

33
1e



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

Escuela Nacional de Artes Plásticas

"SOL DE MONTERREY"

Propuesta de libro infantil ilustrado
para niños en edad escolar temprana.

TESIS Que para obtener el Título de
LICENCIADA EN DISEÑO GRAFICO
presenta

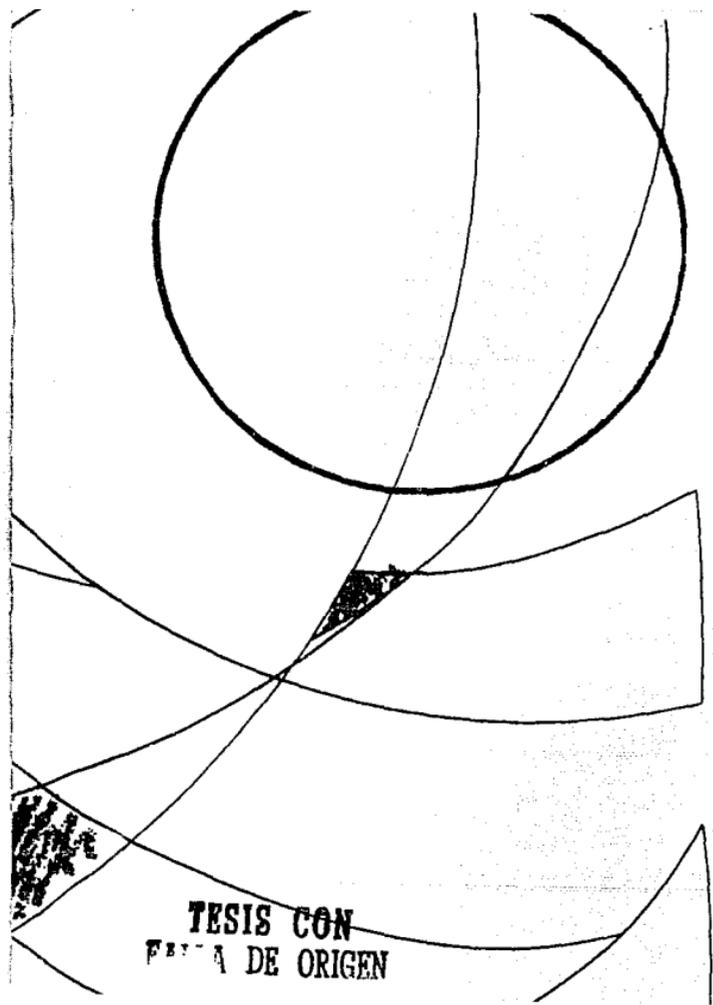
Magnolia Reyna Galindo



SECRETARIA
ACADEMICA
Escuela Nacional de
Artes Plásticas
1993

México D.F.

TESIS CON
FESTIVA DE ORIGEN





UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice:

	Página
Introducción.....	i
Capítulo 1	
La Ilustración y la Literatura Infantil	
1.1. La Ilustración.....	1
1.2. La ilustración para niños.....	8
1.2.1. Un poco de Historia.....	14
1.2.2. En México.....	33
1.3. La Literatura infantil.....	44
Capítulo 2	
El Libro Infantil Ilustrado: Materiales y Procesos	
2.1. El Formato.....	56
2.2. Tipografía.....	63
2.2.1. Terminología.....	64
2.2.2. Clasificación.....	64
2.2.3. Conceptos relacionados con los tipos.....	68

2.2.4. Medición de los tipos.....	71
2.2.5. Características óptimas de los tipos para libros infantiles ilustrados.....	72
2.3. Técnicas y Materiales de Ilustración.....	75
2.3.1. Medios.....	75
2.3.2. Superficies.....	96
2.4. El Color en el libro infantil ilustrado.....	98
2.4.1. Teoría del color.....	99
2.4.2. Dinámica del color.....	102
2.4.3. Psicología del color.....	104
2.4.4. Funciones del color en el libro infantil ilustrado.....	113
2.5. Procesos de Impresión.....	114
2.5.1. Sistemas de Impresión.....	114
2.5.2. Selección de Color.....	121
2.5.3. Papeles para impresión.....	122
2.5.4. Imposición y signaturas.....	127
2.5.5. Dobleces, encuadernación, y terminados especiales.....	128

Capítulo 3

El pequeño Lector.

3.1. Su realidad.....	131
3.2. Niños en Edad Escolar Temprana (6-9 años).....	132
3.2.1. Movimientos corporales.....	135
3.2.2. Expresiones afectivas.....	136

3.2.3. Grados de madurez.....	138
3.2.4. Desarrollo de diferencias sexuales..	139
3.2.5. Temores.....	140
3.3. Personalidad y desarrollo social.....	141
3.3.1. El desarrollo social.....	141
3.3.2. Desarrollo de la personalidad.....	144
3.3.3. Relaciones interpersonales y Comportamiento social.....	147
3.4. Desarrollo Perceptivo.....	150
3.5. Desarrollo Intelectual.....	153
3.5.1. Escritura.....	156
3.5.2. Lectura.....	157
3.6. Intereses.....	157
3.6.1. Juegos generales.....	158
3.6.2. Lecturas.....	159
3.7. El Niño y el Libro Ilustrado.	
4.1. La elección del tema.....	165

Capítulo 4

"Sol de Monterrey": Propuesta de libro infantil ilustrado para niños en edad escolar temprana.

4.2. Acerca del autor.....	166
4.3. El texto.....	167
4.4. El formato.....	169
4.5. Acerca de la estructura.....	170

4.6. Tipografía.....	171
4.7. Ilustración y Color.....	173
4.8. Consideraciones sobre la impresión.....	184
Conclusiones.....	185
Bibliografía.....	187

Introducción:

Camino al siglo XXI, proponer al libro infantil ilustrado como uno de los apoyos primordiales en el desarrollo de los niños pudiera parecer anacrónico e irrelevante.

En efecto, podría pensarse en el ocaso de los libros ante la creciente avalancha de otros medios de información, comunicación, educación y entretenimiento que atraen con mayor frecuencia el interés y la atención de los niños. En especial los recursos audiovisuales, los programas de televisión y las microcomputadoras, no sólo ocupan buena parte de su tiempo y de su dedicación sino que parecen destinados -más tarde o más temprano- a sustituir los usos y sistemas libresco del entorno infantil.

Sin embargo, el hecho es que los libros no han muerto y ni siquiera cabe afirmar -juzgando por lo que vemos- que estén en decadencia. Por el contrario, en todos los países y en todos los idiomas se sigue incrementando la producción editorial. En el aspecto que aquí más importa destacar, año con año crece la demanda y la oferta de literatura infantil ilustrada, a tal punto que es

ahora cuando se producen más y mejores libros destinados a los niños. Quiere decirse que los libros siguen conservando todo su peso y todo su valor como elementos fundamentales -es decir, insustituibles- en el proceso de desarrollo infantil, tratése de textos escolares, documentales o de lectura recreativa.

Esta intervención del libro en el medio infantil implica conformar una constante y gradual relación entre el niño y los libros; una relación que se basa en el contacto tanto visual como táctil. Y es precisamente en este punto donde el diseño gráfico de las publicaciones lleva a cabo una función primordial. Sin embargo, gran parte de los libros infantiles que se producen en nuestro país anteponen en su diseño las cuestiones económicas y comerciales, descuidando los aspectos gráficos que deben planearse de acuerdo a las necesidades específicas de los pequeños lectores.

El objetivo de esta tesis es diseñar una propuesta de libro infantil ilustrado dirigido a una etapa determinada del desarrollo infantil, esta etapa se denomina "escolar temprana", que comprende de los 6 hacia los 9 años.

El proponer este libro infantil ilustrado es una respuesta a la convicción de que la palabra escrita, la cultura impresa, mantiene su función educadora, recreativa, y su vigencia cultural, por lo tanto debe apoyársele a través de elementos visuales como ilustraciones, diseño tipográfico, diseño de formatos impactantes, incorporación de materiales de impresión novedosos, etc.

Por otra parte, si bien es cierto que el entorno infantil actual se halla saturado de medios visuales, entonces, el diseño del libro ilustrado para niños debe ser lo suficientemente propositivo, innovador e impactante como para captar la atención del pequeño e invitarlo a la lectura, y son justamente estos puntos los que dieron origen a "**Sol de Monterrey**" como propuesta de libro infantil ilustrado.

El hacer de "**Sol de Monterrey**" una propuesta con las características antes mencionadas implica el incluir dentro de esta tesis, en primer término, una revisión teórica e histórica del desarrollo del libro infantil visto a través de sus ilustraciones, así como una evaluación del estado actual de la producción editorial para los niños en el extranjero y sobre todo en nuestro país. Además, el hecho de que a cada etapa del desarrollo de los infantes correspondan

características y necesidades propias, hace necesario el análisis detallado de la etapa "escolar temprana" a quien se dirige esta propuesta de libro infantil ilustrado. Por otra parte, para explotar al máximo aquellos elementos inherentes al diseño de los libros para niños se requiere su sólido conocimiento teórico, por ello, se incluye también una investigación meticulosa -teórica y práctica- sobre el libro infantil ilustrado, considerando tanto sus elementos constitutivos así como sus materiales y procesos de producción.

El desarrollo de esta tesis está dado entonces por tres capítulos que constituyen su soporte teórico:

1) "La ilustración y la literatura infantil", 2) "El libro infantil ilustrado: materiales y procesos", y 3) "El pequeño lector". El cuarto y último capítulo "**Sol de Monterrey: propuesta de libro infantil ilustrado para niños en etapa escolar temprana**", se refiere propiamente al planteamiento y consideraciones tomadas para realizar la propuesta.

Finalmente, esta tesis lleva un doble cometido: primero, proponer un libro infantil ilustrado impactante e innovador en todos sus elementos y con ello contribuir e invitar al diseñador gráfico a explorar el hasta ahora poco incursionado (más allá

de los límites convencionales) medio del libro ilustrado para niños. Y segundo, aportar elementos de investigación teórica específicos para el libro infantil que hacen de esta tesis un material de consulta para el diseñador gráfico, pues hasta el momento es muy escaso -si no es que nulo- el apoyo bibliográfico relativo a esta área.

Capítulo 1

La Ilustración y la literatura infantil

1.1. La ilustración.

La ilustración ha existido desde el momento en que el hombre necesitó de un medio gráfico para describir, ampliar, acentuar y transmitir los conocimientos que ha adquirido y desarrollado.

A lo largo de la Historia, el libro acogió entre sus páginas a la ilustración, pues ahí ha encontrado el medio propicio para su desarrollo.

Desde los más antiguos pergaminos y manuscritos que se conocen como el "*Libro de los muertos*" y el "*Papyrus Ramsessum*", que datan del año 1900 a. de C., la ilustración ha servido como complemento narrativo de libros y documentos.

Los libros como los "*Salterios*", "*Libros de Horas*", y el muy celebrado "*Très Riches Heures*" del Duque de Berry, son muestras de auténtica maestría en la pintura de miniaturas al temple.

Este arte medieval de la iluminación de manuscritos fue el precursor de la ilustración de libros impresos.

La ilustración de libros comenzó a desarrollarse a partir del siglo XV; en estos primeros libros la ilustración y el texto se grababan a mano en un mismo bloque de madera. La ilustración impresa más antigua que se conserva es la portada de la "*Sutra del Diamante*", del año 868.

Fue la invención de la imprenta en tipos móviles, a fines del siglo XV, lo que amplió las posibilidades de la ilustración de textos y de la reproducción de estas ilustraciones.

Como resultado del avance técnico en la reproducción impresa de libros y periódicos a nivel masivo, se abrió un campo nuevo a los artistas, propiamente el de la ilustración. El pintor experto de caballete, era quien frecuentemente servía de ilustrador o visualizador a la industria gráfica mientras ésta fue incapaz de reproducir e imprimir fotografías. En la documentación de sucesos importantes como las guerras, los primeros fotógrafos trabajaron tenazmente, pero en realidad, los reportajes de tales sucesos corrieron a cargo de ilustradores. Sus bocetos eran grabados

apresuradamente en el metal o la madera para utilizarlos en revistas y periódicos.

Cuando se desarrollaron técnicas para reproducir fotografías, los periódicos las utilizaron en exclusiva abandonando totalmente al artista-ilustrador. Solamente los libros (especialmente los técnicos y los infantiles), las revistas y la publicidad siguen dependiendo del ilustrador y de su especial capacidad para controlar el tema.

El toque esencialmente luminoso del ilustrador y la maestría de su trabajo, constituyen su principal aliciente. En los libros ilustrados la ficción y la fantasía son el terreno preferido de su imaginación.

Aunque los pintores de caballete se han ocupado a veces de la ilustración, los ilustradores propiamente dichos, como los diseñadores gráficos, son especialistas totalmente dedicados a su propia actividad.

En ocasiones sucede que un ilustrador logra tal éxito que se identifica con él todo un período, como es el caso de Beardsley y el Art Nouveau, Norman Rockwell y el "*Saturday Evening Post*", y en México, Posada y "*El Ahuizote*", y Freyre y "*Siempre*".

El ilustrador tiene que alcanzar los mismos niveles de calidad en el dibujo y la pintura que el pintor; en realidad, debe ser todavía más veloz y ágil en su labor. Tiene que trabajar por encargo y ser capaz de crear ajustándose a las líneas maestras editoriales. Se le exige mucho, pero la recompensa también es alta. Pese a sus habilidades, el ilustrador no suele ser pretencioso e incluso en ocasiones, se muestra totalmente desinteresado en que se le considere un artista.

La cámara fotográfica y su inconmensurable capacidad para registrar detalles visuales, se ha entrometido continuamente en el terreno del ilustrador. En cualquier caso en que la credibilidad sea un factor a tener en cuenta, se prefiere a la fotografía.

El propósito principal de la ilustración es referencial, y esto tanto si se trata de una fotografía como de un dibujo a línea o huecograbado en blanco y negro o en cuatricromía.

