolajeva y Carole Scott. *How Picturebooks Work*. Garland, 2000.

<sup>4</sup> David Lewis. *Reading Contemporary Picturebooks*. Routledge, 2001.



en la creación de significados mientras van llenando los huecos por ellos mismos. Además, proporcionan a los niños las primeras notas de ironía en sus lecturas.

*Lily Takes a Walk*, de Satoshi Kitamura (Corgi, 1987), constituye otro buen ejemplo de este dueto. Lily pasea felizmente por las calles de la ciudad sin darse cuenta de los terribles peligros que la amenazan y que su perro sí ve. Cada vez que él percibe algo peligroso, Lily está mirando para otro lado. El texto escrito adopta el punto de vista de Lily, pero el lector ve lo que hace el perro en las imágenes (véanse págs. 78-79). Un caso mucho más extremo es *I Hate My Teddy Bear* (Odio a mi osito de peluche, Anaya, 2005), de David McKee. Este libro deja perplejos a muchos adultos, además de a los niños, por sus imágenes surrealistas y extrañas sin relación aparente con el texto escrito.

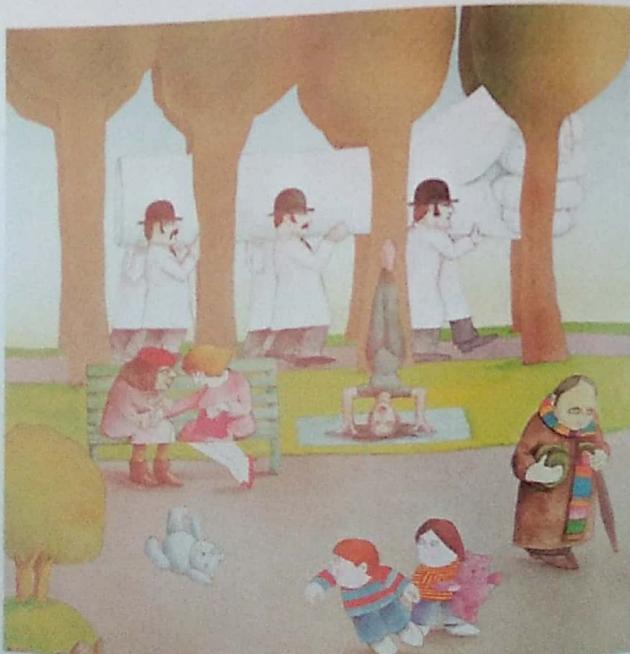
Los libros de la serie *Shirley*, de John Burningham, también ofrecen ejemplos típicos del contrapunto: las imágenes pálidas, como blanqueadas, de las páginas verso muestran preocupaciones habituales de los padres («ten cuidado», «no...»), mientras que las páginas recto, mucho más coloridas, revelan las grandes aventuras que suceden en la imaginación de la niña. El clásico de Burningham, *Granpa* (Jonathan Cape, 1984), también destaca por el modo en que el autor yuxtapone palabras e imágenes. En este caso, como en muchos de sus libros ilustrados, el texto escrito se basa en

la «conversación» entre los protagonistas. Las palabras de cada personaje se presentan en tipos de letras distintos. Sin embargo, no es tan sencillo como parece. Mucho antes de que se hablase del posmodernismo en los libros ilustrados, Burningham dio la vuelta a las convenciones y dejó vacíos tentadores para que el lector los llenase. En *Granpa*, y en muchos otros de sus libros ilustrados, el abuelo y la abuela no mantienen un diálogo real: las palabras pertenecen a ese tipo de conversaciones que en ocasiones no van a ningún lado (por ejemplo, las preguntas que no se responden). El rostro sonrojado de la niña que realiza un comentario de carácter sexual, por ejemplo, acompaña al texto «No sabía que el osito también era una niña». Todavía más chocante es el vacío entre los dos personajes, que se dan la espalda dolorosamente con las palabras «No era una cosa agradable para decírsela al abuelo». Todos los lectores, y eso incluye a los niños lectores, han sido verbalmente desagradables en alguna ocasión, y la mayoría sabe lo mal que se siente uno cuando se hiera a alguien. Burningham es el maestro de la máxima «menos es más».

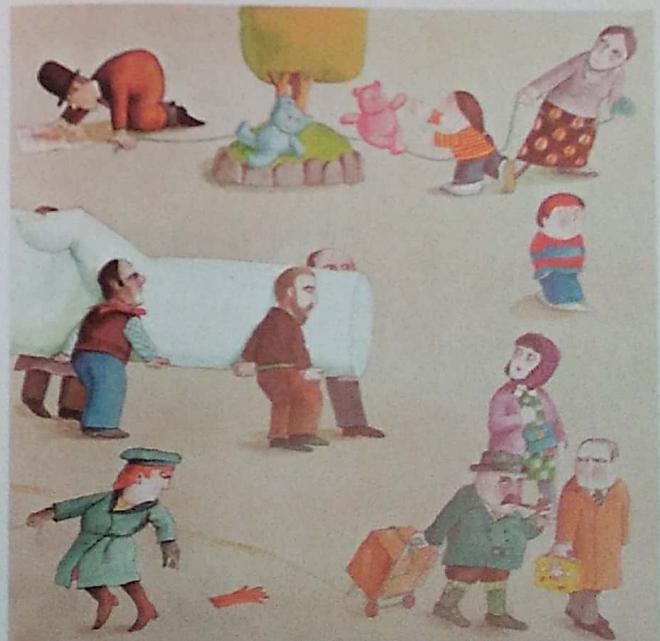
Burningham utiliza algunos recursos, como dibujar en color sepia o con tonos apagados, para sugerir que el abuelo tiene una salud cada vez más frágil y piensa en el pasado (aunque su nieta reclama su atención en el presente y mira hacia el futuro). De vez en cuando, al menos, las palabras sugieren un cambio de posición entre los dos:

**Página anterior.** *Rosie's Walk*, de Pat Hutchins, hace las delicias de los niños gracias al uso de la tradición de la mímica. El personaje protagonista no se da cuenta de la persecución frustrada a la que la somete el zorro.

**Inferior.** *Odio a mi osito de peluche*, de David McKee, muestra paisajes visuales surrealistas con diferencias de escala para subvertir las expectativas del lector respecto a las relaciones palabra-imagen.



"I hate my teddy bear," said John.



"I hate my teddy bear," said Brenda.

por ejemplo, cuando la niña dice «Abuelo, casi te resbalas» y le ofrece una mano. Lo más impactante es la doble página final, cuando la niña (cuya postura corporal es de abatimiento) mira la silla vacía del abuelo. Burningham deja que el lector reaccione a la imagen e interprete si el abuelo ha muerto o no. Muchos niños plantean explicaciones alternativas a la desaparición del abuelo, como si no quisieran afrontar lo inevitable de la muerte. Este tipo de libros permiten esa licencia a los jóvenes lectores.

La mayoría de estos libros ilustrados ofrecen a los niños la posibilidad de sentirse un poco más grandes, más mayores y más sabios que los protagonistas. Son obras que abrieron el camino al tipo de libros ilustrados posmodernos que hoy resultan cada vez más familiares y que se definen como un importante campo nuevo de las artes visuales. Chris Van Allsburg, Raymond Briggs, Emily Gravett, Peter Sis, Colin Thompson y David Wiesner son excelentes representantes de esta corriente.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> No incluimos a los autores cuyos libros individuales se mencionan en otros capítulos de este libro.

**Inferior.** *Granpa*, de John Burningham, es literatura visual en estado puro. El autor, que no teme la ambigüedad, deja espacio para que el lector llene los vacíos entre la palabra y la imagen.

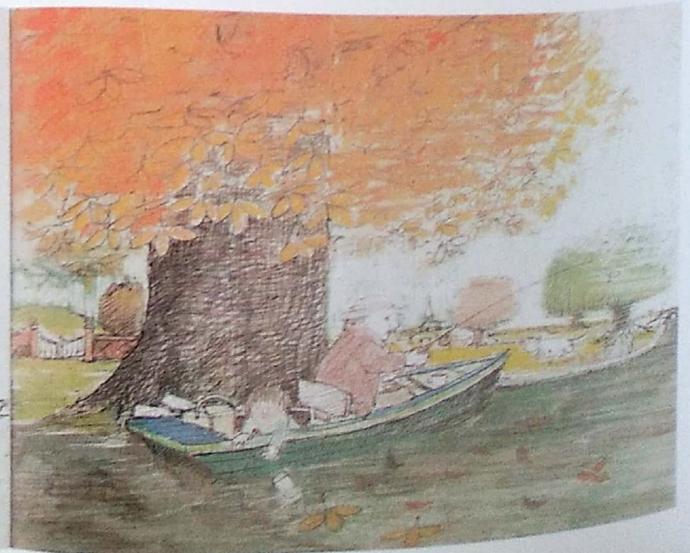
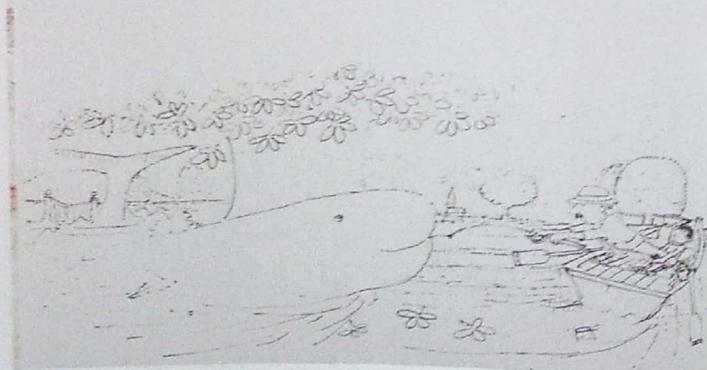
This is a lovely chocolate ice-cream.



It's not chocolate, it's strawberry.



If I catch a fish we can cook it for supper.  
What if you catch a whale, Granpa?

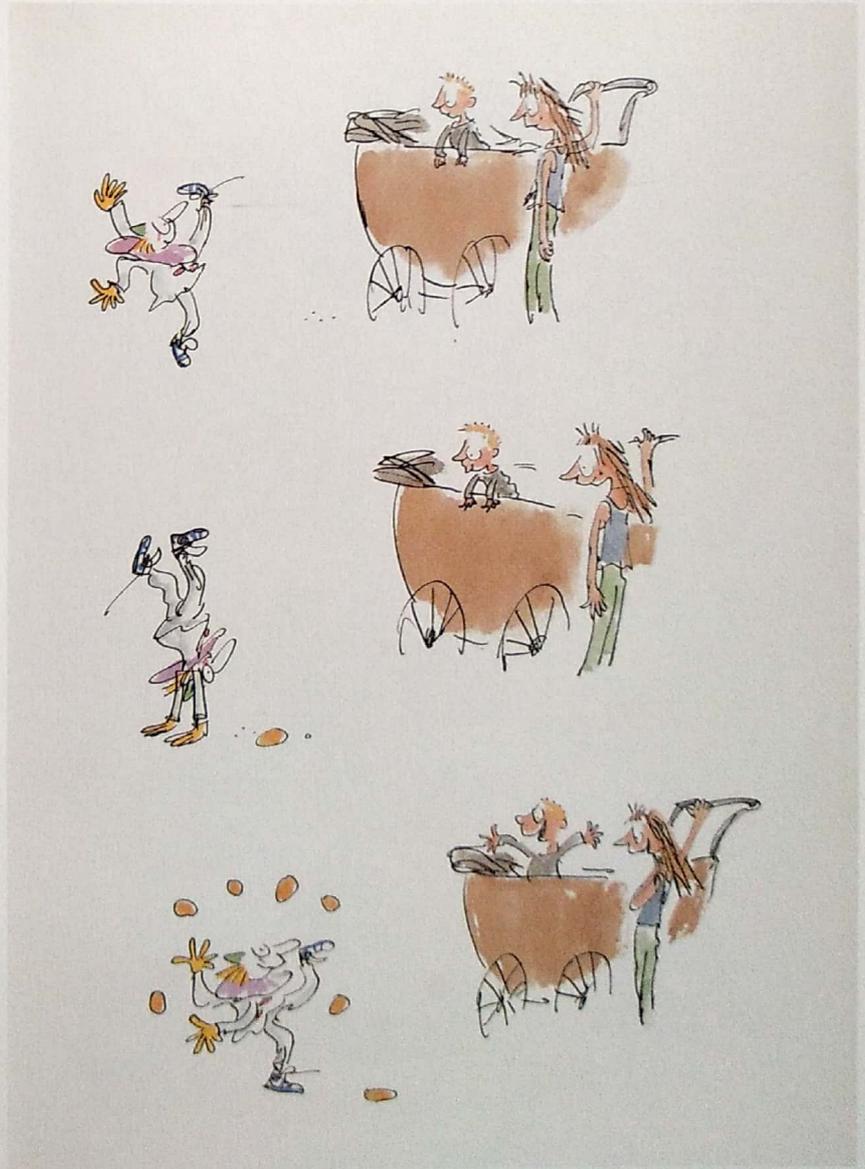


# Libros sin palabras y novelas gráficas

Como hemos visto, todos los libros ilustrados exigentes requieren que los lectores se esfuercen –al tiempo que disfrutan– por rellenar los vacíos existentes entre las palabras y las imágenes para darles significado. Los libros sin palabras exigen que los propios jóvenes lectores creen el texto, proporcionando lo que Anne Rowe denomina «voces en off»: «Puede parecer que los hechos se explican por sí solos, pero el lector/narrador les presta su voz». Rowe añade que el narrador (ilustrador) que dirige la narración parece invisible y se complementa con la «recreación del texto implícito»<sup>6</sup> por parte del lector. Así pues, empecemos por eliminar de los lectores cualquier idea preconcebida sobre la aparente sencillez de estos libros, que, además, no son completamente sin palabras porque todos poseen un título. Muchos de los mejores libros de este género son extremadamente complejos y sofisticados. *Clown*, de Quentin Blake (Jonathan Cape, 1995), es un buen ejemplo, ya que se requieren varias «lecturas» atentas para dar sentido a esta dolorosa y tierna historia. Incluso los libros ilustrados sin palabras para lectores muy jóvenes, como *Sunshine* (*Buenos días*) y *Moonlight* (*Buenas noches*), de Jan Ormerod (Kestrel, 1981; Serres, 2005), y los libros sobre *Little*

<sup>6</sup> De Styles, Bearne & Watson. *Voices Off*. Cassell, 1996.

**Derecha.** Los libros ilustrados sin palabras requieren una planificación detallada, ya que el autor se convierte en director, jefe de escenario y actor de una producción teatral. Esta secuencia es de *Clown*, de Quentin Blake.



*Mouse*, de Monique Félix (Moonlight Publishing, varias fechas), requieren una observación persistente para entender qué ocurre y captar todos los chistes. *The Snowman* (*El muñeco de nieve*, La Galera, 2007), de Raymond Briggs (Hamish Hamilton, 1978), es ya un clásico de la animación, pero empezó siendo una exquisita historia visual para niños de hasta seis años que trata sobre la inevitabilidad de la pérdida (a pesar de su enorme vitalidad y de lo divertido que es el libro). *Up and Up* (*¡Vuela, Ana!*, Altea, 1991), de Shirley Hughes (The Bodley Head, 1979), supone un *tour de force* que exige una enorme atención por parte del lector para captar todos los significados.

En los libros sin palabras se abordan temas serios y divertidos. *Window*, de Jeannie Baker (Julia MacRae, 1991), fue uno de los primeros libros ilustrados que abordó el tema de la destrucción del entorno sin utilizar ni una sola palabra. Istvan Banyai, Philippe Dupasquier, Peter Collington, David Wiesner y, por supuesto, Mitsumasa Anno son otros grandes exponentes de este género. Banyai en particular ha llevado el libro sin palabras a nuevos niveles con su capacidad para subvertir la naturaleza de la imagen como representación bidimensional de la forma tridimensional. En *Zoom*

(Viking, 1995) juega con las convenciones que damos por sentadas cuando leemos textos visuales estableciendo ingeniosamente expectativas para después minarlas y subvertirlas.

En *Um Dia Na Praia* (Planeta Tangerina, 2008; *Un día en la playa*, Libros del Zorro Rojo, 2010), Bernardo Carvalho también despliega trucos visuales sin palabras utilizando colores planos, sencillos y sin matices y una sofisticada manipulación del espacio para aportar pistas visuales con forma casi de pictograma. El ojo y la mente del lector viajan así por un camino lleno de sorpresas y armonía estética. Los libros ilustrados sin palabras están proliferando como una forma de literatura visual y, por supuesto, ofrecen el gran beneficio de ser legibles por todo el mundo.

El creciente interés por las novelas gráficas en los últimos años ha ejercido un impacto considerable en los libros ilustrados para niños. En algunos casos, los límites entre éstos y las tiras cómicas secuenciales se desdibujan: el uso de múltiples imágenes enmarcadas y de bocadillos para niños de entre cuatro y siete años resulta cada vez más habitual. *The Arrival* (*Emigrantes*, Barbara Fiore, 2007), de Shaun Tan (Lothian, 2007), ha resultado especialmente inspirador debido a que no incluye palabras, es secuencial y no se

#### Izquierda y página siguiente.

En *Un día en la playa*, los colores planos sin líneas se utilizan prestando mucha atención a la colocación de los elementos con el fin de desarrollar un texto sin palabras. Las formas, muy sencillas, tienen que soportar todo el peso de una sutil narrativa pictórica.



dirige a un público concreto. Este tipo de libros transversales puede causar problemas a los libreros porque no tienen claro en qué sección deben colocarlos. El propio Tan afirma que el artista no puede dar excesiva importancia a esas consideraciones a la hora de crear un libro:

*En general no se propone agradar a un público predefinido, sino más bien crearse uno por sí mismo. La responsabilidad del artista radica, ante todo y sobre todo, en la propia obra, confiando en que despierte la atención de los demás mediante la fuerza de su convicción.<sup>7</sup>*

Un ejemplo más «ortodoxo», pero igualmente original, es *Stan and Mabel*, de Jason Chapman (Templar, 2010). Chapman, que combina la creación de libros con su papel como artista en una residencia de Battersea Dogs Home (Londres), utiliza una mezcla de estructuras secuenciales para crear un híbrido entre *road movie* y libro ilustrado.

<sup>7</sup> <http://www.shauntan.net/essay1.html>



# El texto pictórico

We lived beneath the mat,  
 Warm and snug and fat.  
 But one woe, and that  
 Was the cat!  
 To our joys  
 a clog, In  
 our eyes a  
 fog, On our  
 hearts a log  
 Was the dog!  
 When the  
 cat's away  
 Then  
 the mice  
 will  
 play.  
 But, alas!  
 one day (so they say)  
 Came the dog and  
 cat. Hunting  
 for a  
 rat  
 Crushed  
 the mice  
 all flat,  
 Each  
 one  
 as  
 he  
 sat  
 Underneath the mat, Warm and snug and fat.  
 Think of that.

Superior. *The Mouse's Tale*, de Lewis Carroll, es un ejemplo temprano de texto que adopta la forma visual de lo que describe.

La disolución de los límites entre texto como representación de algo visual y texto como elemento pictórico no es nueva. *The Mouse's Tale*, de Lewis Carroll, se ha descrito como el primer caligrama: el texto adopta la forma de una cola y juega con la homofonía en inglés de *tale* y *tail* («cuento» y «cola»). En otras palabras, la forma está pensada para parecerse visualmente al tema. El uso que hace El Lissitzky de los tipos de letras a modo de personajes es otro ejemplo conocido.

En *Art and Text* (Black Dog, 2009), Will Hill escribe:

*Dotar a un texto de una forma pictórica revela complejas contradicciones entre la representación visual y la descripción lingüística, y nos recuerda que el lenguaje es una construcción frágil e ilógica ligada a su tema sólo por cuestiones culturales. Si bien damos por sentada la equivalencia entre la palabra y su tema, no están unidos por ningún parecido real, sino sólo por la percepción compartida del significado inherente al lenguaje.*

Hill también cita a Stefan Themerson, que en colaboración con su mujer, la artista Franciszka, escribió y publicó varios libros ilustrados influyentes a partir de la década de 1940:

*El lenguaje es una especie del género señal y las representaciones pictóricas son otra especie del mismo género. Esas dos especies se pueden emparejar, de manera formal y agradable (como ocurre cuando una ilustración se combina con un texto o una leyenda con un dibujo), o bien iniciar una relación «ilícita», tan estrechamente constituida que ya no se sabe cuál es la novia y cuál el novio.*

A medida que la fusión entre texto pictórico y verbal se ha ido extendiendo, más artistas han asumido el control de todo el diseño de la página. Ahora es más habitual la caligrafía manual, aunque plantea problemas para los editores a la hora de imprimir coediciones en idiomas extranjeros (tradicionalmente, el texto del libro ilustrado era negro, de manera que en las ediciones en otras lenguas sólo se imprimía ese color, con el consiguiente ahorro).

Un ejemplo de la nueva ola de creadores de libros ilustrados es Oliver Jeffers. Natural de Irlanda del Norte, Jeffers vive actualmente en Brooklyn (Nueva York). Su conocimiento del potencial creativo del libro ilustrado resulta especialmente profundo. Sus libros son cada vez más sofisticados, pero sin dejar de ser accesibles, principalmente por esa sensibilidad especial que posee de la relación entre la palabra y la imagen. Cuando nos habló de su trabajo, hizo hincapié en el hecho de que esta relación es básica en los diferentes contextos de su obra, incluidas las pinturas que expone en galerías de arte.

*Yo no me defino como escritor de libros ilustrados o ilustrador. Utilizo la expresión creador de libros ilustrados. Cuando el escritor y el ilustrador son dos personas distintas, supongo que los textos se entregan al artista totalmente acabados. Sin embargo, yo hago ambas cosas y las dos evolucionan juntas. A veces, las imágenes pueden dar forma a las palabras y no al revés. Por lo general, a mí me resulta más sencillo no decir las cosas con palabras. Más que decir, muestro.<sup>8</sup>*

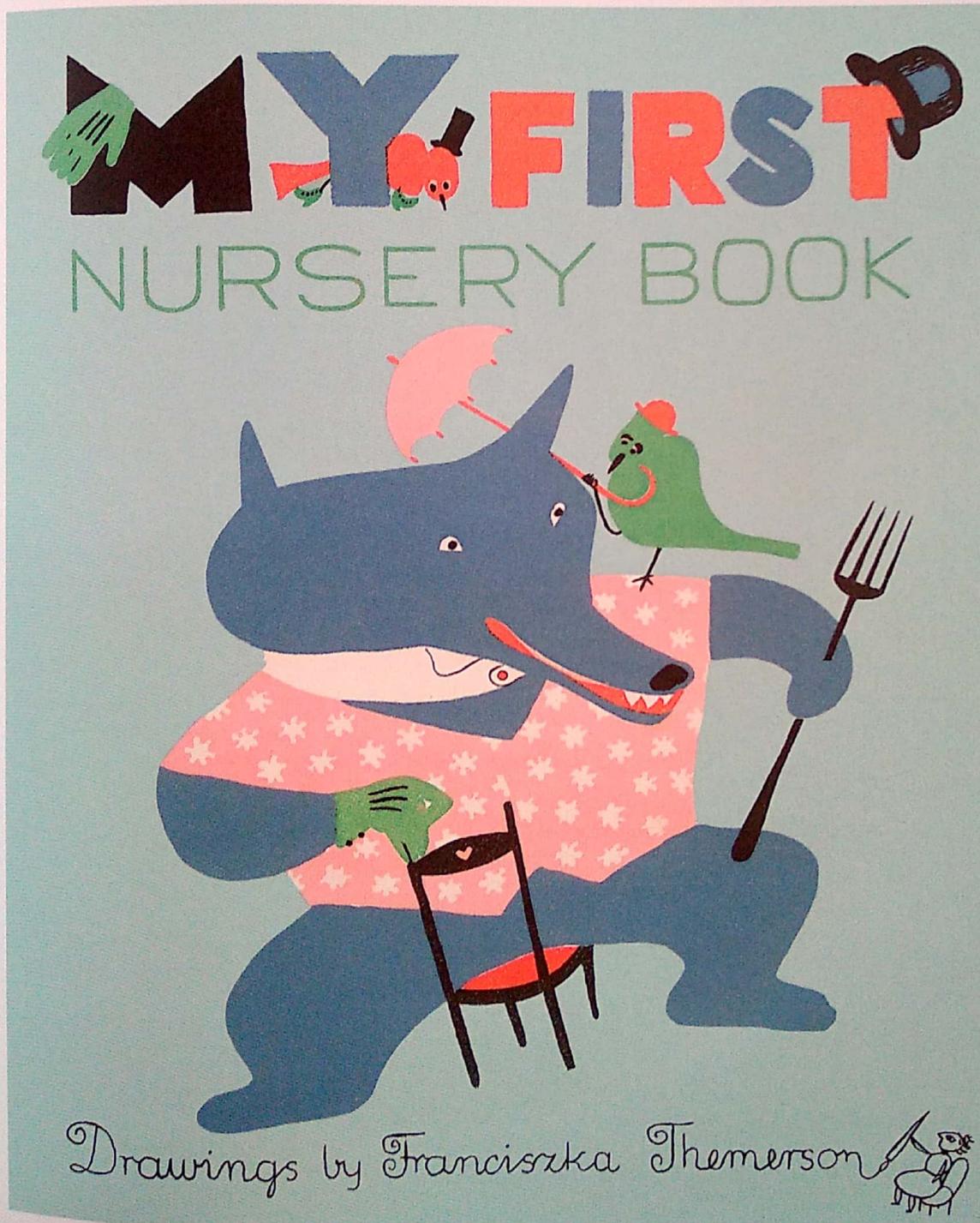
En libros recientes, como *The Great Paper Caper* y *The Heart and the Bottle* (HarperCollins, 2008 y 2010, respectivamente), Jeffers ha experimentado todavía más con la estructura. Como él mismo admite, *The Great Paper Caper* es deudor, en parte, de la serie televisiva *Colombo* porque revela quién es el culpable desde el principio. Después seguimos a los diferentes personajes relacionados con el crimen de una u otra manera en sus esfuerzos por identificar al autor. El uso

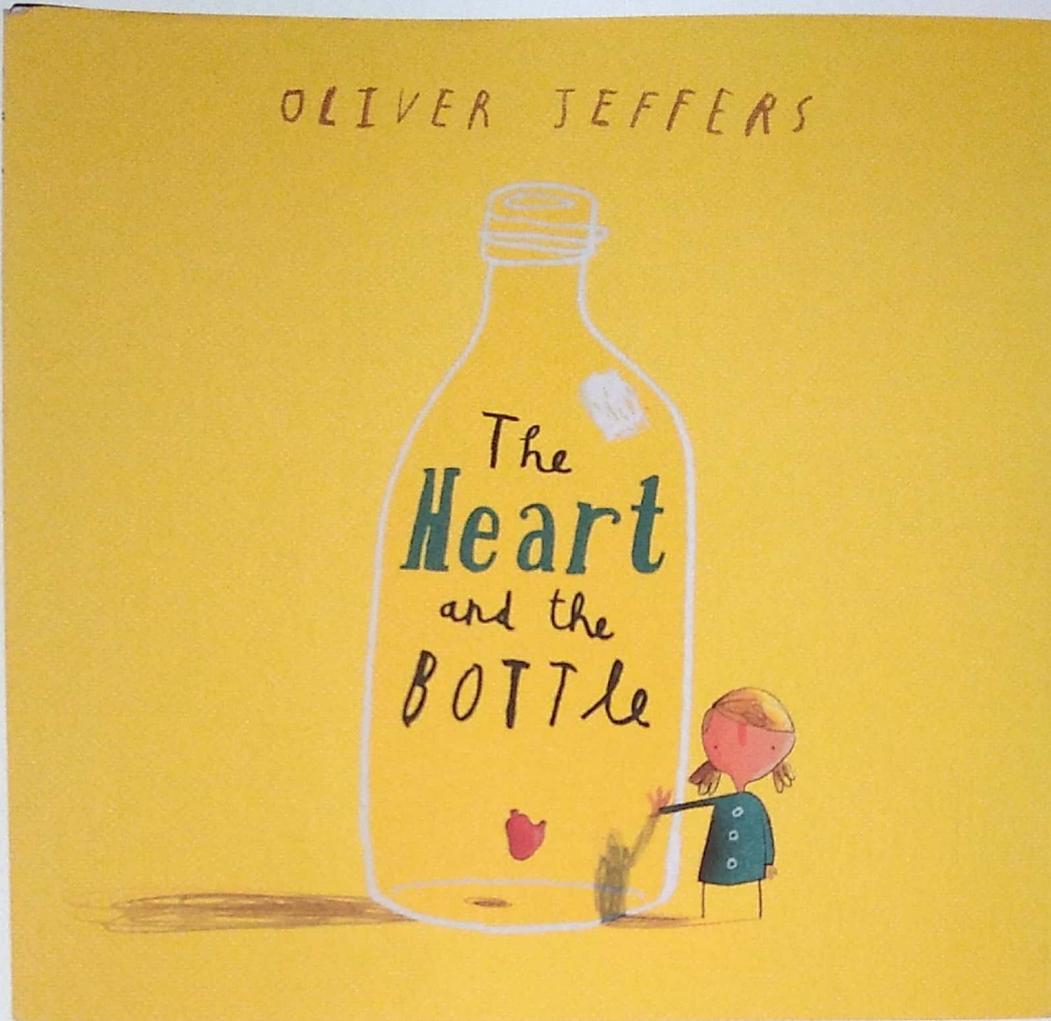
<sup>8</sup> Conversación con Martin Salisbury, Association of Illustrators Forum, marzo de 2010.

magistral del espacio pictórico por parte de Jeffers es otra de las claves del éxito del libro. A primera vista, su obra como galerista podría parecer muy distinta a la de su trabajo literario, pero lo cierto es que los aspectos relativos a las relaciones espaciales y las maneras en que palabras e imágenes interactúan son básicos para los dos vertientes de su trabajo, aunque se articulen de forma distinta.

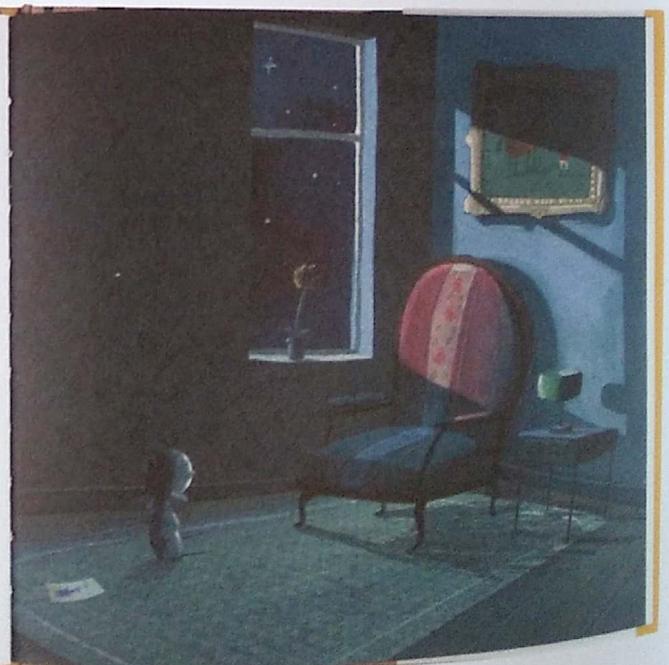
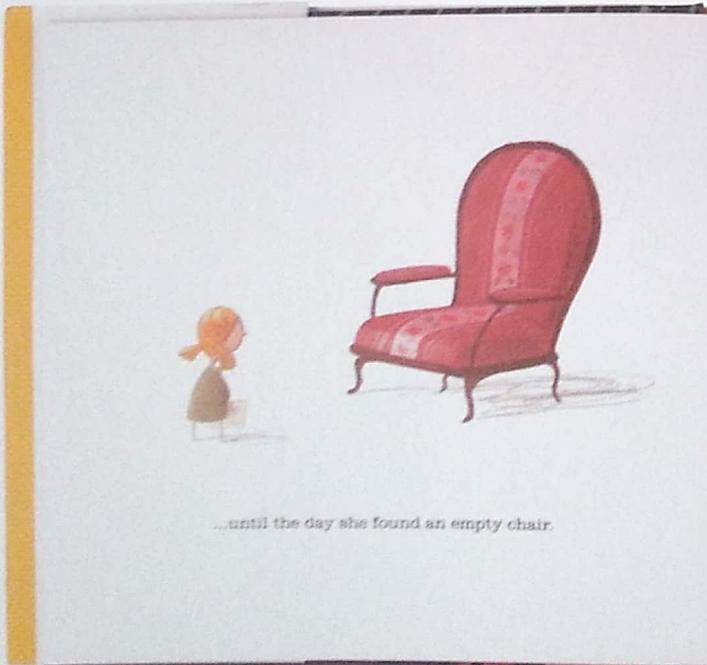
Los ejemplos prácticos que veremos a continuación están protagonizados por artistas contemporáneos que pertenecen a la vanguardia del arte de la creación de libros ilustrados. Para todos ellos, la relación entre la palabra y la imagen es básica para su proceso creativo.

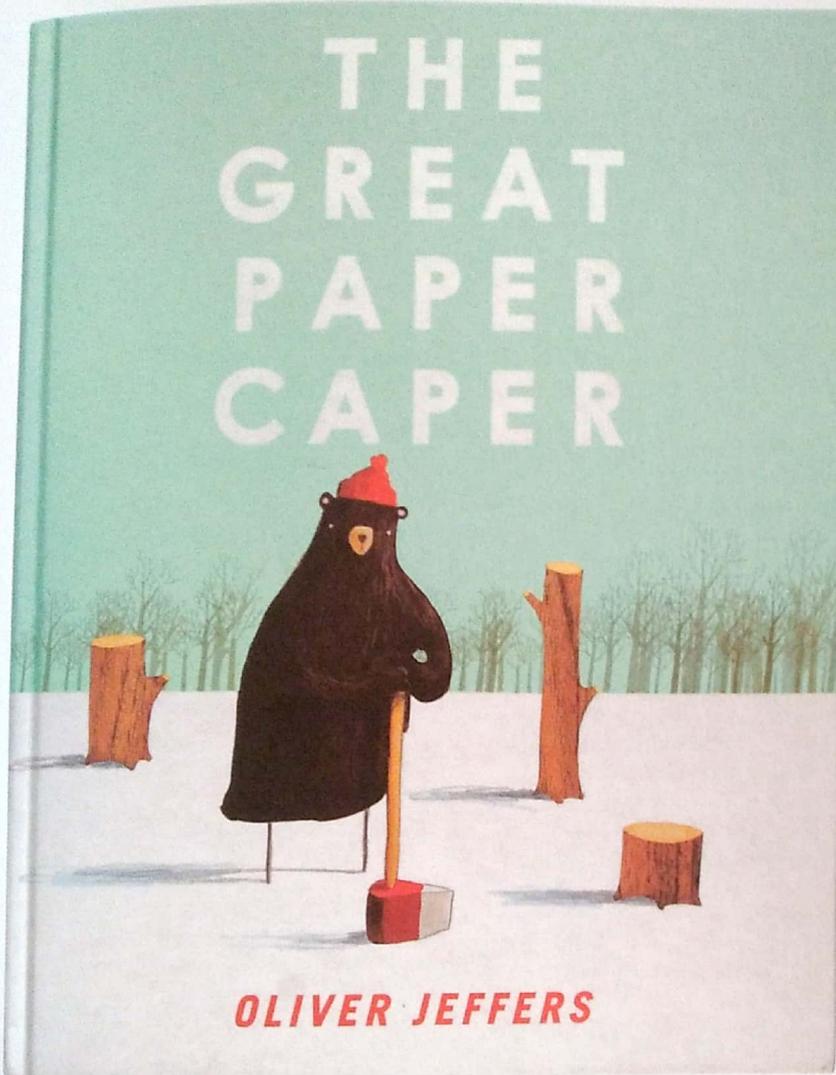
**Inferior.** Stefan y Franciszka Themerson fueron escritores, pensadores, artistas y cineastas influyentes que publicaron libros a través de su editorial, Galignani Press. Las acertadas observaciones de Stefan sobre las relaciones potenciales entre la palabra y la imagen resultaron avanzadas para su época. Tate Publishing (Londres) reeditó *My First Nursery Book* en 2008.