Lo que se pretende en esencia es llevar una información visual planificada a un público. Información que usualmente implica la extensión de un mensaje verbal.

Se entiende a la ilustración como una imagen que ha sido generada a partir de un concepto, un texto, o una idea cualquiera. Su finalidad es dar a conocer el significado de aquello que le dio origen, al que hace referencia y radica en él su razón de ser.

Por ser una imagen gráfica, la ilustración es la que atrae la atención de los observadores, ya que al mismo tiempo que les transmite un mensaje pueden ellos deleitarse con ella a un nivel estético. La ilustración puede complementar además aquello que todavía no es lo ví; suficientemente claro, o bien, dando una mayor dimensión al tema que clarifique el contenido del texto o de aquello que lo engendró.

Aunque el contacto con la ilustración sea momentáneo, su huella en la memoria es perdurable ya que muestra de una sola vez un todo quizá muy complejo.

Entendida como representación visual, la ilustración muestra sólo un aspecto parcial de la realidad debido a que sólo abarca algunos rasgos de ella, pero por otra parte, aporta algo más que la simple realidad: muestra la perspectiva del autor en relación con ella.

El acto de ilustrar lleva implícitos dos hechos importantes: traducción y ejecución técnica. El traducir se refiere a llevar lo conceptual-abstracto de una idea a una superficie material, palpable, donde a esta idea pueda identificársele por su forma.

Las imágenes se valen de las formas para expresarse, si las ideas carecen de formas, se les representa mediante equivalentes para comunicar así su contenido. Cuando las ideas tienen formas concretas que las definen, a veces no es suficiente con sólo representarlas para definir las porque el significado de tal representación no siempre es igual al significado de los objetos.

El traducir abarca todo el proceso creativo que comprende desde la elección de la imagen, planeación y estructuración. La ejecución técnica es propiamente la realización de la ilustración, lo que implica la adecuada elección de la técnica así como el uso correcto de medios y materiales.

Al ilustrar el arte literario se amplía el canal de comunicación ya que el lector (receptor) se enriquece al compartir y comparar sus propias vivencias y versiones con las propuestas por el

ilustrador (emisor) a propósito del texto que ambos conocen.

El lector es invitado a participar en el juego imaginativo de la imagen y de enriquecer así el mensaje del texto.

No sólo las palabras constituyen un lenguaje, los gestos, los códigos, la música, y otros muchos sistemas cumplen esas cualidades. La ilustración se vale de un lenguaje esencialmente visual, capaz de expresar y perpetuar la experiencia humana, y de reforzar el concepto verbal con la vitalidad sensorial de las imágenes.

El lenguaje visual es universal, de ahí su grandioso alcance y su intrincada complejidad, debida a que en todo estímulo visual el significado reside no únicamente en los elementos que lo forman sino también en las fuerzas compositivas que se generan entre ellos.

El lenguaje visual es un lenguaje formal con elementos propios, sintaxis y modulaciones expresivas que conforman un texto visual. Este texto visual expresa a través de su forma algo más que lo que su emisor intenta, así mismo, el receptor

lo modifica, compara y enriquece con su visión del mundo y sus experiencias propias.

Los elementos formales básicos del texto visual son el punto, la línea y el plano; en tanto que la dirección, el tamaño, el color, la textura, la escala, la proporción, etc. son elementos formales secundarios.

El punto

Es la unidad más simple, mínima e irreductible de la comunicación visual, ejerce una gran fuerza de atracción sobre el ojo, tanto si su situación es fortuita como si tiene algún propósito. Los puntos parecen conectarse unos con otros y guiar así la mirada; en profusión y yuxtapuestos crean la ilusión de tono o color, también pueden crear expresiones emocionales.

La forma del punto se deriva del instrumento de dibujo al apoyarlo sobre la superficie; así el punto que teóricamente se supone redondo, en la gráfica puede ser ovalado, cuadrado, etc.

Su tamaño debe estar en relación con el tamaño del campo en donde se colocará.

La Línea

Obtenemos una línea al extender al punto en una dirección. La línea tiene una energía enorme, nunca es estática, es precisa, tiene una dirección y un propósito.

La línea puede tener distintos gruesos, siempre y cuando el largo y la dirección sean lo más relevante.

La forma de la línea dependerá de la trayectoria que siga al extenderse, así se pueden imaginar fuerzas que impulsan o presionan a la línea y la quiebran, ondulan, jalan, etc. por lo que puede haber líneas rectas, curvas, quebradas o mixtas.

El Plano

Cuando una línea cambia de dirección y regresa al punto de partida se obtiene un plano. En el plano, una parte del campo gráfico ha quedado encerrada y por lo tanto diferenciada de éste. El plano se constituye por la línea límite o contorno y por el espacio interno o área.

La línea contorno, en su recorrido hasta llegar al cierre puede curvarse, quebrarse, o presentar lados

o secciones unidas que al sumarse informan sobre la extensión perimetral.

El plano no está superpuesto al campo gráfico, ya que no tiene profundidad, pues el espacio encerrado por la línea contorno ha sido restado del espacio total del campo gráfico. Así, la diferenciación entre plano y campo gráfico se da básicamente mediante el tono o color.

La forma del plano se considera regular si los lados y los ángulos son iguales o irregulares, si no lo son.

Entre las formas regulares, se consideran básicas el triángulo equilátero, el círculo y el cuadrado. La forma del plano depende también de la posición que guarde en relación al campo gráfico; respecto a su tamaño, éste dependerá de la proporción de superficie que le ceda el campo gráfico.

A partir de los elementos formales básicos -punto, línea y plano- se derivan, mediante combinaciones y variaciones inacabables, todas las formas físicas de la naturaleza y de la imaginación del ilustrador.

En nuestros días, el ilustrador cuenta con una enorme variedad de recursos y con sofisticadas técnicas y materiales, así como con procesos de

impresión que han permitido a la ilustración insertarse prácticamente en cualquier sitio y ser parte importante de la cultura visual del hombre; lo que ha traído consigo una gran diversidad tanto en los métodos como en los estilos de ilustración de nuestro siglo, lo que hace difícil indicar alguna técnica, estilo o corriente como lo representativo o privativo de nuestra época.

De ahí, esa gran variedad de ilustraciones que van desde los dibujos de detalle de maquinarias despiezadas para explicar su funcionamiento, hasta dibujos expresivos que acompañan una novela, un poema o un cuento. Marshall Lee, autor de *"Bookmaking - The Illustrated Guide to Design and Productions,"* ideó por esto una división en base a las funciones de la ilustración:

- A) Informativa.
- B) Sugestiva.
- C) Decorativa.
- D) Representativa.

a) Informativa:

Su propósito es describir hechos, circunstancias, características, cosas o lugares. Se incluyen en este renglón los dibujos realistas de uso generalizado en libros

de ficción, así como dibujos, diagramas, mapas, esquemas, etc. de los libros técnicos y científicos.

b) Sugestiva:

Se refiere a todas aquellas imágenes gráficas diseñadas para crear o reforzar determinada atmósfera o estado anímico.

c) Decorativa:

Se refiere a aquellas imágenes gráficas cuya única y simple función es la de adornar la página, como por ejemplo orlas, grecas o motivos elaborados que pueden combinarse en infinidad de maneras y crear módulos o patrones a través de las páginas.

d) Representativa:

Son imágenes gráficas cuya función de producir la sensación y "placer" de estar observando la unidad original. Son un tanto más realistas y concretas.

En realidad, la mayoría de las ilustraciones caen en más de una categoría, sin embargo, siempre existe una dominante, la cual la define.

Una imagen gráfica o ilustración puede utilizarse con fines diversos y por consecuencia caer en distintas categorías.

El auge de la ilustración ha hecho necesario que se creen especialidades, así encontramos a la ilustración técnica, ilustración publicitaria, ilustración de modas, ilustración científica, ilustración para empaques y envases, ilustración editorial, etc. La ilustración editorial se aplica a revistas, periódicos, y libros de diversos géneros, especialmente el infantil.

1.2. La Ilustración para Niños.

"La vista llega antes que las palabras, el niño mira y ve antes de hablar"

- J. Berger.⁽¹⁾

El entendimiento humano aumenta considerablemente con el hecho de que las asociaciones entre las ideas sugeridas por la lectura se conjuntan con las sugeridas por las imágenes, por tanto, la ilustración es integración y no sustituto de la palabra, aumenta su poder creativo, pero condiciona su eficacia, tienen una relación de mutua dependencia y lo vemos en el hecho de que los niños se inclinan por los textos ilustrados.

La ilustración para niños nació del arte decorativo del libro y de tal origen ha conservado siempre el recuerdo.

Como todas las especialidades de la ilustración, ésta también requiere una sólida base de dibujo para dominar la figura, la arquitectura, o el paisaje, pero teniendo en cuenta que por tratarse de un

público especial, con características peculiares, el carácter de la ilustración infantil debe ser igualmente peculiar.

Los niños aceptan la ilustración si ésta responde a su edad y sus gustos, de ser así, se inicia una íntima relación donde el niño ama a su libro, vive con él, no sólo se limita a ver los dibujos, sino que penetra en ellos venciendo el engaño del plano y entre formas y colores llega al lugar para vivir el relato, poniendo y sobreponiendo los elementos de su sueño en cada ilustración sin percibir la distancia entre lo que ve y lo que imagina. Este estímulo a su imaginación le da elementos para crear su propia imagen de la vida, por ello se considera a la ilustración como un subsidio indispensable para el libro dedicado a la infancia, sobre todo en las dos primeras etapas de la edad evolutiva 3 a 5 años y 6 a 9 años respectivamente, edades en las que la imagen gráfica adquiere gran importancia.

En la ilustración infantil imágenes y texto deberán mezclarse en perfecta armonía como parte integral de un todo. Las ilustraciones invitan al niño a participar en ellas identificándose él mismo con los caracteres, lugares o escenas del relato.

(1) J. Berger, *Modos de Ver*, 5a. ed., Gustavo Gili, Barcelona, 1984, Col. Comunicación Visual.

Los niños, especialmente atentos a los detalles, gustan de repasar lo leído en las ilustraciones, verificar el número de dedos de las manos, los colores, formas y objetos mencionados en el texto que crean un mundo permeable donde todo puede suceder; en este mundo se recibe al niño como actor, ataviado de todos los colores que recoge al leer y mirar. El niño se interna en una mascarada, participa en ella por medio de la lectura porque también las palabras intervienen en este encuentro.

La ilustración para niños no debe admitir la censura del "sentido", los pequeños gustan de las picardías espontáneas, esta frescura debe penetrar hasta ámbitos más rigurosos como los libros escolares de texto o los abecedarios.

A diferencia del adulto, la relación del niño con el material ilustrado es mucho más íntima, el acontecer y las palabras lo afectan en lo más hondo y cuando se levanta, todo se ha impregnado de lo visto y leído.

Lo que un niño encuentra en su libro ilustrado se vuelve parte de su universo, le abre las puertas de la naturaleza, de las máquinas, familias y lugares exóticos y lejanos, sueños, magia, en las ilustraciones se encuentra todo esto palpable y

vivo. El niño es capaz de imaginárselo todo, en las ilustraciones las opiniones, ideas, pensamientos, sueños, memorias, suposiciones, aparecen y toman una forma válida, en las imágenes el niño ve y reconoce el significado de su experiencia personal.

Así como los pequeños penetran en las ilustraciones, el ilustrador debe formar su punto de vista desde el interior de su ilustración misma, Silvia Luz Alvarado ilustradora de editorial Trillas dice a propósito: "El ilustrador debe volverse pequeño, lleno de seguridad, creyendo y confiando en sí mismo, ya que la ilustración va a salir de un pequeño..."

"..Así es como funciona esto, cuando contemplamos una ilustración exitosa nos preguntamos cómo ha hecho para adquirir vida. De hecho, la ilustración toma vida por sí sola, se expresa en forma visible y todos estos elementos se reúnen con el ilustrador viniendo desde una tierra en la cual se sienten totalmente a sus anchas."

La ilustración para niños se considera un campo nuevo porque hasta hace unos dos años sólo se veía su aspecto artístico y meramente decorativo en los libros infantiles. El éxito de algunos de estos

libros entre los niños se atribuía a golpes de suerte, como si la clave para la aceptación infantil fuese algo enigmático. En la concepción actual de la ilustración infantil, se reconoce que sí existen puntos esenciales en el campo de esta actividad creativa, los cuales conducen a la ilustración hacia la aceptación infantil.

Entre estos puntos se encuentran en primer término las características del pequeño lector, así como las del tipo de texto: didáctico, dramático, épico, cuento, poesía, aventuras, etc.

El texto ilustrado para niños comienza con una idea; generalmente se trata de una historia sencilla expresada en pocas palabras, que se desarrolla en secuencia natural, fácilmente, con una conclusión inevitable; la narración en dibujos y la historia se desenvuelven al unísono.

Cada detalle de la narración con palabras así como cada detalle de la narración con dibujos debe ser correcta y corresponder desde el principio hasta el final.

El libro ilustrado debe despertar en el niño experiencias de alguna clase, ya sea emoción, alborozo, suspenso, alegría, aventura, información

o simplemente placer, ésto se busca lograr mediante la identificación del lector con los personajes o sucesos de la narración.

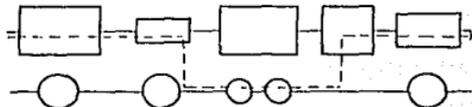
El ilustrar un texto para niños implica la integración de imágenes y palabras concediendo a ambas igual importancia. A partir de la relación imagen/texto, las ilustraciones resultantes pueden clasificarse del siguiente modo:

- a) **ilustración denotativa:** consiste en una traducción demostrativa del texto.
- b) **ilustración complementaria:** es el complemento del texto. Su propósito es dar apoyo y redondear al pequeño lector el sentido del texto.
- c) **ilustración anecdótica:** consiste en imágenes divergentes del texto, donde se encuentran presentes otras ideas generadas por él.
- d) **ilustración tema de comentario:** es una imagen notable en sí misma a propósito de la cual puede comentarse en el texto.
- e) **ilustración evasiva:** también puede designarse como poética o fantástica. Se utiliza con frecuencia a propósito de la lírica infantil.