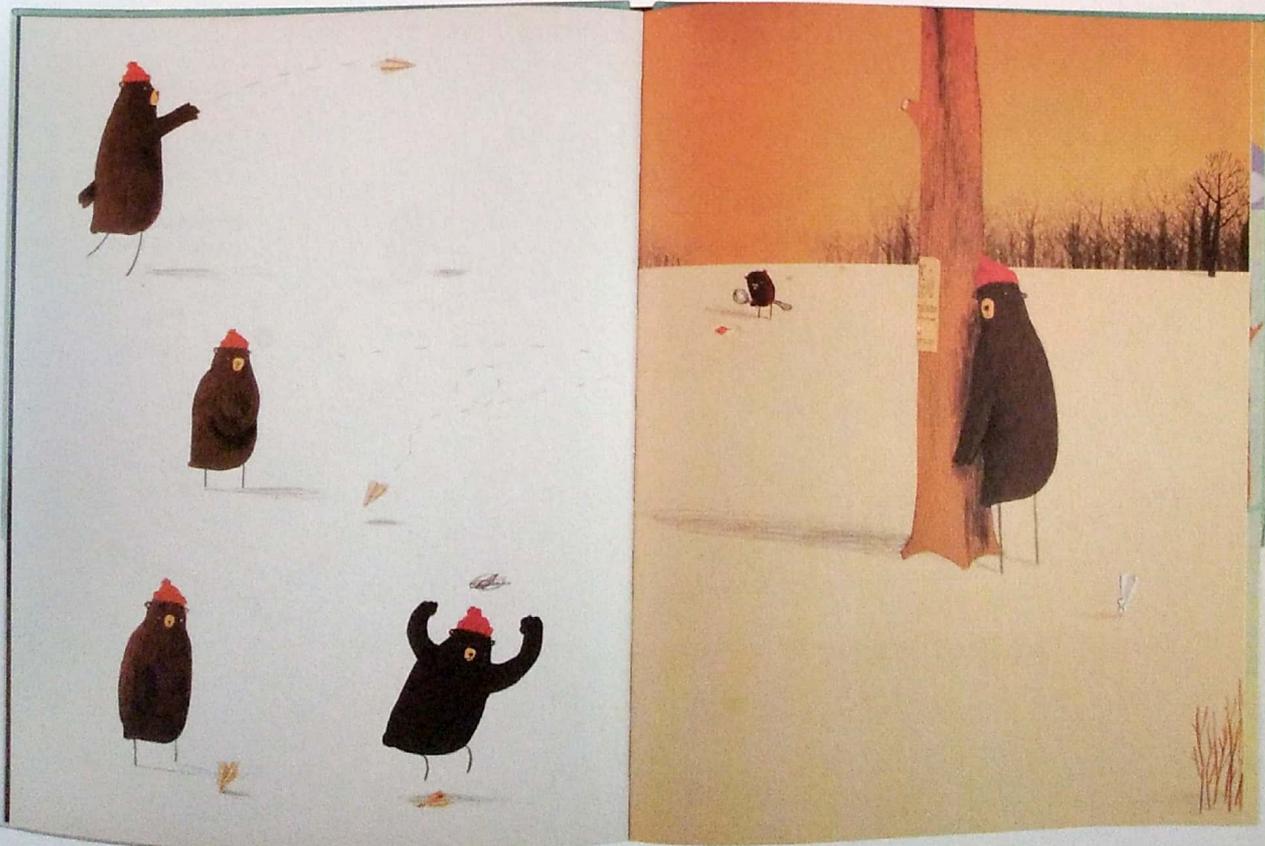


Izquierda e inferior. *The Heart and the Bottle*, de Oliver Jeffers. El juego entre la palabra y la imagen desempeña un papel decisivo en la producción de Jeffers, tanto como creador de libros ilustrados como galerista.





Izquierda e inferior. Oliver Jeffers toma la información textual de la página de derechos de *The Great Paper Caper* y forma con ella un árbol, relacionando así dicha información con el tema del libro y descibuyendo los límites entre texto e imagen.



Ejemplo práctico de dos profesionales:  
colaboración entre el autor y el ilustrador

# Vladimir Radunsky y Chris Raschka

## Hip Hop Dog

Un interesante aspecto de las colaboraciones entre Vladimir Radunsky y Chris Raschka es que ambos son artistas y escritores. El concepto tradicional del escritor al que se le ocurren las ideas y del ilustrador que las visualiza no se aplica en este caso. Se trata de un auténtico encuentro de mentes en el que los proyectos surgen y evolucionan con una dinámica creativa fluctuante.

En la década de 1970, Radunsky estudió en el Instituto de Arquitectura de Moscú, descendiente de los legendarios estudios Vkhutemas fundados por Lenin en la década de 1920 «para preparar a artistas maestros con las más altas cualificaciones para la industria, y constructores y gestores para la educación profesional y técnica». Radunsky afirma que su educación fue muy clásica: seis años de dibujo, pintura y arquitectura, todo desde una perspectiva formal. Considera que esto supuso una importante base para su creatividad.

*Nunca me he sentido restringido o «encerrado» por esa formación rigurosa. Nunca pensé: «Esto es lo que voy a hacer durante el resto de mi vida». Sigo creyendo que la arquitectura es la mejor formación en artes creativas, pero en la Rusia de aquel entonces no veía futuro como arquitecto. Era la época de los «arquitectos de papel», como Alexander Brodsky. Las mejores obras arquitectónicas existían sólo en papel. Todos los graduados se dedicaban a disciplinas distintas a la arquitectura, como la música, el diseño, etcétera.*

Radunsky se marchó de Rusia en 1982 y trabajó en Nueva York diseñando libros de arte para clientes como el Metropolitan Museum of Art, Abbeville y la Marlborough Gallery.

Inferior y página siguiente. La espiral de letras e imágenes creada por Vladimir Radunsky complementa a la perfección el texto de rap de Hip Hop Dog.



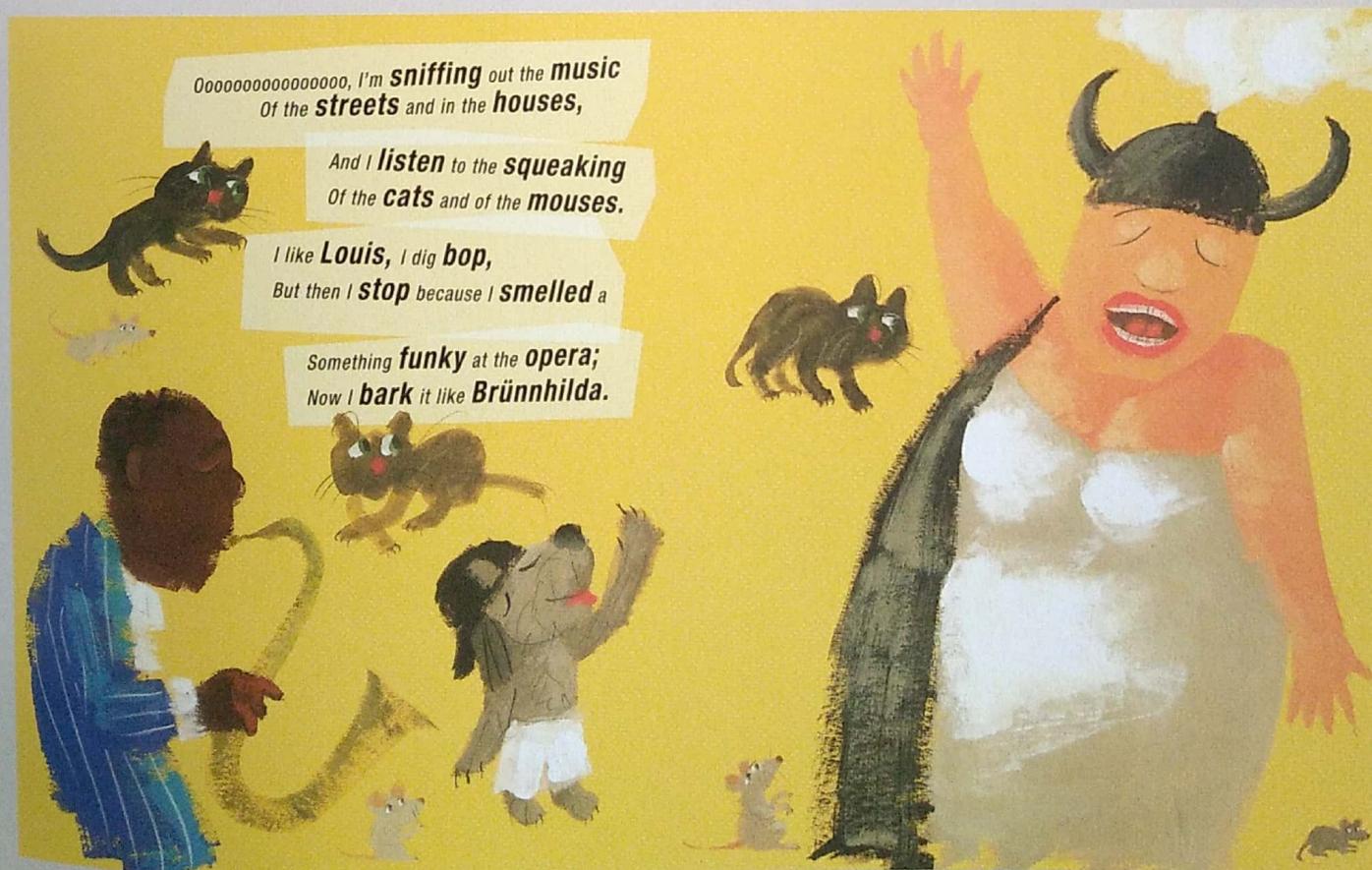
Siempre me gustaron los libros infantiles. En Rusia era una vía de escape y de relativa libertad creativa, sin presiones. Existe una maravillosa tradición de libros ilustrados en Rusia. De colaboraciones entre escritores y artistas, como Samuil Marshak y Vladimir Lebedev. Incluso en la época de Stalin había poetas y artistas de vanguardia que creaban libros infantiles. Siempre he respetado esa tradición, pero no me impliqué en la creación de libros hasta que llegué a Estados Unidos. En realidad fue todo por casualidad. Un ilustrador (Robert Rayevsky) me invitó a diseñar uno de sus libros ilustrados. Me impliqué tanto que creo que empecé a tomar el control de su libro sin darme cuenta. Y empecé a crear mis propios libros. Supongo que mi manera particular de hacer las cosas consiste en no separar la palabra y la imagen o el diseño y la ilustración. Cuando soy el autor, lo hago todo (con la única excepción de que mi mujer traduce mi inglés a inglés).

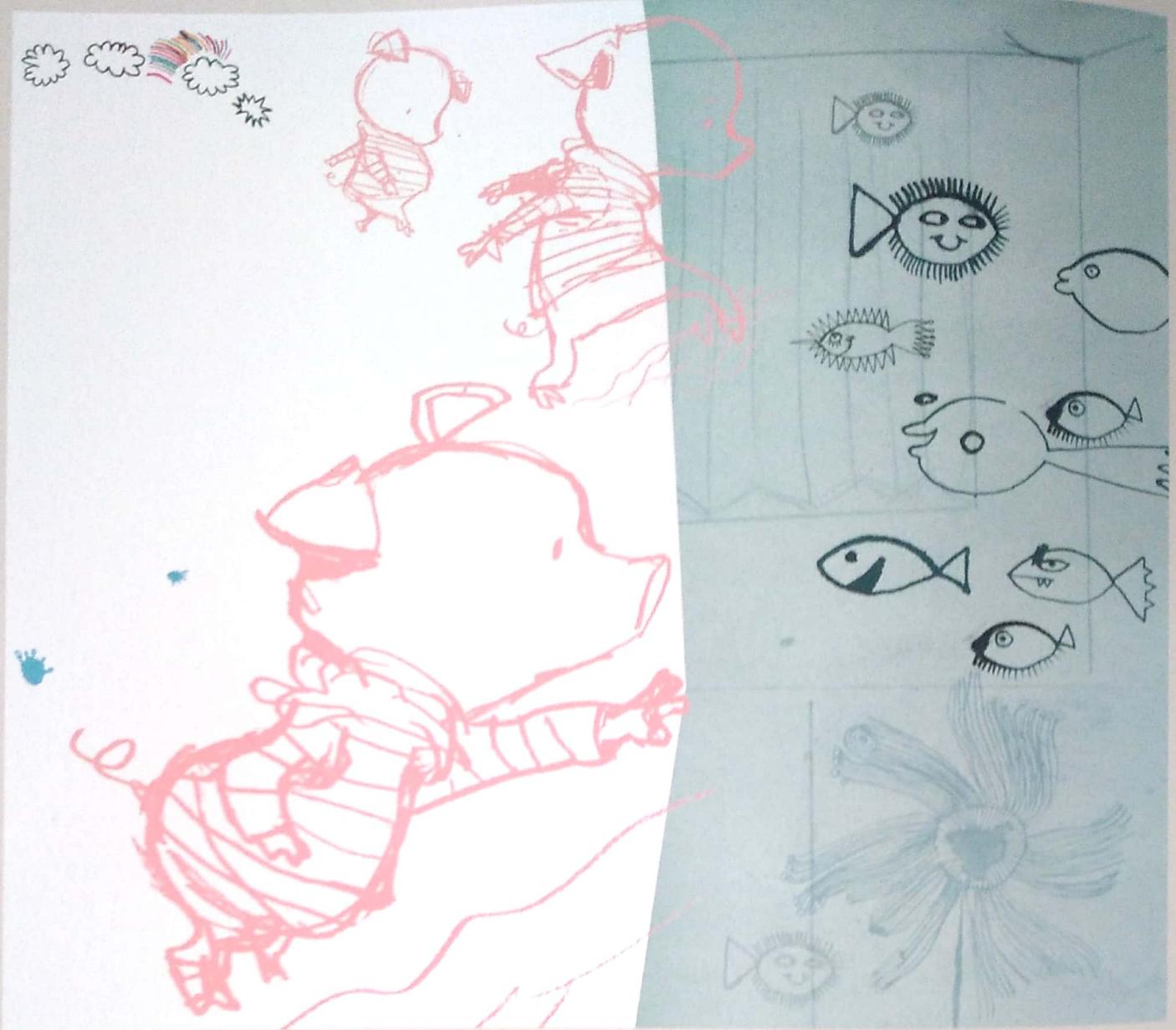
La idea inicial para *Hip Hop Dog* (HarperCollins NY, 2010) fue de Radunsky. Chris Raschka es un escritor, artista y músico de gran éxito. Ambos colaboraron en varios libros de gran éxito, pero en lugar de firmar un trato cerrado con los editores, acordaron reunirse sólo cuando una idea les inspirase. Radunsky lo explica así:

No queríamos atarnos. En cierto modo, trabajamos como partisanos. Hacemos jam sessions juntos y el resultado es un libro. Tuve la idea de hacer un libro de hip hop para niños, pero yo no podía hacerlo. ¡Me falta vocabulario! Necesitaba cierto espacio entre el hip hop real y este hip hop, un vocabulario distinto. Así que le pregunté a Chris si quería escribirlo. Sólo le di el personaje del perro. No quería limitarle.

En *Hip Hop Dog*, Radunsky adopta las palabras de Raschka y crea diseños de página integrados en los que la forma visual, el peso y la dirección de las palabras son tan importantes para la página como los personajes que comparten el espacio. El texto se asienta en paneles irregulares y se dota de peso extra a las palabras que se quiere enfatizar para expresar los ritmos del rap. A veces, los paneles se reducen gradualmente; en otras ocasiones forman espirales desde el centro de la página, lo que obliga al lector a girar el libro para mantener la métrica de la poesía.

El amor de Radunsky por las palabras resulta evidente. También trabajó con el laureado poeta Joseph Brodsky: «Llegó a mi estudio y me dijo que iba a escribir un libro para mí». Ha ilustrado el trabajo de otro de sus escritores favoritos, Edward Lear, cuya narrativa «me hace sentir como si lo hubiese escrito yo».





Ejemplo práctico de dos profesionales: colaboración entre el diseñador y el ilustrador

# Marcin Bryckynski (texto), Joanna Olech y Marta Ignerska (ilustraciones), Marta Ignerska (diseño) *Pink Piglet*

*Pink Piglet* fue publicado originalmente en polaco por Wydawnictwo Znac, en 2006. El editor de la edición en inglés fue WingedChariot Press, que ha intentado introducir varios libros ilustrados europeos en el mercado angloparlante. El libro describe el momento de decepción que sufre Pink Piglet por el hecho de ser Pink Piglet, y su posterior recorrido por los campos, donde va conociendo a otros animales cuyas identidades parecen infinitamente más deseables que la suya. El encuentro final con un camaleón convence a Piglet de que ser rosa podría no estar tan mal. Es un tema común, pero con un uso especialmente atrevido de la página. Una vez más, vemos que el diseño y la ilustración se funden para crear un texto visual. En este caso, el diseñador y el ilustrador no son la misma persona, pero el trabajo del primero añade significado a la página y desempeña un papel crucial en su creación (hasta el punto de que Marta Ignerska figura como diseñadora y coilustradora).

Ignerska reorganizó digitalmente los dibujos de Joanna Olech junto al texto para crear páginas rebosantes de movimiento, vida y significado narrativo. La versión original en polaco es una edición de gran formato en cartón que proyecta el efecto de cuaderno de bocetos de las páginas. Neal Hoskins, de WingedChariot, explica que fueron necesarios algunos arreglos para el mercado en inglés:

*Tuvimos que cambiar la fuente de la edición en polaco, pero intentamos mantener el mismo espíritu. Y le dimos un poco más de intensidad al texto en rosa. Creíamos que podría presentarse un problema de legibilidad, porque el mercado inglés está más acostumbrado a las fuentes estándar en negro. Dicho esto, desde que se publicó el libro se ha experimentado más con la parte visual del texto de la mano de personas como Oliver Jeffers. Nos atrajo este libro por varias razones: por ejemplo, por la gama cromática única y por el aspecto «inacabado».*

Ignerska también asumió el control de la escala de los dibujos; Olech puso la materia prima, que después se compuso y se distribuyó en diferentes niveles de ampliación y reducción. Resulta interesante especular sobre cómo habrían sido los resultados si diseñadores-artistas de las décadas de 1950 y 1960, como Paul Rand, hubiesen tenido acceso a los métodos digitales de collage.

**Página anterior.** *Pink Piglet* es fruto de la colaboración entre varios artistas y diseñadores. El resultado es una compleja fusión de palabras e imágenes que se libera de las convenciones sobre la relación entre ambas. Los estudios de personajes a modo de cuaderno de bocetos se han cambiado de tamaño y reorganizado para aportar textura a la página.

Ejemplo práctico de un alumno:  
aprovechar las diferencias entre la palabra y la imagen

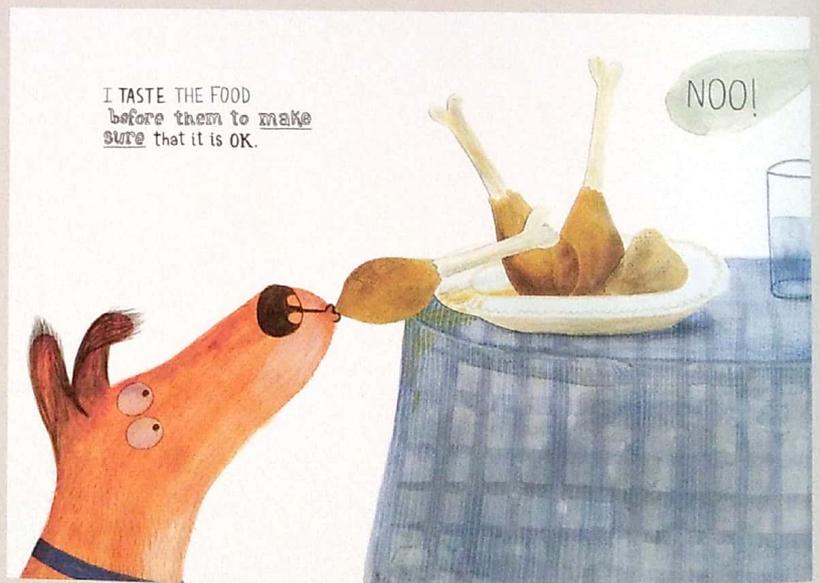
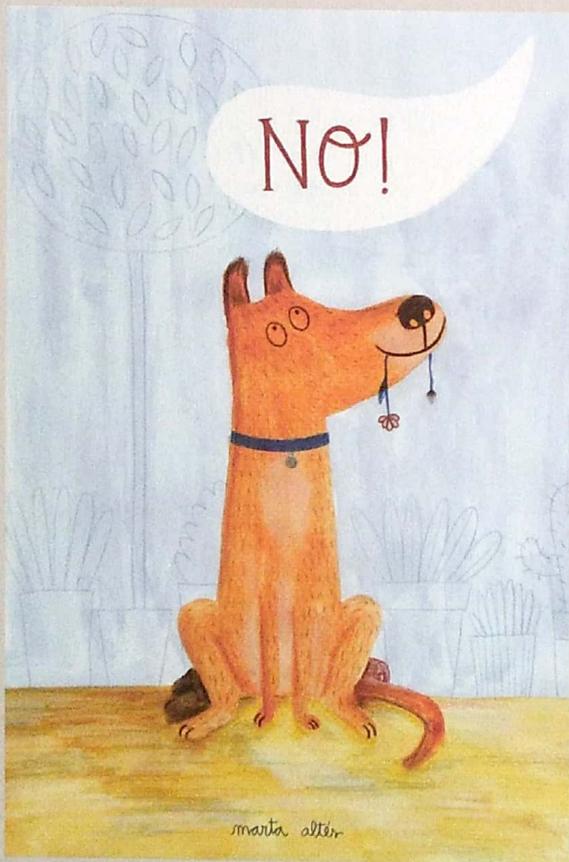
# Marta Altés

## No!

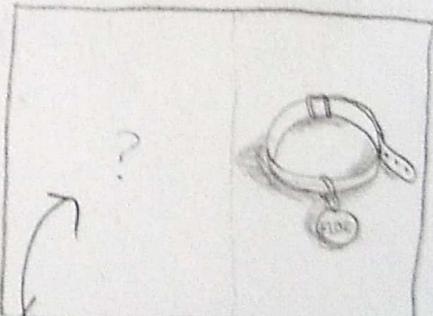
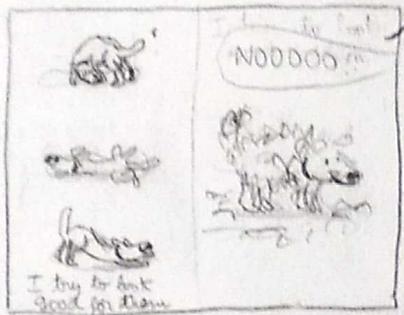
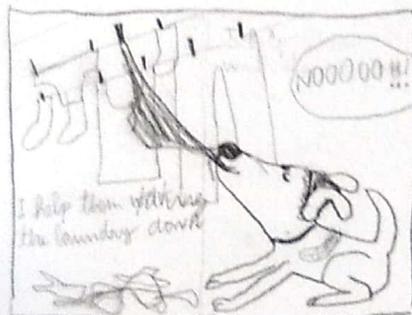
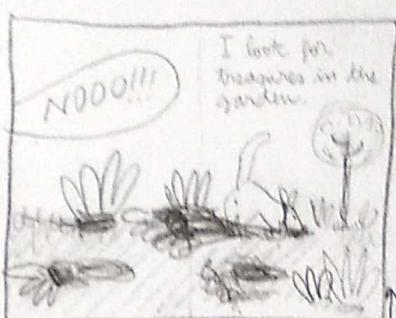
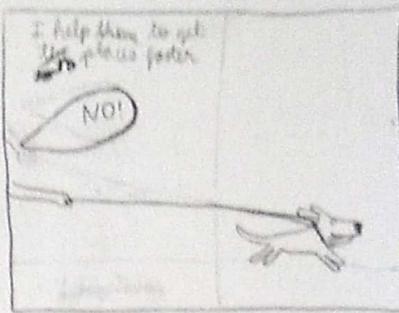
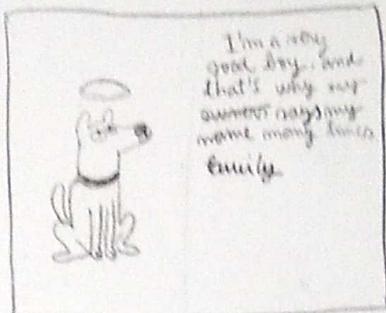
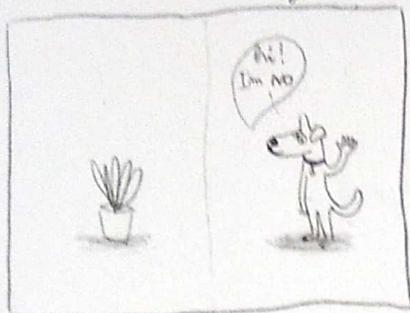
*No!* fue creado por Marta Altés a mitad de su máster de ilustración de libros infantiles en la Escuela de Arte de Cambridge. Después de estudiar secuencia visual en el módulo anterior, estaba impaciente por experimentar con el formato del libro ilustrado y, en particular, por explorar el potencial de las diferencias entre la palabra y la imagen y del contrapunto lúdico. Después de barajar varias ideas, se decidió por una que aprovecha el vacío de comprensión entre un perro y su dueño. Basado en el perro de la autora, el personaje narra su historia y explica al lector su percepción del mundo y el lugar que ocupa en él. Al principio de la secuencia se presenta: «Hola, soy No». Así explica Altés el proceso:

*Cuando empecé a pensar en esta historia, quería explicar cómo estaba creciendo mi perro y que ya no hacía travesuras. Al intentar resolver el final, empecé a preguntarme qué pensaría él de la época en que se portaba tan mal... A veces los perros hacen travesuras porque están jugando, porque están enfadados con nosotros o simplemente porque son perros. Entonces pensé que sería divertido imaginar la historia desde el punto de vista del perro y considerar que los animales hacen esas cosas porque lo que quieren en realidad es ayudarnos. Mientras nos «ayudan», oyen cómo les gritamos «¡No!», «¡Fuera!», etcétera. Me imaginé que a lo mejor piensan que ése es su nombre. Y se sienten muy orgullosos de ayudarnos.*

Inferior y página siguiente. imágenes  
y storyboards de *No!*, de Marta Altés.



My name is



there is just one thing that I don't understand ...

why did they bought me this collar with the wrong name...

En el libro sabemos lo que piensa el perro a partir del texto, mientras que lo que vemos es una imagen de él portándose mal. Esta combinación, en la que el texto y la imagen nos transmiten cosas distintas, nos permite tener dos puntos de vista diferentes, dos realidades (la del perro y la del lector) al mismo tiempo. De ese modo, el libro resulta más divertido porque vemos las contradicciones. Las imágenes enriquecen la historia porque cuentan lo que no se dice con palabras.

A lo largo de las 32 páginas, el perro describe al lector los diferentes tipos de ayuda que dispensa a sus amos: probar la comida para asegurarse de que está buena, escarbar en el jardín para buscar un tesoro y recoger la colada. En la imagen de cada una de estas actividades se incluye un bocadillo que se sale del marco de la página y que contiene la exclamación, cada vez más desesperada, «¡Noo!».

Por supuesto, el párrafo anterior ilustra a la perfección las incómodas limitaciones de las palabras por sí solas como medio para expresar la parte humorística de la idea. No obstante, la elegancia del resultado del proyecto se consigue mediante

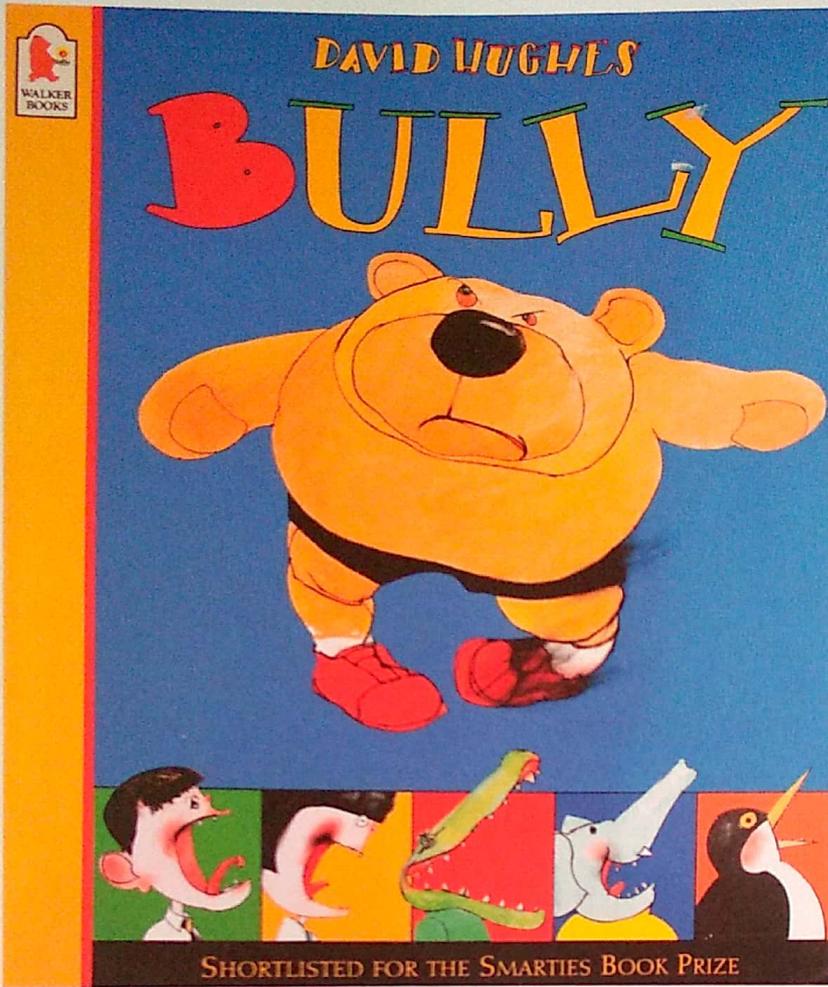
una esmerada edición de las imágenes y las palabras. Podemos experimentar el mundo desde el punto de vista erróneo del perro; escuchamos su versión de los hechos mientras observamos lo que ve su desesperado propietario (de quien no necesitamos ver una representación pictórica). Lo único que necesitamos es escuchar la voz «entre bambalinas».

Para el creador de libros ilustrados, tener una idea ingeniosa es una cosa, pero planificarla al detalle y estructurarla para que encaje dentro de un número determinado de páginas (por lo general 32) no es sencillo. El proceso de creación del *storyboard* resulta esencial para que el artista pueda ver cómo funciona el equilibrio entre la palabra y la imagen. Los dibujos suelen ser muy básicos para no perder el encanto y la vitalidad de la obra, así como para garantizar que la creación del libro final no se convierta en un proceso de copia sin carácter. Altés intenta dibujar de la manera más cercana posible a la obra final, pero al hacerlo tiene que asegurarse de haber estudiado bien la ubicación del texto antes de realizar los dibujos. Todo ese proceso tiene lugar en la fase de creación del *storyboard*.

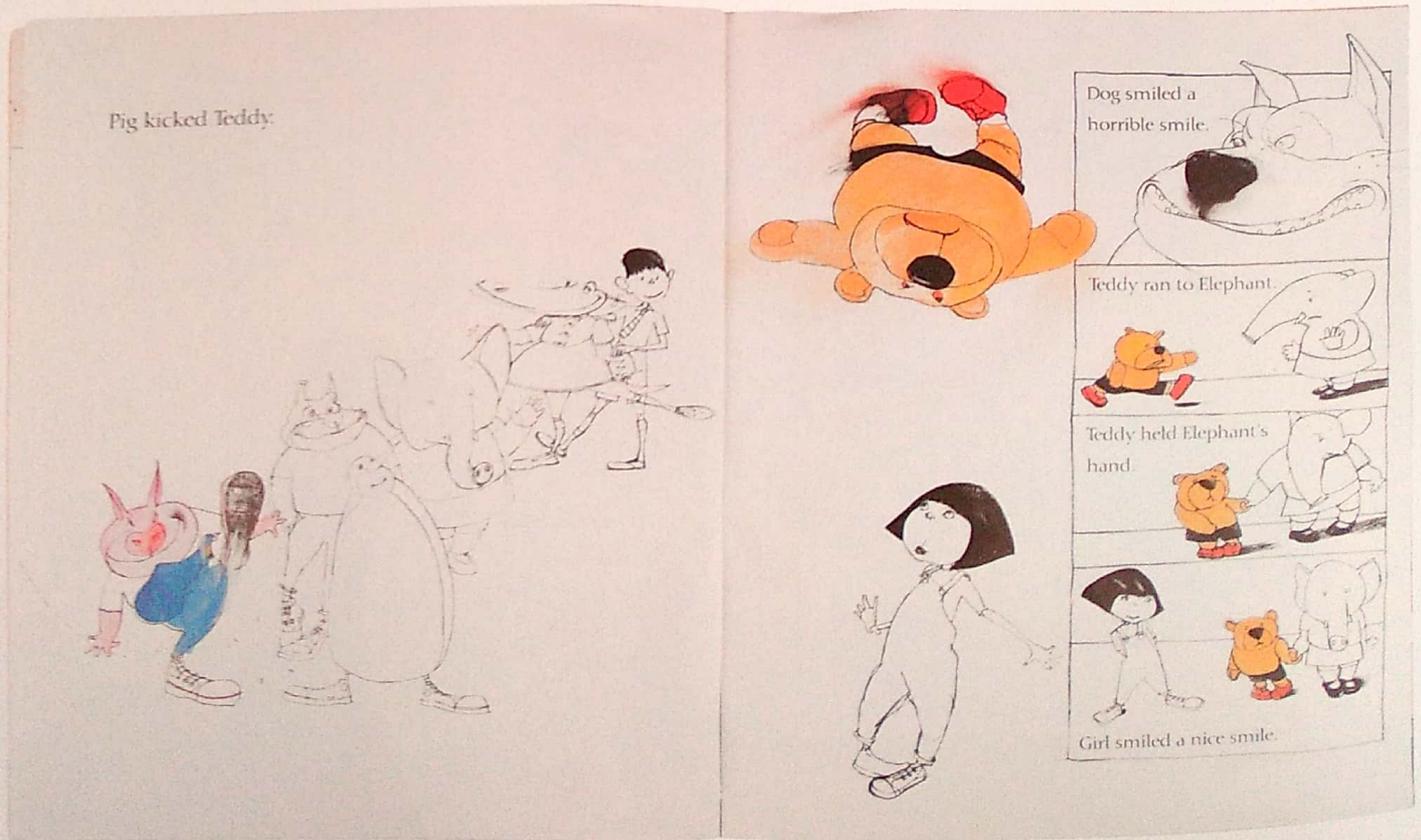
Inferior. Imagen de *No!*, de Marta Altés.



# ¿ADECUADO PARA NIÑOS?



Izquierda e inferior. La cubierta austera y rotunda de David Hughes para *Bully* (Walker Books, 1993) da una idea clara del tema del libro, tratado con el contundente lenguaje gráfico que es habitual en el autor.



Las percepciones sobre contenidos<sup>1</sup> que son adecuados o apropiados para niños en los libros infantiles han cambiado considerablemente con los años. También varían en gran medida según las culturas. Es algo paradójico que mientras que los departamentos de marketing de numerosas editoriales occidentales insisten en que los libros ilustrados incluyan una alusión clara y perfectamente etiquetada de las edades a los que van destinados, muchos artistas y autores están creando libros transversales (que también hay que nombrar y etiquetar) que pueden gustar a diferentes grupos de edad y a distintos niveles. El libro ilustrado como medio de comunicación para todas las edades constituye un fenómeno cada vez más evidente y bien recibido, aunque puede plantear dudas a los libreros sobre el espacio que deben ocupar en las estanterías. El CJ Picture Book Festival, que tiene lugar en Corea del Sur, celebra esta tendencia emergente y afirma en su material publicitario:

*Los libros ilustrados, en la época actual, disfrutan de la consideración de forma de cultura para el deleite de personas de todas las edades. Es un arte precioso y versátil que ya ha dejado atrás los confines del papel, ha acabado con los límites de su propio género y se ha fusionado con otras formas de arte e imaginaria.<sup>2</sup>*

¿Cómo decidimos los adultos qué es «adecuado» para los niños? Las historias infantiles antiguas, e incluso muchos cuentos de hadas, eran extremadamente crueles y oscuros en su naturaleza aleccionadora. Aunque temas difíciles como la muerte, las enfermedades, los abusos y el racismo se han abordado en la literatura infantil en los últimos cincuenta años, muchos estudiosos (en especial en Occidente) están cada vez más convencidos de que es preciso proteger a los niños pequeños de todo lo desagradable y peligroso, tanto en la vida como en la literatura. Podría decirse que esa percepción abarca todas las situaciones de nuestra cultura contemporánea, reacia a los riesgos. Y aunque la violencia doméstica, la muerte, el sexo y las relaciones, la tristeza y las guerras son temas explorados en las páginas de los libros ilustrados, hay quien cree que la infancia se trata de manera cada vez más sentimental en determinados campos de la literatura visual y verbal. No obstante, existen numerosas culturas en las que hablar de los aspectos menos agradables de la vida (y la muerte) en los libros ilustrados resulta más habitual que en otros medios y que son reacias a especificar una edad (sobre todo en Escandinavia, algunos países de la Europa continental como Francia, Bélgica y Alemania, y Extremo Oriente, en especial Corea del Sur). En el Reino Unido, sin embargo, los editores suelen permitir los temas difíciles sólo en las obras de autores conocidos, como John Burningham, David McKee y Quentin Blake (con un gran volumen de ventas y de quienes se considera que se han ganado el derecho a crear libros más «arriesgados»). Resulta menos sencillo generalizar sobre Estados Unidos, Canadá y Australia, donde existen muchas fuerzas en juego

y numerosas editoriales implicadas. Por un lado, en esos países se publican libros audaces, muy experimentales; por el otro (sobre todo en Estados Unidos), el poder conservador de la derecha cristiana constituye un importante freno.