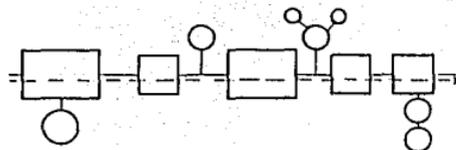
Una vez que el ilustrador ha decidido qué tipo de imágenes utilizará para el texto infantil, deberá determinar en qué momento del discurso literario aparecerán, en dónde y por qué. Para establecer esto no existe un método único ya que atañe al criterio y a la formación de cada ilustrador.

Algunas de las técnicas empleadas con mayor regularidad en la ilustración de libros infantiles son:

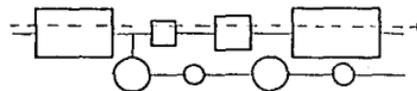
1. Contrapunto: las secuencias de textos e ilustraciones tienen cada una su propia progresión. Tal progresión se da paralelamente pero diferente. Se alterna la importancia en el discurso de la obra: unas veces es superior la del texto y otras la de la ilustración, combinando pensamiento visual y verbal.



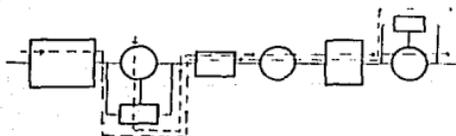
2. Complemento: el texto sirve de hilo conductor y establece la línea dominante de razonamiento.



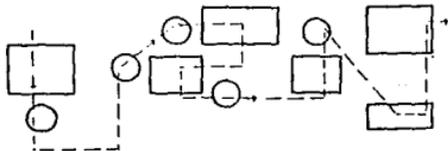
3. Suplemento: utiliza ilustraciones complementarias relacionadas entre sí, y se sitúan anexas a ciertos puntos del texto.



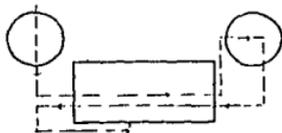
4. Sistema Scripto-Visual: segmentos del texto e ilustraciones acompañadas de una leyenda forman un todo continuo donde a cada parte se le concede igual importancia. Este sistema es el de uso más generalizado en la ilustración de libros escolares o con fines didácticos.



- 5. Progresión Mosaico:** presenta de modo mucho más libre los elementos de la página del libro infantil, induciendo al ojo del pequeño lector a recorrer el espacio para recomponer el texto junto con las ilustraciones, lo que añade un interés lúdico a la lectura.

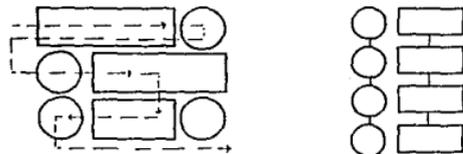


- 6. Estructura Atomizada:** se constituye por un segmento de texto y una o dos ilustraciones, guiando al ojo infantil hacia una imagen, posteriormente una parte del texto, luego la otra ilustración y finalmente el resto del texto.

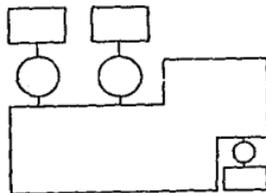


- 7. Segmentos múltiples e irregulares:** ilustraciones y texto se desarrollan en segmentos

sucesivos con pertinencia interna, alternando periódicamente textos e imágenes.



- 8. Estructuras con leyendas:** se utiliza sobre todo en libros escolares donde el texto constituye la parte medular de la obra. Las ilustraciones para este tipo de texto sólo se encuentran conectadas a él por medio de leyendas.



Las estrategias de ilustración mencionadas en las páginas anteriores son resultado del análisis de publicaciones infantiles. Desde luego, pueden existir otros métodos distintos. La utilización de ellos depende del estilo personal y de la capacidad creativa de ilustradores y diseñadores.

El aspecto más problemático que se presenta en la edición de libros infantiles ilustrados es que entre autor creativo, el artista ilustrador y el niño intervienen muchos adultos no creativos y no perceptivos.

Además, el ilustrador infantil generalmente no se dirige solo, sino que acata las indicaciones del editor. Los editores no sólo consideran el contenido de las ilustraciones, sino también la calidad formal y técnica. Esta calidad se logra mejor cuando el editor permite al ilustrador expresar con libertad la atmósfera y esencia del texto, lo que contribuirá en gran medida al impacto final del libro. Tal impacto es quien estimula al niño poniendo a trabajar su imaginación.

El número de ilustradores dedicados exclusivamente a esta actividad es muy reducido, por lo general esta labor se toma como un complemento o mera distracción en la carrera de la mayoría de los diseñadores, pues para algunos de ellos, fatigados de la rutina publicitaria o comercial encuentran en la ilustración un espacio de expresión muy distinto a los otros dominios del diseño.

La ilustración infantil en nuestro país se enfrenta a otros problemas, entre ellos el hecho que en la mayoría de las editoriales, los originales de las ilustraciones pasan a ser propiedad de la compañía y no del ilustrador.

Por otro lado, frecuentemente en las editoriales se tiende a copiar lo que se publicó en otros países, generalmente no por falta de capacidad sino por la premura del tiempo, esta presión necesariamente afectará la calidad final del trabajo.

1.2.1. Un Poco de Historia.



La existencia de los primeros manuscritos y documentos ilustrados especialmente para niños, se remonta a China, en el siglo V de nuestra era. Eran los llamados "*Pien Hsiang*" y se dirigían a los niños de familias campesinas quienes aprendían las creencias religiosas por medio de historias y dibujos. Posteriormente, se imprimieron estos documentos utilizando "tipos" primitivos de grabados en madera que presentaban en relieve los trazos de los dibujos, para después tallar palabras junto a las figuras. También fueron los chinos los primeros en fabricar papel, pero hubo de transcurrir largo tiempo antes de que ambos procesos se dieran a conocer en Europa, donde se continuaba usando el pergamino o la *vitela* (piel de ternera especialmente tratada) para la manufactura de libros en la Edad Media.

Durante la época medieval, los únicos libros para niños en Europa fueron libros de texto en latín, tales como "*De Septenario de Metris*", "*Enigmatibus ac*

pedum Regulis", los libros de texto del venerable Beda, y los de Alcuin. Estos primeros libros del siglo VII no estaban ilustrados pues la iluminación de escritos se hacía sólo en libros de temas moralistas y religiosos destinados a los mayores, quienes muy raramente permitían a sus hijos el acceso a estos libros plenos de exquisitas ilustraciones en *miniatura*, denominación que reciben por el *minio* (óxido salino de plomo), que es una sustancia de color rojo naranja que usaban los monjes iluminadores de manuscritos, y también por el diminuto formato de las ilustraciones, donde para cada imagen existe una profunda justificación espiritual.

Durante los siglos VII y VIII, fuera de Italia, la miniatura se redujo al empleo de iniciales entremezcladas con representaciones de animales fantásticos o reales, destacando principalmente Inglaterra, Alemania y Francia.⁽²⁾

El artista medieval siempre fue un ilustrador, en el sentido de que la mayoría de su trabajo fue hecho para los libros, una gran parte de éstos fueron devocionarios, además de los llamados "*Herbarios*"

(2) apud. Hüriman Bettina, *Tres Siglos de Literatura Infantil Europea*, Juventud, Barcelona, 1968.

y los "Bestiarios", que eran una combinación de Historia Natural con fábulas.

Existían además libros de leyes, crónicas y libros de Astronomía, todos provistos de grabados a modo de ilustraciones, pero ninguno de estos libros podía ser visto por niños.



"Escribano copiando un libro".

En el siglo XIII, los libros alcanzaron el máximo dominio técnico en la escritura e iluminación, apareciendo la ilustración en su esencia real: una materialización de la escena a la que se refiere el texto a los ojos del lector.

Hacia fines del siglo XV, la caligrafía y ornamentación europea entran en franca decadencia, debido principalmente a la expansión de la imprenta en toda Europa, lo que desplazó poco a poco al manuscrito.

En el siglo XVI aparecieron los "Horn-Books" como un primer intento de libro para uso de los niños. Consistían en un bloque de madera o de hueso con



"Libro de Horas"

el alfabeto inscrito, cubierto con una cartilla transparente con un orificio para que el niño lo colgara de su cinturón. Los "Horn-Books" carecían totalmente de ilustraciones.

Hasta antes de 1650, la literatura infantil -libros escritos especialmente para el entretenimiento de los niños- era prácticamente desconocida. Entre los únicos temas de los libros estaban el infierno, el diablo, el pecado y el castigo.

Ajeno a estos títulos se encontraba el "New England Primer", un pequeño libro de pastas azules que contenía el alfabeto, acompañando a cada letra con un grabado.

La generalidad de la población era analfabeta y sólo a una minoría de los niños se les enseñaba a leer y a escribir, los ejercicios para estos niños consistían en memorizar el catecismo y copiar el abecedario de sus "Horn-Books". De ser necesario,

estudiaban los textos griegos y romanos. El niño era tratado como un adulto en miniatura.⁽³⁾

Los únicos entretenimientos consistían en juegos y narraciones enriquecidas con fábulas populares propagadas por tradición oral (antecesora del cuento), así como baladas en verso que cantaban los trovadores de la Edad Media sobre fantasmas y aventureros como Robin Hood y Los Caballeros de la Mesa Redonda, estas historias formaron más tarde los "Chap Books", impresos en forma muy barata pero conteniendo ya ilustraciones por lo que fueron tan populares en los siglos XVII y XVIII.

Para 1657 aparece un librito titulado "Orbis Sensualium Pictus" o también "Orbis Pictus", su autor, Johan Amos Komensky, más conocido como Comenius, regala a los niños atormentados con los severísimos métodos de enseñanza de su tiempo, un libro didáctico tipo abecedario, lleno de imágenes con primitivos grabados de madera que muestran animales y parajes lejanos nunca antes vistos.

El "Orbis Pictus", que vino a revolucionar la pedagogía infantil, se imprimió en cuatro idiomas:

(3) Ibid.

(4) apud. Bravo Villasanta Carmen, Historia de la Literatura Infantil Universal, Almena, Madrid, 1980.

JOH. AMOS COMENII
**ORBIS SEN-
SUALIUM PICTUS.**

Novi.
Orbis sensualium mundum. & in
sublimem
Culturam & Memoriam.
Eius terram, eademque gentem, quae in unum est, cum
tamquam una esset, tamquam una esset, tamquam una esset,
Die sichbare Welt!
Das ist
Alle vornehmste Welt Dinge / und Lehren
Zu erlangen
Verbildung und Weisheit.
Zum Nutzen der Kinder, und zum Nutzen der Eltern,
gratit et sine pretio, sub nomine Comenii, & Johannis Baptistae
in diebus istis, die in unum.



Com. Graec. et Lat. in 4. Col. 1657.
Lugdun. Batav. & Joanne Baptistae Kromer,
in diebus istis, die in unum.

latín, alemán, italiano, y francés y permaneció como muestra única del libro para niños durante mucho tiempo.⁽⁴⁾

Es hasta 1697 cuando aparecen los libros infantiles ilustrados propiamente para el divertimento de los niños, los primeros de estos libros fueron "Histoires



Viejo grabado en madera para los cuentos de Perrault

ou *Contes de Temps Passé* y "*Contes de ma Mère l'Oye*" ("Tales of Mother Goose" o "Cuentos de la Mamá Ganso") de Perrault, escritos y publicados en París.

Desde esta fecha comienzan a recopilarse los cuentos e historias populares transmitidos por generaciones mediante la tradición oral, dejando a un lado los clásicos griegos y romanos.

Posteriormente, Perrault escribió sus famosos cuentos "*La Bella Durmiente*", "*Caperucita Roja*", "*Barba Azul*", "*Las Botas de Siete Leguas*", etc., que pese a ser escritos para los niños, causaron sensación en la corte de Versalles.

Paralelamente a la creación literaria se fueron gestando mejoras en la impresión de libros, lo que estimuló a algunos editores a entrar de lleno en el novísimo campo de las ediciones especiales para niños. Entre ellos se encontraban James Cole (1715), Thomas Boerman (1740) y James Newberry. Este inglés, es quizá el más importante, pues marcó un gran avance en la ilustración de obras infantiles con la publicación del libro "*The Story of Little Goody two Shoes, otherwise called Mrs. Margery two shoes*" ("La Historia de la Pequeña Dos-zapatos, llamada de otra manera Sra. Margery Dos-zapatos") (1755), de su propia autoría, ya que las ilustraciones de este libro se hicieron pensando en el cuento.

Para 1767, Thomas Bewick llevó este principio más lejos, en su libro "*Tommy Trip's History of Beasts and Birds*" ("Historia de Bestias y Pájaros del Viaje de Tommy"). En él, las ilustraciones buscan la alegría del niño a través del humorismo, reflejando también el gusto del autor por la naturaleza. Bewick



Un típico pliego de imágenes de la época antigua,
según M. v. Schwind (1849)

A finales del siglo XVII, los ilustradores de cuentos infantiles dejan de ser anónimos, al dárseles crédito.

Aparece William Blake, quien además de concebir la idea la escribía y la ilustraba, haciéndose cargo también de la producción completa de sus libros. Con Blake, la ilustración de libros para niños cierra con gloria el siglo.

Durante el siglo XVIII imperó la convicción de convertir al niño, el ser natural por excelencia, en el hombre más piadoso, mejor y más sociable por medio de la educación; por ello, el libro infantil de ese siglo fue predominantemente moralista y religioso. Esta actitud comenzó a modificarse al finalizar el siglo, y durante los primeros años del XIX además de suprimir su aspecto moralizante, se aceptaron de lleno los cuentos de hadas, vistos ahora como un nuevo modo de expresión, producto de una antiquísima narrativa popular; así como los relatos "nonsense" ("absurdo") que por primera vez dotaban a los animales y objetos de vida propia, aflojando las riendas de la razón para empuñar las de la fantasía.

desarrolló además el uso de la línea blanca en los grabados, logrando efectos más delicados.

En 1825 aparecen en Alemania los "pliegos de Imágenes", algo así como periódicos ilustrados

para el pueblo ya que los libros ilustrados eran aún muy raros, escasos, y todavía constituían el privilegio de los ricos.

Estos pliegos sirvieron como instrumento de edificación, enseñanza y recreo de los niños. Algunos de estos pliegos contenían además secciones especiales para recortar, con las que se podían armar una especie de maquetas, ofreciéndoles a los niños una visión de mundos y personajes exóticos y lejanos. Los pliegos más famosos eran los de Epinal, Stuttgart, y Munich.⁽⁵⁾

El ilustrador más representativo de estos pliegos es Wilhelm Busch, quien publicó a través de pliegos de



Max y Moritz, según el primer manuscrito.

imágenes o como libros independientes: *"La Piadosa Elena"*, *"Hans Huckebein"*, *"El Pintor de Brocha Gorda"*, *"Fipps el mono"*, etc., dirigidos a niños de todas las edades.

En 1865, Busch alcanza su mayor triunfo con la publicación de *"Max y Moritz"*, historieta predecesora de los *comics*, actualmente conocida como *"Los Pilluelos"*. En las publicaciones de Busch, al igual que en las de sus contemporáneos, existía el problema de que la calidad de los grabados a colores, que comenzaban a utilizarse, no correspondía a la de sus acuarelas originales. Los colores se distorsionaban y la apariencia total de la obra resultaba sucia y grasosa.

Durante la primera mitad del siglo XIX, Alemania produce grandes contribuciones al terreno del libro infantil ilustrado. En 1827 Johan Peter produce el *"Fabulbuch"*, de Grimm, en 1834 el *"Buch der Marche für sohne und Tochter gebildeter Stande"* ("Libro de cuentos para niños y niñas de clases cultas"), con textos y grabados del mismo Lyser y *"Linas Marchenbuch"* ("Libro de cuentos de Lina") de Grimm. Estos libros se produjeron por medio de litografías, técnica dominante de entonces.

(5) apud. Hürlihan Bettina, op.cit.

En 1840, Heinrich Hoffman, después de buscar en vano un libro infantil para su hijo de 4 años, volvió con un cuaderno en blanco donde escribió e ilustró él mismo, una serie de historias que habían de hacerse famosas: "*Gaspar Sopas*", "*Despeluzado*", "*Conrado Chapapulgar*", "*Bastián el Holgazán*", "*El Cascanueces*", y otras. Posteriormente, el libro se imprimiría hasta en cinco ediciones, coloreando a mano cada ilustración con el propósito de no perder la calidad del dibujo original.



Bosquejo original de Heinrich Hoffman para su primer libro de cuentos.

En los años de 1840 a 1860, destacan las xilografías para libros infantiles de Theodor Hoseman, Ramberg Richter, Speckter, y Pocci.

En Inglaterra, Gustave Doré, nacido en Estrasburgo, ilustró el libro para niños "*Popular Fairy Tales*" ("*Cuentos Populares de Hadas*"). En este país, surge también Cruikshank, primer ilustrador de Charles Dickens, entre algunas de sus obras están "*The Comic Alphabet*" ("*El Alfabeto Cómico*"), el cuento "*Peter Schlemihl*", el libro "*Fairy Mithology*" ("*Mitología Fantástica*") y "*Tower of London*" ("*Torre de Londres*").

Para 1866, surgen las primeras revistas ilustradas, como "*Punch*" y "*Aunt's Judy Magazine*", en las cuales colaboró Cruikshank, ilustrando "*Timothy's Shoes*" ("*Los zapatos de Thimoty*"), "*Amelia and the dwarfs*" ("*Amelia y los enanos*"), "*Three Christmas trees*" ("*Tres árboles de Navidad*"), "*The Brownies*" ("*Las Morenitas*"), y muchas más. Sus ilustraciones realizadas en acuarelas, mostraban el espíritu travieso y pícaro de duendes, hadas y gnomos, captando así, como nadie lo había hecho antes, el espíritu de los cuentos de hadas de los Grimm y de Andersen. Cruikshank escribió además su propio libro de cuentos titulado "*Cuentos de Hadas de Cruikshank*".

Otro destacado ilustrador es Richard Doyle, quien formó un periódico ilustrando los cuentos, leyendas y fiestas londinenses. Ilustra también *"King of the Golden River"* ("Rey del Río Dorado"), *"A Cricket in the Heart"* ("Un Grillo en el Corazón"), *"The Battle of Life"* ("La Batalla de la Vida"), y *"The Bells"* ("Las Campanas") de Dickens.

En 1866, Lewis Carroll, publica su tan famoso libro *"Alice in Wonderland"* ("Alicia en el País de las Maravillas") y *"Alice Through the Looking-Glass"* ("Alicia Detrás del Espejo"), con ilustraciones de John Tenniel; pese a los numerosos conflictos surgidos desde el principio entre el autor y el dibujante, la obra resultante tiene dos méritos principales: el texto de Carroll se basa en respuestas lógicas a un estímulo absurdo y



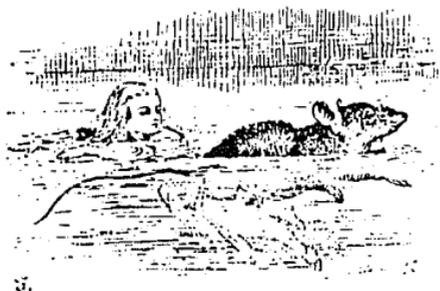
Ilustración de Cruikshank para "El Soldadito de Plomo", de Hans Christian Andersen.

surrealista y las ilustraciones de Tenniel lo comprueban con sus imágenes fantásticas.

La inmortal visualización del conejo blanco en "Alicia en el País de las Maravillas", fue el primer ejemplo de concepto figurativo que aumentó de popularidad a fines de siglo y se mantiene todavía en una posición importante dentro de la fantasía popular infantil. El animal siempre ha existido en la literatura, simbolizando cualidades humanas y abstractas. A fines del siglo XIX, estos animales adquirieron casi exclusivamente características

humanas, sobresaliendo el hábito de vestirlos con ropas humanas. Esta actitud se debió en parte a que las tres cuartas partes de la población inglesa vivía en zonas urbanas y los niños tenían muy poco contacto directo con los animales en su habitat natural, creándose así un auditorio particularmente receptivo hacia las visiones idealizadas y fantásticas entre los humanos y los animales.

Así mismo, todos los cuentos de esta época tienen en común el dotar de alma a objetos inertes, lo cual se desarrolla magistralmente en *"Pinocho"* de Collodi, ilustrado por Attilio Mussino.



En 1869 comenzó a circular la revista *"Good Words for the Youth"* ("Buenas palabras para la juventud"), con cuentos ilustrados por Arthur Hughes. En estos



"Alicia en el País de las Maravillas" de Lewis Carroll ilustrado por John Tenniel.

años, surge también Walter Crane, ilustrador y diseñador de los "Toy Books" ("Libros de juguete"), que muestran influencia del arte japonés y de la



*George Barge, pushing and pulling,
Kissed the girls and made them cry,
When the girls began to play,
George Barge ran away.*

Kate Greenway: "Mother Goose" ("Mamá Ganso").

in scarlet floppy heads a-blaze:



Walter Crane: "Una Mascarada de Flores" de "La Fiesta de la Flora" (1895).

ilustradora Kate Greenway; quien además diseñaba el título, dedicatorias, índice, páginas interiores e ilustraciones de sus libros, concibiendo todo dentro de una unidad armoniosa. Greenway, con su libro "*Mother Goose*" ("Mamá Ganso") inicia el "*Siglo del niño*" al concebir al niño como un lector independiente con aficiones y necesidades distintas a las de los mayores.

En América, la ilustración infantil sólo se daba en Estados Unidos y es hasta el siglo XX cuando se propaga a los demás países del Continente.

Al hablar de la ilustración infantil Norteamericana, no se puede dejar de mencionar a Howard Pyle, quien a través de sus ilustraciones mostró a los niños versiones románticas de cuentos de la Edad Media, aventuras de piratas y otras historias recopiladas en "*The Wonder Clock*" ("El Reloj Maravilloso") (1888), aparecido en los números de la revista "*Harper's Young People*" ("Gente joven del Harper"). Pyle dejó tras de sí una nueva ola de talentosos y vigorosos ilustradores como Kemble, Remington, A. B. Frost, que conformaron la época dorada de la ilustración norteamericana.⁽⁶⁾

El libro infantil ilustrado en su sentido actual, inicia su evolución moderna con el empleo de procedimientos de impresión a máquina. Los libros publicados con anterioridad se coloreaban a mano y tenían un aspecto sumamente modesto tanto en formato como en presentación. Con la nueva tecnología se hizo posible publicar libros de modo masivo y a precios muy accesibles. Desde la segunda mitad del siglo XIX se trabajó en perfeccionar la técnica de impresión en colores, utilizando primero la litografía, a partir de la cual se desarrolló la impresión en offset. Las primeras obras de esta clase, impresas en grandes tiradas, tenían un brillo grasiento que las diferenciaba desagradablemente de los anteriores ejemplares con imágenes coloreadas a mano, por lo que no fueron muy bien aceptadas en el mercado, hasta que se perfeccionó la técnica de impresión.

El avance de la ilustración mecánica señaló la decadencia del elemento ilustrativo nacido y vivido en el campo del arte. La aparición de la fotoincisión con sus variadas aplicaciones, capaces de reproducir con fidelidad los originales, desplazó a la ilustración casi exclusivamente al terreno del libro infantil.

(6) apud. A Century of American Illustration, The Brooklyn Museum Press, N.Y., 1972.

Hacia finales del siglo XIX aparecen los "Picture Books" ("Libros de Imágenes"), cancioneros ilustrados con escenas de aventuras campiranas por Randolph Caldecott, surge también Arthur Rackam, cuyo éxito se basa en la perfección del medio tono de color de sus ilustraciones tan característico de la época. Sus imágenes entremezclaban lo real con lo fantástico así como lo misterioso con efectos macabros, dándole a las cosas un efecto vívido nunca antes visto. Rackam se caracterizó por sus ambientaciones grotescas, personajes maléficos y situaciones tempestuosas con un halo de fascinación y hasta cierto glamour.

A los animales, Rackam les dio un nuevo giro, frecuentemente poseían características antropomórficas, (ropas, actitudes humanas, etc.) pero enfatizó también sus características propias como garras, colas, etc. Por otra parte a los humanos los dotó de características animales, haciendo de la transmutación un elemento importante en su obra, usualmente, elementos como el agua, el fuego o las nubes, revelaban figuras humanas.

Otros ilustradores importantes son los contemporáneos de Rackam: Edmun Dulac, de gran influencia hindú y oriental que plasmó en sus

ilustraciones el estilo decorativo y exótico, seguido también por Kay Nielsen; quien además entremezcló misterio y horror en su obra, la que junto con la de Harry Clarke cierra el siglo.

El siglo XX trajo consigo conceptos nuevos sobre educación, estudios sobre el niño y sus necesidades y la creación de libros acordes a ellas.

La Primera Guerra Mundial en 1918 provocó el declive de los libros infantiles "para regalo", llenos de lujo y buena presentación. En este momento se produjo un desarrollo en otra forma de ilustración más barata de producirse y de gran aceptación. El "Comic" o Historieta Cómica; también apareció otro medio espectacular de expresión: El Cine.

Al finalizar esta Primera Guerra renació el interés en la producción de libros infantiles, incrementándose significativamente. Sin embargo, debido a los desajustes económicos y políticos acontecidos en el Viejo Continente, autores e ilustradores emigraron hacia los Estados Unidos, encontrando ahí un terreno propicio para su desarrollo. El efecto de esta migración cultural se manifestó en la calidad y el carácter de los libros ilustrados cuyas láminas daban al niño algo para

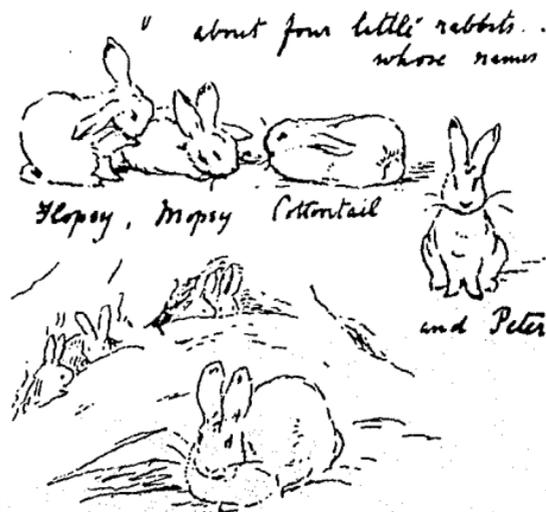
deducir, reflexionar y dar rienda suelta a su imaginación.

Entre los talentos más sobresalientes de la primera mitad de nuestro siglo se encuentran los americanos de origen inglés: Hugh Thompson, Arthur Rackam, Leslie Brooks y Beatrix Potter, esta última autora de "Peter Rabbit", "Jemima Puddleduck", "Ginger and Pickles", "The Pie and the Patth Pan", en éstos y todos sus cuentos, Potter, al igual que sus contemporáneos emigrantes, manifiesta su nostalgia, recuerdos y vivencias tradicionales de la campiña europea, haciendo del libro ilustrado americano uno de los más ricos y variados.

Norman Rockwell, ilustrador de lo cotidiano, colaboró en el "Post" desde 1920, y en muchas de las portadas del "Saturday Evening Post" donde plasmó escenas características de la vida infantil y de sus sueños. En 1936 ilustró "Las Aventuras de Huck Finn". Colaboró también en las revistas "St. Nicholas", "The Magic Foot-Ball" y "Boys Life", revista infantil.