Las razones de esas diferencias son demasiado numerosas para tratarlas aquí, pero las actitudes y las percepciones respecto a la infancia resultan muy significativas. Sabemos que la noción de infancia se construye socialmente y que varía a lo largo del tiempo y en función de las culturas. Ningún libro es social o políticamente neutro, y los trabajos para los más pequeños son especialmente sensibles a la manera en que una cultura determinada, en un momento específico, contempla la infancia. Estados Unidos ofrece un interesante caso, ya que las ideologías de Nueva York y de la rural Virginia, por ejemplo, son mundos totalmente distintos (pero la primera cuenta con editoriales más influyentes). Y, por supuesto, las normas sociales varían mucho de una sociedad a otra. En el contexto de los libros ilustrados, eso afecta al grado en que resulta aceptable hablar abiertamente de temas incómodos. También entran en juego las sensibilidades estéticas, que reciben la influencia de las tradiciones históricas de cada país en artes gráficas y decorativas, así como en bellas artes.

La idoneidad estilística de los textos visuales para niños es un tema igualmente subjetivo y controvertido. Muchos editores y críticos expresan sus puntos de vista sobre la idoneidad o no de los libros ilustrados para niños, aunque no existe una investigación definitiva que confirme qué tipos de imágenes son más atractivas o comunicativas para los más pequeños.<sup>3</sup> La dificultad radica en que los niños en edad de leer libros ilustrados tradicionales carecen de las habilidades lingüísticas necesarias para expresar con palabras lo que perciben de las imágenes. Además, pueden ser sugestionables y propensos a decir lo que creen que los adultos quieren oír. Así, incluso con los proyectos de investigación mejor diseñados, el mundo que los niños experimentan siempre tendrá algo de misterioso para nosotros. Como adultos, tomamos las decisiones por ellos aunque nos cueste mucho conservar la capacidad mágica de leer las imágenes que parecen tan naturales para los niños.

Este capítulo analiza las diferentes aproximaciones a algunos temas tabú en los libros infantiles e incluye ejemplos de distintos países.

<sup>1</sup> «Contenido» se refiere tanto al tema como a la naturaleza estilística del texto pictórico que lo transmite.

<sup>2</sup> [www.cjbook.org/english/about/introduce.php](http://www.cjbook.org/english/about/introduce.php)

<sup>3</sup> Existen algunas investigaciones sobre los estilos artísticos preferidos de los niños, como *Children's Preferences in Picture Story Book Variables* (Ruth Helen Amsden, 1960) y *Effect of Art Style on Children's Picture Preferences* (Inez L. Ramsey, 1982).



Izquierda. La obra gráfica de Katje Vermeire para *Mare en de Dingen* (texto de Tine Mortier, De Eenhoorn, 2009) analiza con sensibilidad los temas del envejecimiento y la muerte.

Er moest van alles geregeld worden. Moeder belde, schreef,  
rende en snoot haar neus in duizend zakdoekjes.

Mare ging naar grootmoe. Grootmoes ogen werden nat, en  
daarna ook haar wangen en haar jurk. Mare had geen handen  
genoeg om al dat water tegen te houden.

**Straks staat de hele kamer onder water!**

De vloer werd nat. Zo meteen zou het bed naar buiten drijven.

**Dan varen we naar Engeland.**

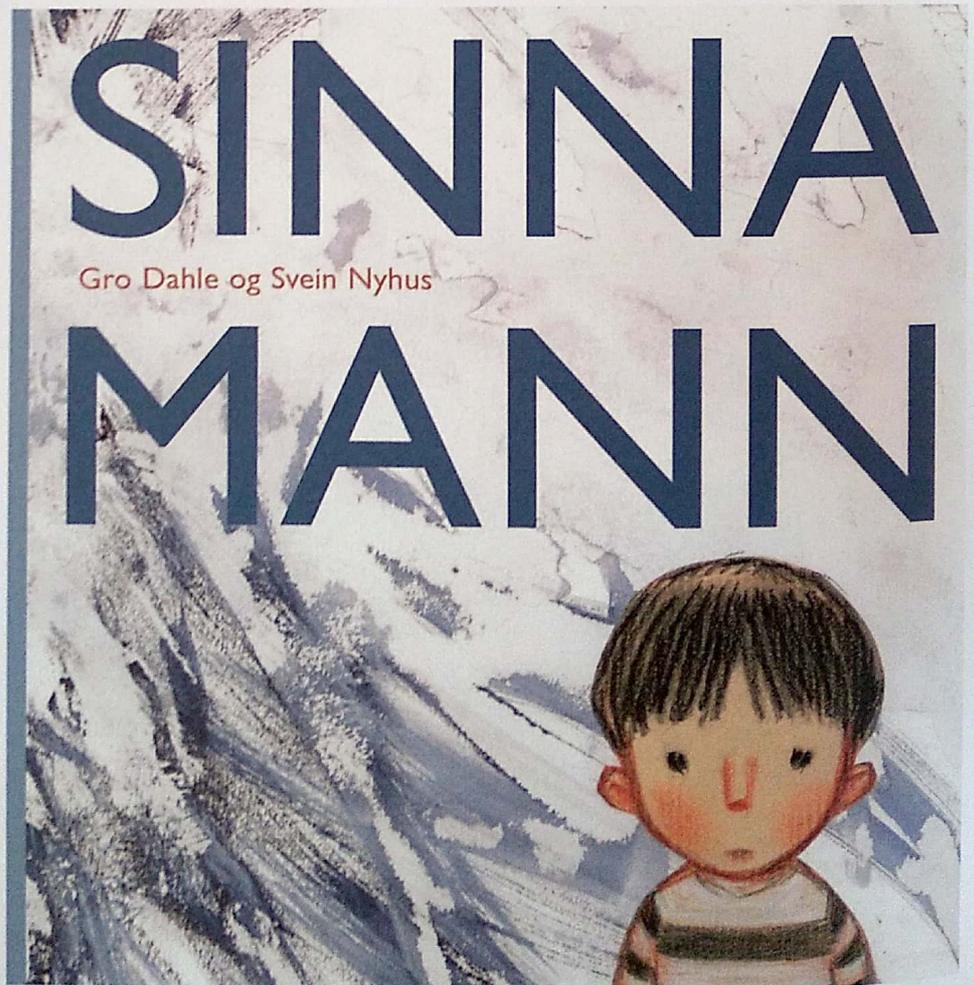


# Violencia

El matrimonio formado por el artista Svein Nyhus y la escritora Gro Dahle, ambos noruegos, es conocido por crear libros ilustrados que tratan temas incómodos. *Sinna Mann* (Cappelen, 2003) hace referencia al tema de la violencia doméstica. La estrecha relación de trabajo entre la autora y el artista permite que las palabras y las imágenes se sinteticen en un desgarrador retrato de la tensión que se acumula en el entorno doméstico. La ira creciente del padre se describe visualmente mediante el uso de la escala. A medida que pasan las páginas, el padre va aumentando de tamaño. Su ira explosiva se refleja en los colores ardientes. Nyhus utiliza algunos recursos visuales, como colocar objetos afilados de forma precaria en el borde de diferentes superficies para aumentar la sensación de violencia inminente. Sobre el público de este libro, afirma:

*Se dirige principalmente a los niños, sobre todo a los que han experimentado la violencia doméstica o tienen padres con enfermedades mentales. Estos libros infantiles podrían clasificarse como alladerlitteratur en noruego, es decir, «literatura para todas las edades», un género transversal porque también tiene un lado psicológico y simbólico que entienden mejor los adultos. Así, los libros tienen al menos dos niveles: el concreto, lo que se ve, dirigido a los niños, y un significado más profundo destinado a los adultos. El texto es poético y simbólico, con muchas metáforas verbales, pero también contiene citas de personas con problemas similares.*

Derecha y página siguiente. *Sinna Mann*, de Svein Nyhus y Gro Dahle, recurre a la exageración de la escala y el color para subrayar la ira reprimida del padre y la vulnerabilidad de la mujer y el niño en esta exploración de la violencia doméstica.



Ante la pregunta de por qué creía que un libro ilustrado era el medio adecuado para abordar este tema, Nyhus respondió:

Sinna Mann surgió como respuesta a una petición de un terapeuta de familia que necesitaba un libro sencillo sobre niños que presencian episodios de violencia doméstica para dar pie a conversaciones en las charlas con sus clientes (niños, hombres y mujeres). Creo que inicialmente quería un libro informativo con el potencial de «salvar al mundo de todo mal». Nosotros sólo podíamos ofrecer un libro de ficción, libre desde el punto de vista artístico, ya que pensábamos que el tono educativo podría atenuar o debilitar el contenido y el impacto. Ésta es nuestra forma (la de mi mujer, Gro Dahle, y la mía) de intentar resolver ese reto. El libro no se ha convertido en un éxito de ventas, ni mucho menos, pero ha provocado numerosas reacciones e incluso se ha adaptado para el teatro y para una película de animación. También creo que hay un ligero efecto provocativo o sensacionalista cuando se combinan temas incómodos con la literatura infantil, tradicionalmente agradable y tierna. Eso podría haber ayudado a dar más visibilidad a cuestiones tan serias en los medios y entre la opinión pública.

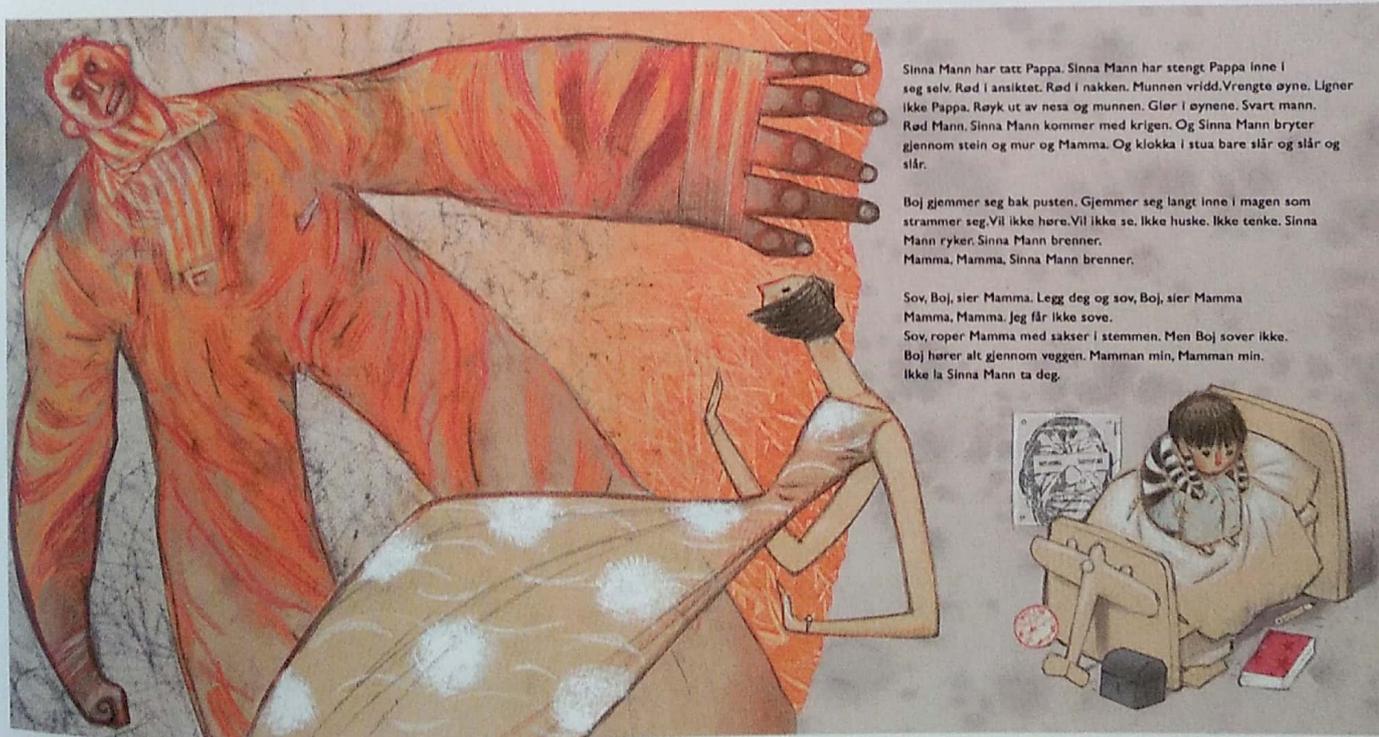
En *Håret til Mamma* (Cappelen, 2007), analizan la depresión de una madre desde la perspectiva del niño. El cabello de la madre se utiliza como metáfora visual: a medida que la situación se deteriora, aparece más enmarañado y su hija intenta «desenmarañar» la depresión en una imagen conmovedora.

*Håret til Mamma* también surgió a raíz del trabajo de un terapeuta. Como en el caso de Sinna Mann, tuvimos libertad para escribirlo e ilustrarlo como un libro infantil «normal». El generoso apoyo económico del gobierno noruego para la creación de literatura de calidad en nuestra lengua hace posible publicar títulos minoritarios sin tener en cuenta el éxito comercial. De ese modo, los ilustradores, los escritores y los editores noruegos podemos experimentar un poco más que nuestros colegas extranjeros.

Actualmente, Nyhus realiza sobre todo libros infantiles, pero antes trabajó como caricaturista para periódicos. En el libro ilustrado ha encontrado un lienzo natural:

Para mí, un libro ilustrado es en muchos aspectos como la pared de una galería, con mucho espacio para llenar con mis ilustraciones. Además, posee las cualidades de un escenario en el que se crea un pequeño universo propio, por así decirlo. Tengo muchas ideas, un gran optimismo y mucha energía cuando empiezo un proyecto para un libro, pero siempre acabo agotado y frustrado por mi falta de talento y mi ineficacia para hacer las cosas.

En cuanto a la difícil cuestión de si el libro ilustrado puede llegar a un público más amplio que el tradicional, formado por niños de tres a siete años, Nyhus se muestra optimista:



Sinna Mann har tatt Pappa. Sinna Mann har stengt Pappa inne i seg selv. Rød i ansiktet. Rød i nakken. Munnen vridd. Vrongte øyne. Ligner ikke Pappa. Røyk ut av nesa og munnen. Glør i øynene. Svart mann. Rød Mann. Sinna Mann kommer med krigen. Og Sinna Mann bryter gjennom stein og mur og Mamma. Og klokka i stua bare slår og slår og slår.

Boj gjemmer seg bak pusten. Gjemmer seg langt inne i magen som strammer seg. Vil ikke høre. Vil ikke se. Ikke huske. Ikke tenke. Sinna Mann ryker. Sinna Mann brenner. Mamma. Mamma. Sinna Mann brenner.

Sov, Boj, sier Mamma. Legg deg og sov, Boj, sier Mamma. Mamma, Mamma. Jeg får ikke sove. Sov, roper Mamma med sakser i stemmen. Men Boj sover ikke. Boj hører alt gjennom veggen. Mamma min, Mamma min. Ikke la Sinna Mann ta deg.

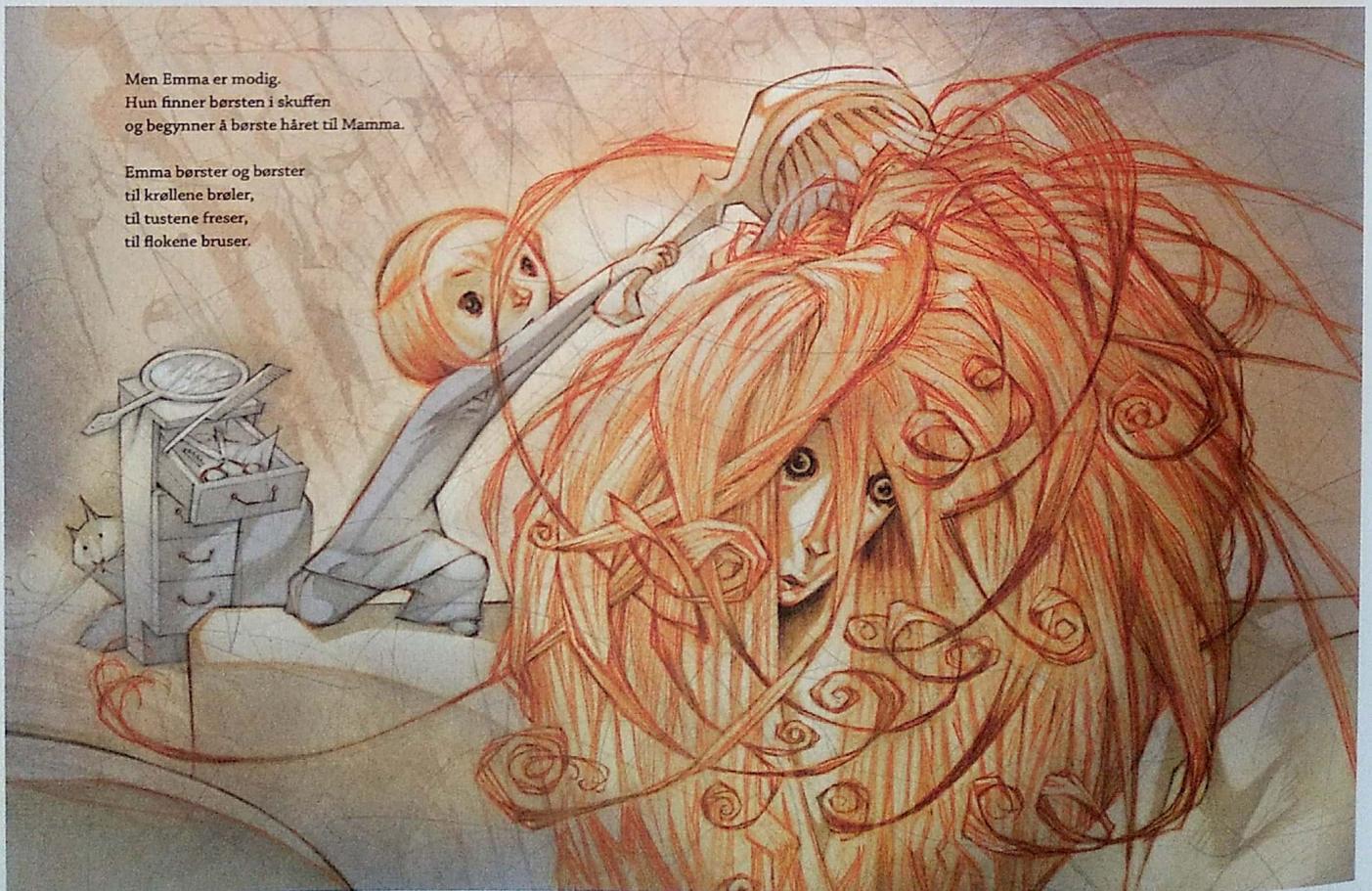


Por supuesto, es una cuestión de definiciones. Si hablas de «libros con imágenes», ya hay muchos. Creo que las nuevas generaciones mezclan por igual la cultura visual, tanto la popular como la más seria, para niños y adultos con mucha más libertad que antes. Se convierte en un potencial comercial para los libros dirigidos a «todas las edades». Los libros ilustrados suelen ser leídos en voz alta por adultos a niños pequeños, y lo mejor es tener en cuenta también a los adultos para que no se aburran con material exclusivamente infantil. Creo que ambos grupos necesitan que se despierte su interés. Pero esta amplitud de miras en cuanto al atractivo y la riqueza de los libros es una cualidad presente en toda la gran literatura.

Somos pareja desde hace casi 30 años y hacemos libros juntos desde 1993. La creatividad intuitiva y poética de Gro ha estimulado mi enfoque más analítico y mi estilo más tradicional, y me ha ayudado a desarrollarlo en una dirección más experimental. Creo que es una buena combinación de naturalezas distintas.

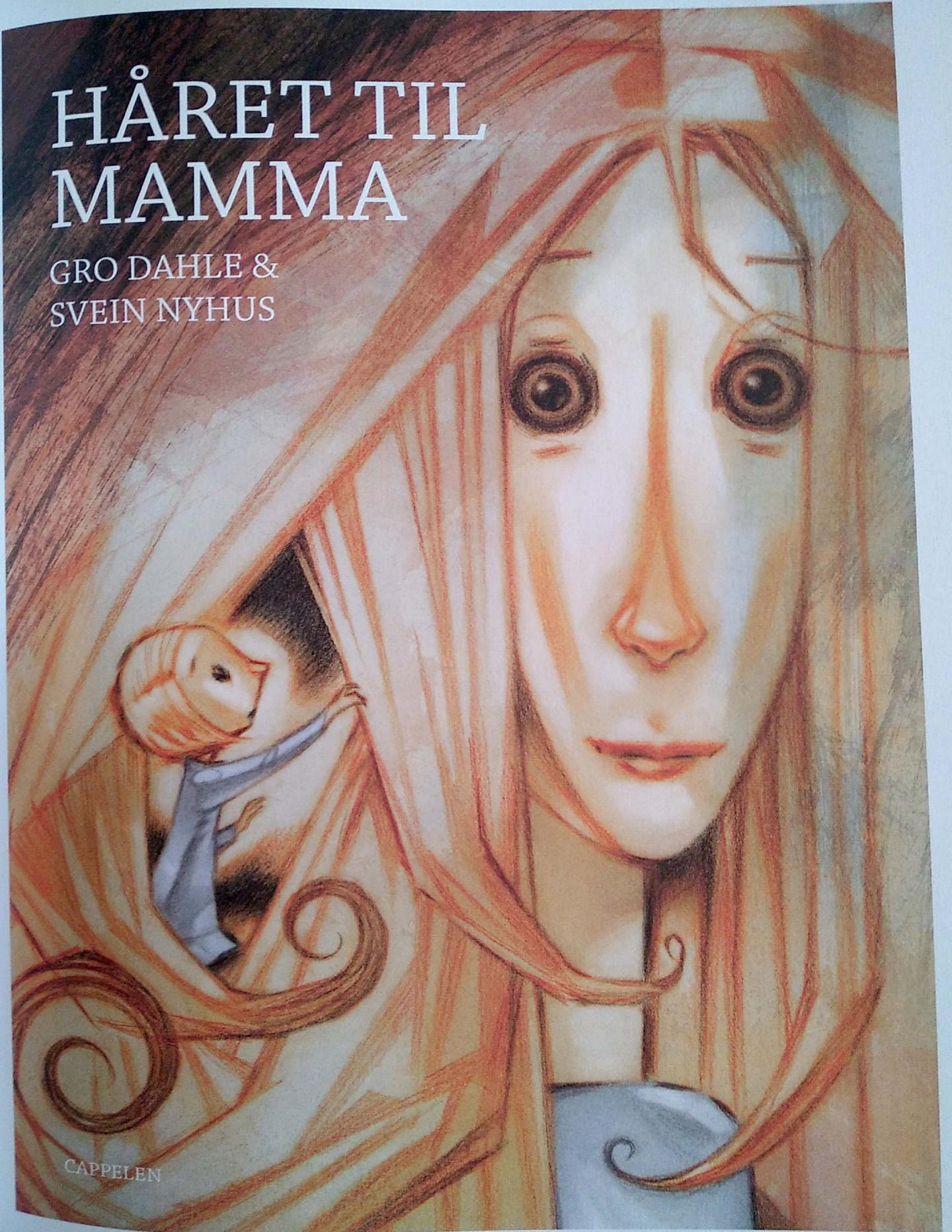
Las reacciones a los libros como los de Dahle y Nyhus en algunos países pueden ser extremas. Algunas personas se sienten ofendidas ante la idea de exponer a los niños a esos temas; otras (por lo general, artistas y educadores) se lamentan de que este tipo de libros no tengan más difusión.

**Inferior y página siguiente.** En *Håret til Mamma*, Nyhus y Dahle abordan otro tema delicado, el de la depresión, a través de la metáfora visual del cabello enmarañado.



# HÅRET TIL MAMMA

GRO DAHLE &  
SVEIN NYHUS

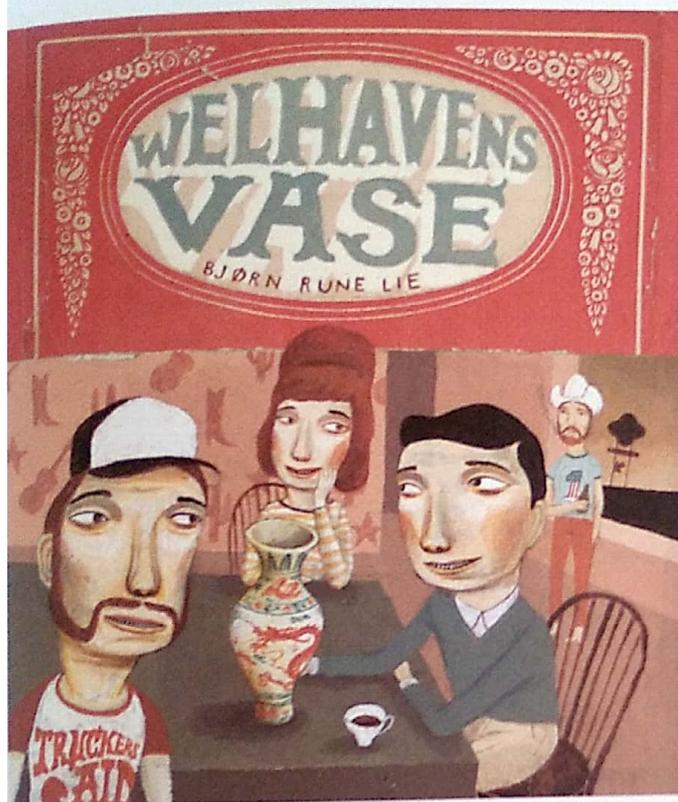


CAPPELEN

Inferior y página siguiente.  
Welhavens Vase podría considerarse un libro ilustrado para adultos. No aparecen niños, y la historia trata del triunfo del amor sobre las posesiones materiales. Sin embargo, los intrincados detalles visuales resultan atractivos a muchos niveles.



# Amor y sexo



*Welhavens Vase*, de Bjørn Rune Lie (Magicon, Noruega, 2010), es un conmovedor cuento sobre un amor que florece en circunstancias adversas. Welhaven, un hombre rico y arrogante, se ve obligado a viajar en compañía de un rudo camionero cuando traslada sus valiosas posesiones de una mansión a otra todavía más grande. Mientras el camionero conduce y charla, él se aferra a su preciado jarrón de la dinastía Ming. Por el camino se encuentran con los integrantes de un circo que se han quedado tirados debido a una avería irreparable en su camión. Para horror de Welhaven, el camionero se ofrece a llevarles a su destino y así poder continuar con su espectáculo. Welhaven se enamora de la contorsionista y, para resumir, al final tiene que liberarla del interior del jarrón y para ello se ve obligado a romperlo (la metáfora perfecta de la liberación de Welhaven de su propia dependencia de los bienes materiales).

Como libro ilustrado, *Welhavens Vase* rompe muchas de las reglas de idoneidad que suelen aplicarse en el ámbito más comercial del mercado. En el libro no aparecen niños, y los textos visual y verbal no hacen ninguna concesión al público de tres a siete años. Podría decirse que muchos de los sentimientos y las emociones expresados son principalmente adultos, aunque se incluye el mensaje subyacente universal de que es importante poner a las personas por delante de las posesiones. Algunos editores podrían afirmar que el texto visual, abigarrado y pictórico, resulta demasiado complejo para el lector joven. El interés del artista por los tipos de letra y los motivos gráficos convierte a cada página en una compleja fusión de palabras e imágenes que resulta desafiante para los niños más pequeños, pero se trata de un libro ilustrado que pueden disfrutar personas de todas las edades y que tiene éxito a muchos niveles. La historia se puede leer en voz alta a los más pequeños, pero también está llena de sutiles referencias visuales que sólo llegan al lector adulto. A la pregunta de si considera el libro adecuado para niños, Bjørn Rune Lie respondió:

*Un libro ilustrado tiende a convertirse en un libro infantil por defecto, pero normalmente me refiero a mis libros como «libros ilustrados» porque quiero que los adultos también los aprecien. ¡Yo me dirijo a los niños y los «adultos infantiles»!*

*Supongo que el libro trata conceptos adultos en cierta medida: el amor, la soledad, el consumismo, las clases sociales, etcétera. Todos los personajes son adultos. Quería hacer un libro sobre un camionero, y cuando empecé a trabajar en las ideas me vi inmerso en un mundo adulto. En un punto de la historia me eché a atrás y planteé una versión totalmente nueva con un chico como protagonista, pero mis editores lo desecharon. Al final me limité a intentar recordar qué me fascinaba cuando era joven. De pequeño, mis libros favoritos eran los de Serafin, de Philippe Fix. Tenían muchas referencias adultas que me costaba entender, pero me encantaban. ¡Los dibujos son extraordinarios!*

*En cuanto al estilo, en este libro hice lo que me apeteció, intenté experimentar y divertirme. Me interesaba más hacer algo que me gustase que intentar satisfacer las sensibilidades de un público determinado. Un poco egoísta, tal vez, pero era para un pequeño editor independiente que quería algo mínimamente provocativo.*

# Muerte y tristeza

Numerosos artistas y escritores han intentado abordar el tema de la muerte en los libros ilustrados. Por supuesto, la muerte en sentido general aparece con frecuencia en los libros infantiles, pero utilizarla como tema central de un libro ilustrado es algo muy distinto. La curiosidad natural de la mente infantil es insaciable, sobre todo acerca de los temas que los padres tienden a evitar. En el mundo desarrollado, para bien o para mal, muchas personas deciden posponer el momento de tener hijos. Esto significa que los casos en que los niños experimentan la pérdida de los abuelos son cada vez más frecuentes.

El tema de la muerte se ha enfocado de numerosas y variadas formas. Lo más habitual es tratarlo a través de la muerte de una mascota y una representación reconfortante del cielo, donde todo el mundo se encuentra a gusto y observa con cariño nuestros afanes terrenales. Un enfoque bastante distinto es el de *El pato y la muerte*, de Wolf Erlbruch, publicado originalmente en Alemania en 2007 como *Ente, Tod und Tulpe*. El libro sigue las andanzas de un pato que se acerca al final de su vida y se percató de que la muerte (retratada sin concesiones a modo de esqueleto vestido) le persigue. «¿Quién eres? ¿Qué tramas, por qué me persigues silenciosamente?», pregunta el pato al principio del libro. «Bueno, por fin te has dado cuenta de mi presencia. Soy la Muerte.» Las páginas del libro son muy sobrias,

## Inferior y página siguiente.

El texto visual y verbal desapacible y contundente de *Ente, Tod und Tulpe* (*El pato y la muerte*), de Wolf Erlbruch.

They could see the pond far below.  
There it lay, so still – and so lonely.  
That's what it will be like when I'm dead, Duck thought.  
The pond alone, without me.



con pocos elementos y fondo blanco, y consisten principalmente en el diálogo filosófico entre el pato y su perseguidora. Cuando el animal finalmente siente frío y yace sin vida, la muerte se lo lleva al agua, coloca delicadamente un tulipán (elemento que aporta el único toque de color cálido) encima de su cuerpo y lo empuja suavemente para que emprenda su viaje.

Muchas personas, en especial del mundo editorial angloparlante, consideran que los libros como *El pato y la muerte* constituyen una forma de autopublicación, indicativa de una actitud diferente hacia la muerte (propia del norte de Europa), y que se publican para ganar premios por su excelencia artística y su sensibilidad. Sin duda, proporcionan un marcado contraste frente a algunos de los libros ilustrados excesivamente sentimentales que se publican en ese mercado. Existen distintas opiniones sobre si un libro de ese tipo tiene cabida en una librería infantil. Erlbruch lo tiene muy claro. Se lamenta de lo que describe como «la estética rosa de los libros ilustrados ingleses» y especula con la idea de que podría ser un fenómeno cultural pero también de marketing. «¿Dónde están los Tenniel y los Shepard?», cuestiona con desesperación. Tras preguntarle si cree que se está privando a los niños ingleses de literatura visual de calidad debido a las percepciones del mercado, responde: «Absolutamente. Les están robando la infancia con la

basura que les ofrecen sus padres, condicionados por el marketing y la televisión». Erlbruch nunca piensa conscientemente en el público cuando crea libros, aunque su deseo es provocar un diálogo entre padres e hijos, «algo cada vez menos frecuente en esta sociedad más o menos enmudecida».

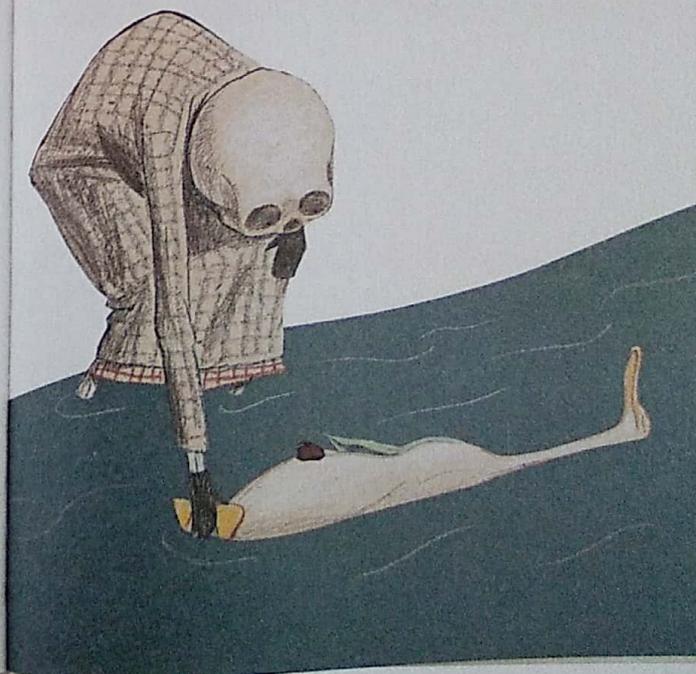
*Blue Bird*, de Sunkyung Cho (Yellow Stone, 2009), trata sobre las complejas cuestiones emocionales de las relaciones entre padres e hijos, el hecho de crecer y la independencia. La palabra y la imagen se unen para crear una aguda exploración del amor incondicional de una madre, que deja ir a sus retoños a través de su propia muerte. Impreso en dos colores (negro y el azul del pájaro), el libro utiliza un tono poético sin rastro alguno de sentimentalismo. Aunque se inspiró en una intensa experiencia personal, el artista explica que espera llegar a todos los públicos:

*La individualidad existe en función de la edad, el sexo y la procedencia, pero como seres humanos también existe cierta homogeneidad emocional. Además, a pesar de que esta obra aborda un tema personal, posee un atractivo universal porque incluye todos los elementos emocionales básicos que compartimos los seres humanos. No creo que explicar temas complejos de manera emocional a los niños sea sencillo, pero los pequeños son muy capaces de experimentar*

Death stroked a few ruffled feathers back into place,  
then he carried her to the great river.



He laid her gently on the water and nudged her on her way.

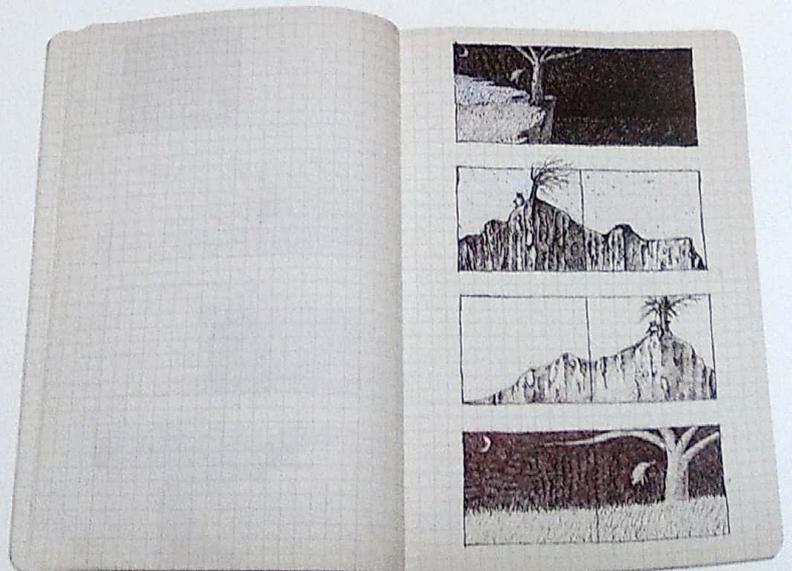
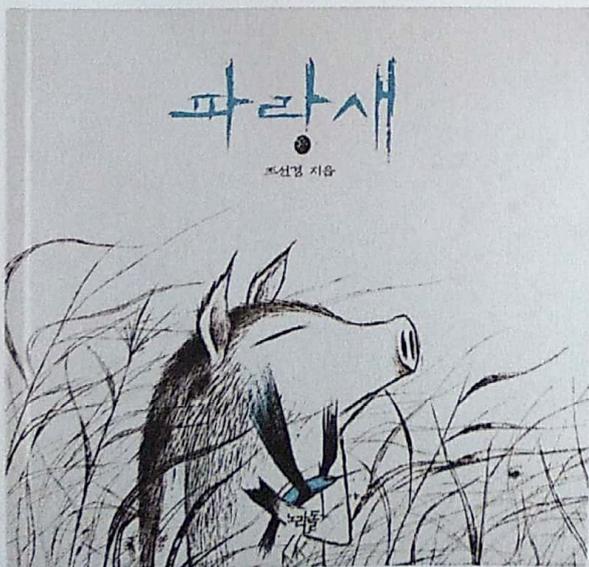
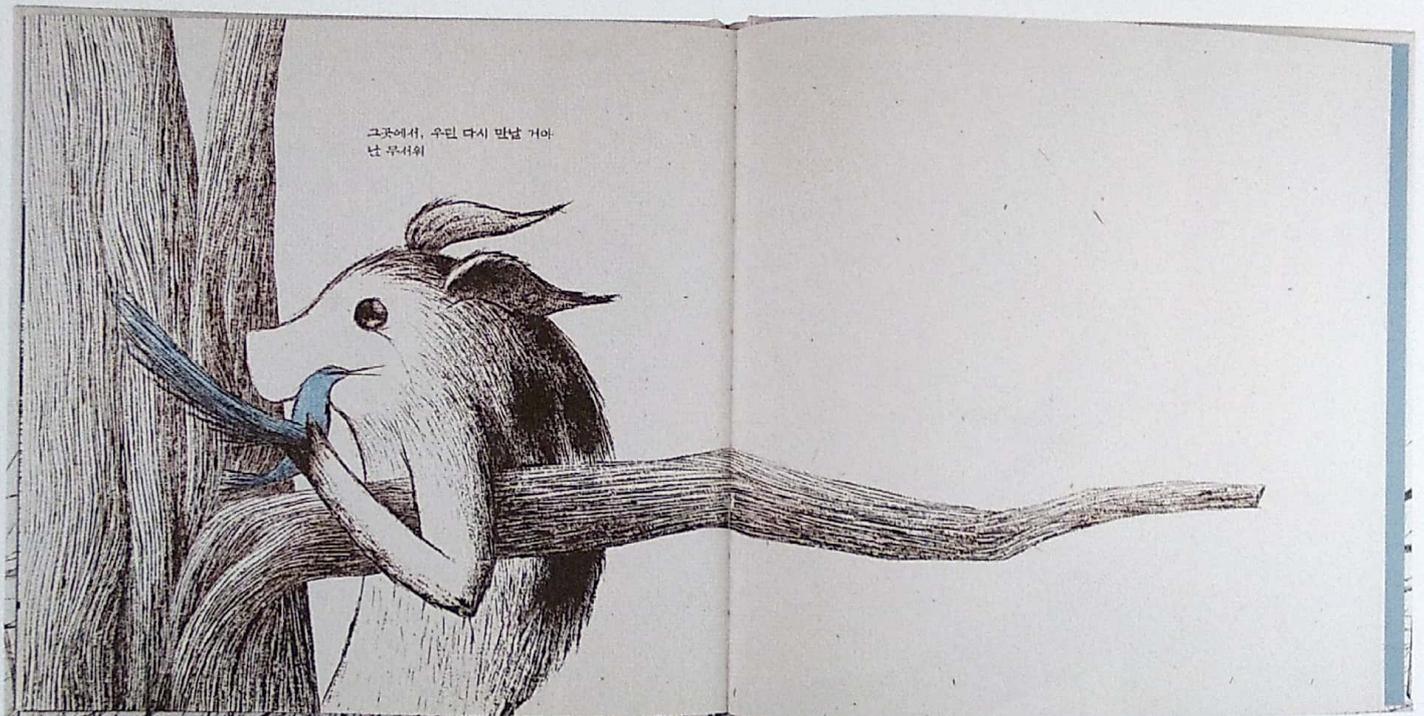


toda una serie de emociones humanas universales. Es cierto que carecen de experiencia vital, pero también pueden compartir las complejidades de las emociones si los respetamos como iguales capaces de pensar y razonar.

Sunkyung Cho espera que los libros ilustrados atraigan cada vez más a los adultos: «Si existen libros ilustrados con contenidos y de un nivel adecuado para adultos, creo que podrán ser otro importante medio de comunicación».

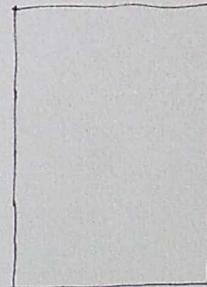
*The Sad Book* (Walker Books, 2004; *El libro triste*, Serres, 2004), escrito por el conocido poeta Michael Rosen (Children's Laureate 2007-2009) e ilustrado por Quentin Blake, observa con mirada dolorosa y sincera el tema de la depresión, la muerte y el duelo. El libro hunde sus raíces en la muerte repentina de su propio hijo adolescente. Rosen escribe en primera persona acerca de todo: de la impresión de que los demás le evitarán si demuestra su tristeza y de los momentos de desesperación mezclados con recuerdos felices

de su hijo, explicaciones sobre su intento de afrontar los hechos, la amabilidad de los amigos y, al final, de un rayo de esperanza. La oscuridad, discreta pero devastadora, de algunas partes del texto escrito se refleja de manera brillante en las ilustraciones de Blake, de un gris abrumador con algunas líneas contundentes, rasgadas, en tinta, para retratar la más honda de las penas. Blake también domina el cambio de ambiente con un toque de amarillo, un exuberante personaje infantil, un juguete que levanta una ceja dirigiéndose al lector o con la llama parpadeante de una vela. Desde su cubierta sombría, donde aparece basura esparcida en una calle urbana, a sus guardas grises, el tratamiento de algunas de las emociones humanas más duras es honesto, directo y realista. El libro fue elogiado por los críticos en Occidente y tal vez haya contribuido a romper barreras en cuanto al tratamiento de temas difíciles.



**Página anterior.** *Blue Bird*, de Sunkyung Cho, se creó desde una perspectiva muy personal sobre las relaciones entre padres e hijos. Las primeras composiciones en un cuaderno ya adelantaban la intensidad de la imagen de la versión definitiva.

**Inferior.** *El libro triste*, de Michael Rosen y Quentin Blake, es uno de los libros más conocidos sobre el tema de la muerte.



Sometimes this makes me really angry.  
I say to myself, "How dare he go and die like that?  
How dare he make me sad."

He doesn't say anything,  
because he's not there any more.

# La crueldad del hombre con el hombre

En el premiado *La isla* (López, 2003), de Armin Greder (publicado originalmente en Alemania por Saurlander Verlag, en 2002, como *Die Insel*), *The Conquerors* (Andersen Press, 2004; *Los conquistadores*, Kókinos, 2004) y *Tusk Tusk* (Andersen Press, 1978), de David McKee, se adoptan enfoques diversos del amplio tema de las guerras y la tensión racial.

*La isla* ofrece una cruda visión de la propensión de la humanidad a dejarse influir por la mentalidad del linchamiento. Se trata de un libro ilustrado que proporciona un crudo contraste con la «estética rosa» de la que se lamenta Wolf Erlbruch.

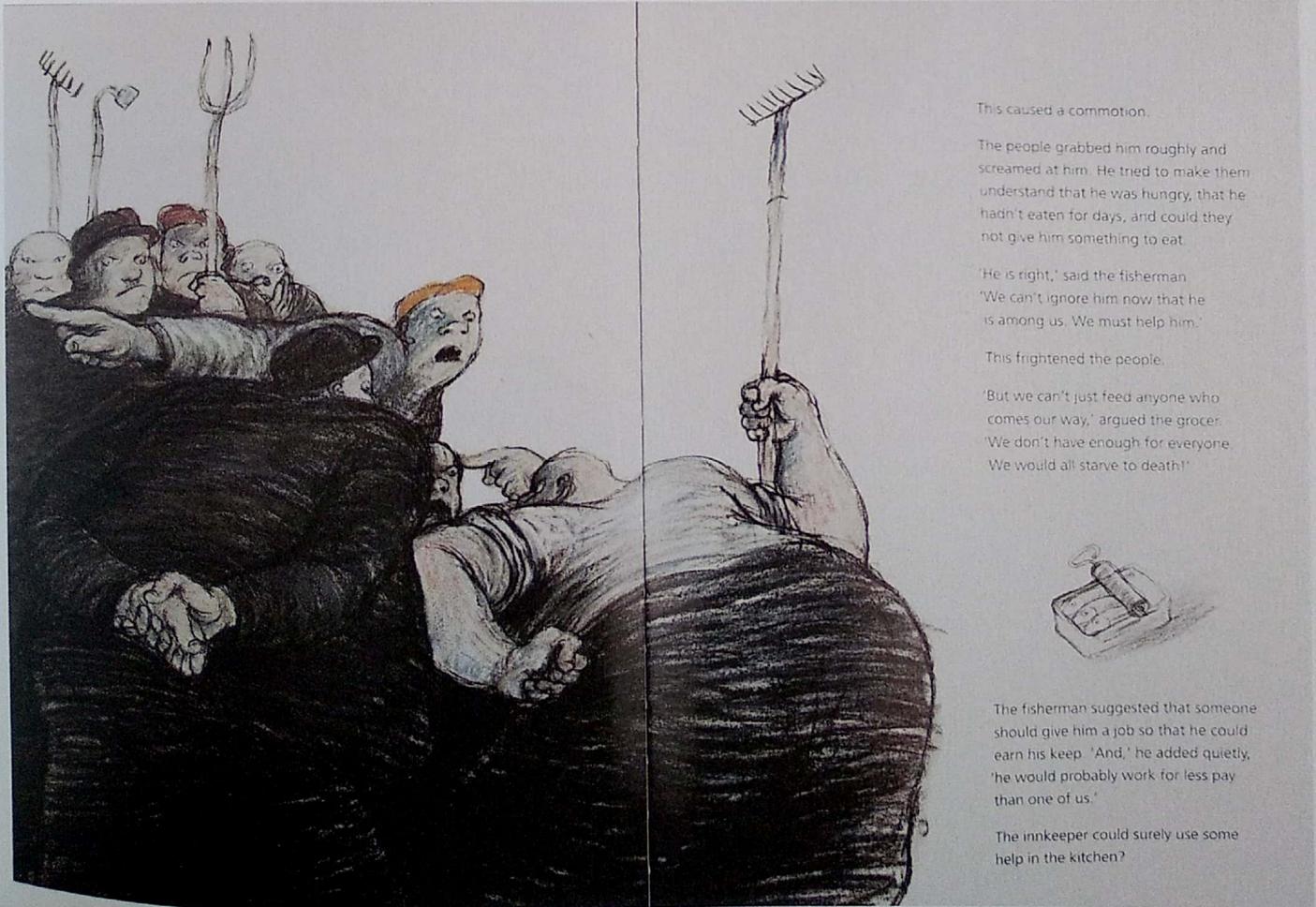
Inferior y página siguiente. Armin Greder deja poco espacio a la esperanza en *La isla*. El tono visual clásico y oscuro se combina con una visión descarnada de la capacidad del hombre para ver a los «extraños» como los culpables de los males de la sociedad.



Con un uso limitado del color y dibujos oscuros al estilo de Honoré Daumier, Greder crea un mundo isleño que se altera con la llegada a la orilla de la playa de un hombre desnudo de aspecto lamentable. ¿Qué daño podría causar una figura tan lastimera? Sin embargo, poco a poco se convierte en un foco de culpabilización, en un chivo expiatorio de todos los males y temores de los habitantes de la isla. Las madres lo utilizan como «hombre del saco» para amenazar a sus hijos si no comen. *La isla* plantea el avance gradual de las sospechas y el temor ante el que es distinto. Es un libro desolador que no ofrece ninguna esperanza con forma de final feliz, pero su mensaje universal se transmite de manera muy poderosa.

En *Los conquistadores* y *Tusk Tusk*, David McKee adopta una visión mucho más suave de la perenne necesidad del hombre de

invadir y conquistar los territorios vecinos. El enfoque de McKee es más típicamente anglosajón y menos directo que el de Greder, y utiliza el humor y la ironía para abordar temas igualmente serios. *Los conquistadores* es un precioso libro infravalorado que narra la historia de un pequeño país que en lugar de embarcarse en una guerra prefiere dedicarse a la cultura a través de cuentos y canciones y a celebrar discretamente su herencia. El país vecino, más grande y con agresivas ansias expansionistas, está gobernado por el típico general condecorado con abundantes medallas que ordena invadir al país más pequeño una y otra vez, pero por una razón u otra nunca logra conquistarlo. Los soldados invasores son recibidos con delicadeza, con cuentos y canciones, y lo pasan tan bien que antes de darse cuenta son ellos los conquistados a través de la cultura



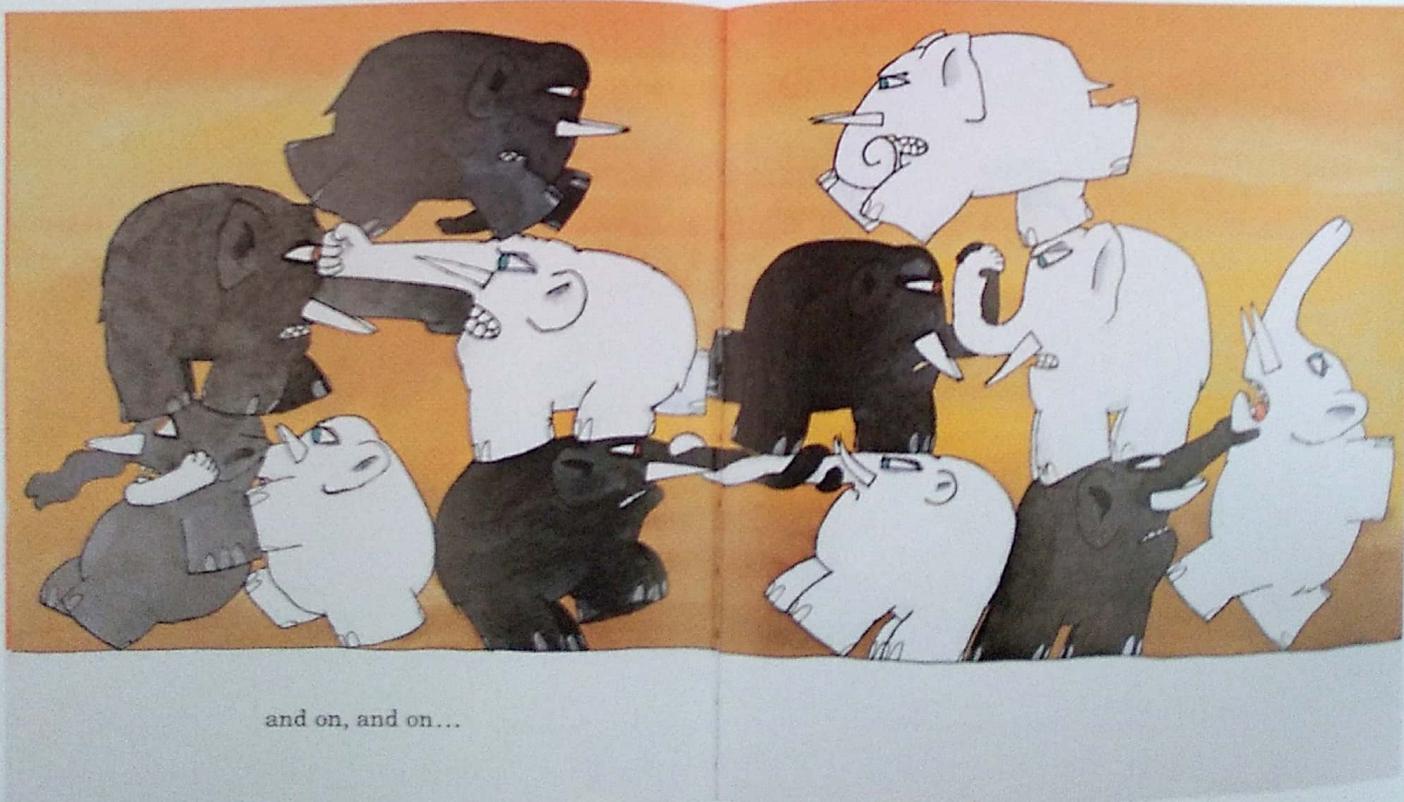
y la simpatía. El libro transmite un profundo mensaje con una elegancia sutil.

Aunque *Tusk Tusk* es un pequeño libro ilustrado que muestra sencillos, dulces y estilizados elefantes en una colorida selva, sus temas son el odio, el racismo, la guerra, la violencia, las diferencias y los extranjeros. Está diseñado para un público joven, pero McKee ofrece una visión violenta de algunos de los peores aspectos de la humanidad. La existencia paradisiaca de los elefantes en una tierra repleta de exuberante vegetación termina de repente cuando los elefantes negros manifiestan su odio hacia los elefantes blancos, y viceversa. Los troncos se convierten en armas, estalla la guerra y sigue una matanza hasta que el entorno queda convertido en un terreno baldío. Los elefantes amantes de la paz no tienen más remedio

que ocultarse en las profundidades de la selva. Décadas más tarde, cuando la tierra vuelve a cobrar vida, aparecen los elefantes grises, descendientes de sus antepasados amantes de la paz. El lector cree que McKee pondrá un final feliz a la historia, pero la última frase del libro dice así: «Pero hace poco, los orejas grandes y los orejas pequeñas han empezado a dedicarse miradas extrañas». McKee no teme desafiar a los niños. Es más conocido por una serie más amable sobre elefantes, *Elmer*, pero merece la pena señalar que incluso en ese caso el protagonista es multicolor y multicultural.



**Izquierda e inferior.** En libros como *Los conquistadores* y *Tusk Tusk*, el uso abundante del color y de un lenguaje relativamente tradicional puede confundir acerca de la seriedad de los mensajes que se transmiten.



Ejemplo práctico de un profesional: retratar el amor físico

# Sabien Clement

## *Jij lievert*

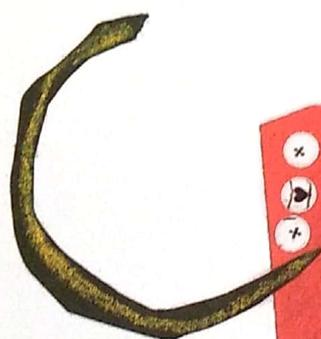
El tema de la educación sexual para niños siempre ha sido un campo de batalla y siempre provocará puntos de vista enfrentados. El retrato visual del amor físico en un libro ilustrado constituye una tarea difícil y desafiante para cualquier artista. En *Jij lievert* (De Eenhoorn, 2002, publicado más tarde como *Amourons-nous*), Sabien Clement demuestra que es posible abordar el tema con sensibilidad, humor y calidez.

El libro es una colaboración entre Clement y el escritor Geert De Kockere, cuyos poemas sobre el amor y el hecho de estar enamorado interpreta el artista. En *Colouring Outside the Lines* (Flemish Literature Fund, 2006), Marita Vermeulen escribe con elocuencia acerca de las ilustraciones de Clement:

*Los dibujos con pluma y las formas coloreadas de Jij lievert representan a los seres humanos en toda su vulnerabilidad. Las líneas frágiles apenas ponen límites a los cuerpos sensuales.*

# Jij lievert

Geert De Kockere  
Sabien Clement



En las imágenes hay una fricción constante entre lo físico y lo emocional. Parece como si los personajes de Clement no tuviesen suficiente cuerpo y extremidades para expresar su amor y su ansiedad. Los brazos y las piernas, que son demasiado largos o excesivamente cortos, simbolizan con ternura las dificultades de los seres humanos cuando intentan demostrar su amor.

Las líneas nerviosas e indagadoras de Clement dotan al libro de una inocencia y una calidez poco habituales. Las imágenes parecen bailar en el texto, fuera de él y a su alrededor, a veces expandiendo las palabras y otras veces contrarrestándolas. Como observa Vermeulen: «Cuando el texto es explícito, sus dibujos son ambiguos; cuando el texto es crudo, añade suavidad». Clement siempre se muestra respetuosa con el espíritu del texto.

Al hablar de su enfoque para un proyecto de este tipo, Clement subraya la importancia de entender la intención del autor:

*Cuando un escritor me pide que ilustre su libro, primero leo el texto, pero también me gusta reunirme con el autor, saber lo que piensa, sus opiniones, sus puntos de vista. Siempre le pregunto a qué grupo de edad va dirigido el libro, pero cuando empiezo a trabajar intento evitar que eso me condicione demasiado y crear un ambiente que encicaje.*

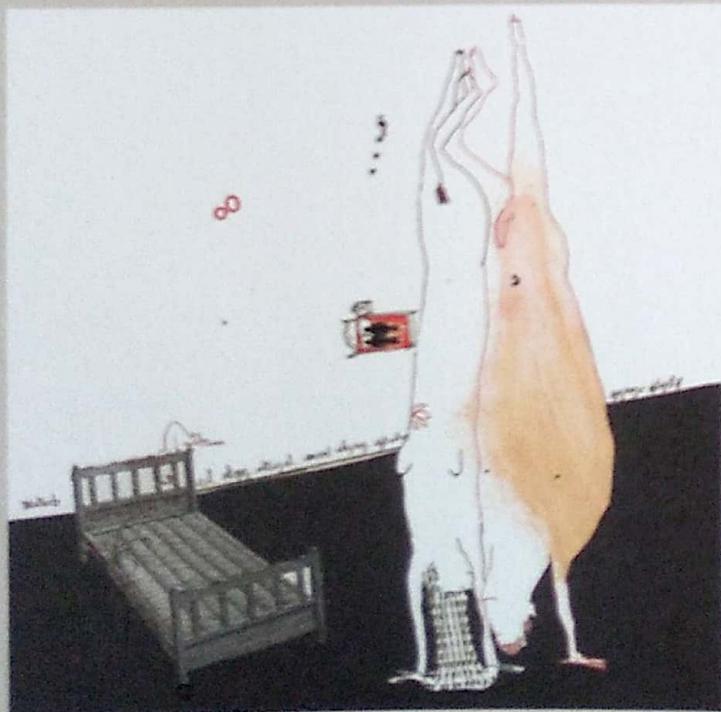
**Página anterior e interior.** En *Jij levent* (más tarde publicado como *Amourons-nous*), los delicados dibujos de Sabine Clement complementan a la perfección el texto de Geert De Kockere sobre el amor. Clement adopta el toque justo de humor para no restar seriedad al tema.

Tras preguntarle sobre el delicado tema de definir la idoneidad para los niños, Clement afirma:

*Mmmm... es muy delicado. Incluso depende de la educación de los padres. Un niño de ocho años puede ser más maduro que uno de catorce. Recuerdo a una niña de unos ocho años hojeando Amourons-nous. No parecía sorprendida ni avergonzada de ver a personas desnudas. Actuaba con toda normalidad y le gustaba ver el libro. En mi opinión, Amourons-nous no es nada impactante. Se describe el amor de manera delicada y universal. Así que, en respuesta a la pregunta, diría que no se puede encasillar lo que es o no es adecuado. Excepto cuando el tema es realmente impactante.*

Con respecto a la cuestión más amplia de su identidad como artista/ilustradora, Clement explica:

*Me veo como una «dibujante desde el corazón». Si se convierte en un libro ilustrado, bien. Si es una pintura también está bien. En mi tiempo libre dibujo (para mí misma) en un lienzo grande o en un pequeño diario. Hago dibujo del natural porque me encanta. Me gusta hacer equilibrios en el límite entre ser ilustradora y pintora/artista creativa. Si un libro ilustrado trasciende lo normal, si las imágenes te remueven emocionalmente, para mí eso es arte. Las palabras no me importan tanto.*



Draai lief om,  
zoek de betekenis op  
en neem daarvan  
het omgekeerde.

Zo is het  
jou te hebben.



Ik was jou  
aan het schrijven  
en jij was mij  
aan het lezen.

Maar lang duurde het niet.

Want ik was onleesbaar  
en jij onbeschrijfelijk.

Ejemplo práctico de alumnos: idoneidad estilística

## Rebecca Palmer y Kow Fong Lee

El siguiente ejemplo práctico se centra en la naturaleza de la idoneidad estilística de las imágenes pictóricas para niños a través de dos estudiantes de máster que lidian con ese concepto.

Como ocurre en todos los ámbitos de la creatividad, las identidades estilísticas y las preocupaciones de cada individuo varían mucho de un alumno de ilustración a otro. Los dos que protagonizan este apartado poseen firmas visuales muy personales, aunque su trabajo todavía se encuentre en fase de evolución y desarrollo. A pesar de cursar el mismo máster, sus idiomas visuales son muy distintos. Kow Fong trabaja íntegramente con medios digitales para realizar sus coloridas obras, mientras que Palmer emplea medios tradicionales (lápiz y pintura al óleo diluida con Liquin) para producir sus ilustraciones, mucho más sutiles y de tonos más apagados. Sus respectivos enfoques reflejan y representan muchos aspectos de sus diferentes viajes creativos personales, pero ambos pretenden «hablar» a los niños a través de una voz personal.

La personalidad y, por supuesto, el bagaje cultural desempeñan un importante papel en el desarrollo de los lenguajes únicos de estos estudiantes. Kow Fong es de Singapur, donde las tradiciones gráficas suelen recurrir al uso de colores intensos y caracterizaciones muy estilizadas. Palmer es británica y siente un profundo interés por el arte narrativo del norte de Europa. Como ocurre con todos los alumnos de ilustración de libros infantiles, siempre deben

Inferior, las ilustraciones de Kow Fong Lee se crean digitalmente con una tableta de dibujo y color digital.



hacer juegos malabares entre conservar su voz artística personal y procurar que esa voz se comunique de manera eficaz con un público determinado, o al menos que convenga a los editores de que así será.

Estos dos artistas son conscientes de ello, pero consideran que su prioridad es crear un trabajo auténtico más que permitirse adivinar las necesidades del público. En cuanto a si su trabajo podría considerarse adecuado para niños, Palmer afirma:

*Es algo en lo que he pensado. Los agentes dicen que tengo que «aligerarlo» para los niños, pero de momento creo que esos dibujos son fieles a las personas reales que intento retratar. No obstante, considero que merece la pena abordar el reto de hacer que mis dibujos sean más «adecuados». Estoy explorando varios medios,*

*pero no quiero perder mi estilo personal a la hora de dibujar. Me interesa la vida cotidiana. Los niños se dan cuenta de esas pequeñas cosas y quiero compartirlas con ellos. No quiero que un estilo consciente interfiera. Como en el caso del dibujo, el tipo de escritura que admiro es aquel que actúa como conducto ininterrumpido para el mensaje de observación y verdad (no un estilo intrusivo). Si hay palabras, tienes que leerlo todo, pero con las imágenes tienes la opción de interpretar y quedarte con lo que necesites.*

Kow Fong opina así:

*Sobre la importancia de tener en mente un grupo de edad concreto cuando se crea un libro ilustrado, creo que podemos*



ver el tema desde dos puntos de vista. Como ilustrador, no me paro a pensar demasiado para quién dibujo. Tan sólo creo dibujos que sean estéticamente agradables y satisfactorios, que lleguen al corazón o que provoquen interés. Creo que la apreciación del arte visual es universal, que es independiente y que no debería quedar limitada por la edad del público. Por otro lado, la composición del texto, o el estilo de la narración, está más ligada a la capacidad de aceptación del público. La elección de vocabulario, el nivel de lenguaje, la manera de expresar un determinado tema o idea sí deben dirigirse a un grupo de lectores concreto. Un libro ilustrado no sólo cuenta una historia. Las ilustraciones desempeñan el papel crucial de realzar la conciencia estética.

Sobre la idoneidad de las imágenes digitales en libros infantiles ilustrados, Kow Fong afirma:

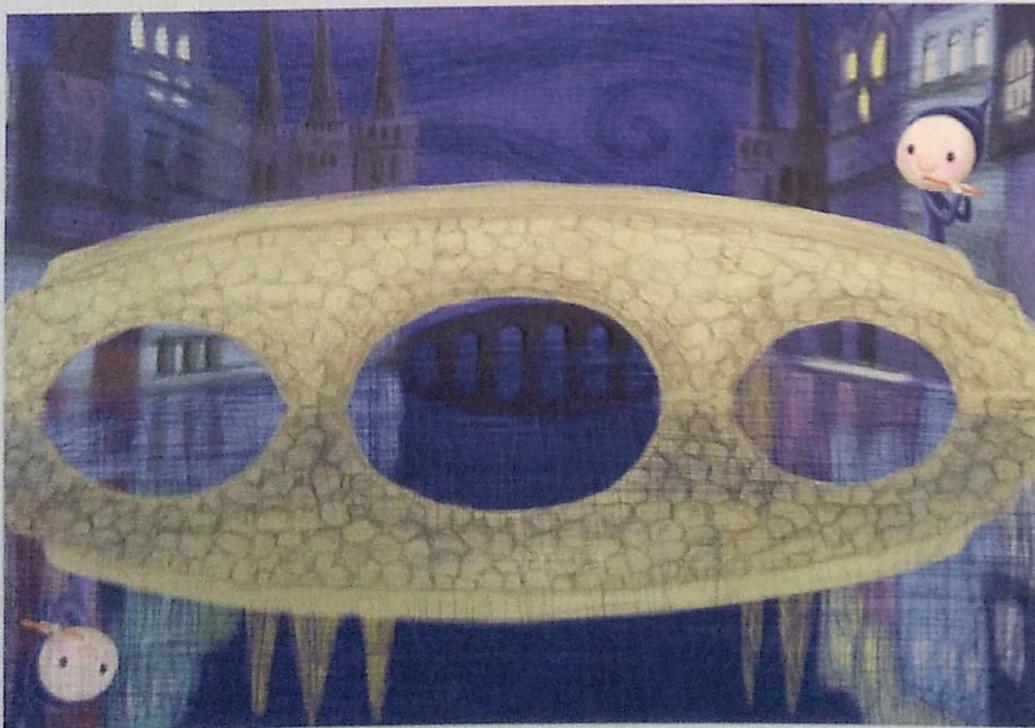
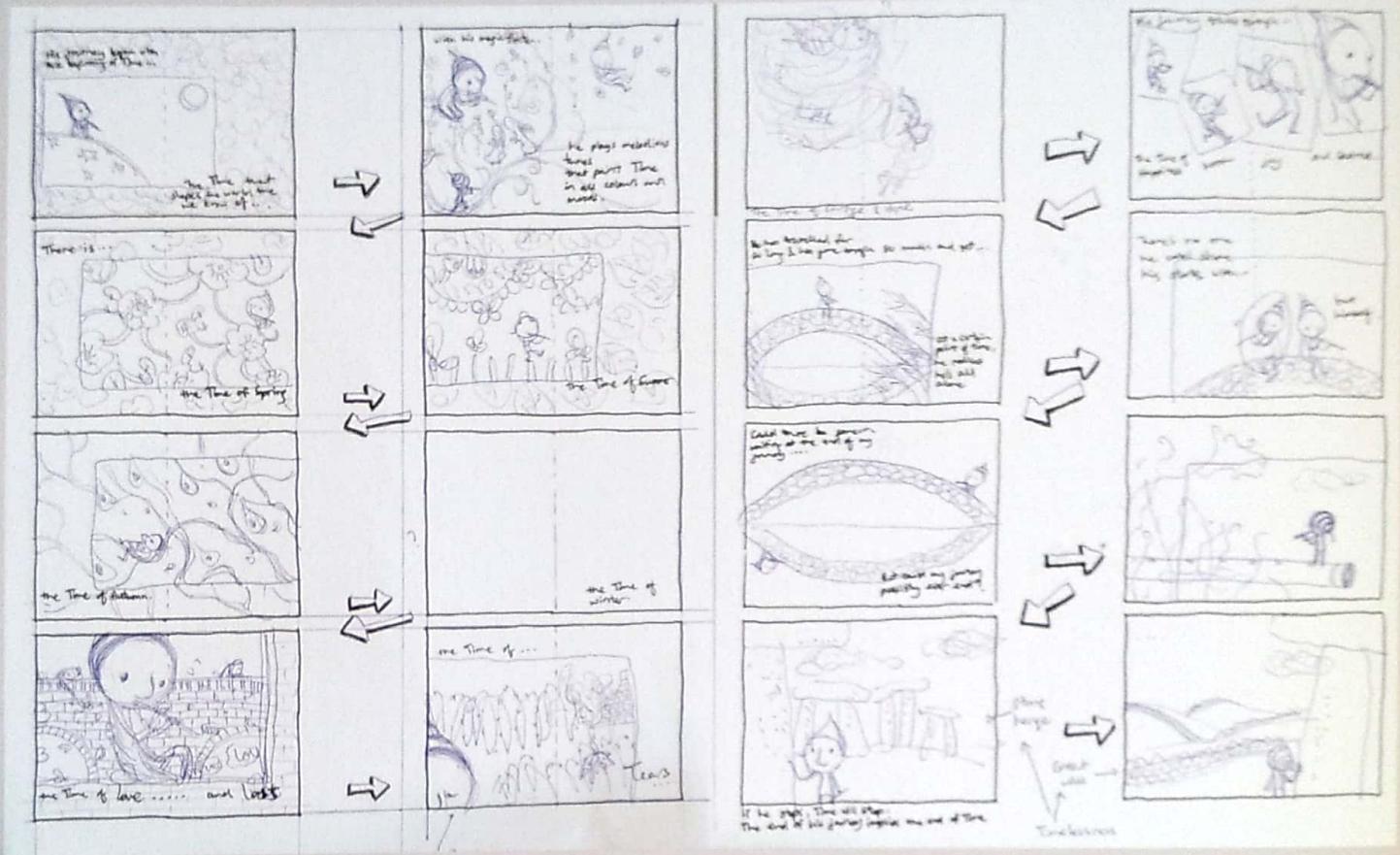
No tengo muy claro si entre los editores existe la intención generalizada de reaccionar negativamente a la estética digital, si bien algunos muestran su clara preferencia por las ilustraciones tradicionales. Tienen sus razones y las respeto. La versatilidad de las herramientas digitales ha abierto nuevas posibilidades para los ilustradores al conseguir ciertos efectos visuales con más facilidad y permitir un trabajo más eficaz. Para mí, trabajar digitalmente representa sólo un cambio de herramienta. Todavía hago dibujos a mano, pero con una tableta y software de ilustración en lugar de papel y material para colorear. No creo que la ilustración digital sea sólo una moda. Está aquí para quedarse. Cada vez más ilustradores utilizan medios digitales, así que seguramente veremos más obras digitales en diferentes estilos y posibilidades estéticas. El mundo aprenderá a apreciar el arte digital, sólo es cuestión de tiempo.



Izquierda, inferior y página anterior. Rebecca Palmer trabaja con medios tradicionales y utiliza colores apagados y caligrafía a mano.



Inferior. En el proceso de trabajo que sigue Kow Fong Lee, sólo los primeros dibujos del storyboard se realizan en papel.



Could there be someone waiting at the end to hear my stories?

He wonders.