Otros ilustradores notables son Los Robinsons, Ernest Shephard, los discípulos de Howard Pyle,

Francis Bedford, Cecil Aldin, Lovat Fraser y Reginald Birch.⁽⁷⁾



Bosquejos de un cuento de Beatrix Potter.

Durante los años veinte, el ilustrador desarrollaba ya el concepto total del libro, además de su labor de ilustración, desempeñaba las funciones de diseño, tipografía, portadas, materiales, etc.

En estos años se produjo una diversidad enorme de libros infantiles, no sólo en cuanto a temáticas y calidades de edición, sino también en auditorio. La ilustración se expandió a más áreas editoriales, comenzaron a reeditarse los clásicos con versiones nuevas de ilustradores de todo tipo.

Durante los años treinta se dieron grandes avances en el perfeccionamiento de materiales y procedimientos de ilustración, consolidando al libro ilustrado como el medio óptimo de desarrollo del artista gráfico. En esta época, casi todos los libros de ficción para los pequeños, se produjeron ilustrados. Sin embargo, con el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial, necesariamente se redujo el volumen de publicaciones, además la indisponibilidad de papeles y materiales de buena calidad, forzosamente impuso limitaciones.

Alrededor de los treinta, el cine comenzó a exhibir para los pequeños una serie de cortos, por entonces mudos, plenos de fantasía y en cierta

manera hasta "mágicos". Se trataba de las "*Silly Simphonies*" (1928) y de "*Flowers + Trees*" (1932) el primero en colores. Su autor: Walt Disney. Disney asume un papel especial en la Historia pues fue el realizador y productor de dibujos animados, cuyos personajes: Mickey Mouse, el Pato Donald, Pluto, Tribilín, etc., constituyen auténticas celebridades a lo largo de todo el siglo.



W. Disney: "Blanca Nieves y los Siete Enanos" (1940).

A partir de 1937 produjo ya largometrajes como "Blancanieves", "Fantasía" (1940), "Pinocho" (1940), "Dumbo" (1941), "Bambi" (1942), "Los tres Caballeros" (1944), "Peter Pan" (1953), "La Pradera" (1955), "101 Dálmatas" (1961), "Merlín el Mago" (1963) y muchas más, que han sido el deleite de todos los niños, sus películas se han traducido a casi todos los idiomas.

Sin duda, el personaje más popular de Disney es Mickey Mouse, nacido del cine mudo, y posteriormente protagonista del cine sonoro. Este personaje ingresó después a las tiras cómicas, conservando su espíritu de niño juguetero, imaginativo e inocente. Mickey Mouse, al igual que los demás personajes de Disney, porta guantes blancos humanizando así a los personajes sin perder sus características animales. El antropomorfismo mostrado en los personajes de Disney no ha sido superado todavía.

La industria Disney se infiltró también al campo de la literatura infantil, pues sus personajes aparecen en numerosísimas publicaciones para niños en todo el mundo, ya sea en relatos sobre los propios personajes o bien, presentándolos en aventuras y cuentos clásicos. Los personajes creados por

Disney aparecen también en publicaciones para iluminar, recortar, etc.

En estos años sobresalen también: Ernst Keridoff, de origen suizo, en cuyas ilustraciones realizadas



W. Disney: "Mickey Mouse".

en acuarela, plasma la Naturaleza suiza, sus Alpes y montañas, así como personajes imaginarios de nieve; Elsa Wns-Viétor, de origen alemán y Tom Seidmann-Freud; éste último produjo los libros más originales pues sus ilustraciones muestran mundos pequeños tal como los hubiera imaginado un niño.

En la Unión Soviética y Checoslovaquia los libros infantiles han conservado el folklore y mucho de la tradición e imaginativa de sus pueblos. Entre los Checoslovacos se encuentran Mikulán Alés, Arthur Scheiner y Joseph Wenig. Este último se dirigió a los niños campesinos con bordados y madera esculpida para dar un sabor peculiar a sus ilustraciones. En este mismo estilo se encuentran Fisheroaya Kvechová y Rudolph Mates.⁽⁸⁾

En Italia, existe una gran tradición cultural consistente en pequeñas rimas y canciones populares conocidas como "Maschere", que se transmiten de generación en generación. "Pinocho", representación de la niñez italiana, pertenece a las "Maschere".

Después de la Segunda Guerra Mundial, Italia aportó al mundo los libros "Narraz le Maschere" y "Cantileni Popolari dei Bimbi d'Italia", ilustradas por

(8) apud. Hürliman Bettina, op. cit.

Marco Montedoro, donde se plasman las



по дороге след, след.
Мчится быстрый конь, конь,
утро, вечер, ночь, день.
Снова по дороге след—
катится велосипед.
Он катился четверть дня,
обогнал коня.
Нак вы быстро ни бегите—
вас в момент нагонит ВИТЯ.

Típico Libro Infantil Ruso de la época posterior a la Revolución
(alrededor de 1930).



"Pinocho" en la versión de Wall Disney (1940).

costumbres de cada provincia. Destaca también "*L'arbero del Sogno*" ilustrado por Aldo Cosomati.

Durante el régimen fascista, el diseño e ilustración italianos se convirtieron en los mejores de Europa. El programa fascista proporcionó educación obligatoria a los niños y para tal propósito el Estado produjo libros de texto ilustrados como "*ABCdario*".⁽⁹⁾

En Suecia, siempre ha existido gran preocupación y dedicación por los libros ilustrados infantiles, entre los que destacan los de Carl Larsson, Elsa Beskow y Otilia Adelborg. En ellos se plasma el gusto del pueblo sueco por sus costumbres, tradiciones y su compañía. Son notables los libros "*Ett Nem*", y "*Andras barn*" ilustrados por Larsson.⁽¹⁰⁾

El siglo XX ha producido más libros infantiles ilustrados que todos los siglos anteriores juntos. Año tras año el número de publicaciones va creciendo, ofreciendo a los niños una variedad enorme de técnicas, estilos y calidades. La característica común de los libros infantiles actuales es que tratan de dirigirse a los niños respetando su personalidad para ayudarlos a conocerse y a comprender el mundo.

En este siglo, la toma de conciencia sobre la importancia del libro infantil ilustrado ha traído la institución de preseas internacionales que estimulan el trabajo de autores, ilustradores y diseñadores; entre ellas se encuentran la "Medalla Caldecott" otorgada al mejor libro ilustrado, la "Medalla Newberry" al mejor cuento del año, la "Medalla H. C. Andersen", y la *Feria Internacional del Libro Infantil* de Bratislavia, Checoslovaquia, con su *Bienal de Ilustración*. La organización de Ferias de libros infantiles se ha generalizado a varios países, entre ellos el nuestro, con el fin de lograr un entendimiento infantil más universal.

La Ilustración para niños ha evolucionado junto con la humanidad, valiéndose de su tecnología para perfeccionarse. Actualmente, la ilustración infantil no sólo aparece en las láminas de un libro, se ha extendido hacia otros campos como el de los dibujos animados. Por otro lado, industrias como Disney, Hanna-Barbera, y Warner Brothers han enviado a sus personajes -nacidos para la pantalla- a las páginas de los libros y cuentos infantiles.

Además de la ilustración tradicional, de todos conocida, hoy en día existen libros infantiles cuyas

ilustraciones se despliegan tridimensionalmente al abrir y cerrar sus páginas. Este mecanismo se conoce como "Papiroflexia" o "Arquitectura del papel". La Papiroflexia es más común en impresiones pequeñas como tarjetas sociales ya que en publicaciones mayores el costo de producción es muy elevado debido a que el armado se realiza manualmente.

Los avances tecnológicos han permitido a la ilustración infantil incorporar otros elementos a los libros, tales como impresión sobre materiales distintos al papel, o realzar las ilustraciones del libro con elementos reales como telas, texturas, etc.

Durante los últimos años, los países que han realizado los mejores ejemplos dentro de la ilustración infantil, son: Inglaterra, España, Italia, Polonia, Alemania, Estados Unidos, China y la Unión Soviética.

Sería imposible nombrar a todos los ilustradores infantiles contemporáneos. Entre los más destacados se encuentran Maurice Sendak, Tomi Ungerer, Marcia Brown, Edward Tasha Tudor, John

(9) Ibid.

(10) Ibid, Idem.

Burnigham, Piotrowsky, Ali Mithutch, Yochiharu
Suzuki, Regine Norman, Ulf Lofgren.



Maurice Sendak: Ilustración para "The Moon jumpers", de J.M.
Urday.

1.2.2. En México.

Entre los indígenas del México Prehispánico existían ciertos manuscritos que recopilaban datos del devenir de la sociedad, tales como registros de tierras, censos poblacionales, rituales religiosos, calendarios, fiestas, etc.

Tales "libros" (códices) se constituían de pictogramas con expresiones fonéticas por lo que se puede decir que eran en cierta forma "libros ilustrados".⁽¹¹⁾

En esa sociedad algunos de estos "libros ilustrados" sí estaban permitidos para los niños. Su contenido se conformaba de consejos de los padres y madres para sus hijos, o de enseñanzas de los maestros a los alumnos. La confección de estos libros se hacía generalmente a base de fibras de cortezas de árboles de amate o con pieles de venados.⁽¹²⁾

Por medio de las crónicas indígenas y españolas del siglo XVI, es sabido que en los centros prehispánicos de educación, los maestros

explicaban el contenido de los códices y hacían memorizar los textos a sus jóvenes alumnos.

Entre los años 1524 y 1530, los sabios nahuas se dieron a la tarea de traducir a la lengua castellana (aprendida de los misioneros), la explicación de varios códices escritos en lenguas indígenas. Entre los mayas se crearon también textos, como los libros del Chilam-Balam.

Los códices mexicanos que son los escritos de nuestros antiguos pueblos, se realizaron en la época prehispánica o ya durante la dominación española.

La tradición literaria europea llegó a nuestro país por medio de los cuentos y leyendas traídos por los conquistadores españoles quienes los transmitieron a sus hijos criollos o mestizos.

Durante la colonia, los niños de la Nueva España tenían como material de esparcimiento: coplas, villancicos y algunos cuentos de intención moralizadora, todos pertenecientes a la literatura oral. Los niños privilegiados (españoles y criollos) contaban con textos de índole religiosa, con fábulas

(11) apud. *Historia General del Arte Mexicano*, Tomo I, "Epoca Prehispánica", Hermes, México, s.f.

(12) *Ibid.*

y cuentos europeos que les eran contados por sus padres.

Estos niños tuvieron además acceso a la tradición oral indígena gracias a sirvientas y nanas indígenas o mestizas quienes se encargaban de narrarles terroríficas leyendas como las de "*Don Juan Manuel*", "*La Llorona*", "*La Mulata de Córdoba*", o "*Los asesinatos de Dongo*", así como una serie de patrañas donde el diablo con cuernos y cola es el actor principal, muertos, brujas, y "nahuales" por las azoteas que chupan sangre a los niños.⁽¹³⁾

Para los niños indígenas, se crearon colegios especiales para ellos, entre los primeros se encuentran los fundados por Fray Juan de Zumárraga. En estos colegios se impartía enseñanza elemental: lectura, escritura, aritmética fundamental y labores propias de la mujer de aquel entonces. Se enseñaban también la doctrina y el idioma a través de un sistema inventado por los misioneros, donde se utilizaba una especie de cartillas con dibujos de colores brillantes.

En 1548 se fundó el "Colegio para Niñas" en especial para las españolas pobres; años después

se fundó otro; hacia el siglo XVIII existirían en total veintisiete colegios en toda la nación y posteriormente se fundaron dos más en el siglo XIX, sin embargo, el número de analfabetas seguiría abarcando a la mayoría de la población.

En 1535, a solicitud de Fray Juan de Zumárraga, se instaló en México la primera imprenta en América, la de Esteban Martín. Cuatro años después se instaló la de Juan Cromberger, regentada por Juan Pablos, a la que siguieron otras varias no sólo en la capital sino en Puebla, Oaxaca, Veracruz, y Guadalajara. Las primeras obras impresas de que se tiene noticia fueron de índole religiosa, tales como: Doctrinas, Misales, Reglas Cristianas, etc.⁽¹⁴⁾

Estos ejemplares impresos no desmerecían ni por su calidad ni por su cantidad de las publicaciones que se hacían en los más importantes centros europeos, sin embargo era muy poco lo que se hacía en pro de la ilustración de libros para niños, esto se debió en gran parte al generalizado analfabetismo imperante en la colonia. El poco material impreso que se producía en México para niños indígenas, mestizos y españoles consistía en cartillas de villancicos y coplas para cantar en la

(13) apud. Bravo Villasantana Carmen, *Historia y Antología de la Literatura Infantil Iberoamericana*, Vol I, Almena, Madrid, 1980.

(14) apud. Vargas Hugo, *La imprenta y la batalla de las ideas*, col. El Tiempo vuela, Instituto Mora, México, 1991.

Catedral Metropolitana, éstas tenían grandes capitulares de adorno grabadas en madera, viñetas, márgenes y grabados de santos.

Las primeras ediciones infantiles fueron intentos aislados. La primera la encontramos en 1591, cuando el jesuita español Jerónimo de Ripalda hizo su célebre "*Catesismo Ripalda*", del cual se imprimieron innumerables ediciones, se tradujo al idioma mexicano e incluso al maya. Este catecismo sirvió de texto para instruir a varias generaciones.

En 1596, Luis Lagarto, miniaturista, pintó los capitulares y algunas páginas de los libros del coro de los niños de la Catedral de Puebla.