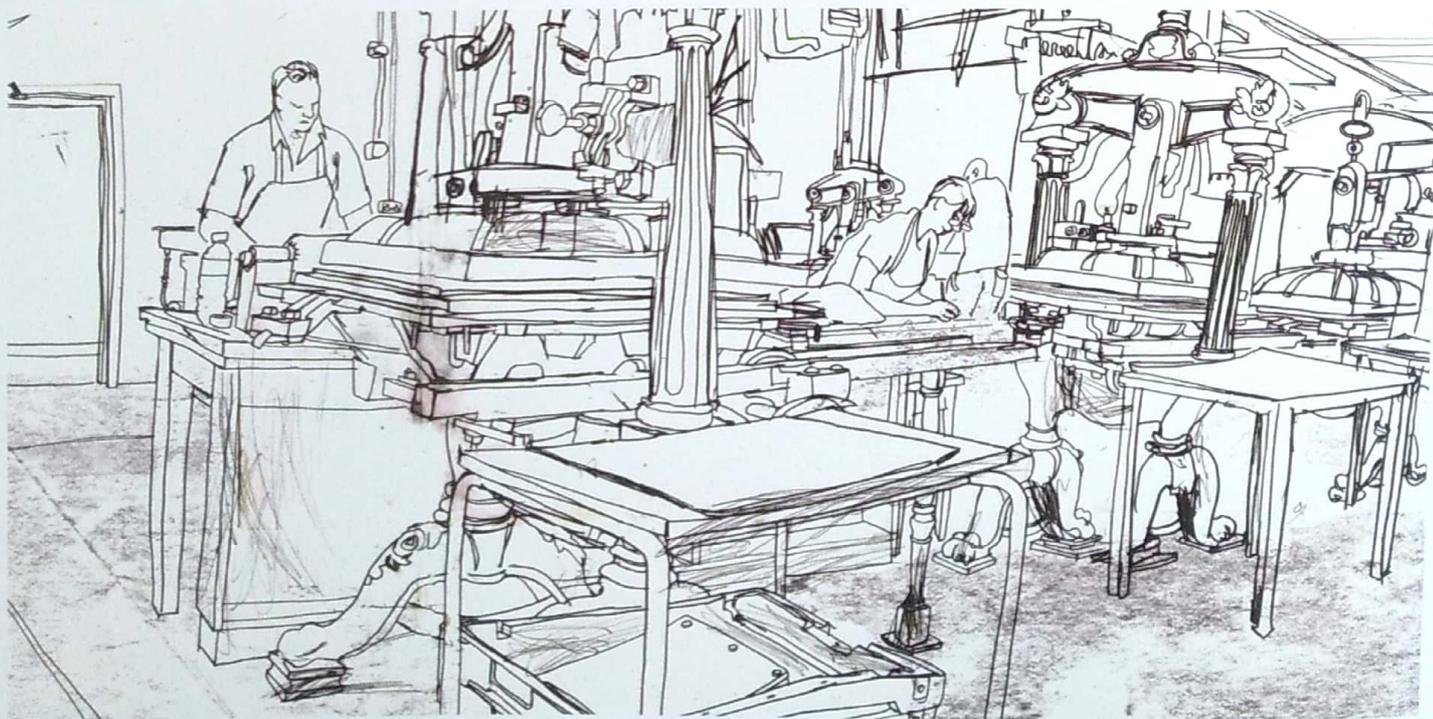


IMPRESIÓN  
Y PROCESO:  
EL CHOCQUE  
CON LO  
ANTIGUO



**Izquierda e inferior.** Sala de imprenta. Los primeros procesos de impresión múltiple han recuperado su popularidad en los últimos años. Dibujo (inferior) de Hannah Webb.

**Página siguiente.** Para controlar los costes, muchos libros de las décadas de 1950 y 1960 se ilustraban en dos o tres colores, plasmados por separado por el artista (como en *Rain and Hall*, con texto de Franklyn M. Branley e ilustraciones de Helen Borten, publicado por Thomas Crowell en 1963). Actualmente, muchos artistas deciden imponerse esas limitaciones a pesar de la tecnología disponible.



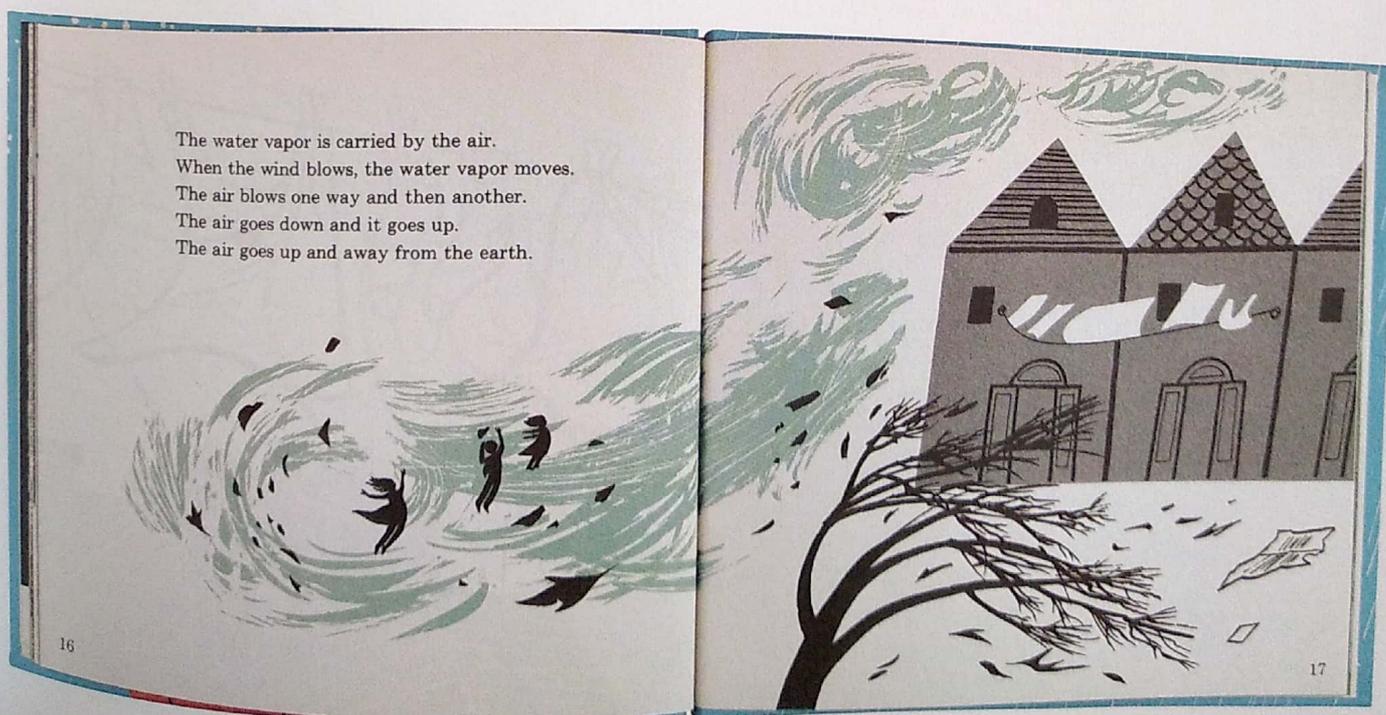
Los diversos procesos y técnicas que se han empleado en la ilustración de libros a lo largo de su evolución como forma de arte estaban estrechamente relacionados, hasta hace muy poco, con los procesos de impresión empleados para reproducirlos. Los artistas debían tener en cuenta las características y las limitaciones de las tecnologías reprográficas cuando desarrollaban sus métodos de trabajo. En los primeros días de la imprenta, desde el siglo XVI hasta el XVIII, el método de reproducción era en sí mismo el medio del artista. No existía la distinción que establecemos hoy entre impresión y diseño gráfico. El artista tallaba una imagen en un bloque de madera que después se impregnaba de tinta y se imprimía repetidamente en papel. Uno o dos siglos más tarde se recurrió a artesanos expertos para convertir la imagen de un artista en un grabado imprimible. Sin embargo, con los avances de la tecnología y la posterior llegada de la revolución digital, a finales del siglo XX, quedó patente que era posible reproducir prácticamente cualquier medio de manera satisfactoria. Los escáneres eran capaces de ver y separar los colores y las texturas con gran precisión. Después apareció Photoshop y otros *softwares*, y por un momento pareció que el papel y el lápiz iban a desaparecer. De pronto era posible hacerlo todo en una pantalla y enviar el trabajo con sólo pulsar un botón. Ya no era necesario deshacerse de un dibujo si el color había salido mal; ahora se podía borrar y corregir tantas veces como fuese necesario.

Durante un tiempo, la predilección por el *software* hizo que dominase la estética del Photoshop. Muchos diseñadores decidieron que a partir de ese momento eran ilustradores. La capacidad de mover el material encontrado, de apropiarse e importar cualquier tipo de imagen cegó a muchos por un momento respecto de la importancia de dos elementos básicos: el dibujo y el pensamiento. Con cualquier nueva tecnología y con el beneficio de la experiencia, las predicciones tienden a decir más de la época en que se produce dicha tecnología que del momento que pretenden predecir. Por suerte, el trabajo hecho a mano se resiste a desaparecer. Esa línea directa de contacto

entre el cerebro, la mano y el papel todavía posee un poder mágico. Los libros ilustrados actuales siguen mostrando una amplia variedad de medios tradicionales (lápiz, tintas, acuarelas, óleos, acrílicos, etcétera). Pero también existe una recuperación especialmente notable de los procesos de impresión para crear el material gráfico de las ilustraciones. A pesar de la rapidez con la que se pueden crear imágenes por ordenador, los métodos laboriosos y los efectos crudos de los antiguos procesos de relieve (como el bloque de madera y el de linóleo) volvieron a aparecer a principios del siglo XXI. En cierta medida, podría tratarse de una reacción natural y cíclica contra la frialdad de la estética digital. No obstante, hoy es posible generar imágenes que se empiezan con métodos manuales y se pueden manipular y controlar con mayor libertad por medio de *software* digital. Probablemente sea acertado decir que la inmensa mayoría de los artistas menores de cuarenta años que trabajan en el campo del libro ilustrado utilizan medios digitales en mayor o menor medida, aunque sólo sea como herramienta de limpieza. Además, con el desarrollo del *e-book* cada vez se presta más atención a la forma física del libro ilustrado. La elección de papeles, cubiertas y efectos de impresión (como plastificado, relieves y corte con láser) se han convertido en un factor importante de la elaboración del libro, ya que afirma su identidad física, sensorial, frente a su identidad en la pantalla.

Para el artista, el uso de los diferentes procesos de impresión resulta muy atractivo. Si tradicionalmente se ha considerado como una manera de crear ediciones limitadas de obras firmadas, para aumentar las ventanas de pinturas o piezas exclusivas, también puede desempeñar un importante papel en el desarrollo del lenguaje visual individual del artista. Situar un proceso técnico entre el artista y el papel introduce un elemento de casualidad y sorpresa respecto del resultado. Esta reducción del control suele provocar cierta pérdida de la conciencia individual a la hora de crear las ilustraciones.

A continuación definiremos brevemente algunos de los procesos de impresión más utilizados.



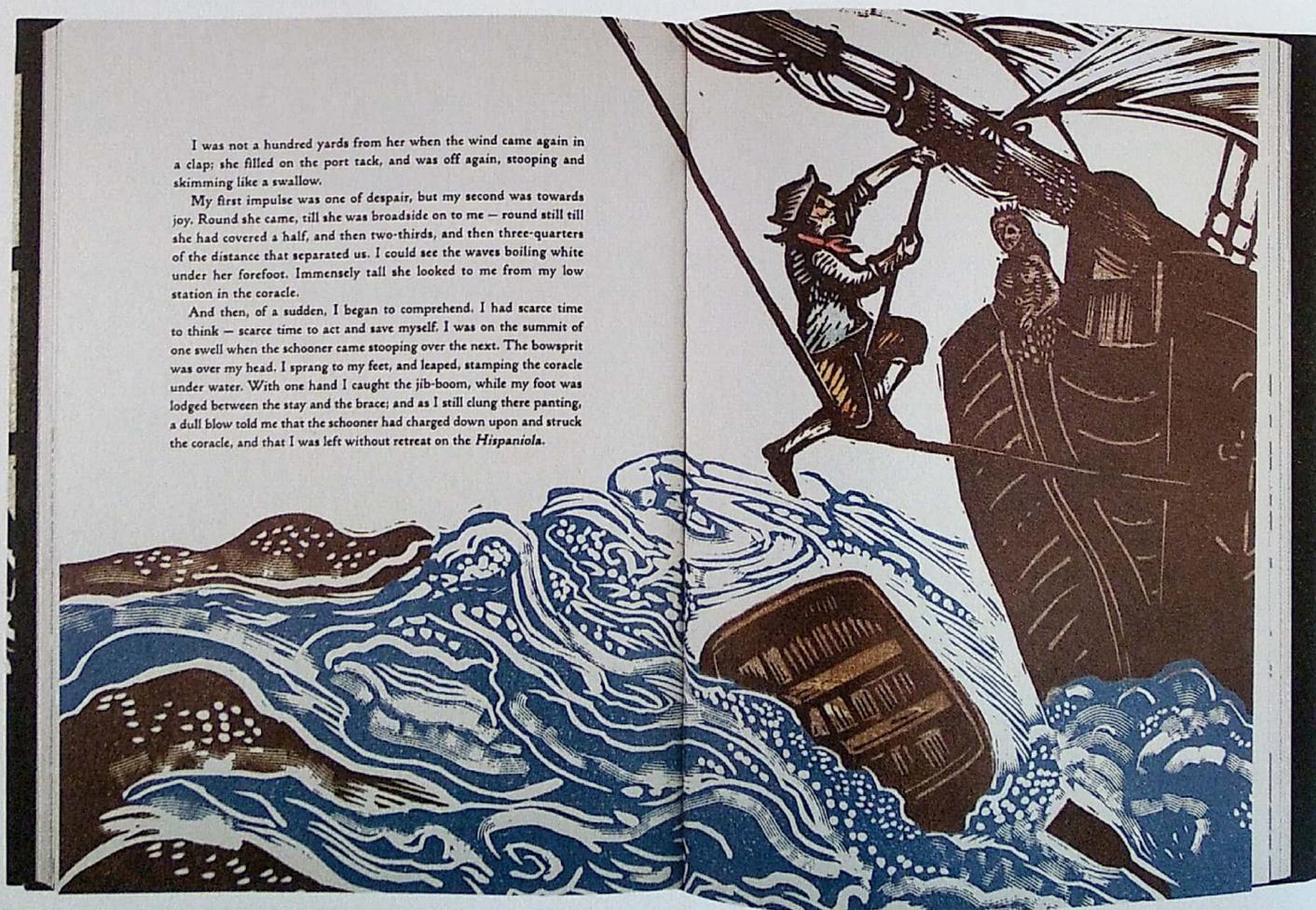
# Impresión en relieve

La acción de cortar formas en una superficie (generalmente de madera, linóleo o vinilo) con el fin de dejar una zona elevada que se pueda cubrir con tinta y presionar contra el papel para dejar una impresión inversa de la imagen se conoce como *impresión en relieve*.

Una de las técnicas empleadas para crear la zona elevada es el grabado, que se recuperó en la primera mitad del siglo xx gracias a artistas como Claire Leighton y Gwen Raverat (cuyas obras demostraron que dicha técnica todavía tenía un lugar en la ilustración de libros). El grabado con madera (xilografía) es un proceso que consiste en cortar a contrafibra (la superficie que queda cuando se corta el tronco transversalmente) una madera dura como boj o limonero. En la actualidad se emplea principalmente en la impresión de ediciones de lujo de imprentas privadas. Algunos artistas, como John Lawrence y Christopher Wormell, mantienen viva la tradición. No obstante, ambos utilizan vinilo o linóleo con más frecuencia en sus grabados.

Otro tipo de xilografía es el que emplea cortes de madera en la dirección de la fibra de una madera blanda, lo que aporta

**Inferior.** Las ilustraciones de John Lawrence para *La isla del tesoro*, de Robert Louis Stevenson (Walker Books, 2009), se crearon mediante grabados en baldosas de vinilo. Cada color se imprime por separado y después se corta y se compone con el resto.



un acabado más tosco y texturizado. Desde que Antonio Fasconi volvió a popularizar su uso, en la década de 1950 (véanse págs. 29-30), continúa siendo un medio ocasional para la creación de libros ilustrados. Un exponente actual destacado es la artista belga Isabelle Vandenabeele, quien talla madera al modo tradicional para dejar una superficie elevada que impregna de tinta, aunque primero imprime todas las separaciones de color en negro para poder escanearlas y añadir los colores con Photoshop. De ese modo conserva las texturas del proceso de impresión, pero con más control sobre el color.

La linoleografía parece hoy más popular que nunca. Artistas de todo el mundo disfrutan de sus texturas y sus efectos únicos. Posiblemente, fue Edward Bawden (véanse págs. 23-24) quien popularizó este proceso aparentemente tosco al poner su ingenio único y su sentido del diseño al servicio de su uso, impulsando así lo que hasta entonces se consideraba un proceso de «mesa de cocina» en el mundo de las bellas artes y el diseño.

La impresión con cartulina es otro proceso que también muestra señales de recuperación. Es muy sencillo; consiste en cortar capas

de cartulina o cartón para dejar una imagen elevada que cuando se imprime crea una agradable textura orgánica.

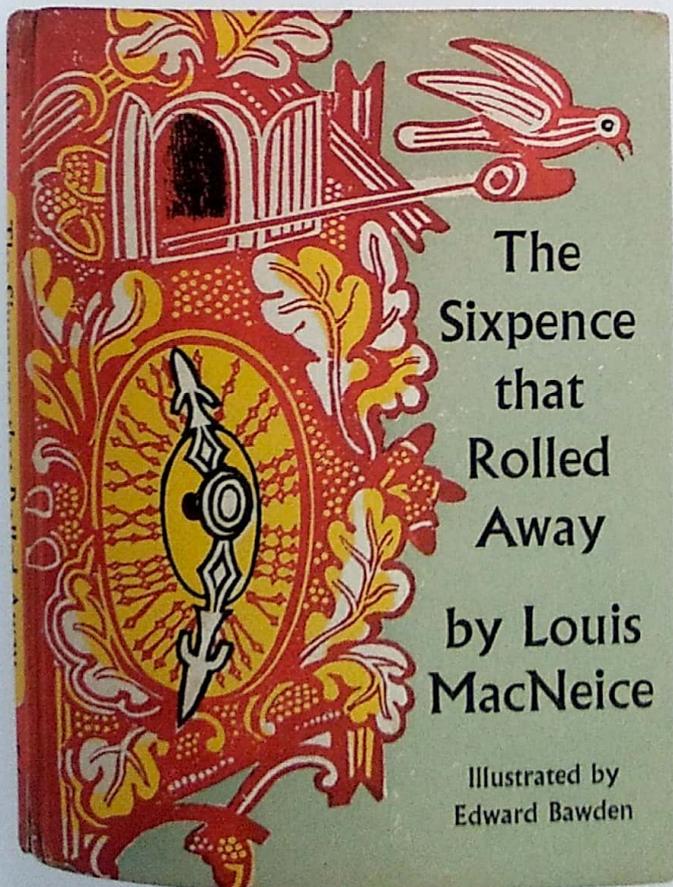
Separar los colores para las distintas formas de impresión en relieve implica utilizar métodos que garanticen que cuando se imprima cada color encima del anterior, queden registrados correctamente y, por tanto, creen un significado visual. Sin embargo, los errores inevitables que se producen durante el proceso pueden resultar estéticamente agradables, y por eso en muchos casos se aprovechan y se incorporan a las ilustraciones. El artista británico John Minton describió su método de trabajo como «el manejo exitoso de los accidentes».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Michael Rothenstein. *Looking at Paintings*. George Routledge & Sons, 1947.

**Inferior.** El artista inglés Edward Bawden elevó la linoleografía a un estadio más respetado como medio para crear obras de arte e ilustraciones. Para *The Sixpence that Rolled Away*, de Louis MacNeice (Faber, 1956), sus grabados originales en linóleo

se pasaron a bloques de metal con el fin de poder imprimirlos a escala comercial.

**Inferior.** La impresión con cartulinas es uno de los medios más «rústicos» que se está recuperando. Consiste en cortar capas de cartulina rugosa para conseguir una imagen elevada que se impregna de tinta y se imprime, como en este ejemplo de Chloë Cheese.





**LIEFDE**  
KAN NIET  
ZONDER  
*Liefde*

Pieter van Oudheusden  
Kevin Vanwonderghem

**DE EENHOORN**

Página anterior. *Liefde kan niet zonder Liefde*, de Pieter van Ouheusden y Kevin Vanwontrghem.

Inferior y extremo inferior izquierda. Grabados con bloques de madera de Isabelle Vandabeele para *Vorspel Van Een Gebroken Liefde*, de Geert De Kockere (De Eenhoorn, 2007).

Extremo inferior derecha. Isabelle Vandabeele en la exposición «Colouring Outside the Lines», en la Cambridge School of Art.



De man had de vrouw thuis opgehaald.  
De vrouw stond klaar.  
De vrouw had de man bij de arm genomen.  
Ze had de deur dichtgetrokken.  
Ze waren samen op weg gegaan.  
Het was niet ver.

Spannend, dacht de man.  
Spannend, dacht ook de vrouw.  
Wat een dag, dacht de man.  
Breekbaar, dacht de vrouw.

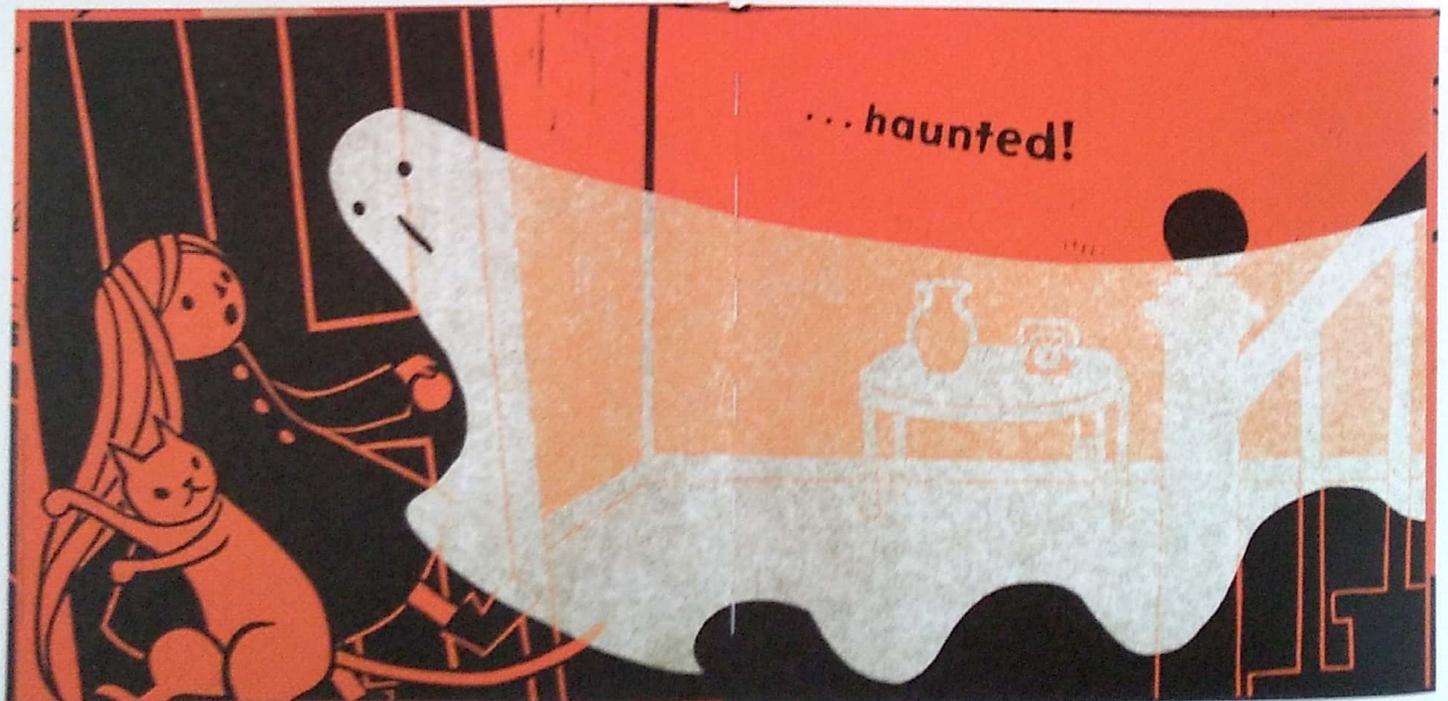
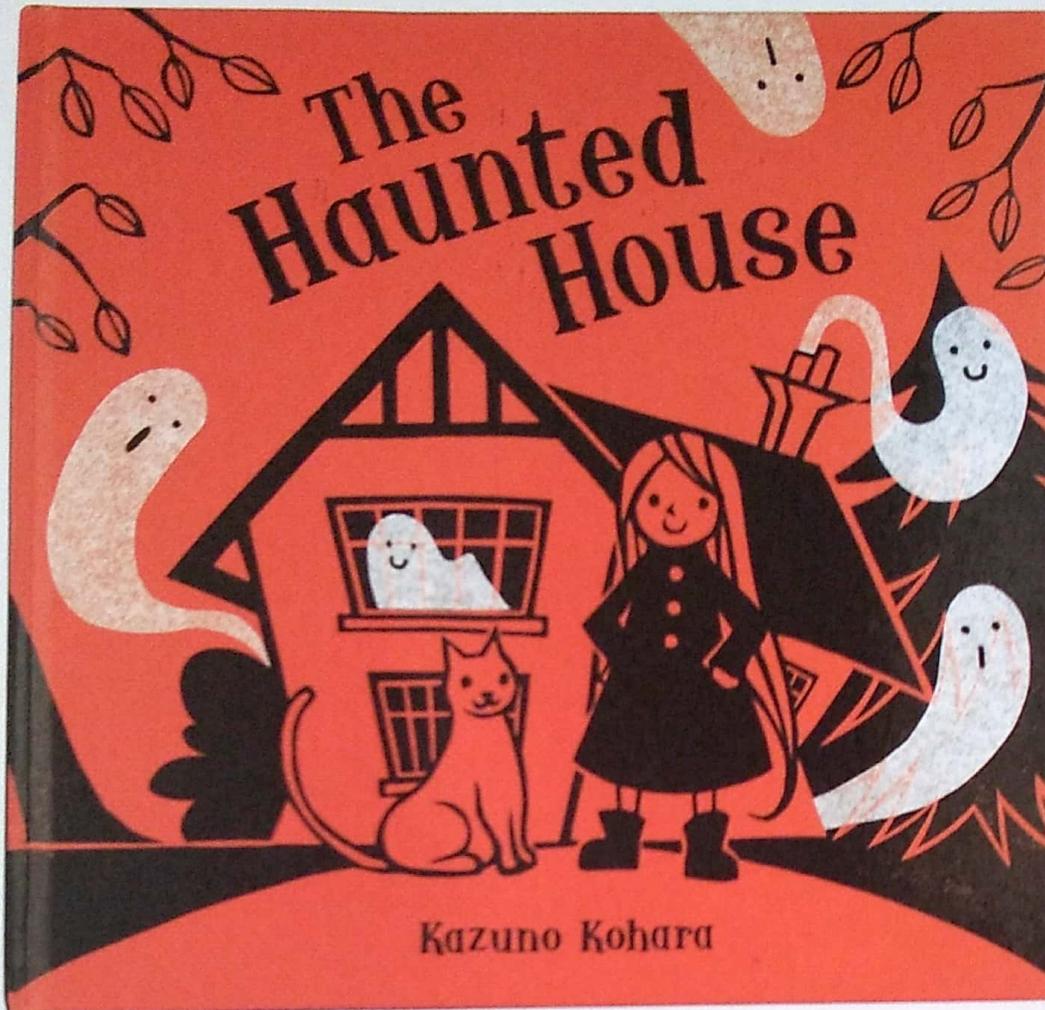
En ze dachten samen aan samen.  
En dat samen na anders zou zijn.  
Anders dan samen was.  
Maar samen, dacht de man.  
Samen anders, dacht de vrouw.  
Ze keken elkaar loevallig aan en lachten weer.  
Maar geen lachen is hetzelfde.

De man had zijn beste pak aan.  
De vrouw haar mooiste jurk.  
Ze vormden een mooi stel.  
Het en keurig en onbesproken.  
Vlekkeloze liefde. Arm in arm.



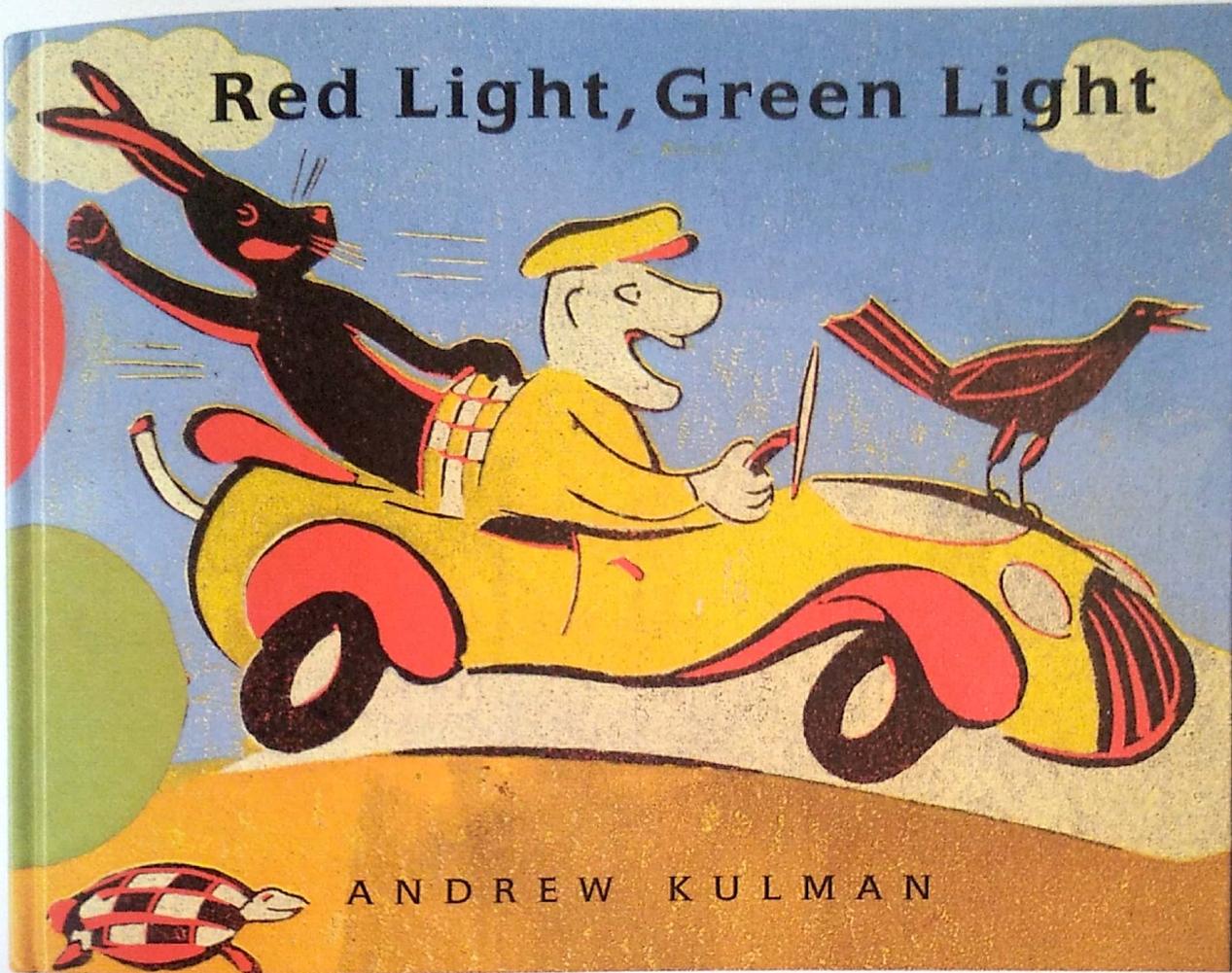
Inferior. *Haunted House*, de Kazuno Kohara (Walker Books, 2008), surgió como un proyecto de clase en la Cambridge School of Art. Las imágenes

están creadas como bloques de linóleo de un solo color, impresos en tinta negra sobre papel naranja con algún toque de papel tisú blanco para los fantasmas.



Inferior. Los bloques de linóleo de Andrew Kulman para *Red Light, Green Light* (ABC, 1992) muestran formas contundentes, una gama

cromática limitada y cortes con abundante tinta que aportan textura y movimiento a la página.



# Serigrafía

La serigrafía no es un proceso que se considere especialmente adecuado para libros infantiles. Como método de reproducción podría tener su origen en los estarcidos japoneses, pero cobró identidad propia a principios del siglo XX como medio de impresión a gran escala. Resultaba especialmente útil para banderas y carteles. El proceso es similar al estarcido: se emplea una sustancia resistente a la tinta para pintar imágenes en negativo sobre una pantalla (durante muchos años fue seda tensada con un bastidor), y después se pasa un rodillo sobre la superficie para hacer que una fina capa de tinta pase a través de las zonas sin pintar y cree las imágenes positivas. Debe utilizarse una pantalla distinta para cada uno de los colores que se vaya a imprimir. Las tintas se pueden mezclar con un medio que permita diferentes niveles de transparencia, de manera que las capas de color se pueden superponer con el fin de crear otras nuevas. Aunque la mayoría de los artistas de libros ilustrados eligen Photoshop para crear esos efectos, el proceso de la serigrafía es el mejor con diferencia para aprender las sutilezas de la superposición de colores.

Interior. En *Chain of Happiness*,  
Marta Altés serigrafía a tres colores.



# Grabados

Como la impresión en relieve, el grabado implica cortar o tallar una superficie (en este caso, una placa metálica, normalmente de cobre o zinc). La diferencia es que las marcas grabadas, y no la superficie que las rodea, son las que llevan la tinta que se imprime en el papel. La placa se recubre con una sustancia resistente al ácido a través de la cual se dibujan las líneas con una herramienta de grabado. A continuación se coloca la placa en un baño de ácido para que las líneas ganen en profundidad. Cuanto más tiempo se deja la placa en el ácido, más superficie se elimina y la tinta penetra en las líneas «mordidas». Sobre la placa se coloca papel húmedo que se pasa por una prensa, dejando así una impresión en negativo.

El proceso de acuatinta permite crear texturas y tonos. Consiste en colocar una capa de resina o de azúcar sobre la placa y dejar que el ácido corra alrededor de la textura granulada. Es posible conseguir diferentes gradaciones; una vez más, depende del tiempo que se exponga la placa al ácido. Un proceso tan aparentemente complejo parece inadecuado para los libros ilustrados, pero en los últimos años está aumentando su uso.

Inferior: Los complejos grabados de Kaatje Vermeire poseen colores delicados.





**Página anterior.** El proceso de grabado utilizado por Kaatje Vermeire proporciona un carácter homogéneo a todos sus libros.

**Derecha e inferior.** *The Little Red Fish*, de Tae-Eun Yoo (Dial, 2007), está ilustrado con grabados en sepia y se ha empleado un color más cálido.

# きんぎょ



ユ・テウン 作 木坂 涼 訳

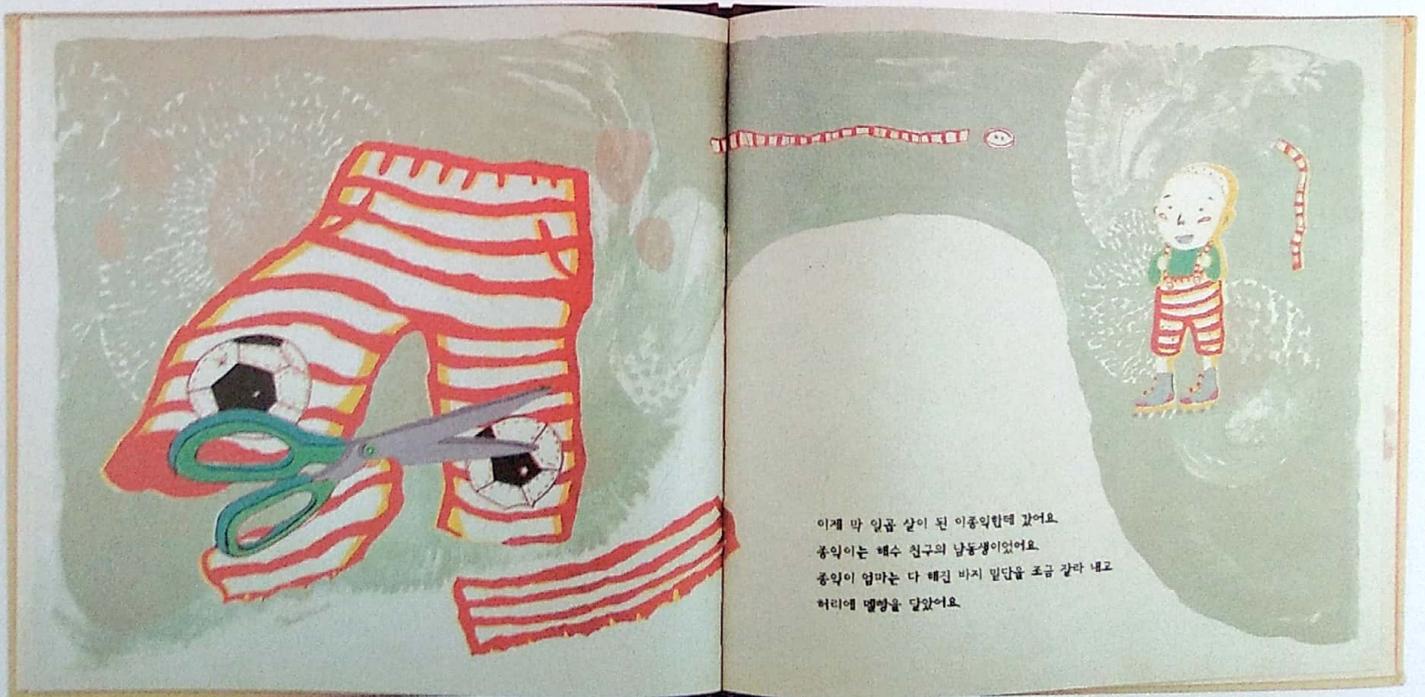
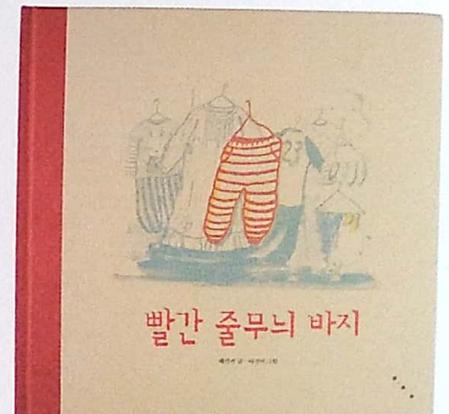
森の奥のふるい図書館。夕闇の書架でおきた出来事。  
一冊の本のなかに消えたきんぎょを追って、  
ジェジェが探した不思議な世界は、  
ジェジェときんぎょのふたりだけの秘密。



# Litografía

La litografía fue inventada en Alemania por Aloysius Senefelder a finales del siglo XVIII y es la antepasada de los métodos de impresión comerciales modernos. El proceso explota la antipatía mutua entre el aceite y el agua, y permite transferir una imagen desde una superficie lisa (originalmente fue piedra caliza, pero en la actualidad se utilizan planchas metálicas, sobre todo de zinc) al papel. La imagen se puede dibujar en la superficie con un lápiz graso, resistente al agua, o con tinta. Cuando se aplica la tinta de impresión, se adhiere únicamente a la zona dibujada, dejando una imagen un poco elevada que se transfiere al papel cuando la plancha se pasa por la prensa. Como ocurre con otros procesos de impresión, se pueden registrar múltiples colores. Una vez más, la imagen se imprime en negativo. La litografía comercial se conoce como litografía *offset*. Unas enormes máquinas que se autoabastecen de tinta transfieren la imagen en negativo a una superficie de caucho y después al papel.

**Derecha e inferior.** *Red Striped Pants*, publicado originalmente por Borim Press en Corea del Sur, se creó utilizando litografía directa. Las impresiones litográficas se escanearon y se reprodujeron sin más intervención digital por parte del artista (que ha trabajado principalmente en los campos de la cerámica y las instalaciones en galerías).



# Monotipia y monoimpresión

Ambos términos describen un proceso que consiste básicamente en transferir una imagen a papel (en ese sentido es muy similar a una pintura o un dibujo impresos). Se utilizan sobre todo para impresiones individuales, aunque, en teoría, la diferencia entre los dos es que una monoimpresión permite más de una impresión de la misma imagen. No obstante, los resultados nunca serán idénticos. Existen varios métodos para crear una monoimpresión. Uno de ellos consiste en pintar una imagen en una superficie y transferirla al papel mediante una prensa o a mano. Otro método consiste en disponer una superficie de tinta sobre cristal, a continuación colocar papel y dibujar sobre éste, ejerciendo presión y llegando a la tinta. De ese modo se crea una impresión negativa del dibujo por el otro lado del papel, además de texturas aleatorias alrededor del dibujo. Cualquier forma de monoimpresión presenta un mayor grado de imprevisibilidad y de sorpresas que el resto de los procesos.



**Derecha.** El monograbado de Susan Chin muestra la línea difusa y el fondo aleatorio que caracterizan este proceso.

**Inferior.** *Not Me!*, de Nicola Killen (Egmont, 2010), se desarrolló como un proyecto estudiantil en la Cambridge School of Art. Utilizó una serie de procesos de impresión «de mesa» (monoimpresión y tampones de caucho cortados a mano, entre otras cosas con un toque artesanal).



# Impresión digital

Como muchos artistas confirman, el papel del ordenador consiste sobre todo en reunir y ensamblar otros medios. Hay quien crea todas las imágenes con *software*, como Photoshop o Illustrator, pero la llegada del *e-book* en sus diversas formas abre una nueva fase en la historia de la imprenta y del libro ilustrado. Lo veremos con más detalle en el capítulo 7.

**Derecha.** Las ilustraciones de Mike Smith para su premiado proyecto como estudiante, *Edward Hopper and the Carrot Crunch*, se crearon generando los dibujos y los elementos de color por separado y después ensamblándolos por medios digitales. Es un método que recuerda al de Edward Ardizzone (véase pág. 21), unos ochenta años atrás.



Ejemplo práctico de un profesional: el libro ilustrado hecho a mano

## Liz Loveless

Los efectos que se consiguen con la serigrafía (color plano con zonas superpuestas transparentes que crean más colores) se imitan actualmente por medio del Photoshop. Sin embargo, Liz Loveless es una artista que utiliza la serigrafía como técnica y como método de reproducción para la autoedición. Loveless crea libros impresos a mano en ediciones limitadas para niños y adultos, cada uno de ellos firmado y numerado. Como muchos ilustradores, al principio no tenía claro qué campo del arte y el diseño quería estudiar. Su interés por los patrones y las superficies le llevaron a estudiar diseño textil. Siempre ha existido una estrecha relación entre ese campo y la ilustración, y el proceso de la serigrafía en cierta medida los une. Loveless explica cómo se pasó a la creación de libros:

*En el curso sobre textiles había mucha teoría del color, y el mercado estaba dominado por los diseños florales. Creo que volví loco a mi tutor con mi empeño en ser figurativa y narrativa. También me influyeron las tradiciones gráficas rusas. Dejé el instituto a los dieciséis años y trabajé como cortadora de patrones para French Connection. Después de acabar el grado en diseño textil, me matriculé en un máster en ilustración en el Camberwell College of Art, donde Janet Wooley me animó a decantarme por los libros infantiles. Una vez terminado el curso, trabajé como ilustradora independiente para editoriales y utilicé la serigrafía en algunos libros ilustrados comerciales. Sin embargo, nunca llegué a sentirme totalmente satisfecha con ellos. Fue mi marido quien me sugirió que los hiciese por mi cuenta.*

Loveless realizó un curso de encuadernación para entender mejor la creación física de un libro, pero para sus ediciones utilizó un encuadernador comercial que le permitió realizar 350 ejemplares en un primer momento y llegar a los 650 en títulos posteriores.

**Inferior y página siguiente.** Los libros impresos a mano y de edición limitada de Liz Loveless han demostrado ser una alternativa viable y asequible a los productos editoriales convencionales.



La cuestión de cómo vender los libros fue, y sigue siendo, decisiva. Como Loveless explica, se trató de ir creando progresivamente una red de distribución:

*El primer lugar donde ofrecí mis libros fue una tiendecita encantadora del este de Londres (Shelf, en Cheshire Street). Estaba en la tienda, hojeando libros, y les hablé a los propietarios de los míos. Me invitaron a llevarlos allí. Empecé de manera modesta. Envié un ejemplar al Museum of Childhood y me respondieron pidiéndome que lo enviase a la colección principal del Victoria and Albert. La Tate Gallery también se quedó con uno. Vendí en otras galerías más pequeñas, como St. Jude's (en Norfolk). En realidad fue casi todo cuestión del boca a boca.*

Loveless considera que el libro autoeditado, hecho a mano y de edición limitada, es una especie de antídoto contra la industria editorial infantil masificada. Tras experimentar ambos mundos, cree que las imprentas privadas a pequeña escala le brindan mayor libertad artística y editorial, además de poder vender sus libros durante un período de tiempo más prolongado en comparación con la brevedad con que permanecen en las estanterías muchos libros comerciales:

*No soy especialmente hábil para los negocios, y sé que si me esforzase más en esa dirección tendría mucho más éxito. Pero ya he ganado más dinero con cada libro hecho a mano que con los publicados comercialmente (aunque a lo largo de unos cinco años). No hay burocracia ni limitaciones editoriales, un privilegio reservado únicamente para los autores consagrados a la edición comercial.*

Aunque pueda parecer irónico, Loveless ha descubierto que resulta más lucrativo vender impresiones individuales que ediciones completas, ya que la gente parece más dispuesta a gastar más en las primeras. No obstante, continúa creando nuevos libros ilustrados, que son obras de arte originales, además de libros infantiles prácticos, asequibles y eficaces.



Ejemplo práctico de un profesional: fusión de las viejas  
y las nuevas tecnologías

## Claudia Boldt

**Inferior.** Algunas de las diferentes fases de los procesos de «mesa de cocina» utilizados por Claudia Boldt: una impresión en negro realizada con Scratch-Foam antes de colorear la imagen digitalmente; la espuma se corta con la forma elegida y se presiona a mano con tinta, esparcidor y rodillo.

Natural de Colonia (Alemania), Claudia Boldt realizó un máster en ilustración en la Universidad británica de Kingston después de estudiar en la Glasgow School of Art, en Escocia. Su trabajo ha sido seleccionado para la prestigiosa exposición de ilustración de Bolonia y su catálogo. El primer libro de Boldt, *Queens, Astronauts and Extraordinary Sausages*, fue publicado por Childsplay. Su método de trabajo, como el de muchos jóvenes artistas actuales, integra diversos medios y enfoques, tanto tradicionales como digitales. Respecto a sus métodos de trabajo, Boldt afirma:

*Quando tengo el esquema en lápiz, corto plantillas de Scratch-Foam. Es una espuma fina para que la utilicen los niños en lugar de linóleo. La empleo para imitar lo que me gustaba de la serigrafía. Es mucho más fácil de cortar y manipular, aunque resulta un poco más difícil conseguir buenas impresiones con ella en cuanto a color plano y uniforme. Además, las plantillas sólo se pueden utilizar unas cuantas veces porque la prensa las daña fácilmente. La prensa es una rotativa*



que también sirve para imprimir en bloque. Pero desde hace poco utilizo rodillos manuales y he dejado la prensa. Imprimir con la prensa manual o con un rodillo en mi estudio resulta más barato y más rápido que un estudio comercial.

Además, las plantillas ofrecen la ventaja de que el proceso de formar la imagen es más flexible si se necesita retocar alguna parte de la ilustración.

Las impresiones se escanean y se colorean. El color se aplica con el ordenador para ahorrar tiempo. Añado los detalles a mano. Empleo una mezcla de plumas, lápices y tinta, y de nuevo escaneo los originales y los añado en otra capa con Photoshop.

# Star Gazers, SKYSCRAPERS & extraordinary SAUSAGES

by Claudia Boldt



Inferior y página anterior. *Stargazers, Skyscrapers and Extraordinary Sausages*, de Claudia Boldt, refleja las tendencias contemporáneas que combinan el trabajo manual y el digital.



Ejemplo práctico de un profesional: de pantalla a pantalla

# Gwénola Carrère

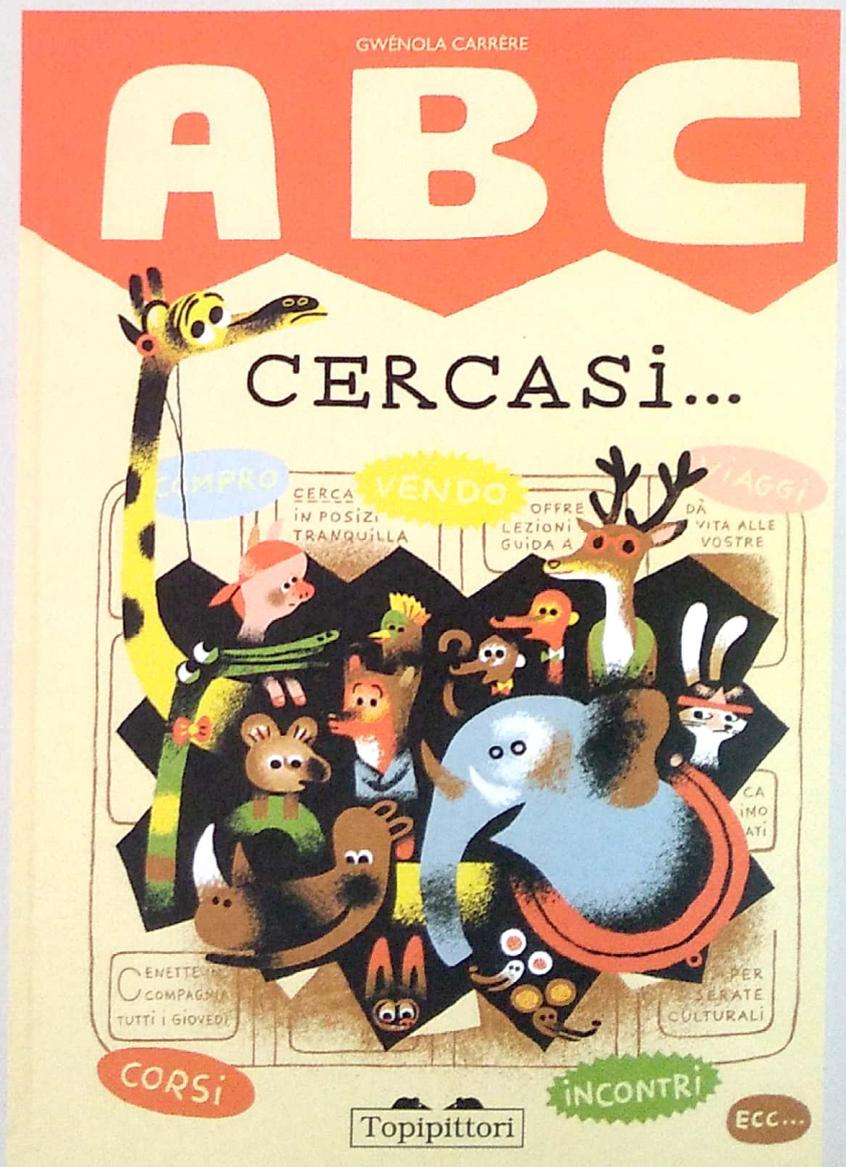
## *ABC des petites annonces*

*ABC des petites annonces* (Topipittori, 2008), de la artista belga Gwénola Carrère, es un libro ilustrado que resulta fresco visual y estilísticamente hablando, aunque al mismo tiempo nos remonta a las formas de impresión antiguas. El personal lenguaje gráfico digital de Carrère no ha evolucionado al azar, sino que procede de una sólida formación basada en la impresión (en especial en la serigrafía). Esos orígenes se distinguen claramente en los idiomas que emplea. El trabajo de Carrère evoca las tradiciones rusas de la ilustración de libros y las técnicas *pochoir* que estuvieron de moda en las décadas de 1920 y 1930 (véase pág. 19). El *pochoir* fue un método de ilustraciones coloreadas a mano con acuarela o *gouache* mediante plantillas metálicas preparadas para tal fin.

Cuando le preguntamos por las conexiones entre la vieja pantalla y la nueva, Carrère afirma:

*Sí, mi identidad visual encontró su verdadera esencia el día que empecé a utilizar la serigrafía. Antes de eso me dedicaba a la pintura, pero casi nunca me sentía satisfecha. Cuando empecé a escanear mis pinturas para serigrafiarlas, me di cuenta de que había descubierto un mundo*

Derecha y página siguiente.  
Gwénola Carrère utiliza en *ABC* medios digitales para crear una estética retro, que recuerda los efectos de los procesos de impresión basados en plantillas de principios del siglo XX.



visual totalmente nuevo y muy interesante. Las limitaciones de la técnica de la serigrafía me dieron una sorprendente sensación de libertad (¿qué ironía!, ¿verdad?). En cuanto a los rusos, me gustaba el elemento «retro» (bueno, no directamente). Quiero decir que el día que descubrí la edad de oro de la ilustración rusa (1920-1930) fue un gran día, pero sucedió unos años antes de ABC. Así que, por supuesto, tenía en mente el arte ruso cuando creé ABC, sobre todo en cuanto a las formas (una especie de ambiente «esencial»), pero en ese libro había otro reto, tal vez más desafiante: intentar encontrar el ambiente que me gustaba tanto de mis viejos libros infantiles. Así que pensé en aquellos dibujos de la década de 1950, publicados por Père Castor y Les Deux Coqs d'Or. Y también pensé mucho en Richard Scarry. Tenía esas referencias en mente. Pero el reto consistía en no mirar esos libros, sino en dejar que hablasen los recuerdos...

Carrère ha combinado el trabajo como impresora, creadora de libros de artistas y profesora con su participación en el campo de la edición comercial. Inicialmente produjo un libro infantil de artista hecho a mano:

Tardé casi dos años en hacer aquel primer libro (2002-2003) porque no tenía estilo, era una auténtica «camaleona». El reto era encontrar armonía, algo que me despertase el deseo de dejar de ser una camaleona, pero al mismo tiempo algo lo suficientemente abierto para no hacerme sentir limitada...

La historia se me ocurrió mientras jugaba con figuras que había recortado de reproducciones de pinturas clásicas del museo de Viena (me crié en esa ciudad). Encontré un personaje compuesto por las siguientes piezas: una cabeza, una espalda, una pierna perfecta y dos brazos. Pero no hallé la pierna que faltaba. Así comenzó la historia...

Las imágenes están creadas íntegramente con Photoshop. Como Carrère explica:

Nadie lo cree, pero utilizo Photoshop todos los días. Incluso en tipografía. Para mí es la mejor manera de combinar trabajos escaneados y digitales (con «digitales» me refiero, por ejemplo, a tipografía, dibujada o mecanografiada).



Ejemplo práctico de un alumno: secuencia narrativa experimental en monotipia

## Yann Kebbi

Yann Kebbi es alumno del departamento de Diseño de la Universidad de Ciencias Aplicadas de Hamburgo. Su serie de monotipias fue seleccionada por el jurado de la prestigiosa exposición de ilustración de Bolonia en 2010. Los grabados en monotipia poseen una calidad fluida y pictórica típica de los efectos de este medio, pero también conservan cierto lenguaje narrativo muy personal. Kebbi explica así su proceso de trabajo:

*Cada una de las monotipias se preparó en varios grabados sobre el mismo papel, como si fuera una serigrafía. La superficie puede ser del material que quieras, ya que hay que pintar sobre ella, pero tiene que encajar en la prensa. Cobre, zinc, plástico... Yo utilicé zinc. Las tintas que empleo son para aguafuerte o litografía, tintas para offset. De hecho, cualquier tinta lavable con alcohol o con aguarrás, que no se seque demasiado rápido y, sobre todo, que permita volver a trabajar en ella, borrarla y comenzar de nuevo, etcétera.*

*Lo interesante de la monotipia es que aunque se supone que sólo se puede imprimir una vez, queda lo que podría llamarse un «fantasma» de la imagen anterior en la plancha, de manera que puedes volver a imprimirla o jugar con ella.*



Para las imágenes primero imprimo las zonas negras. Con un rodillo, cubro toda la plancha con tinta negra (la que se utiliza para el aguafuerte, en Francia se llama encre vignette; cuanto más suave es la tinta, mejor) y después retiro parte con un trapo para dejar sólo las zonas que quiero. A continuación, imprimo. Este paso me permite conseguir un negro intenso y aportar profundidad incluso en las zonas que supuestamente van a ser blancas.

Después utilizo tintas de colores y alcohol, y pinto sobre la plancha. Hago todas las impresiones que necesito para completar la imagen. Como decía, se obtiene un fantasma de la imagen anterior en la plancha, así que siempre se ve (más o menos) sobre lo que estás pintando y dónde va a quedar en la imagen. Es el mismo proceso de pensamiento que la serigrafía, pero se trata más de dibujar y de casualidades.

Creé el conjunto de imágenes para el programa del concurso de Bolonia, que pedía cinco imágenes de una secuencia continua. Así que, en cierto sentido, la serie es una secuencia pictórica sin palabras surgida de un libro ilustrado imaginario.

Los dibujos están relacionados con una imagen que tenía en mente, surgida de un sueño, así que no tienen nada que ver con un texto. En esa imagen, todo aparecía por duplicado. Se me ocurrió la idea de un hombre que no encaja visualmente en los aspectos habituales de la vida, ya que es distinto y no tiene un doble.

Además, quería explorar la técnica de la monotipia y crear una serie sólida de imágenes, y la idea de los dobles encajaba con el hecho de que la monotipia permite reimprimir y crear una especie de eco. Así que no se trata tanto de una historia como de un principio gráfico.

Para mí fue un reto crear imágenes con esta técnica, dibujos que puedan ser atractivos y fáciles de entender para los más pequeños. Dado que no partí de un texto, no hay una historia real, pero sí relacioné las imágenes con diferentes puntos de vista de distintas situaciones de la vida urbana. Es como si las imágenes siguiesen un orden, un camino. Así que básicamente no hay un final real, sólo un camino y la demostración de la soledad de este hombre en diferentes lugares.



Izquierda. Los efectos fluidos de la tinta borrada y movida sobre una superficie lisa resultan evidentes en las monotipias de Yann Kebbi.

Ejemplo práctico de un profesional: impresión digital

# Fabian Negrin

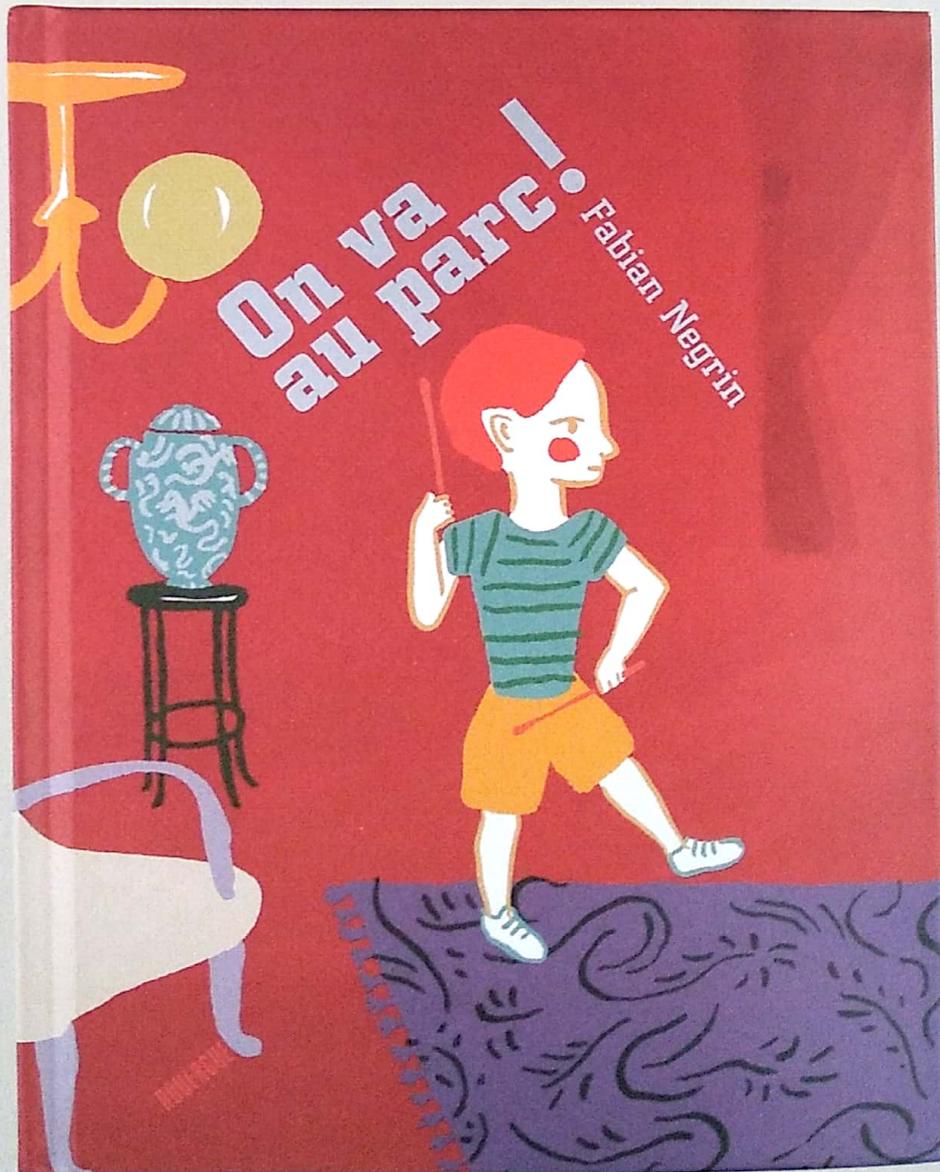
## *On va au parc!*

Fabian Negrin es un artista cuyo trabajo se conoce en diversos países europeos. Siempre está experimentando con nuevas técnicas y métodos, hasta el punto de que su obra resulta irreconocible de un libro al siguiente. Además de utilizar una amplia gama de medios tradicionales, ha experimentado con diversos métodos estilísticos y estructurales en la creación de libros ilustrados. En 2010 recibió el Premio Bologna Ragazzi de no ficción por *The Riverbank* (publicado por The Creative Company). En *On va au parc!* (Rouergue, 2009), Negrin cuenta la historia de un niño que suplica a su padre que le lleve al parque. La insistencia del niño es cada vez más desesperada y ruidosa, mientras el padre está más dormido a medida que avanza el libro. El «ruido» de los intentos de despertar al padre se representa tipográficamente.

Para este libro ilustrado, Negrin utilizó una forma de impresión digital (creando las diferentes zonas de color con «plantillas» planas de tinta y aguada que después se escanearon y se colorearon con Photoshop). El blanco del papel se utiliza para crear formas negativas.

### Derecha y página siguiente.

En *On va au parc!*, Fabian Negrin utiliza el ordenador para ensamblar las formas de tinta sobre papel, que delimitan las diferentes zonas de color liso. Las formas se escanean y después se colorean y se superponen con Photoshop.



Los colores son totalmente lisos, pero con alguna que otra textura aguada y transparencias que permiten superponer más colores. El ordenador se empleó en este caso, como es tan habitual actualmente, para crear un efecto que parezca lo menos digital posible. De hecho, el libro se inspira en el diseño y la impresión típicos de la Rusia de principios del siglo XX, pero como Negrin explica, la tipografía varía en función de los editores de cada país:

Las ilustraciones se crearon con líneas y puntos de tinta sobre el papel. Después las escaneé, las ensamblé y las coloreé con Photoshop. Buscaba un «estilo» que recordase a Levedev, Lapsin y otros ilustradores rusos de libros infantiles que me encantan. En la versión italiana del libro no toqué el diseño tipográfico (más riguroso). En la versión francesa sí se introdujeron algunos cambios y también fuentes tomadas de la edad de oro rusa del libro infantil (aunque menos obvias), pero esas modificaciones se adaptaron bien al «ruido» característico de la historia, así que acepté los cambios introducidos por el director de arte de Rouergue.

Negrin es un ilustrador fuera de lo corriente porque carece de una identidad estilística marcada o de un medio preferido. No obstante, su punto de vista es contundente:

Los cambios estilísticos que se encuentran en mis libros se deben, en parte, a mi personalidad: me encanta probar nuevas técnicas y estilos, y me aburre hacer siempre lo mismo. Por otro lado, creo que ésa es la única manera de que las ilustraciones encajen con un texto y se conviertan en un todo, en el caso de los libros infantiles. La gente que utiliza un solo estilo se limita a reproducir las mismas formas una y otra vez, independientemente del tono de la historia. Las mismas formas para un cuento de terror o una historia de amor, para un cuento de hadas y uno de ciencia ficción, sin el menor cambio de registro y de ambiente. Creo que ese tipo de ilustración no funciona. Asignar formas predefinidas a una historia hace que éstas pierdan significado, que se conviertan en una especie de decoración en la que los dibujos tienen vida propia y nada que ver con el texto. No soy el único que trabaja así. Sin la más mínima



*intención de comparar mi trabajo con el suyo, Maurice Sendak escribe más o menos las mismas cosas en Caldecott & Co, Milton Glaser dice lo mismo en Art is Work, Art Spiegelman no busca una consistencia estilística en sus obras y a veces ni siquiera dentro de la misma obra, los libros de Igram Ibatouline son muy distintos entre sí. Y lo mismo pasa con los de Levedev; ni siquiera Rackham tenía una sola forma de trabajar. No estoy en mala compañía, ¿verdad?*

Los puntos de vista sobre este tema son variados, y la mayoría de los artistas consideran que no tienen muchas opciones al respecto: lo que ellos llaman «estilo» es una identidad involuntaria e inconsciente que no se puede descartar, tanto si es deseable como si no. En última instancia, es el contenido el que debería dictar el método, como explica Negrin:

*Para mí, trabajar en un libro infantil es lo más serio que se puede hacer, pero también lo más interesante, un campo en el que puedo poner todo mi ser y mis habilidades, manteniendo el contacto con el mundo que me rodea. En primer lugar, como ilustrador, lo que conecta mi trabajo como un todo es la dedicación total a la historia que estoy ilustrando. Siempre es así, incluso cuando el aspecto económico no lo justifica. En segundo lugar, es el punto de partida en mi trabajo, cuando empiezo un libro nuevo y pienso en los diferentes tipos posibles de imágenes hasta que encuentro un determinado*

*mundo visual perfecto para las palabras. Siempre es igual. Ese momento, cuando busco un estilo de ilustrar que esté en consonancia con el estilo literario de la historia, creo que es el más importante en mi trabajo. Incluso cuando se comparan dos de mis libros que parecen hechos por dos personas distintas siempre hay esa misma intención inicial, una búsqueda de unidad entre el texto y la imagen. Por supuesto, esa relación entre el texto y las imágenes no debe ser sencilla: puede ser irónica, paralela, contradictoria, polémica. También podemos decir a través de las imágenes lo contrario de lo que dicen las palabras. Pero tiene que ser una elección, y no sólo porque nuestro estilo sea de un determinado tipo y no podamos dibujar de otra manera.*

LA  
INDUSTRIA  
EDITORIAL  
DIRIGIDA  
A LOS NIÑOS



What do you  
have there?

It's a book.

**Superior.** Lane Smith explora el choque de culturas entre el papel y la pantalla en ¡Es un libro!

La edición de libros infantiles es una enorme industria que desempeña un importante papel en la economía de muchos países, sobre todo cuando se exportan libros de éxito a modo de coediciones en otros idiomas. En el caso de numerosos pequeños países con idiomas minoritarios, el movimiento sucede sobre todo a la inversa: se importan títulos conocidos y se publican traducidos. El libro ilustrado, además, desempeña un papel cultural. Muchos de los países más pequeños, como Noruega, Bélgica y Corea del Sur, valoran el libro autóctono como parte de su herencia cultural artística, y en algunos casos se ofrecen subvenciones para asegurarse de que se publiquen libros que reflejen ese aspecto. En términos generales, sin embargo, la edición de libros infantiles es una industria comercial que implica a escritores, artistas, diseñadores, editores, impresores, encargados de marketing y libreros. Se trata de una cadena en la que todos dependen de todos, y en un contexto cada vez más global.

Los editores tienen ideas muy distintas sobre los libros ilustrados infantiles en función de su ubicación, pero también varían mucho dentro de un mismo país en cuanto al tipo de libros que publican. Resulta esencial, por tanto, que los jóvenes artistas y autores investiguen con detenimiento antes de dirigirse a un editor con el fin de estar bien familiarizados con el «sabor» visual particular de cada editorial.

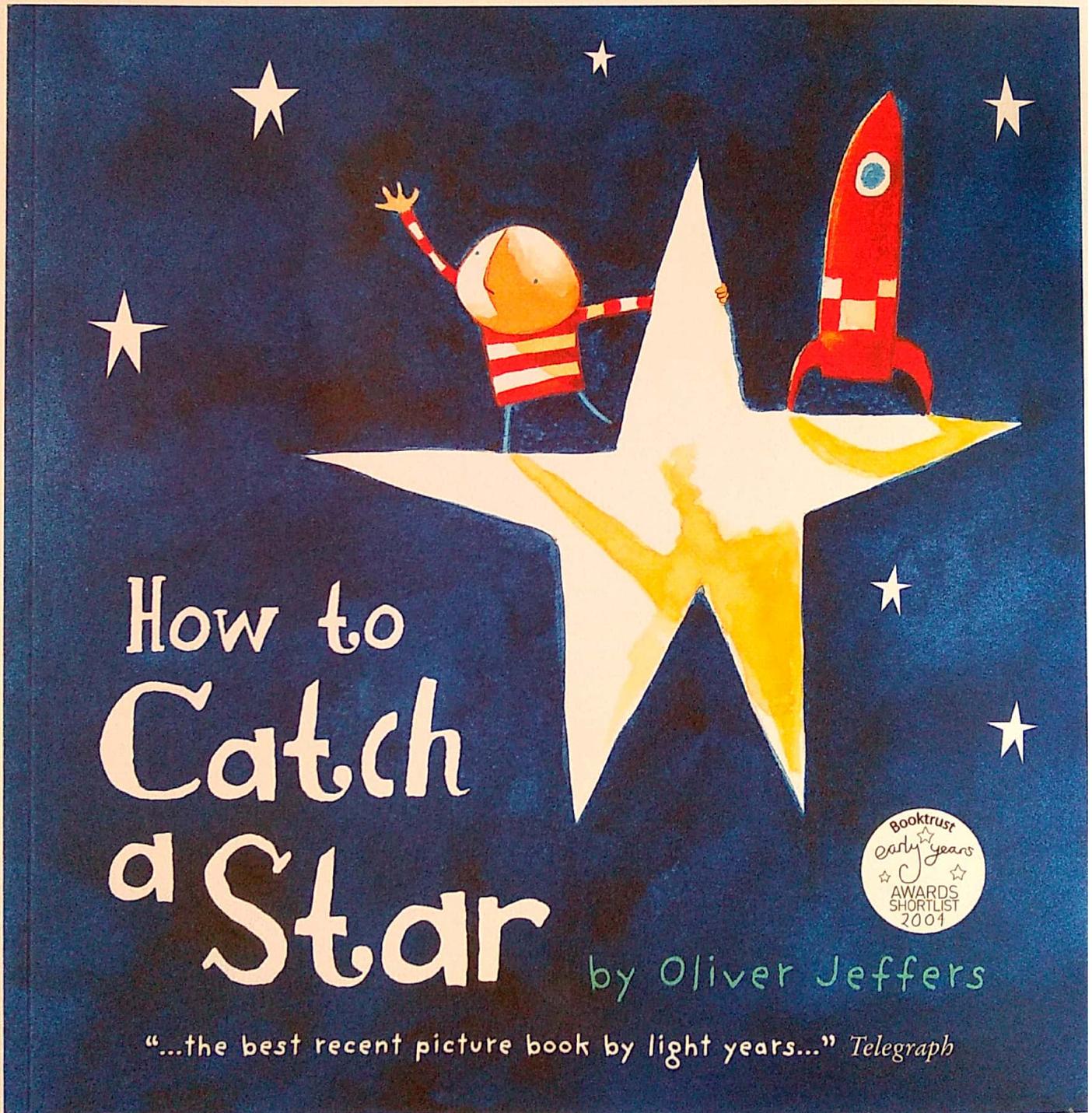
Para el aspirante a creador de libros ilustrados, la industria editorial puede parecer intimidante por su tamaño, además de confusa. No es fácil entrar en ella. Como ocurre con el mundo de la literatura, el mero hecho de conseguir que alguien vea tu obra supone el primer obstáculo. El ambiente económico de los últimos años ha influido notablemente en el libro ilustrado. Los autores y los títulos establecidos tienden a dominar el mercado; parece que sólo se publiquen versiones y más versiones de la misma historia o sobre el mismo personaje. En los países con un enfoque de mercado libre, la venta de libros en supermercados está ejerciendo un gran impacto. Las cadenas dominantes comercializan un número limitado de títulos, pero el hecho de que existan tantos establecimientos influye enormemente en las ventas. Los editores están ávidos por encontrar nuevos talentos, de manera que resulta esencial ser insistente.

En este capítulo veremos diferentes editoriales, grandes y pequeñas; leeremos opiniones de personas que encargan libros ilustrados y examinaremos cómo se crean los libros ilustrados y cómo se venden. Los ejemplos prácticos revelan las diferentes filosofías de las editoriales y amplían los datos sobre el proceso por el que los libros ilustrados llegan a las tiendas y de ahí a las manos del consumidor.