En 1784 se imprimió en Puebla una edición del Catesismo Ripalda acompañada con finos grabados en colores del grabador poblano Pablo Nava.⁽¹⁵⁾

Durante 1800 la educación de los niños era muy severa, las diversiones eran mal vistas por la Iglesia, quien era quien regía la vida de las familias. Al niño le estaba prohibido casi todo, sólo a algunos niños, de vez en cuando y si sus padres eran menos estrictos, se les daba a conocer más de lo

permitido. Entre estas cosas estaban los libros ilustrados de los adultos, como las fábulas de Iriarte y Samaniego, que los niños tomaban a hurtadillas para ver sus grabados. En ocasiones, llegaban a manos de los niños folletines y cancioneros, muy mal impresos, pero con las aventuras y correrías de la época.

Hacia 1882 se establecen las escuelas Lancasterianas de gran éxito en todo el país, cuya principal característica fue mantener activo al niño, revolucionando los conceptos anteriores.

En este siglo XIX se estableció en México la litografía, por Mario Linati quien plasmó en sus litografías los trajes y costumbres de la época.

En 1826 se publica "*El más antiguo Calendario de Galván*", que constituyó un vehículo de cultura aún en las partes más remotas del país ya que contenía artículos religiosos, científicos, literarios, e históricos, con todo tipo de ilustraciones.

Durante el México Independiente, el objetivo de la primaria era enseñar al niño a leer y escribir, a contar, la doctrina Ripalda y en ocasiones el dibujo. Ya existían escuelas particulares para niños.

(15) Ibid.

El texto que se utilizaba era "*El amigo de los niños*" o "*Simón de Nantúa*", entre las clases más adelantadas se leía el "*Libro segundo de la Academia Española*" o "*Las Fábulas de Samaniego*". La escritura era de acuerdo al método de Torcuato de Torío y las cuentas de acuerdo al de Benito Baule.

Sin embargo, durante los primeros años del México Independiente el 93% de la población infantil era analfabeta, ésto debido a las grandes dificultades económicas y a la carencia de un sistema uniforme de educación. Se formularon grandes planes de educación popular, pero sin ningún resultado.

En esta época, el editor Antonio Venegas Arroyo, imprimió varios libros ilustrados con grabados de José Guadalupe Posada los cuales informaban al pueblo de cuanto acontecimiento notable sucedía, a la vez que lo divertía con su crítica ilustrada. En el terreno infantil, destacan sus ilustraciones para los cuentos: "*La Cenicienta o El Escarpín de Cristal*", "*Perucho el Valeroso*", y "*El Clarinete Encantado*". También se imprimieron varios volúmenes de adivinanzas para niños.

Para los años 1830 se robustece el trabajo de la imprenta, se importa maquinaria, y se perfila cada vez más el sentido de responsabilidad artística y técnica. Aparecen cuadernos, misceláneas, libros, calendarios e impresos que asumen un gran decoro plástico.

En 1833 aparece el primer Quijote Mexicano, con láminas grabadas en cobre.

En 1835 se publica "*Mañanas de la Alameda de México*", para facilitar a las señoritas el estudio de la Historia del País.

En 1886 aparece el "*Mosaico Mexicano*", muy pulcro, con buena disposición de planas, y lo más notable: usó el papel hecho en México e introdujo estampas litográficas.

A finales de 1839 se empieza a producir trabajo fino y cuidadoso, con gusto y estilo. Se imprimen fascículos, programas, carteles, tarjetas de felicitación y se multiplican los calendarios.⁽¹⁶⁾

Durante este tiempo, no se producía nada para el entretenimiento infantil; en gran medida, debido a los problemas económicos por los que atravesaba

(16) Ibid, Idem.

el país y a la falta de redes de comunicación. La producción y consumo se concentraban en la Ciudad de México y sólo en las ferias como las de Jalapa y San Juan de los Lagos, se podían encontrar libros ilustrados para niños, importados, y con textos en francés (idioma extranjero principal de entonces) y a precios sólo accesibles a la clase alta.

Por estos motivos, en 1840 aparece en México "*El Diario de los Niños*", consistente de 1282 páginas en varios tomos. Su texto impreso a dos columnas sencillas incluye litografías, sin embargo, todo en este libro era de origen inglés.

Paralelamente aparecen otros libros infantiles como "*Pablo y Virginia*" (1845) en una gran edición con capitulares, viñetas, ilustraciones intercaladas en el cuerpo de las planas, y litografías impresas en papel de China y sobrepuestas a la página; "*Cuentos de la Mamá*" (1849), de Josefina de la Maza; "*Antonio y Anita*" (1851), escrito e ilustrado por el P. Rivera; este libro de estilo muy criollo alcanzó gran celebridad en su época; "*Memorias Fantásticas del Pájaro Verde*" (1868) ilustrado con litografías; "*La Virgen del Niágara*", "*Album de Navidad*" y "*La Linterna Mágica*" (1871), "*Un Viajero de 10 Años*" (1881) de José Rosa; se

importaban también novelas de Julio Verne traducidas al español y con ilustraciones, así como libros de aventuras como "*Ivanhoe*" y "*Robinson Crusoe*". Aparecen también "*El Quijote*" (1900) con ilustraciones de Doré y "*Cuentos Españoles*", de Encarnación Aragonés.

A fines del siglo pasado y principios de éste existía la llamada "*Enciclopedia Universal*" que abordaba originalmente tópicos religiosos, pero siguió después con el abecedario, acompañando cada letra con los objetos y animales correspondientes, fábulas y rimas, todo ilustrado con grabados.

Ya entrado el siglo, la lectura infantil en nuestro país se tornó más prolífica; los niños de 8 a 10 o 12 años leían más frecuentemente aventuras como las de *Buffalo Bill*, *Sherlock Holmes*, *Tom Sawyer*, etc., además, ellos mismos las podían adquirir.

El libro "*Corazón - Diario de un Niño*" de Edmundo Amicis se utilizaba como libro de texto en cuarto año escolar, en tanto que "*Los Cuentos de Calleja*" en su muy extensa variedad de títulos de pequeño formato y "*Los Cuentos de Sopena*", constituían el entretenimiento diario de los niños ya que además venían totalmente ilustrados.

La ilustración de libros escolares comenzó en 1920 siendo Secretario de Educación José Vasconcelos, quien impulsó el programa de libros escolares gratuitos publicados por el Gobierno e ilustrados por Diego Rivera. Más tarde, siguieron contribuyendo a esta labor René D'Hancourt y Jean Charlot. A pesar de esto, el material ilustrado para niños que se publicaba seguía siendo muy poco.

Es hasta el periodo comprendido entre 1930 y 1940, conocido como "*La Epoca de Oro de las Artes*" cuando se publica una serie de libros de cuentos llamada "*Biblioteca del Chapulín*", consistente en relatos ilustrados con tipografía grande, a dos tintas, que contaba entre sus ilustradores a Julio Prieto y Angelina Beloff entre otros.

Otra obra importante es el "*Album de Animales Mexicanos*" editado por la SEP con ilustraciones de Gabriel Fernández Ledesma, que contiene animales de nuestro territorio como la iguana, el chango, etc.

Todo este movimiento de los años cuarenta buscaba fomentar en los infantes el gusto por las artes, el que se alimentó también mediante la creación de talleres de pintura y teatro guiñol, así

como con libros ilustrados para niños campesinos por Diego Rivera, tratando de que asimilaran mediante una nueva forma artística, un contenido nacional, social y folklórico.

Hasta entonces la ilustración no estaba considerada como profesión; esta labor la realizaban pintores, grabadores o litógrafos y sólo en pocas ocasiones se dirigía especialmente a los niños, debido a la escasez de recursos económicos y a que el único apoyo existente era el que podía dar el Gobierno.

Aparecen entonces colecciones importantes de libros ilustrados para niños como "*El Libro de Oro de los Niños*" (1946) publicado por Editorial Acrópolis, consistente de 6 volúmenes con temas e ilustraciones muy variados, tipografía grande y espaciada, artículos y cuentos de autores de habla española lo mismo que los ilustradores; "*Lírica Infantil*" (1951) de Vicente T. Mendoza ilustrado con viñetas de Julio Prieto, "*Corazón*" (1955) de E. Amicis adaptada por F. Gener; y la importante serie "*Colibrí*", enciclopedia infantil auspiciada por la Secretaría de Educación Pública (SEP), traducida al náhuatl, otomí, purépecha y maya, y difundida por la Editorial Indígena de la S.F.P. Las páginas centrales, llamadas "Kaleidoscopio" se ilustraron y

proyectaron por personalidades como Mariana Yampolski, Leonel Maciel, Sergio Arau, Leticia Tarago, Máximo Javier (dibujante indígena) y otros muchos.

A partir de entonces salieron al mercado muchos libros infantiles en nuestro país, pero aún faltaban años para que se creara el libro mexicano, con autores e ilustradores nacidos en este país.

El desarrollo de los cuentos infantiles mexicanos ha sido muy lento, hasta casi la década de los ochenta la mayor parte de los libros de cuentos era de procedencia extranjera, los pocos libros los publicaba el Gobierno a través de la SEP o los autores mismos.

Con el fin de fomentar el hábito de la lectura y la creación en la edición de libros para niños y jóvenes se fundó en 1979 la "*Asociación Mexicana para el Fomento del Libro Infantil y Juvenil, A.C.*", que en colaboración con la SEP creó la primera Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil en la que intervienen autores e ilustradores de todo el mundo. Esta feria se lleva a cabo cada año, promoviendo concursos entre ilustradores y autores infantiles mexicanos.

En opinión de esta asociación, la ilustración debe ser "**un medio para atraer al niño a la lectura**", por ello, la feria cuenta además con: talleres donde se enseña al niño el significado de la ilustración, invitándolos a realizar ellos mismos una; conferencias por pintores e ilustradores y exposiciones de ilustraciones infantiles.

Esta agrupación no tiene fines de lucro, su objetivo es que niños y jóvenes se interesen en la lectura mediante los padres de familia, maestros, editores, escritores e ilustradores.

Esta asociación civil, instituyó el premio anual "*Antonio Fobles*" para texto e ilustraciones inéditas. También se encarga de difundir obras mexicanas en concursos internacionales; cuenta además con el taller de creación literaria "*Cómo escribir cuentos para niños*".

La asociación está afiliada al Consejo Directivo de IBBY Internacional con sede en Suiza, con el fin de continuar sus ideales, como son ayudar al entendimiento internacional por medio de los libros para niños, estimular su creación y difusión en el mundo, promover el establecimiento de bibliotecas, etc. Entre sus propósitos en México está el estimular la creación de textos e ilustraciones de

calidad, para que el niño pueda mantenerse en contacto con su propio patrimonio cultural, su lenguaje y sus costumbres, así como presentarlo y relacionarlo con la cultura y las costumbres de los niños de otros países.

Entre las publicaciones que se han hecho acreedoras al premio "Antonio Robles", se encuentran el texto "Amigo Mar" de Luis Gutiérrez, "Versos para los pequeños" de Ramón I. Suárez, "Cuentos tontos" de Isabel Suárez, "Cuentos Mozambiqueños" de Zoraida Vásquez de S. y Julieta Montelongo, "Los Viajes de Gabriela" de Luis Gutiérrez, "Jugando con Tili" de Yamie Baena, "Pájaros en la Cabeza" de Laura Fernández, "Julieta y su Caja de Colores" de Carlos Pellicer, entre otros.

Hoy en día se encuentran en el mercado nacional una enorme variedad de libros infantiles ilustrados procedentes de prácticamente todo el mundo, destacando principalmente las publicaciones de las editoriales españolas "Everest", "Teide" y "Europa Ediciones". Destacan también las publicaciones de editoriales Colombianas como "Epsilon" y "Norma". Los libros infantiles de origen extranjero que se encuentran a la venta siguen siendo un tanto "de lujo" pues algunos de ellos presentan suaves,

páginas desplegables, etc., con un elevado costo de producción, lo que repercute en su precio al público.

Durante los últimos años, el número de editoriales mexicanas que publican libros infantiles se ha incrementado notablemente. Cada una de las principales editoriales del país, publica cerca de dos mil títulos en numerosas series; sin embargo, pese al enorme número de ejemplares impresos en nuestro país, esto no quiere decir que los autores e ilustradores sean también de origen nacional. La mayoría de las editoriales mexicanas compran los derechos tanto de la autoría literaria como de las ilustraciones editoriales extranjeras para publicar después las obras, dando sólo crédito a su editorial. En el caso de autores independientes, mexicanos o no, frecuentemente se ven obligados a vender sus derechos a la editorial para obtener una ganancia menor pero inmediata, ya que el tiempo de preparación, publicación y redituación de ganancias de una obra es muy largo.

Una vez adquirida la obra por la editorial, puede sufrir cualquier cambio, pasa a manos de un grupo de pedagogos, psicólogos, e ilustradores (dibujantes) que adecúan la obra a la edad y requerimientos del sector infantil a quien se dirige,

las ilustraciones se modifican parcial o totalmente según se requiere tanto en forma, cantidad, y sobre todo color.

Una gran parte de la producción de las editoriales la constituyen las publicaciones de cuentos, libros para colorear, recortar y otras actividades, con personajes Disney, Hanna-Barbera, Marvel, etc.; estas publicaciones por ser de origen extranjero, antes de publicarse sufren modificaciones principalmente en el lenguaje.

Entre las editoriales nacionales que sí publican libros infantiles de autores e ilustradores mexicanos se encuentran:

Editorial Amaxóchitl, con la colección "*Cuentos de la Abuela*", Editorial Amaquemecan, con las colecciones "*Miztli*", "*Muecas y Sonrisas*", etc., entre sus autores se encuentran Susana Mendoza, Margarita Robledo Moguel, Carlos Olmos, etc. y entre sus ilustradores se encuentran El Fisgón, Carlos Sandoval, Laurencia Evans Ríos, entre otros.

Editorial CIDCLI (LIMUSA), con las colecciones "*La Hormiga de Oro*", "*La Salta Pared*", "*El Quijote Argüendero*", etc., entre sus autores figuran

Carmen Boulosa, Diego Jáuregui, etc. y entre sus ilustradores aparecen Laura Fernández, Carlos Pellicer López, Elena Climent, María Figueroa, Diego Rivera (en una edición especial), etc.