## Editoriales

En una editorial grande y ya establecida trabajan diversas personas que encargan nuevos trabajos: diseñadores, editores, etcétera. En una editorial pequeña e independiente puede que una o dos personas sean las encargadas de esa tarea y del resto de los procesos de diseño, edición, gestión de imprenta y distribución. Las grandes editoriales dominan el mercado, pero como demuestran los ejemplos prácticos de este capítulo, existen muchas editoriales independientes que sobreviven y siguen adelante. Las fusiones y las absorciones son habituales, y en ocasiones resulta difícil saber qué empresa pertenece a cuál, ya que las más pequeñas tienden a ser absorbidas pero conservan su nombre como seña de identidad dentro de la editorial mayor.

**Inferior.** El primer libro de Oliver Jeffers, *How to Catch a Star*, se presentó como una maqueta muy cuidada a una serie de editores que el autor había intentado conocer de antemano.



# El proceso de edición



Superior. La exposición de graduación sigue siendo un acontecimiento importante para los estudiantes de ilustración de libros. La mayoría de los editores y diseñadores de libros infantiles acuden a este tipo de muestras en busca de nuevos talentos.

## Contactar con un editor

El proceso de edición comienza cuando el creador del libro ilustrado consigue establecer contacto con un editor. Dado que la mayoría de los libros ilustrados actuales que tienen éxito los «compone» una sola persona, la manera más habitual de presentar una idea a un editor es en forma de maqueta del libro propuesto. Casi siempre contiene algunas páginas que reproducen el material gráfico acabado y el resto de las imágenes se presentan como bocetos a lápiz. En cada página se incluye el texto correspondiente. De ese modo, el editor se hace una idea muy aproximada de la estructura del libro, los personajes, el ritmo y la experiencia de pasar las páginas. Existen varias empresas por internet que crean muestras a un precio asequible cargando diseños de página en una plantilla. Algunos editores prefieren los PDF por correo electrónico, pero también es posible que soliciten una maqueta si les interesa el libro. Si una idea para un libro ilustrado se lleva adelante, lo más habitual es que el equipo editorial desee conocer diferentes aspectos del contenido, incluido el diseño. Por tanto, no tiene mucho sentido completar un libro en esta fase. El grado de dificultad para conseguir que vean tu trabajo más allá de la fase de recepción varía de un editor a otro. La mayoría, no obstante, hace lo posible por ver todo lo que cae en sus manos.

Oliver Jeffers, el brillante creador de libros ilustrados, podría ser un ejemplo de cómo acercarse a los editores una vez terminada la universidad. Llegó a un acuerdo con una imprenta local para producir una edición de maquetas impresas y cosidas del que después sería su primer libro, *How to Catch a Star* (HarperCollins, 2004), a cambio de algunas obras originales. Después de informarse sobre las editoriales que le parecieron más adecuadas para su enfoque visual y conceptual, envió maquetas a un grupo de diez editores elegidos concienzudamente. «Envié los paquetes un martes, y el miércoles recibí una llamada de Sue Buswell, editora de libros ilustrados de HarperCollins». Así comenzó una colaboración que continúa a día de hoy. Normalmente, las cosas no son tan rápidas, pero la historia de Jeffers da una idea de la importancia de un enfoque organizado y seguro para vender una idea.

Cuanto mayor es la editorial, mayor es también la cadena de personas y departamentos que hay que consultar y convencer antes de conseguir un contrato para un libro. En ocasiones, el editor tiene que esperar a una reunión de compras para presentar las propuestas recibidas, y en algunos casos eso significa tener que recurrir a otro editor más rápido. Sólo de vez en cuando, un nuevo talento surgido de una exposición de graduación llama la atención de varios editores y provoca una guerra por ser el primero en contratarlo. El afortunado protagonista de esa competencia puede elegir editor, y el dinero no tiene por qué ser lo único que tenga en cuenta. Un ambiente de trabajo agradable es muy importante.

<sup>1</sup> En conversación con Martin Salisbury, de la British Association of Illustrators, marzo de 2010.

## El agente literario

Otra vía para acceder a un editor, o para que un editor se ponga en contacto con un artista, es a través de un agente literario. El papel del agente consiste en representar y promocionar a una persona, ayudarle a maximizar su rentabilidad económica asegurándose de que su trabajo llegue al máximo número posible de fuentes de ingresos potenciales. Deportistas, actores, escritores e ilustradores pueden optar por ser representados por agencias. Para proporcionar ese servicio, el agente cobra un porcentaje de los ingresos generados. Muchos ilustradores deciden no recurrir a un agente; otros están representados por agentes que les buscan trabajo en diversos campos. En general, los creadores de libros ilustrados prefieren que les representen agentes literarios especializados en escritores y artistas del sector editorial.

Penny Holroyde es agente de la reputada agencia literaria Caroline Sheldon. Explica cuáles son los beneficios, según su opinión, de que un artista cuente con la representación de un agente literario: «Cobramos bastante menos que los agentes de artistas; el 15 % no es nada en comparación con un 35 %, por ejemplo. La principal ventaja para el artista es que se expone mucho más. El trabajo se muestra constantemente y también tenemos presencia en la red. Nos encargamos de todas las cosas; por ejemplo, de los contratos, los plazos y los retrasos. La edición de libros infantiles es un negocio muy particular. Con nuestra experiencia de todo el proceso, podemos decir al artista si la situación es perfectamente normal o si algo no lo es».

Las actividades cotidianas incluyen las reuniones con editores que buscan artistas adecuados para los textos que manejan. Por otro lado, los editores en ocasiones encargan libros ilustrados a los artistas antes de contar con textos publicables. En ese caso, hablan con los agentes para que busquen escritores. Los agentes, además, asisten a la mayoría de las ferias del libro, donde se reúnen con editores de distintos países con la intención de cerrar tratos. Las agencias literarias, como las editoriales, pueden ser grandes o pequeñas, pero en su mayoría intentan establecer una relación laboral estrecha con los artistas y los escritores.

## Contratos y tarifas

Por lo general, al creador de un libro ilustrado se le paga un adelanto y regalías a modo de porcentaje de los ingresos por las ventas. Las tarifas y los contratos varían sustancialmente en función de los países y las editoriales. En muchos países europeos y de Extremo Oriente, los adelantos son considerablemente más bajos que los que se pagan en Gran Bretaña y Estados Unidos, pero los porcentajes por regalías pueden ser mayores. Éste es el caso de las editoriales independientes más pequeñas, más dispuestas a arriesgarse a publicar a un autor desconocido pero también con menos posibilidades de pagar por adelantado. Cuando el escritor y el ilustrador no son la misma persona, el total de las dos tarifas tiende a ser más alto que el que se paga a un artista-escritor.

El pago inicial de un libro suele hacerse en forma de adelanto por regalías. Se paga antes de la publicación, y por lo general se divide en dos o tres pagos: el primero, al firmar el contrato; el segundo, al entregar las pruebas, etcétera. El editor puede ofrecer un contrato para dos libros. La cantidad del pago por adelantado dependerá de las copias que el editor espera vender. Un autor conocido, con un buen registro de ventas, recibirá un adelanto más cuantioso que un autor novel. Las regalías se pagan

cuando se han vendido suficientes copias del libro para compensar el adelanto. En la mayoría de los casos, eso nunca ocurre, pero tampoco se le pide al autor que devuelva el adelanto.

El contrato típico para un libro ilustrado indica la cuantía del adelanto y la división de los pagos. Incluye cláusulas detalladas sobre pagos por regalías de los libros vendidos con descuento y en coediciones traducidas vendidas a otros países. Es importante recordar que el contrato no es un acuerdo del tipo «firmalo u olvidalo». Los editores están abiertos a la negociación sobre los detalles. En la mayoría de los países existe una sociedad de autores o similar que puede resultar de gran ayuda en el tema de los contratos. Los miembros son asesorados por un experto que revisa el contrato.

## El proceso editorial

Una vez firmado el contrato, comienza el proceso de creación del libro. En el caso de los libros ilustrados, el contrato se firma sobre la base de una maqueta completa del libro, de modo que los cambios que desee proponer el editor variarán en función de cada proyecto. En ocasiones se cierra un contrato aunque el editor no esté interesado en publicar el libro que se le ha planteado. La calidad de la obra gráfica y la evidencia de que el creador entiende el formato del libro ilustrado pueden ser datos suficientes para convencer al editor de su potencial.

La naturaleza visual específica del libro ilustrado hace que la producción editorial y la de diseño se superpongan en muchas ocasiones. En otras palabras, la manera en que el texto y la imagen se integran visualmente influye en el mensaje que transmite el libro. Así, aunque el creador trabaje con un redactor como contacto principal, si el proyecto es para una gran editorial es muy posible que tenga que reunirse con diferentes personas que aportarán sus puntos de vista en el desarrollo del libro. Ello puede conllevar cambios en la caracterización, la estructura global de la secuencia, el uso del color... casi cualquier aspecto de la identidad del libro. Es posible que se mantengan reuniones frecuentes entre el equipo editorial y el de ventas y marketing, sobre todo cuando se trata de la cubierta del libro (que ejerce gran influencia en las ventas).

## El diseñador

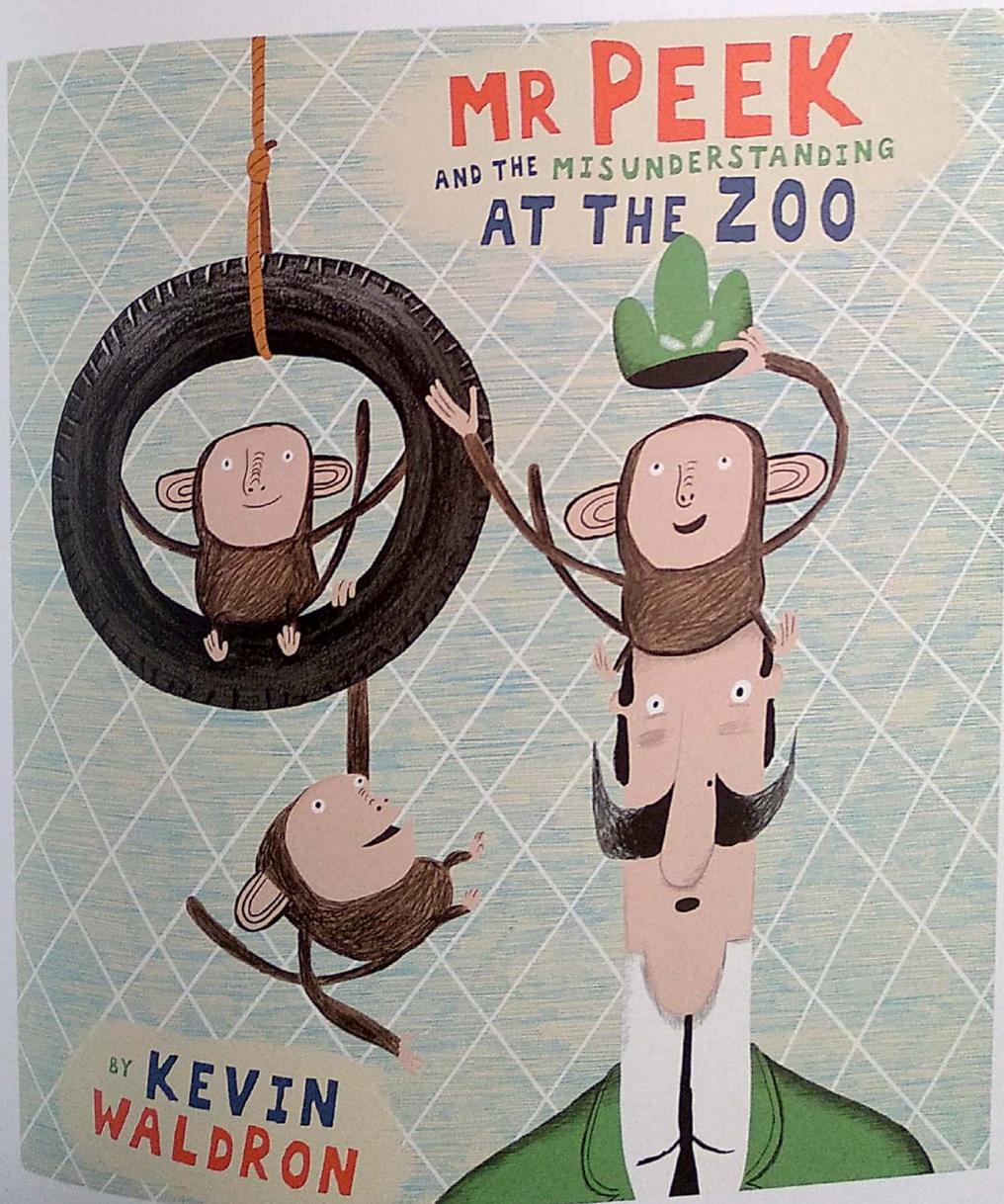
Un colaborador que suele pasar desapercibido en la creación de un buen libro ilustrado es el diseñador/tipógrafo. Aunque muchos creadores de libros ilustrados desempeñan un papel activo en el diseño global de su libro, el diseñador gráfico de la editorial suele ser un elemento clave en la elaboración del libro. En un libro ilustrado, en el que los elementos visuales se unen para crear significado, la ubicación, la armonía y el énfasis gráfico adquieren una importancia considerable. Para un artista que no se sienta del todo cómodo con la tipografía y la toma de algunas decisiones referentes al diseño, supone una gran ventaja una relación de confianza con el editor de la casa.

Mike Jolly, director de arte de Templar Publishing, con sede en el Reino Unido, ha creado en los últimos años varios libros muy personales. Ha observado un cambio de actitud respecto al diseño en los creadores de libros ilustrados.

Resulta interesante observar que la generación anterior de artistas tiende a mostrarse más relajada con respecto al diseño. Los artistas más jóvenes han crecido con los ordenadores y están más acostumbrados a presentar una idea para un libro ilustrado como una creación formada de tipo e imagen; presentan las páginas con el texto, e incluso con una tipografía muy imaginativa. Existen ciertas cosas que tenemos que recordarles, como el hecho de que es necesario imprimir el texto en negro para ahorrar en la impresión de las ediciones traducidas. A pesar de todo, intentamos ser flexibles y colaborar. Sólo de vez en cuando, el artista se aferra obstinadamente a algo que para nosotros no funciona y tenemos que confiar en nuestro juicio (y, si es necesario, estar preparados para desistir). Lo más habitual, si nuestros comentarios son válidos, es que nos entendamos. Por otro lado, algunos libros llegan a publicarse sin cambiar demasiado el concepto original. *Mr Peek and the Misunderstanding at the Zoo* (Templar, 2008), de Kevin Waldren, es un ejemplo. Se realizaron uno o dos cambios editoriales, pero el estilo tipográfico fue bastante fiel a la versión original del autor.

En ocasiones, un libro evoluciona visualmente como una idea de diseño. *The Princess' Blankets* (Templar, 2008), de Carol Ann Duffy (Poet Laureate), se desarrolló de ese modo. El hermoso texto se ilustra con una serie de pinturas ornamentadas con toques de oro y plata que guardan una clara relación con el contenido de la narrativa. En el caso de *Leon and the Place Between* (Templar, 2009), con texto de Angela McAllister, las ilustraciones digitales en *collage* de Grahame Baker-Smith evolucionaron con las aportaciones del diseño, que incluía el uso de troquelados, tinta especial de quinto color y una tipografía muy integrada.

Al reflexionar sobre el papel del diseñador, Mike Jolley afirma que en ocasiones se siente como un funambulista: «En mi posición tengo que respetar la fina línea entre recordar que soy un empleador de la editorial pero también que defiendo apasionadamente a un artista o un libro determinado. El punto de vista del editor puede centrarse en la narrativa y no tanto en la perspectiva estética. Inevitablemente, las opiniones a veces chocan. La escala o el formato puede ser uno de los temas de confrontación, por ejemplo. Un libro que creemos adecuado para un gran formato puede tener una respuesta de este



Izquierda. El premiado *Mr Peek and the Misunderstanding at the Zoo*, de Kevin Waldren, llegó al editor (Templar) como un concepto de diseño completo.

tipo del equipo de marketing: "La gente no pagará tanto por este libro. Tiene que ser más pequeño". Así que tenemos que replantearnos las cosas. Pero creo que el papel del diseñador consiste en encontrar la manera de resolver esas cuestiones sin comprometer la visión del artista o el autor».

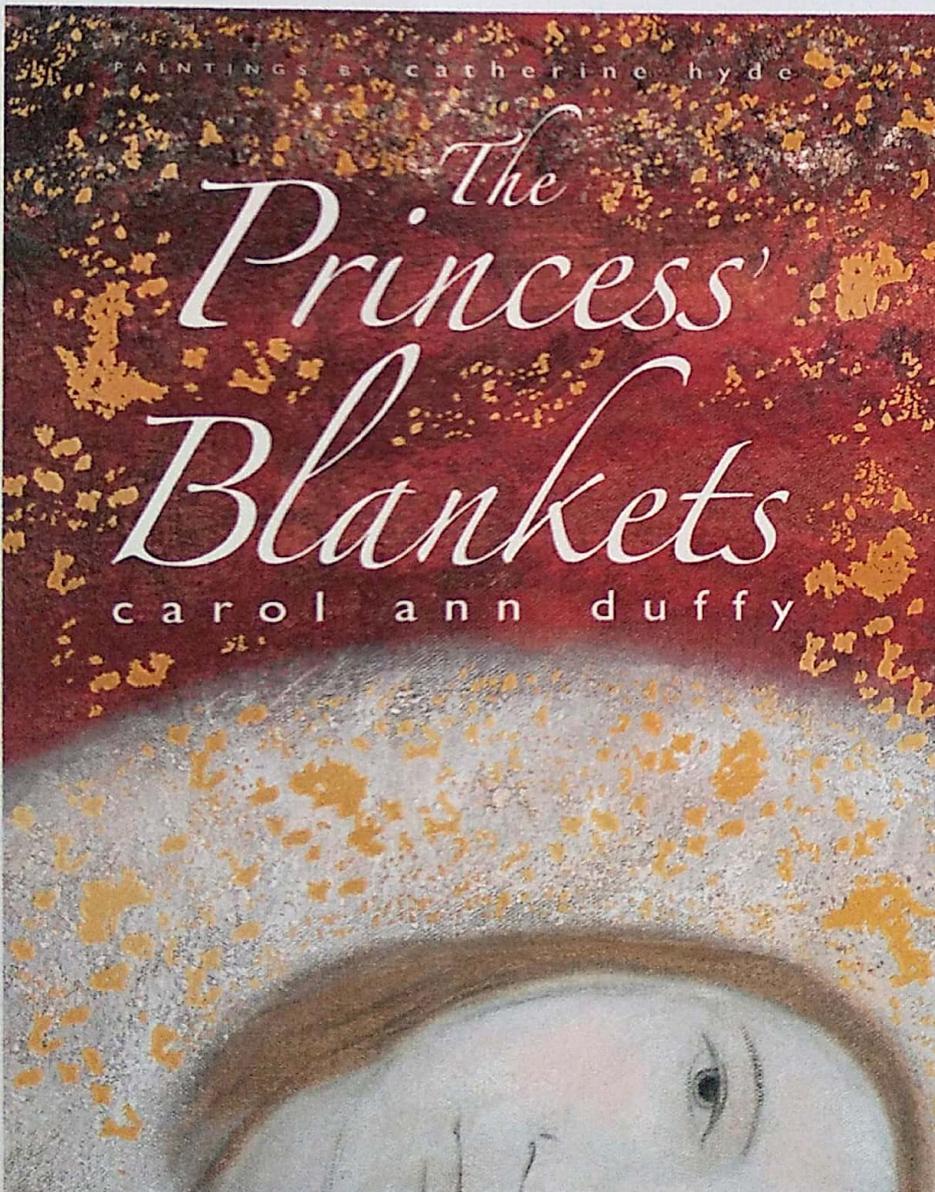
### La Feria del Libro Infantil de Bolonia

Antes de imprimir un libro, lo habitual es ponerlo a prueba (en forma de maqueta facsímil) en una gran feria internacional. La Feria del Libro Infantil de Bolonia resulta especialmente importante. Editores de libros infantiles de todo el mundo se reúnen para hacer negocios, vender coediciones de sus últimos libros o acordar futuras reuniones, además de establecer contactos. En esa feria es posible encontrar a pequeños editores independientes, editoriales de culturas y economías emergentes, y grandes casas editoriales con un inmenso marketing. La feria, que dura cuatro días, brinda a los profesionales de la industria la oportunidad

de aprender unos de otros y disfrutar de las diferentes exposiciones, conferencias y ceremonias de entrega de premios que tienen lugar a la par que la agenda comercial principal.

### Impresión

Con las imprentas de gran calidad que ya existen en todo el mundo, y el movimiento y el transporte internacional cada vez más extendidos, el criterio básico para elegir una imprenta suele ser el coste. La mayoría de los libros ilustrados se imprimen en Extremo Oriente, donde se consigue gran calidad a precios competitivos debido a que el coste de la mano de obra es inferior. El coste por unidad de una tirada (el precio por libro) es relativamente bajo en relación con el precio final de venta, que engloba los diversos gastos asociados a la producción de un libro. En general, para la mayoría de los editores, el coste por unidad de imprenta tiene que ser de en torno al 10% del precio de venta para que resulte factible. Cuantos más libros se impriman, más bajo será el coste por unidad. Dado que el libro ilustrado en papel



**Izquierda.** Las pinturas de Catherine Hyde para *The Princess' Blankets* se realizaron gracias a varias decisiones de diseño y producción, como la adición de láminas de oro y plata.

lucha por mantenerse junto a las alternativas digitales, la calidad de la producción resulta cada vez más importante.

## Distribución

La distribución de los libros desde el impresor hasta las librerías es una importante operación de logística. Muchas grandes editoriales cuentan con su propia distribución; otras recurren a empresas con almacenes y flotas de transporte.

## Ventas y marketing

En las editoriales más grandes, los departamentos de ventas y marketing desempeñan un importante papel en la promoción y el éxito de un libro ilustrado. Los equipos establecen contactos con las principales librerías, con la prensa e incluso con colegios para dar publicidad y generar interés por el producto. Muchos creadores de libros ilustrados habitualmente visitan escuelas y librerías para

hablar sobre sus obras y firmar ejemplares. En general, esas visitas las organizan los departamentos de marketing de las editoriales.

El momento de la publicación puede ser un factor importante para el éxito de un libro. La temática de muchas obras coincide con estaciones o festividades determinadas (por ejemplo, Navidad o Halloween).

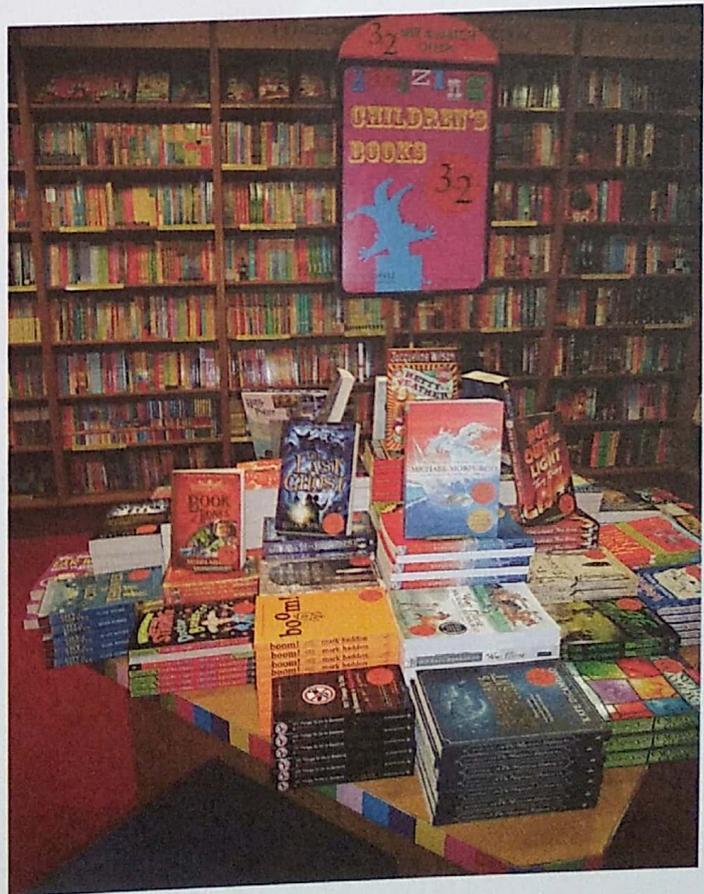
## Libreros

La última escala del libro ilustrado antes de llegar a la estantería de un niño es, por supuesto, el establecimiento donde se vende. Puede tratarse de una librería independiente o de la sucursal de una cadena. Como ocurre con las editoriales, las primeras han quedado ampliamente superadas por las segundas. En el caso de las cadenas de librerías, la selección de los libros ilustrados que se exponen y se promocionan en las tiendas puede ser a escala nacional. Eso deja poca opción a los productos de las editoriales nuevas y más pequeñas. Algunas editoriales



Superior. La Feria anual del Libro Infantil de Bolonia es una fecha clave en el calendario de la industria editorial infantil.

Derecha. Los descuentos y las ofertas «3 x 2» desempeñan un importante papel en el éxito de algunos libros ilustrados.



pagan a las grandes cadenas de librerías para que promocionen sus libros. Las librerías independientes tienen la libertad de comprar los libros que desean vender o que creen que gustarán más a sus clientes. Los representantes de las editoriales habitualmente visitan las librerías para mostrar las últimas publicaciones y animarles a que las compren. Los descuentos son cada vez más comunes; las ofertas «3 x 2» interesan a los editores porque obtienen más publicidad para sus libros (aunque los márgenes de beneficio se reducen). Con la liberalización de las normas de venta en los últimos años, el papel de los supermercados en las ventas de libros es cada vez más importante. Muchas cadenas ofrecen un abanico limitado de libros ilustrados que se exponen a un público muy amplio.

Por supuesto, las librerías *on-line*, como Amazon, se llevan una importante parte del mercado. Sin embargo, la posibilidad de hojear un ejemplar resulta especialmente importante en el caso de los libros ilustrados, de manera que las librerías dirigidas en particular a los niños todavía desempeñan un papel muy destacado.

## El mercado bibliotecario

El mercado bibliotecario resulta especialmente importante en Estados Unidos, donde las ventas a las bibliotecas y los colegios suponen un porcentaje destacado de la venta total de libros ilustrados. Muchos editores tienen esta dato en mente cuando realizan sus encargos.

## El crítico

Las críticas positivas de un libro ilustrado en publicaciones de gran difusión pueden ser decisivas para las ventas. Los editores envían las novedades a las revistas y los periódicos con la esperanza de recibir buenas críticas. ¿Cómo se realiza una crítica de un libro ilustrado? Los libros ilustrados evolucionan y cambian con tanta rapidez que a los críticos les resulta difícil mantenerse al día de su naturaleza esencialmente visual. Muchos críticos proceden de un ámbito literario no visual y no están seguros de cómo tienen que escribir sobre este tema. En el Reino Unido, Nicolette Jones es crítica de literatura infantil del *Sunday Times* y tiene plena conciencia de estas cuestiones:

*Existe el peligro, sobre todo en las críticas breves, de volver a contar la historia y añadir unas palabras sobre lo bonitas que son las imágenes. Los libros ilustrados son principalmente visuales en su forma de comunicación. Para los niños, la historia es muy importante, pero en este contexto la narrativa casi siempre se explica de manera visual. Recibo una avalancha de libros para comentar. Tengo que sentirme atraída visualmente por ellos para sentir que quiero escribir al respecto. De forma similar, cuando la gente elige un libro ilustrado en la librería (aparte de la búsqueda ocasional de un título que trate un tema concreto), lo más habitual es seleccionar el que resulta más atractivo a nivel visual.*

*Supongo que comentar libros es un acto esencialmente individual, personal, pero también es objetivo. Creo que se puede juzgar la calidad, como en cualquier forma de literatura. Me gusta pensar que a veces doy relevancia a obras de auténtica calidad. Si los niños tuviesen que elegir por sí solos, optarían por algo que haga ruido o que tenga algún elemento que les resulte familiar de la televisión. Sin embargo, no dejamos que los niños escojan siempre chucherías o hamburguesas para comer. Es igualmente importante ayudarles a buscar libros que les enriquezcan y que tengan calidad. En la actualidad, invertimos mucho tiempo en mirar imágenes rápidas. Las imágenes lentas son importantes. Los niños son visuales por naturaleza. Tienen la poderosa capacidad de mirar y absorber las imágenes. Es algo que perdemos a medida que nos hacemos mayores. El pensamiento visual es importante, y no sólo para los artistas, sino también para todo el mundo. Hay que tener conciencia visual para escribir. ¡Los libros ilustrados son importantes!*

Ejemplo práctico: la perspectiva del editor

# Random House y Nadia Shireen

Helen MacKenzie Smith es directora editorial de libros ilustrados en Random House Children's Books de Londres. Es la responsable de la publicación de diversos nuevos talentos muy interesantes en los últimos años, como es el caso de Alexis Deacon, Katie Cleminson y Nadia Shireen. MacKenzie Smith explica cómo emprende la búsqueda de nuevos talentos:

*Es un cincuenta por ciento de asistir a muestras de graduación y el otro cincuenta de las muestras que me envían. Intento mirármelo todo. Por ejemplo, Katie Cleminson me envió muestras que incluían su idea para Box of Tricks. Las abrí y me encantaron al momento. La llamé inmediatamente. Creo que se sorprendió un poco. Supongo que es algo instintivo. La parte más difícil es saber decir «no», porque se envían muchísimas cosas. Siempre me interesa la gente que demuestra que conoce lo que publicamos. Recuerdo cuando Louise Yates contactó con nosotros por primera vez. Era seguidora del trabajo de Alexis Deacon. Es buena idea saber quién publica*

Derecha. Storyboard de *The Good Little Wolf*.



los libros que más te gustan. Enviar trabajos a direcciones de internet está bien, pero no significa que los vayan a ver antes.

En cuanto a los libros ilustrados, diría que es bastante raro ver una buena obra gráfica y una buena narrativa juntas. Cuando ocurre, como en los casos que he mencionado, experimentas esa sensación intangible de «¡Lo ha conseguido!». Como editor, te tiene que encantar el libro para acabar publicándolo. Tienes que poder defenderlo.

Las personas a las que hay que convencer son muy numerosas. Como hemos explicado, incluyen a los equipos editoriales, de diseño, ventas, marketing y publicidad, hasta llegar a los representantes de ventas que llevan los libros a las tiendas, y finalmente los libreros que tienen que convencer a los clientes para que los compren. Para los editores ingleses, vender libros en el mercado americano ha sido muy importante. Con la recesión global de los últimos años, el desafío es aún mayor. Así lo explica MacKenzie Smith:

*En épocas de recesión, la palabra clásico tiene un eco especial. Resulta mucho más difícil vender libros desconocidos. Todo el mundo*

*se muestra más precavido con lo nuevo. Tenemos buenas relaciones laborales con editores de Estados Unidos, por ejemplo Knopf, que publica a Mini Grey. Tengo que pedir a la gente que confíe en mí respecto a las novedades. Me centro en unos diez libros al año.*

Tras preguntarle cómo le gustaría que fuese el futuro del libro ilustrado, MacKenzie Smith afirma:

*Me encantaría ver más libros ilustrados para niños mayores. No tienen por qué ser sólo para la franja de edad de tres a siete años. También me gustaría que las ediciones en cartón sobreviviesen más tiempo. En el Reino Unido son muy difíciles de vender. Me gustaría ver más libros que prescindiesen del formato de las 32 páginas. Tenemos que asumir más riesgos. Existe la tendencia a esperar que surja un libro extraordinario y que todo el mundo siga su formato hasta que esté agotado. En todos estos casos, es necesario que participe el librero. Creo que tenemos que valorar mucho más los libros ilustrados como parte de nuestra cultura. Sin duda, iniciativas como la nueva House of Illustration de Quentin Blake serán de gran ayuda.*

#### **Inferior y página siguiente.**

*The Good Little Wolf*, de Nadia Shireen, provocó una especie de convulsión entre los editores (lo presentó en su graduación, en 2010). Finalmente, la autora se decantó por Random House, una decisión basada en las personalidades (ambas partes se sintieron cómodas mutuamente).



MacKenzie Smith, a quien le apasionan los libros ilustrados, es miembro del comité de Big Picture, una organización que se dedica a fomentar la conciencia sobre el género. Afirma que muchos adultos apenas saben qué significa realmente: «El otro día alguien me preguntó qué demonios hace un editor de libros ilustrados ("Si casi no hay palabras"). Me vino a la mente la conocida cita "Te habría escrito una carta más corta, pero no tuve tiempo"».<sup>2</sup>

MacKenzie Smith conoció el trabajo de Nadia Shireen en una exposición de graduación en Londres a principios de 2010. El libro de Shireen, *The Good Little Wolf*, era su proyecto final del máster en ilustración de libros infantiles de la Universidad Anglia Ruskin.

En la muestra, Shireen tuvo la suerte de despertar el interés de varios editores, pero finalmente se decantó por la oferta de MacKenzie Smith (Random House). Como explica Shireen, el motivo de su elección no fue principalmente económico: «Creo que fue sobre todo algo instintivo. Sabía que fuese quien fuese con quien

trabajase, era necesario que todos nos sintiésemos cómodos, en la misma onda».

Shireen habló con todas las partes interesadas y se asesoró sobre los detalles de los diferentes contratos que le ofrecieron: «Pero nuestras conversaciones fueron muy tranquilas, y eso me dio seguridad. Además, crecí leyendo a Roald Dahl y Quentin Blake. Ejercieron gran influencia en mi infancia, así que creo que el hecho de que fuese la misma editorial también tuvo algo que ver».

<sup>2</sup> Atribuida a Blaise Pascal y a Mark Twain.



Ejemplo práctico: impulsar un negocio editorial

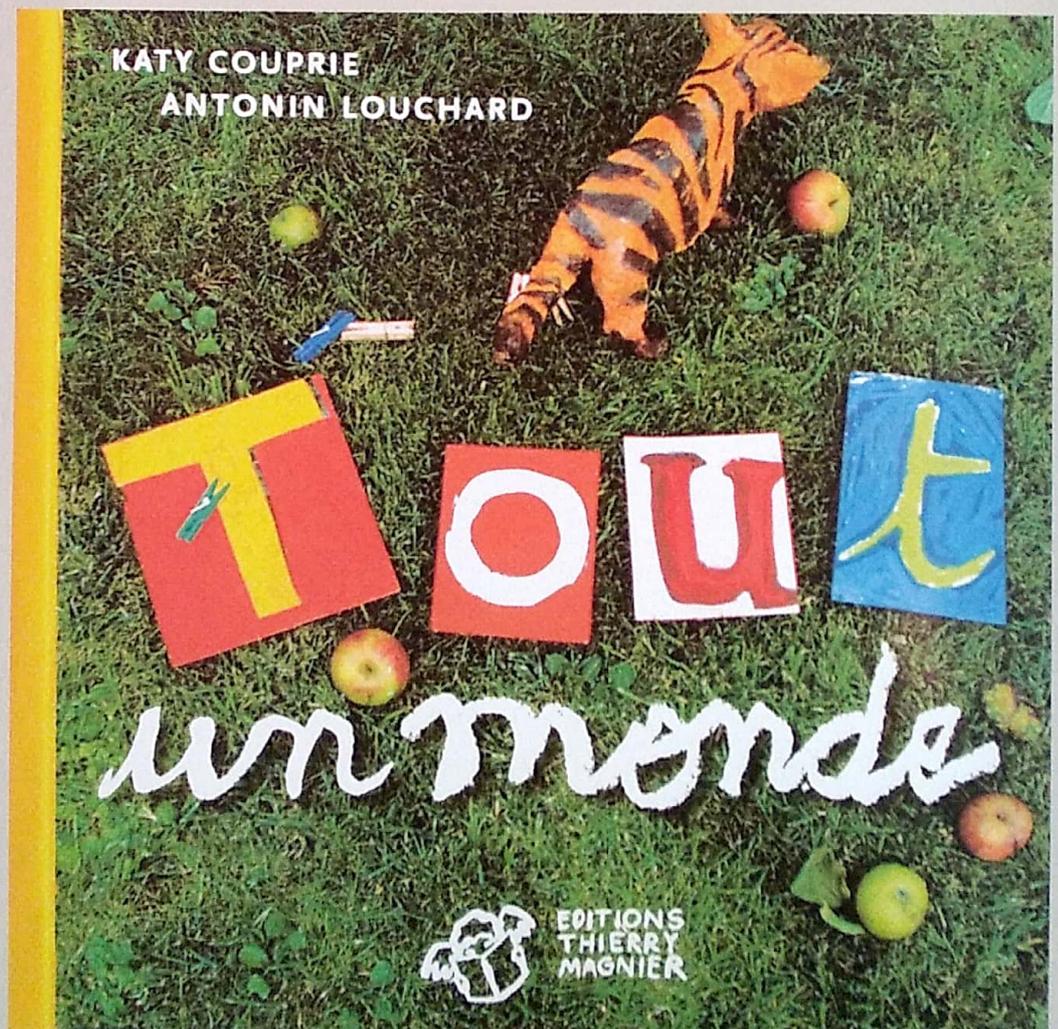
# Thierry Magnier

Editions TM (París) es una de las editoriales de libros infantiles más conocidas en Francia. Los libros se publican en numerosos idiomas, y Thierry Magnier (el fundador de la empresa) es requerido con mucha frecuencia como conferenciante y miembro de jurados internacionales. Actualmente, su imperio editorial incluye Actes Sud y la muy influyente Editions du Rouergue.

Antes de trabajar en la edición de libros infantiles, Magnier estudió horticultura y trabajó como florista y jardinero. También se formó en educación, ciencias y psicología, y trabajó como profesor. «Creo que fui un profesor subversivo. Decidí dejar la enseñanza porque tenía un espíritu demasiado libre. Me encontré con unos amigos que habían abierto una librería y yo inauguré dos en Normandía. Las regenté durante cinco años», explica Magnier.

En las librerías, Magnier se especializó en literatura infantil. Trabajó con profesores y niños para promocionar la lectura y la imaginación. Posteriormente regresó a París para ocupar el puesto de director de comunicación de la Asociación de Librerías. Al cabo de un tiempo fundó un periódico, *Page*, y más tarde otro para niños, *Petit Page*, para promocionar la literatura infantil. Más tarde entró a trabajar en Gallimard con el legendario Pierre Marchand, que puso en marcha la sección de literatura infantil en 1972. Una vez más, su inquietud le llevó a abandonar el puesto para fundar Editions TM, que se consolidó rápidamente como una editorial de gran éxito. Magnier todavía tiene

Derecha y página siguiente. *Tout un monde* y *Rendez-vous n'importe où* son dos éxitos de ventas de Editions TM.



tiempo para ejercer de profesor en diferentes másters y para escribir novelas. Además, trabaja con varios psiquiatras en un proyecto de investigación sobre la relación de los bebés con los libros.

En cuanto a su filosofía personal en relación con la edición para niños, Magnier afirma:

*En realidad se trata de instinto e intuición. Siento esa misma pasión por la cocina y la jardinería, y existen muchos paralelismos. Un libro ilustrado tiene muchos ingredientes, armonía de color y sabor. Y trata sobre compartir y sobre la presentación, sobre encontrar los ingredientes, los sabores y las texturas adecuados. Mi filosofía también implica buscar siempre algo nuevo. Es importante que los nuevos creadores de libros ilustrados sientan que son los propietarios de sus obras, pero también que sean conscientes de que se trata de un proyecto de equipo. No existe una receta estándar para un buen libro, pero un buen libro para niños también lo es para los adultos. Cuantos más ingredientes y capas tenga, a más franjas de edad llegará.*

En general, los libros ilustrados que se publican en Francia desde hace un tiempo son muy innovadores visualmente. Magnier cree que ha sido posible asumir riesgos, pero que cada vez resulta más difícil. No publica series.

*Siempre tengo ganas de publicar cosas nuevas. Por supuesto, me gustaría ganar mucho dinero, pero no es posible prever los grandes éxitos. Cuando preparo un libro, intento que sea bonito. Cuando un libro tiene mucho éxito, permite arriesgarse un poco más en el siguiente. Me enamoro de cada libro nuevo en la fase de preparación. Tienes que creer en un trabajo para publicarlo.*

Sobre el tema del e-book, Magnier considera que no podemos luchar contra la tecnología y que ésta simplemente ayudará a definir las cualidades que hacen que los libros ilustrados en papel sean especiales: «Resulta todavía más importante hacer libros más bonitos. El libro es un objeto físico, algo material y sensual para sentir y tocar».

## rendez-vous n'importe où

thomas scotto  
ingrid monchy



EDITIONS  
THIERRY  
MAGNIER

Ejemplo práctico: editoriales pequeñas e independientes

# Media Vaca, Topipittori y De Eenhoorn

*Inferior.* Vicente Ferrer Azcoiti y Begoña Lobo Abascal, fundadores de Media Vaca, en sus oficinas de Valencia, en España (fotografía: Daniel García-Sala).

*Extremo inferior.* El logo de Media Vaca.

*Inferior derecha y página siguiente.* *No hay tiempo para jugar* (texto de Sandra Arenal, ilustraciones de Mariana Chiesa), Media Vaca, 2004. Producido con el típico formato de cartón de Media Vaca, el libro da voz a los niños trabajadores de México con palabras e imágenes.



Aunque la edición de libros infantiles, como muchas industrias, está cada vez más dominada por las grandes corporaciones, todavía aparecen pequeñas editoriales independientes. En general, están creadas por una o dos personas apasionadas por la literatura visual de calidad y su importante papel en el desarrollo intelectual y cultural de los niños. Con frecuencia, esas pequeñas editoriales son las que introducen enfoques visuales e ideas nuevas e innovadoras en el campo del libro ilustrado. Sin la necesidad de convencer a los diferentes equipos de marketing y ventas del potencial comercial de un libro, es mucho más probable que aparezcan libros que no están diseñados por encargo. No es casualidad que la mayoría de los libros premiados con el Bologna Ragazzi de ficción de las últimas ediciones hayan surgido de pequeñas editoriales.

Media Vaca tiene su sede en Valencia (España). La fundaron Vicente Ferrer Azcoiti y Begoña Lobo Abascal en 1998. Desde entonces, han creado libros muy personales. Su flujo limitado de publicaciones muy estudiadas, con una producción exquisita, ha ido creciendo muy poco a poco. Excepto la impresión, todas las fases de producción se realizan en la propia editorial.

En muchos aspectos, Media Vaca está redefiniendo el concepto del libro ilustrado. Todos los libros son de cartón con sobrecubiertas. Ofrecen el aspecto de las novelas tradicionales para adultos, pero las imágenes siempre desempeñan un papel tan importante como el texto.



El número de páginas suele superar el habitual de los libros ilustrados. Vicente Ferrer explica:

*No entiendo eso que llaman libro ilustrado. ¿Qué es? Es algo comercial. ¡La mayoría de los textos son estúpidos! En España todavía hay muchos profesores que escriben libros ilustrados con temas sobre la familia y similares. Con experiencias así, a los niños se les quitan las ganas de leer. ¡No son poetas, son profesores!*

Vicente Ferrer trabajó como ilustrador antes de fundar Media Vaca. Eso explicaría en parte su pasión por la calidad visual y de producción de los libros, pero también es un apasionado defensor de la importancia del contenido (texto visual y verbal):

*Si pensamos en los primeros artistas de las cavernas, pintaban imágenes de búfalos. Pero es la idea del búfalo lo que importa. La idea es que quieres comida, un búfalo en el estómago. Saul Steinberg escribió sus ideas en imágenes. Goya supo hacer obras gráficas narrativas. Sus pinturas son como películas. Necesitas tiempo para leerlas. Fue el mejor de los ilustradores. Si las ilustraciones no dicen nada, es preferible un libro con las páginas en blanco para poder imaginar cosas mejores. Los niños deberían tener a su alcance los mejores libros, las mejores historias, los mejores dibujos, el mejor papel. El tamaño del libro es muy importante*

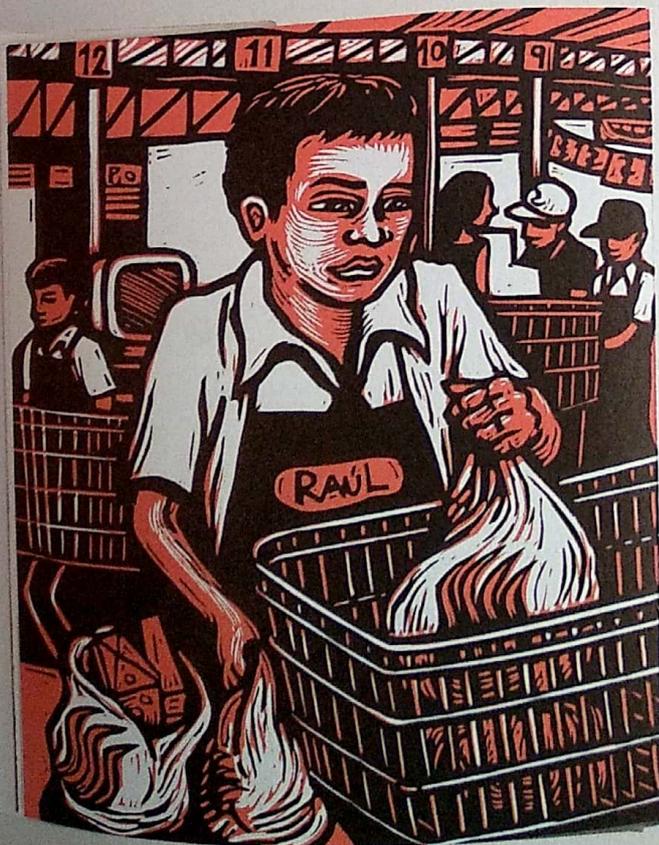
*para mí. Es una cuestión de respeto hacia el lector. Y no puedes pedir a los buenos artistas que trabajen en un espacio reducido.*

Vicente Ferrer y Begoña Lobo explican que en España el concepto del libro ilustrado es relativamente reciente:

*Puedes comprar el nuevo volumen de una serie muy conocida. Serán libros pequeños, en rústica, sólo con el nombre del autor en la cubierta. El estatus del artista era mucho más importante en la década de 1930, antes de la guerra civil. Después de la muerte de Franco, en 1975, se empezaron a importar y traducir algunos libros. Nosotros comenzamos con sólo tres libros al año. Todavía tenemos una producción muy limitada. Actualmente tenemos 12 libros en producción. No puedo hacer catálogos porque nunca sé cuándo vamos a acabar los libros.*

La mayoría de los libros son ideas originales de la editorial. En general, son textos oscuros que Ferrer descubre y les hace justicia convirtiéndolos en libros que destacan por su contenido:

*En ocasiones, el texto es muy reducido. Elijo a un artista y le invito a que me ayude a convertirlo en un libro importante. Me motiva la curiosidad. El humor también es destacado para mí. Nuestros libros son para niños, pero casi siempre son también sobre niños, igual que los libros de Charles Dickens.*



## NOS BRINCAN LOS GRANDES

En mi casa somos cuatro hermanos, una hermana, mi papá y mi mamá. Yo tengo 12 años, estudio en las mañanas y vengo en las tardes a empacar la mercancía. Voy a completar el año. Saco entre 12 y 15.000 pesos diarios. En mi casa trabajan mi papá en la obra y mi mamá en una casa; yo soy el otro que trabaja. A mí se me ocurrió un día que oí a unos chavos hablar de esto. Tengo un hermano mayor que estudia comercio. Él no trabaja porque está dedicado a sus estudios; ya se va a recibir. Ahorita estamos juntando para su graduación. Ya mero termina, luego se pondrá a trabajar. Los otros hermanitos van a la escuela, y sólo mi hermana la más chica va al kinder.

Me gusta este trabajo porque la gente nos trata bien. Bueno, la mayoría: sólo de vez en cuando le tocan a uno señoras enojonas, pero son pocas. Los supervisores son buena onda, pero muy exigentes. Debemos ser puntuales; tenemos que venir bien limpios, con corbata y el uniforme completo; traer delantal, que nosotros mismos compramos o los hacemos. Yo me hice éste, por eso está un poco chueco, pero ya puesto no se nota.

Aquí nadie se pelea, porque si lo hacemos ya no nos dejan venir. Y otra cosa es que debe uno ser buen alumno, si no ya no nos dejan trabajar. Hasta credencial nos dieron, y se la quitan a uno cuando hacemos algo malo, sobre todo a los que se pelean; por eso nadie lo hace. Nos aguantamos, aunque a veces nos brincan los más grandes —porque hacemos fila para pasar—; mejor nos aguantamos que decirles algo, porque si no nos amuelan.

Soriana en Navidad nos hace una posada con payasos y nos regala un juguete. Eso es lo que la empresa nos da. ¡Es bien padre!

**RAÚL**, 12 años, trabaja en Almacenes Soriana de empacador.

Como Media Vaca, Topipittori es una editorial milanesa que ha evolucionado a partir de un origen centrado en el diseño con un profundo interés por lo visual. Paulo Canton y Giovanna Zoboli crearon la empresa en 2004. Canton tenía una amplia experiencia trabajando con ilustradores en el diseño de folletos promocionales y pequeñas ediciones a modo de regalos de empresa. Actualmente, la editorial publica entre ocho y diez libros ilustrados para niños y adultos jóvenes al año, y sus trabajos han ganado numerosos premios internacionales. Su objetivo es «producir libros ilustrados que contribuyan al crecimiento intelectual y emocional de los niños».

El espacioso apartamento y las oficinas de Canton y Zoboli están llenos de luz y de libros. Canton explica que siempre le han interesado el texto y la imagen, y posee una importante colección de libros antiguos (especialmente herbarios). Se trata de un editor con una inusual sensibilidad hacia el arte del libro ilustrado. Respecto a los diferentes procesos que desembocan en la creación de un libro, Canton explica:

*A veces vienen personas a presentarnos sus proyectos. En ocasiones tenemos una idea que queremos llevar a cabo. Con frecuencia, los editores tenemos una noción muy clara de cómo queremos que sean las cosas, pero yo prefiero encontrar la manera de entrar en el mundo individual de cada artista. Uno de los libros en los que estamos trabajando en este momento procede de una experiencia que tuvimos cuando estábamos de visita en el pueblo donde se crió Giovanna. Era un día festivo y en el pueblo había un hombre vendiendo globos con formas de animales. Tenía magia visual y quisimos convertir ese momento en un libro ilustrado. Invitamos a Beatrice Allemagna a desarrollar la idea. Beatrice pensó que Giovanna debía escribir la historia.*

Inevitablemente, con esa atención a la calidad, hay quien describe los libros de Topipittori como «difíciles». El punto de vista de Canton sobre este particular resulta especialmente interesante:

**Inferior.** Libro de las preguntas (texto de Pablo Neruda, ilustraciones de Isidro Ferrer; Media Vaca, 2006). Los ensamblajes tridimensionales de Ferrer complementan a la perfección las preguntas filosóficas de Neruda en otro libro de Media Vaca que va más allá del concepto tradicional de libro ilustrado.

LII

Cuánto medía el pulpo negro  
que oscureció la paz del día?

Eran de hierro sus ramales  
y de fuego muerto sus ojos?

Y la ballena tricolor  
por qué me atajó en el camino?

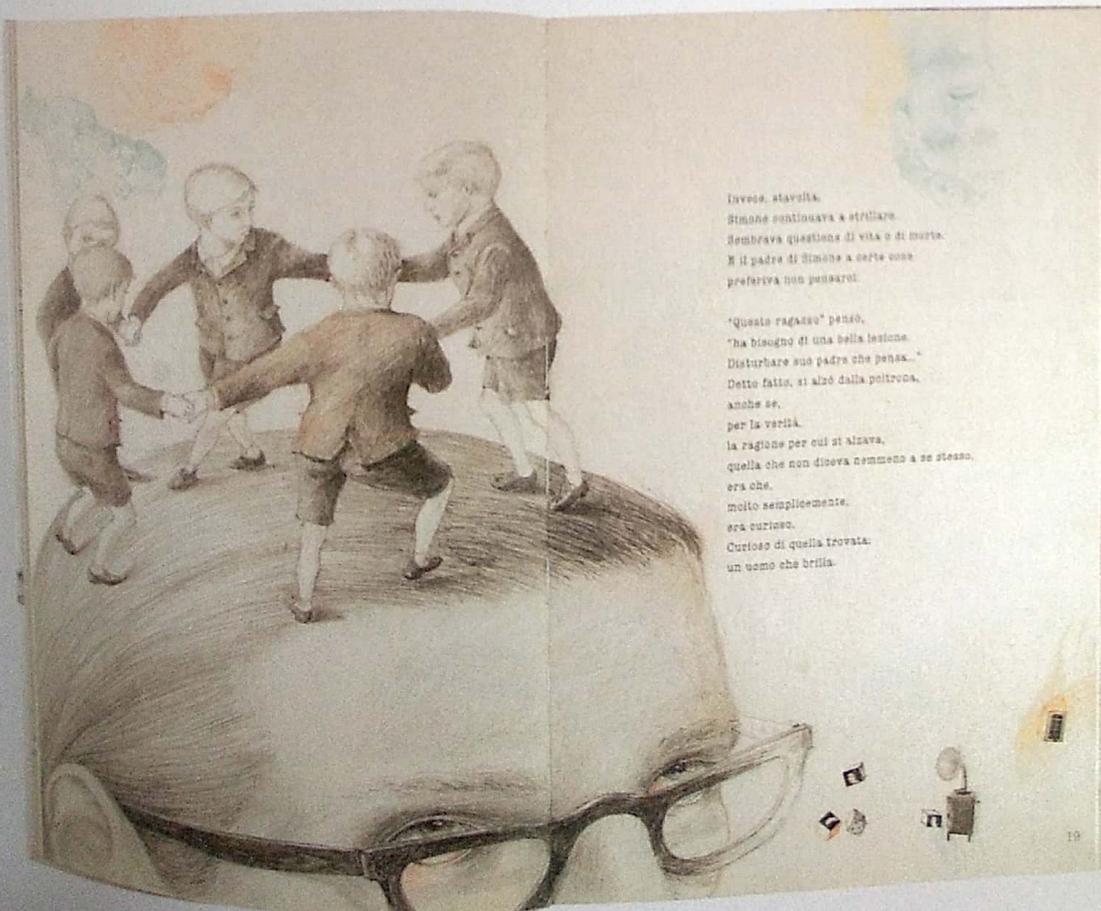


Bueno, creo que siempre tenemos dudas sobre lo que hacemos. Las dudas son importantes. Y siempre me siento decepcionado con los libros. Siempre pienso que podría haberlo hecho mejor, pero no tengo clara la idea de «dificultad». Nada es demasiado difícil para los niños. Creo que fue Walter Benjamin quien dijo que aprendió a leer con la Biblia. Siempre que intento predecir qué tendrá éxito comercial, me equivoco. Es extraño que los padres consideren que el libro es lo último en lo que los niños tienen derecho a decidir. La mayoría de las personas no permitirían que sus hijos comiesen hamburguesas y chucherías todos los días, pero una dieta visual pobre sí parece admisible. El otro día vi un programa de televisión en el que unos expertos intentaban entender por qué un niño de tres años seguía hablando como un bebé. Resultó que su madre le seguía hablando como tal. Eso es lo que ocurre con los libros: la complejidad del mundo se reduce a lenguaje pictórico de bebé. Nos sentimos obligados a sugerir grupos de edad para nuestros libros en el catálogo, pero en realidad no tiene sentido. Yo preferiría decir que nuestros libros son para «personas».

Este enfoque no ha impedido que Topipittori disfrute de un gran crecimiento comercial. La empresa duplicó su facturación en 2008 y, a pesar de la recesión, en 2009 aumentó un 30%. Su importante presencia en ferias internacionales como la de Bolonia (donde se asoció con la editorial portuguesa Planeta Tangerina en 2010) ha sido decisiva para las ventas de coediciones. En Italia existen alrededor de 2.000 librerías y cuatro grandes cadenas, además de tiendas que venden artículos de papelería y una red bastante sólida de librerías independientes más pequeñas. Los libros de Topipittori están presentes en unas 250 librerías.

La trayectoria de Marita Vermeulen hacia la edición de libros infantiles fue un poco distinta. De Eindhoven, de Bélgica, es otra empresa que presta mucha atención a la obra gráfica de gran calidad. Vermeulen es una escritora y crítica con muchos años de experiencia. Es una gran defensora de los creadores de libros ilustrados flamencos y escribió el texto para *Colouring Outside the Lines*, que acompañó a una exposición itinerante sobre la obra de artistas de libros ilustrados flamencos. Su pasión por

Inferior. L'angelo delle scarpe (texto de Giovanna Zoboli, ilustraciones de Joanna Concejo; Topipittori, 2009). Este libro, todo un capricho estético, une un texto e ilustraciones muy poéticos. Topipittori comercializa estos libros como «grillos en la cabeza», «libros escritos e ilustrados para abrir ventanas a significados ocultos [...]».



Invece, stavolta,  
Simone continuava a strillare.  
Sembrava questione di vita o di morte.  
E il padre di Simone a certe cose  
preferiva non pensarci.

«Questo ragazzo» penso,  
«ha bisogno di una bella lezione.  
Disturbare suo padre che pensa.»  
Detto fatto, si alzò dalla poltrona,  
amò se,  
per la verità,  
la ragione per cui si alzava,  
quella che non diceva nemmeno a se stesso,  
era che,  
molto semplicemente,  
era curioso.  
Curioso di quella trovata:  
un uomo che brilla.

el arte del libro ilustrado le llevó a realizar un curso de ilustración con el fin de entender mejor los procesos implicados en la práctica creativa. Actualmente combina sus actividades editoriales con la enseñanza de ilustración en KASK, la Real Academia de Bellas Artes de Gante, donde trabaja junto al artista Carl Kneut (cuyo particular y apreciado trabajo publica de manera regular). El proyecto más reciente de Kneut, *Het Geheim van de Keel van de Nachtegaal* (una versión de *El ruiseñor*, de Hans Christian Andersen, con texto de Peter Verhelst, 2009), tuvo un gran éxito. El libro es un hermoso ejemplar en cartón con los bordes de las hojas dorados para cuya edición no se ha reparado en gastos. Así lo explica Vermeulen:

*Carl se ha salido en este libro. Estamos muy orgullosos. A medida que evolucionaba, el libro iba resultando cada vez más caro de producir. ¡La gente me decía que iba a arruinar a la empresa! Pero ha sido un gran éxito y resulta muy satisfactorio saber que los llamados libros difíciles y expresivos pueden dar buen resultado. La gente se siente atraída por la belleza de este libro. Se enamoran de él. ¡Quiero hacer libros de los que la gente se enamore! Éste es un libro que puedes mirar una y otra vez. Si observas las mejores pinturas, las que todavía tienen significado hoy en día, son obras narrativas. Como editora quiero dejar espacio para lo inesperado. Si pierdo la capacidad de enamorarme de un libro, me iré a trabajar a un almacén. Cuando vienen a verme ilustradores, quiero que se vayan con*

Beatrice Alemagna

## Che cos'è un bambino?



Topipittori

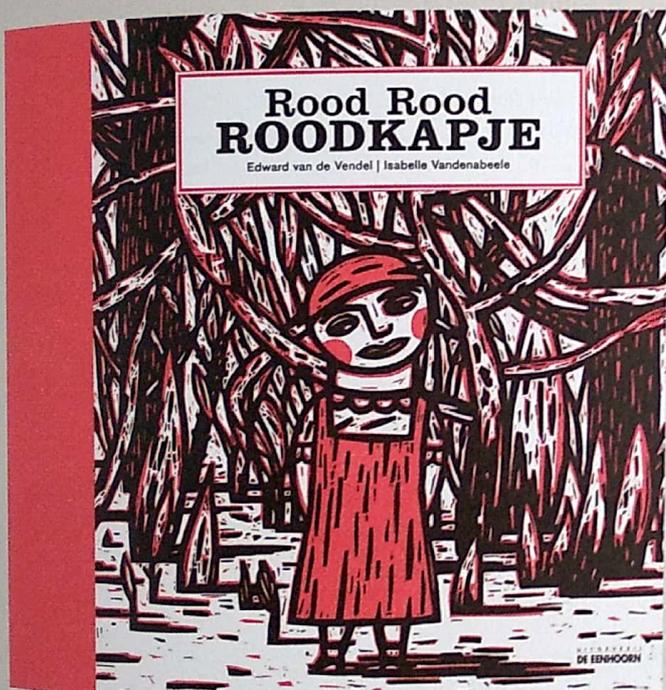
**Izquierda.** *Che cos'è un bambino?* (Topipittori, 2008), de Beatrice Alemagna, supuso un gran éxito para la editorial.

la sensación de que han aumentado las posibilidades. Si no brindas a un ilustrador ese espacio, lo asfixias. Puede que te salgan bien un par de libros, pero pierdes la posibilidad de lograr la excelencia. Cuando se conoce a nuevos artistas, es importante saber si se puede trabajar con alguno. No todo se reduce al talento. Se trata también de energía, empatía, comunicación... no sólo como ilustrador, sino también como ser humano. La duda también es importante, ya que acompaña a la curiosidad. Yo intento transmitir confianza a mis alumnos en el sentido de que crean que son capaces de hacer un buen libro.

La Flemish Literature Fund desempeña un importante papel con la subvención ocasional de la producción de libros, y en ocasiones también subvenciona a artistas de libros ilustrados. Igual que en países

como Noruega, donde existen acuerdos similares, estas operaciones pueden llevar a un enfoque menos comercial del arte para niños. Vermeulen tiene una visión clara sobre los libros para este tipo de mercado:

En algunos países puede existir la tendencia a sobreproteger a los niños y darles sólo una especie de mundo idealizado a lo Kate Greenaway; una especie de pastilla para dormir, por así decirlo. Como adultos, casi siempre queremos proteger más de la cuenta. Cuando trabajamos directamente con niños y con nuestros libros, como hicimos con Rood Rood Roodkapje, de Isabelle Vandenabeele (De Eenhoorn, 2003), por ejemplo, a los niños les encantó pero los padres dijeron: «¡No, te dará miedo!». En cierto sentido, es como los países en los que la mujer está oprimida.



Izquierda. La siniestra versión de Isabelle Vandenabeele de Caperucita Roja para De Eenhoorn (texto de Edward van de Vendel) provocó cierta alarma entre los padres, pero fue muy bien recibida por los niños.

Inferior. La espléndida producción de la versión de *El ruiseñor*, de Andersen, de la mano de Peter Verhelst (con ilustraciones de Caril Kneut), resultó ser un gran éxito para De Eenhoorn a pesar de resultar más caro de lo que se había planeado.



# El diseñador de e-books

Jon Skuse trabajó en la industria de los videojuegos y después realizó un máster en ilustración de libros infantiles para desarrollar su habilidad con el dibujo. Actualmente trabaja como diseñador independiente para diversas editoriales de libros ilustrados a las que ayuda a entrar en el mundo del libro electrónico. Con estos antecedentes, Skuse goza de un bagaje único para observar la relación entre el libro ilustrado tradicional y el digital. Así lo explica:

*Existen dos aspectos: la parte de negocio y la parte creativa. El e-book es barato de hacer si tienes la tecnología, y también resulta económico para el comprador. Y no estás limitado a un determinado número de páginas como pasa con los libros impresos. Tampoco es necesario que sea lineal. El creador puede incluir diferentes ramas o rutas; por ejemplo, el lector puede llamar a una puerta para seguir una ruta o bien a otra para discurrir por una narrativa distinta.*

Como es natural, se plantea una pregunta: ¿dónde acaba el libro ilustrado y dónde empieza el juego? Skuse cree que la distinción es clara:

*Con el e-book no es cuestión de ganar o perder. Se trata de una exploración, una experiencia, algo parecido a un libro con desplegables. Lo que muchas editoriales están haciendo mal ahora mismo es limitarse a copiar libros ilustrados impresos en este formato, cosa que no beneficia en absoluto a ninguno de los dos medios. Es como mirar un PDF. Los niños se limitarán a pasar las páginas. Un libro ilustrado impreso es un tipo concreto de experiencia física que se puede saborear y revisitar. El e-book necesita explotar sus propias características particulares y sus puntos fuertes para evolucionar como una experiencia igualmente especial, pero distinta.*

**Inferior.** En la actualidad se crean libros ilustrados específicamente para una pantalla, como vemos aquí (de la editorial WingedChariot). Se descargan con rapidez y son comparativamente baratos. Todavía queda por ver si este medio será una fuente de ingresos viable para los autores.



# El futuro

Está claro que el libro ilustrado seguirá evolucionando. Como ocurre con la mayoría de los avances tecnológicos, el impacto de la aparición del e-book y el iPad redefinirá el libro impreso, al mismo tiempo que ambos medios coexistirán. Leer en una pantalla será una alternativa cada vez más popular –y, posiblemente, más respetuoso con el medio ambiente– sobre todo en el contexto de la información y las noticias. Podría ocurrir, no obstante, que el libro ilustrado sea el superviviente más persistente en papel. Su relación física íntima y estética con padres y niños resulta menos adecuada para la pantalla. De hecho, es posible que se distinga de la pantalla mostrándose cada vez más contundente en su forma física tridimensional. Los libros ilustrados tendrán una producción cada vez más cuidada y exquisita.

Para que la industria editorial de libros ilustrados conserve una buena salud, es vital que sigan surgiendo pequeñas editoriales además de las grandes, que asuman riesgos y que nutran la industria en su conjunto. Si van a surgir nuevas generaciones de creadores de libros ilustrados innovadores, será imprescindible que existan editores apasionados (como los que hemos visto en las páginas anteriores). En una entrevista con John Burningham, Deborah Orr le preguntó sobre el enfoque actual de la edición de libros ilustrados. Ésta fue la respuesta de Burningham:

*[...] ahora hay demasiadas restricciones. Hay muy buenos editores, muy buena gente de producción... pero todo se rige por comités. Hay que superar un comité para cualquier cosa... los contables, los de ventas, los de marketing. Tengo la suerte de estar en un puesto en el que puedo hacer lo que quiera y seguir adelante, pero no sé qué haría si tuviese que empezar ahora.*

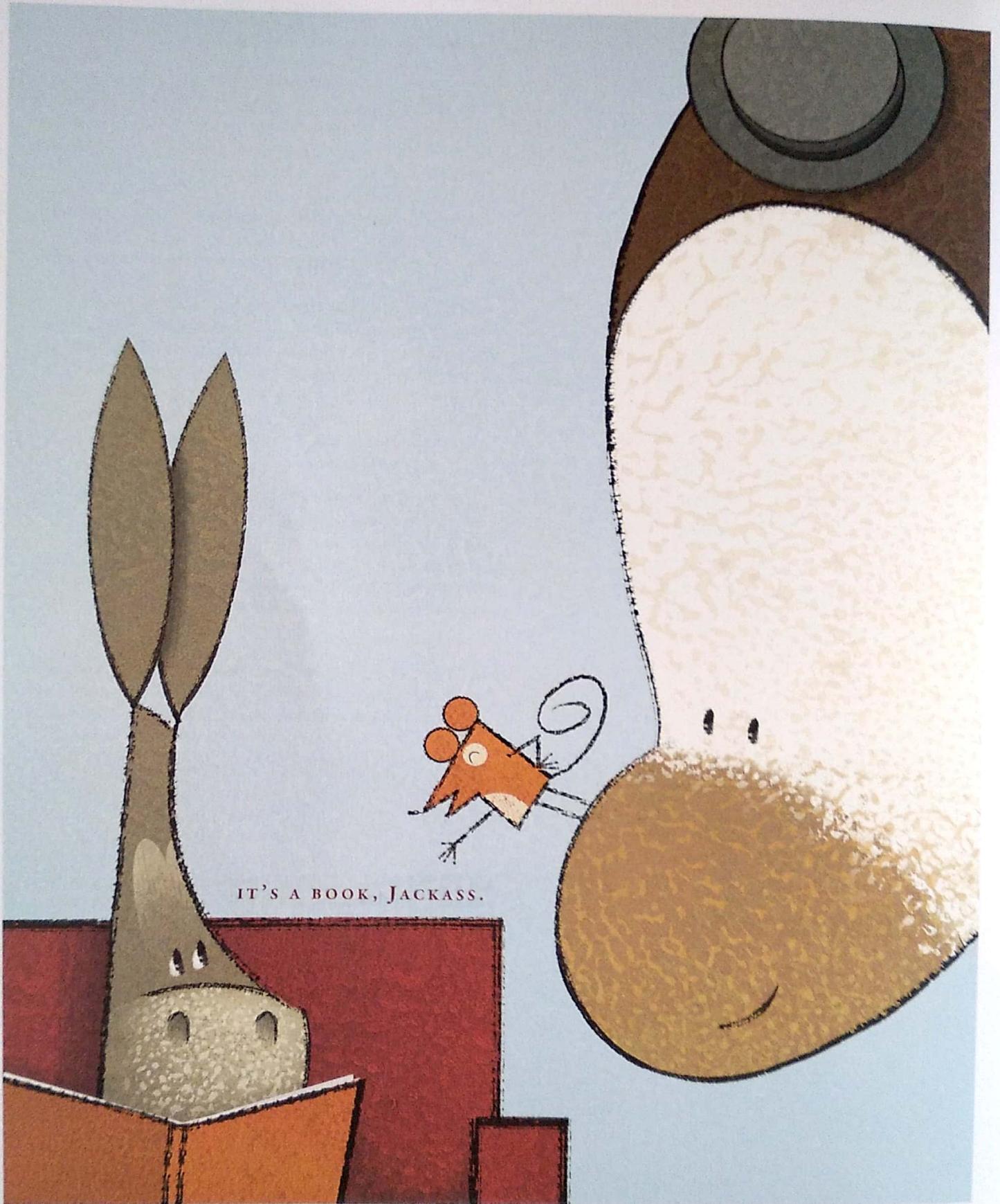
Éstas son las reflexiones de Orr:

*En muchos aspectos, la visión de la infancia que Burningham y otros artistas jóvenes retrataron en sus libros ilustrados rompedores ha seguido el mismo camino que las editoriales que los defendieron con tanta pasión. La necesidad de trabajar como Burningham es tan urgente hoy, si no más, que en 1962.<sup>3</sup>*

Así es. Y esos trabajos están ahí, con nuevas generaciones de creadores innovadores en todos los rincones del mundo, que alimentan y revitalizan la industria editorial infantil.

Las últimas palabras (y la última ilustración) de este libro deberían estar dedicadas al maestro moderno de este lenguaje que es Lane Smith. En su nuevo libro ilustrado, *¡Es un libro! (It's a Book*, Roaring Brook Press, 2010), un mono intenta explicar a un burro que lo que tiene en las manos se llama *libro*. Entre las preguntas que formula el burro, figuran las siguientes: «¿Cómo te desplazas hacia abajo?», «¿Necesita contraseña?», «¿Se puede tuitear?», «¿Puedes hacer que los personajes se peleen?». Cuando el burro por fin entiende el funcionamiento de ese extraño objeto, el mono se ve obligado a preguntarle: «¿Me devuelves el libro?». «No», es la respuesta.

<sup>3</sup> *Independent*, 18 de abril de 2009.



IT'S A BOOK, JACKASS.

Superior. Lane Smith analiza el choque de culturas entre el papel y la pantalla en ¡Es un libro!

«Este precioso volumen aporta una completa visión del arte del libro ilustrado. Se agradece especialmente su enfoque internacional.»

**Axel Scheffler, ilustrador, The Gruffalo**

## El arte de ilustrar libros infantiles

Concepto y práctica de la narración visual

Martin Salisbury Morag Styles

Los libros ilustrados infantiles son los primeros libros con los que todos entramos en contacto, y suponen un sector importante, dinámico y en constante evolución dentro de la industria editorial. ¿Qué se necesita para que un libro infantil ilustrado tenga una buena acogida? En este volumen, Martin Salisbury y Morag Styles nos introducen en el mundo del libro ilustrado infantil y nos aportan unos conocimientos básicos, pero sólidos, sobre la industria para explorar después los conceptos y las prácticas fundamentales que intervienen en la creación de libros ilustrados.

**Martin Salisbury** es profesor de Ilustración en la Universidad Anglia Ruskin, donde dirige el primer programa de máster del Reino Unido en ilustración de libros infantiles. Entre sus publicaciones sobre el tema figura *Imágenes que cuentan: nueva ilustración de libros infantiles* (2007). **Morag Styles** es profesora de literatura infantil en la Universidad de Cambridge y autora y editora de libros infantiles. Ha escrito, entre otros volúmenes, *Art, Narrative and Childhood* (2003).

Portada: Beatrice Alemagna.

«En más de un sentido, se trata de un espléndido ejemplo de colaboración entre palabra e imagen. Este volumen asequible, con su variedad de material internacional, resulta indispensable para principiantes y expertos, escritores y artistas, profesores y estudiantes, amantes de las palabras y de las imágenes, para cualquiera interesado en la producción, comercialización y consumo de libros ilustrados en este mundo multimedia y multicultural de hoy.»

**Maria Nikolajeva, profesora de educación, Universidad de Cambridge**