Editorial CUICA con su colección "*CUICA*", cuenta con los autores Quetzalcóatl Vizuet, Mireya Cueto, Tere Remolina, y otros más. El ilustrador de sus publicaciones es Alfonso Orvañanos.

Editorial EDILIN, con sus colecciones "*Cuentos para Niños*" de Elena Dreser, ilustrada por Elvira Aguilar; y "*De la Caricatura al Cuento*" de Vicente Leñero, ilustrado por Efrén.

Fernández Editores, una de las principales casas editoras en el terreno infantil, cuenta sólo con una obra de origen mexicano: "*Un Soñador en su Habitación*", de Xandra (seudónimo de la editorial misma), con ilustraciones de Felipe Ugalde.

Existen también editoriales pequeñas como Tomas Meyer, Naroga, Nugali, Patria/Promexa, y Planeta, entre sus autores se encuentran Oscar Muñoz, Carlos López Pellicer, Martha Sastrerías de Parcel, Elena Albala, Vicky Nizri, y Gilberto Sánchez Azura; entre sus ilustradores figuran Felipe Dávalos, Elena

Climent, Milo López, Jorge Ruiz, Teresa Carvalho, y Carlos López Pellicer.

La Secretaría de Educación Pública (SEP), además de los libros de texto, sigue ocupándose de la producción de libros para el entretenimiento infantil; entre sus principales colecciones se encuentran: "*Libros del Rincón*" y "*Reloj de Cuentos*", entre sus autores destacan Emilio Carballido, Ma. Luisa Mendoza, Salvador Elizondo, Hugo Hiriart, Armida de la Vara, etc., entre sus ilustradores figuran Arnaldo Cohen, Heraclio Ramírez, María Figueroa, Nicolás Amoroso, etc.

La editorial mexicana que ha realizado los mayores esfuerzos en pro del libro infantil ilustrado es sin duda Trillas. Esta editorial cuenta con numerosas colecciones de cuentos infantiles de autores e ilustradores mexicanos entre ellas "*Los cuentos de Chela*" de Graciela González de la Tapia, ilustrados por Laura Fernández; "*Los cuentos del Tío Patota*" de Eduardo Robles Boza ilustrados por Gloria Calderas; "*Nuevos Cuentos*" de Julieta Montelongo, y Ma. Teresa Romero entre otros, ilustrados por Bruno López, Silvia Luz Alvarado, etc., "*Margarita Cuenta Cuentos*", de Margarita Hever ilustrados por Luisa de Noriega y Luis Ceballos; y "*Leyendo*

Solitos" de Sara Gerson, ilustrados por Luisa de Noriega.

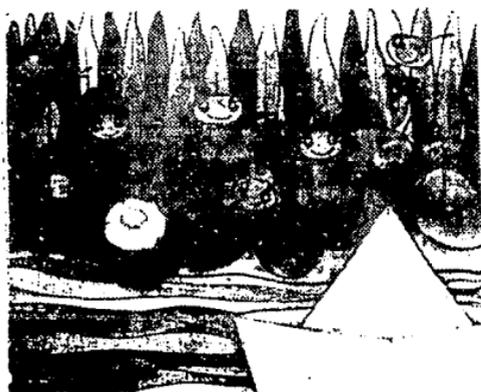
Numerosas publicaciones de Trillas han sido premiadas tanto en la categoría de texto, de ilustración, y de texto e ilustraciones con el premio "*Antonio Robles*" y otras preseas internacionales.

El libro infantil ilustrado es un terreno en realidad nuevo para nuestro país. En un principio sólo el Gobierno se ocupaba de él, poco a poco, un creciente interés en este terreno, ha llevado a la iniciativa privada a incursionar en las publicaciones infantiles, tratando de llevarlas a canales más públicos, colocando en el mercado nacional una gran variedad de publicaciones, pretendiendo satisfacer necesidades, preferencias, y presupuestos.



Arriba: Ilustración de Silvia Luz Alvarado para "El Campo" de Guillermo Flores, editado por Trillas (1985).

Derecha: Ilustración de Martha Avilés para "La Hormiga Viajera" de Sara Gerson, editado por Trillas (1989).



1.3. La Literatura Infantil.

La literatura infantil, en su sentido actual, es una rama relativamente tierna y en proceso de desarrollo del arte literario. Su nacimiento se remonta tres siglos atrás, justo cuando el adulto deja de ver en el niño una calca inconclusa de sí mismo para concebirlo como un ser con características propias. Anteriormente, la literatura infantil sólo era considerada como un género menor abordado únicamente por contados escritores, como si se otorgara a los niños "las migajas de la mesa".

El mundo de los niños se caracteriza por la imperiosa necesidad de comprender el sentido de cuanto lo rodea, desarrollando en ellos la capacidad de fabulación. El niño no conoce bien los límites de la fantasía y la realidad, pero exige coherencia interna en las leyes que rigen la creación y desarrollo del mundo fantástico. Una vez descubierto el mundo infantil, los escritores adultos lo han ido dotando de libros acordes a las capacidades, necesidades, y preferencias de los pequeños lectores, conscientes de que la literatura destinada al niño debe conciliar tales requerimientos, haciendo de ella toda una especialidad.

Isaac Bashevis Singer, Premio Nobel de Literatura 1978, hace las siguientes consideraciones sobre los niños y la literatura:

"Señoras y Señores, hay 500 razones por las que comencé a escribir para los niños, pero para ahorrar tiempo mencionaré sólo 10 de ellas:

- No. 1 - Los niños leen libros, no reseñas. Los críticos les importan un bledo.
- No. 2 - Los niños no leen para encontrar su identidad.
- No. 3 - No leen para liberarse de culpabilidad, para satisfacer su sed de rebelión o para deshacerse de la alienación.
- No. 4 - No tienen uso para la psicología.
- No. 5 - Detestan la sociología.
- No. 6 - No intentan entender a Kafka ni Finnegans Wake.
- No. 7 - Todavía creen en el bien, en la familia, ángeles, diablos, brujas, demonios, lógica, claridad, puntuación y otras cosas obsoletas.

No. 8 - Les gustan los cuentos interesantes, no el comentario, guías, o notas a pie de página.

No. 9 - Cuando un libro es aburrido bostezan abiertamente, sin ninguna vergüenza o miedo de la autoridad.

No. 10 - No esperan que su amado autor redima la humanidad. A pesar de que son tan jóvenes, saben que no está en su poder. Sólo los adultos tienen tales ilusiones infantiles.

Lo anteriormente expuesto por Singer muestra la verdadera esencia del niño lector: un ser peculiar con características, necesidades y gustos propios, por ello, las condiciones que debe reunir un texto para niños a fin de transmitir su contenido no pueden ser iguales a las que implica un modelo comunicativo entre adultos.

Son precisamente las diferencias existentes entre el escritor (adulto) y el lector (niño), las que definen la naturaleza de la literatura infantil que se ha escrito y se escribe en nuestros días.

En opinión del adulto, el niño es un ser en vías de formación, y por ello puede ser guiado, influenciado y hasta manipulado. Por estos motivos, a lo largo del tiempo se ha tomado a la literatura como un vehículo agradable para transmitir mensajes pedagógicos o formativos, es decir, se ha enfatizado más el aspecto didáctico de la literatura que el estético y placentero.

Este punto nos lleva a la eterna discusión sobre el objeto de la literatura infantil: utilidad o diversión. Existen muy diversas opiniones al respecto, entre ellas la de Alfonso Reyes, quien resume en un conciliador punto de vista: "En ninguna literatura es más íntima la relación clásica entre lo útil y lo dulce que en la literatura infantil, si por lo útil se entiende una función pragmática (enseñar algo) y por lo dulce se entiende una función placentera (proporcionar placer estético)."⁽¹⁷⁾

En nuestro país, el proceso de desarrollo de la literatura infantil netamente nacional, ha sido muy lento ya que era preciso liberarse primero de la tradición literaria europea traída durante la conquista española, y posteriormente de la norteamericana, impuesta sobre la de nuestro país.

(17) Alfonso Reyes en el prólogo del libro de Robles, op. cit., p. 9.

Lentamente, con gran esfuerzo y no sin varios traspies, la literatura infantil mexicana ha comenzado a caminar, apoyándose sobre todo en el cuento, el drama y la poesía.

En general, anteriormente a nuestro siglo los niños leían sobre todo el género lírico y narraciones cortas, en tanto que los géneros épico y dramático eran leídos por los mayores. La capacidad de atención de un niño, comparativamente con la del adulto, es menor, y muy posiblemente a esto se ha debido el tan generalizado uso de la brevedad en la literatura para niños.

Por otra parte, durante los siglos pasados, especialmente en el siglo XVIII, la fábula, la leyenda y los cuentos de hadas constituyeron auténticos vehículos pedagógicos, moralizadores, adoctrinadores, y demás.

La naturaleza de la literatura infantil se ha definido sobre todo por oposición a otros géneros casi siempre al de la novela; pero su auténtica esencia es elusiva.

Para Ricardo Salgado Corral, la esencia de la literatura para niños debe ser "una narración de sucesos que capte la actuación de personajes en un momento determinado, sin dejar lugar al despliegue total de su psicología."⁽¹⁸⁾

Julio Cortázar⁽¹⁹⁾ dice al respecto, "...la literatura infantil debe ser una forma completa de breve duración, creada por un autor, pero que mantiene vida propia, que impresiona al lector y es un reflejo imaginario de la vida. Es un objeto bello cuyo destino se espera con impaciencia y atención."

Básicamente, la literatura creada para niños puede ser de dos tipos: aquella "**tradicional**", "popular", "folklórica", o "maravillosa" a la cual pertenecen los "cuentos de hadas"; y por otro lado, la literatura **moderna** o **contemporánea**, surgida en teoría durante el siglo pasado tomando sus raíces de la literatura tradicional. La distinción entre uno y otro tipo de literatura radica básicamente en los temas que abordan y en el tratamiento que se da a éstos.⁽²⁰⁾

(18) Ricardo Salgado Corral, "La Literatura Infantil en la Escuela Primaria", Patria, México, 1977.

(19) Julio Cortázar, "Del Cuento Breve y sus Alrededores" en "Ultimo Round", 9a. edición, Siglo XXI, México, 1984.

(20) apud. Charles E. May, "Short Story Theories", 6a. edición, Ohio University Press, Ohio, 1987.

A la literatura de la pluma de Andersen, Perrault, o Grimm, se le considera como tradicional, en tanto que la literatura de Chejov, Maupassant y Poe, pertenece a la literatura moderna.

Marissa Bortolussi⁽²¹⁾ ideó el siguiente esquema de clasificación:

Literatura Tradicional (Popular)

- sucesión de episodios.
- episodios subordinados al personaje.
- visión maravillosa.
- solución de problemas y conflictos.
- situada en otro tiempo, espacio.
- carácter impersonal del lenguaje.

Literatura Moderna

- un suceso único.
- un suceso más importante que el personaje.
- actitud realista, intento de captar un momento insólito.
- interroga, plantea problemas y conflictos.
- enraizada en la realidad del narrador.
- carácter personal, individual del lenguaje.

La literatura infantil está enraizada en el cuento popular, es lógico que sobre todo en sus primeras manifestaciones, la mayoría de sus características particulares deriven de esta tradición.

El origen de la tradición literaria para niños, según Vladimir Propp,⁽²²⁾ parte del mito mágico y constituía "una especie de amuleto verbal, un medio para obrar mágicamente sobre el mundo."

Los mitos eran considerados un preciado tesoro solo asequible de transmitirse a los iniciados ya que contenían la relación de todos los actos y costumbres de un pueblo. Durante el rito se recreaba al mito en forma de cuento, emulando la estructura de una iniciación: existe una búsqueda o una desgracia para cuya solución se necesita un viaje a tierras lejanas, ignotas, llenas de adversidades y peligros. El héroe protagonista valiéndose de sus virtudes o de algún objeto o personaje mágico, retorna por su recompensa, casi siempre en la forma de una esposa o bien, de un reino.

Cuando el mito pierde su sentido religioso, se convierte en un texto de libre creación, y al

(21) Marissa Bortolussi, "Análisis Teórico del Cuento Infantil", Alhambra, Madrid, s.f.

(22) Vladimir Propp, "Raíces Históricas del Cuento", Colofón, México, s.f., p. 430.

contarlos de generación en generación, la imaginación tuvo que suplir aquellos pasajes que se olvidaban, enriqueciéndolo con todas las variaciones posibles de invención.

En cuanto al origen geográfico y cultural, las fuentes culturales no coinciden con su apreciación, algunos aseguran que la literatura propiamente para niños tiene su origen en las culturas orientales, señalando concretamente a la cultura hindú. Algunos otros autores aseguran que su origen parte de la cultura egipcia, por ser la de mayor antigüedad, le sigue la literatura de los persas y posteriormente la de los hindúes.

Sea cual fuere su origen, la mayoría de los autores, entre ellos Bruno Bettelheim,⁽²³⁾ coinciden en que la literatura para niños debe desempeñar un papel de guía para el afrontamiento del niño a las adversidades y peligros que se le presentan en su camino hacia la madurez. La literatura, según Bettelheim, viene a ser una especie de "hada madrina" que ayuda al niño a "lograr una conciencia más madura, para apaciguar las caóticas pulsaciones de su inconsciente". Para Bettelheim el mensaje que la literatura debe transmitir al niño

es: "la lucha contra las serias dificultades de la vida es inevitable, es parte intrínseca de la existencia humana; pero si uno no huye, sino que se encuentra a las privaciones inesperadas y a menudo injustas, llega a dominar todos los obstáculos, al fin, victorioso".⁽²⁴⁾

La literatura infantil no solo emociona a los pequeños. Aún después de abandonar la infancia, este género sigue ejerciendo una cierta fascinación en los adultos; ésto se debe a que aborda cuestiones universales que desde siempre han interesado al ser humano: amor, justicia, belleza, y muerte entre otros. Así lo demuestra la variedad de esos textos encontrados en distintos grupos humanos, la mayoría con una base estructural y temática parecida. Gran cantidad de las características de esta estructura primitiva persisten en la literatura infantil de nuestros días, tales como transformaciones de tiempo, espacio, formas y tamaños, y la presencia de flora y fauna parlantes, hadas, gnomos, brujas y otros seres fantásticos.

El por qué se siente atraído el niño por esta literatura, se debe sobre todo a la peculiar manera

(23) Bruno Bettelheim, "Psicoanálisis de los Cuentos de Hadas", Crítica, Grijalbo, Barcelona, 1988, p. 55.

(24) Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 15.

que tiene de percibir el mundo, lo cual se tratará con más detalle en el capítulo "El pequeño lector".

Este modo infantil de percibir al mundo es similar a la del hombre primitivo, narrador de los primeros relatos. Cuando se percibe el mundo de una manera más elemental, interesan más las sensaciones como el dolor y la alegría y las reacciones vitales como el miedo, el coraje o la ternura que los razonamientos. Como afirma Antonio Robles,⁽²⁵⁾ "A los niños no les interesan las explicaciones, sino lo que va a pasar. Sus emociones se involucran totalmente en la acción y todo lo demás es captado sólo inconscientemente."

Elizagaray,⁽²⁶⁾ en su libro "En Torno a la Literatura Infantil", menciona las siguientes razones por las que al niño sigue atrayéndole la literatura tradicional:

a) La literatura tradicional (folklórica) es un prodigio de imaginación popular, capaz de nutrir la más exigente necesidad de su inagotable fantasía.

b) Los personajes de esta literatura presentan casi siempre figuras arquetípicas y en varias ocasiones símbolos de las virtudes y defectos humanos. Tomando en cuenta lo maniquea que es la mentalidad infantil, le resulta muy comprensible esta concepción cuentística y su estructura primitiva en la que aparecen perfectamente deslindados los actos y valores humanos.

Dentro de su peculiar estructura el malo es perfectamente malo y el bueno es inconfundiblemente bueno, y en resumidas cuentas, el anhelo de justicia, que en el niño es muy fuerte, termina compensándose ampliamente con el resultado final del premio y castigo correspondiente.

c) La mente del niño es como una placa virgen, fresca y plástica, aún no dañada por la pátina de mal gusto que la vida le va imponiendo y que ahoga en ocasiones, la sensibilidad del hombre.

d) El niño, semejante al hombre primitivo, creador de fantasías, necesita apoderarse de

(25) Antonio Robles, *¿Se Comió el Lobo a Caperucita?*, América, México, 1942, p. 72.

(26) Alga Marina Elizagaray, *En Torno a la Literatura Infantil*, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana, 1975.

ese cúmulo de experiencias vitales para ir apoyándose en ellas.

A lo largo de la Historia, la literatura infantil ha generado una gran cantidad de obras de todo tipo para los niños. Marissa Bortolussi,⁽²⁷⁾ propone, a fin de analizar tales obras, que éstas se agrupen de acuerdo a su argumento y personajes que intervienen, surgiendo entonces la siguiente clasificación.

A) De acuerdo a su argumento: Puede ser literatura fantástica, humorística, instructiva, o formativa.

- 1. Literatura Fantástica:** Se caracteriza porque abunda la fantasía, impera lo extraordinario, las aventuras maravillosas y los personajes míticos como brujas, hadas, gnomos, ogros, etc.; en esta categoría se encuentra "*Aladino y la lámpara maravillosa*", "*El Gato con botas*", "*La bella durmiente*", etc.
- 2. Literatura Humorística:** Estas obras se caracterizan por su sentido del humor, sus situaciones son graciosas e hilarantes, su

propósito es el divertimento. En este renglón se encuentra por ejemplo "*La Cascorvia*".

3. Literatura Instructiva o Didáctica: Dentro de su contenido se plantean fundamentos científicos y nociones didácticas, buscan transmitir a los niños algunas cuestiones relativas a la educación como por ejemplo las ciencias naturales, ciencias sociales, etc.

4. Literatura Formativa: Su finalidad es fortalecer los valores universales en el niño como el valor, la honradez, la justicia, etc. Por ejemplo los cuentos de Johan Swift y los de los hermanos Grimm.

B) De acuerdo a los personajes que intervienen: aquí se agrupan los textos de hadas, de animales, y los de la vida real.

1. Textos de Hadas: Son aquellos que comienzan con una disminución o un daño causado a alguien (raptó, expulsión del hogar, etc.), o bien por el deseo de poseer algo. Se desarrolla a través de la partida del protagonista del hogar paterno, el encuentro con el donante que le ofrece un instrumento

(27) Marissa Bortolussi, *op. cit.*

encantado, o un ayudante por medio del cual halla el objeto de su búsqueda.

Más adelante, el texto presenta un duelo con el adversario, el regreso y la persecución. El protagonista se somete a pruebas, sube al trono y contrae matrimonio.

Lo que los textos de hadas dicen no son hechos, ni lugares, ni personas tangibles porque hablan de tierras remotas en el "érase una vez", donde se sugiere que no pertenecemos, conducen al niño al interior de un mundo maravilloso, para después, al final, devolverlo a la realidad de la manera más reconfortante.

- 2. Textos de animales:** Se caracterizan por dar a los animales cualidades y defectos del ser humano. Tienden a fomentar el amor por la naturaleza y en especial a los animales. Predomina el antropomorfismo de todo tipo de animales. En este renglón se encuentra "El Patito Feo", "Ricitos de Oro y los Tres Ositos", etc.
- 3. Textos de la vida real:** Los personajes y situaciones de este tipo de literatura son tomados de la vida diaria, la identificación del

lector con el protagonista o con el resto de los personajes es más inmediata porque éstos han sido sacados de la vida cotidiana: el niño huérfano, pobre, rico, alegre, triste, etc., y se enfrenta a situaciones comunes a las de la realidad del pequeño lector.

Estos textos se presentan en ambientes muy diversos y tienen como propósito educar el entendimiento y voluntad del niño. "*Robinson Crusoe*" y "*Tom Sawyer*" son ejemplos de este grupo.

La clasificación que propone Bortolussi es un auxiliar en el análisis y estudio de la literatura infantil, sin embargo, es importante hacer hincapié en el hecho de que debido a las características peculiares de este género, una obra para niños puede estar dentro de una categoría y tener además, rasgos de otra.

Capítulo 2

El libro infantil ilustrado:

Materiales y Procesos.

Se entiende por libro la unión de varias hojas de papel, ordinariamente impresas, unidas entre sí por diversos medios, formando un volumen con cubiertas de materiales tales como cartulina, tela, cartón, plástico, etc. Cada una de las copias de un original se llama ejemplar.

Por su forma, el libro puede ser prolongado o apaisado. Prolongado (u oblongo) cuando su altura es mayor que su ancho y apaisado cuando su ancho es mayor que su altura.

En su aspecto exterior el libro está formado por: *cubiertas o tapas*, cuyo fin no sólo es el de proteger al libro, sino también mejorar su presentación y destacarlo entre los demás libros mejorando con ello su venta; *lomo*, es la parte lateral del libro en la que se unen todas sus hojas, el lomo debe considerar en su diseño el título del libro, y los nombres de su autor y editor ya que servirá para identificar al libro en la estantería; y finalmente el

corte que se refiere al formato (tamaño) real del libro una vez refinado.

En su parte interior, el libro está formado por hojas impresas, cada una de cuyas caras se denomina página. Para imprimir un libro se editan varias páginas a la vez de acuerdo al tamaño de la página impresora en una hoja grande llamada pliego. Los pliegos ya impresos y convenientemente doblados originan el formato del libro así como la sucesión ordenada (compaginada) de páginas.

El interior del libro está básicamente formado por *pliego de principios o introducción*, constituido por portada o carátula, prefacio, índice, etc.; *cuerpo del libro*, con este nombre se designa el texto general o conjunto de la composición en el que se desarrolla la materia del libro; y por último el final, que comprende el apéndice, colofón, índice, etc.⁽²⁸⁾

La estructura de las páginas está integrada por los siguientes elementos: texto, ilustración y áreas en blanco. El texto y la imagen (ilustraciones) en la estructura de un libro son fundamentales y de acción interdependiente. Dependerá del tema que se trate y a quién va dirigido, de que uno de estos elementos sobresalga en relación al otro.

(28) Mc Lean, Ruari; Manual de Tipografía; H. Blume; Madrid, España; 1987.

Por las características del público infantil, los libros dirigidos a los niños están predominantemente constituidos por ilustraciones en sus páginas interiores. De entre todas las clases de libros, son los libros infantiles los que presentan mayor variedad en cuanto a materiales y estructura.

No existe una forma específica de realizar libros para niños ya que esto depende del criterio de diseñadores e ilustradores, así como de factores económicos o una determinada línea de las casas editoras. Para darse cuenta de ello se presentan a continuación tablas de análisis comparativo tomando en consideración los elementos constitutivos básicos del libro infantil ilustrado.

Posteriormente se analizarán con mayor detenimiento cada uno de los elementos mencionados.

Ejemplar	Formato	Dimensiones del formato	Técnica de ilustración		Tipografía		Técnica de impresión	Material de impresión
			Cubiertas	Interiores	Titulos y encabezados	Interiores		
Victor, el hipopótamo volador, Marie-José Sacré / Guy Counhaya, Everest, España, 1982	Vertical	20 x 29 cm.	Pastel	Pastel	Goudy, 60 pts.	Futura, 14 pts.	Offset	Couché paloma mate, 135 g.
Chas-Chas Y. Vasnetsov, Progreso, Moscú, s.f.	Vertical	22.5 x 28 cm.	Acrílico	Mixta	Fantasia, 72 pts.	Times, 16 pts.	Litografía/ Offset	Bond, 250 kg.
El nuevo hogar de Grañas, Kate Emery Pogue / Sally Augustini, Trillas, México, s.f.	Vertical	16.5 x 20 cm.	Plumones	Plumones	Berling, 48 pts.	Baskerville, 16 pts.	Offset	Bond, 250 kg.
Mi amigo el Cocodrilo, Claude Dessons, Epsilon, Colombia, 1984.	Vertical	24.5 x 31.5 cm.	Gouache	Gouache	Gill Sans; 60 pts.	Goudy, 18 pts.	Offset	Couché paloma mate, 135 g.
Cuento de Otoño, Jill Barklem, Ediciones B., S.A. España, 1987.	Vertical	14 x 17.5 cm.	Acuarela	Acuarela	Times, 20 pts.	Times, 14 pts.	Offset	Couché paloma mate, 135 g.

Ejemplar	Formato	Dimensiones del formato	Técnica de Ilustración		Tipografía		Técnica de Impresión	Material de Impresión
			Cubiertas	Interiores	Títulos y encabezados	Interiores		
El pequeño bicho abandona el nido, Marcia Leonard, Carol Newsom, Timun Mas., S.A, España, 1990.	Horizontal	20 x 25 cm.	Gouache/ Acuarela	Acuarela	Century, 36 pts.	Script, 16 pts.	Offset	Couché paloma mate, 135 g.
Medianito, Graciela González de Tapia, Laura Fernández, Trillas, México, 1984.	Vertical	21 x 27 cm.	Acuarela	Acuarela	Berling, 72 pts.	Times, 14 pts.	Offset	Bond, 250 kg.
Un mango de rechupete, Zoraida Vásquez, Juleta Montelongo, Trillas, México, 1984.	Horizontal	21 x 21 cm.	Acuarela/ Tinta china	Acuarela/ Tinta china	Futura, 72 pts.	Futura, 20 pts.	Offset	Bond, 250 kg.
Ha llegado el Otoño, Juan Manuel Contreras Gerardo Suzán, Trillas, México, 1988.	Horizontal	21 x 21 cm.	Acuarela	Acuarela	Gill Sans, 60 y 72 pts.	Futura, 16 pts.	Offset	Bond, 250 kg.
El sol que no tenía memoria, Eric Larreula, Conxica, Telde, España, 1990.	Horizontal	21 x 20 cm.	Acuarela	Acuarela	Script, 30 pts.	Script, 24 pts.	Offset	Couché paloma mate, 135 g.

2.1. El Formato:

Todas las publicaciones están restringidas por ciertos límites visuales. Estos límites constituyen el *formato*, que es la forma, el tamaño y el estilo del libro.

Los libros infantiles varían considerablemente en forma y tamaño,⁽²⁹⁾ van desde lo suficientemente pequeños para llevarlos en el bolsillo hasta aquellos que igualan el formato de un periódico tabloide o aún mayores.

La determinación del formato del libro infantil es resultado de una o más de estas tres consideraciones prácticas: 1) facilidad de manejo del libro por parte del niño (de acuerdo a su edad), 2) adaptabilidad del contenido del libro al formato, 3) limitaciones mecánicas de los tamaños de las prensas de impresión.

A partir de tales consideraciones pueden derivarse una multitud de formatos diversos, lo ordinario es que se determine el formato de acuerdo a las normas clásicas de edición, más bien por razones

de economía pues se aprovechará al máximo la superficie de las páginas interiores. Sin embargo, actualmente se producen también libros infantiles con formatos más libres y hasta caprichosos.

Todos los formatos deben tener una estructura, entendida ésta como planeación y organización tanto de los elementos de las páginas del libro infantil, como de las ilustraciones mismas.

Todos los formatos deben tener una estructura, entendida ésta como planeación y organización tanto de los elementos de las páginas del libro infantil, como de las ilustraciones mismas.

Por regla general, la estructura impone un orden y predetermina las relaciones internas de las formas en una página. "La estructura puede ser formal, semiformal o informal. Puede ser activa o inactiva. También puede ser visible o invisible."⁽³⁰⁾

Estructura formal: Se compone de líneas estructurales que aparecen construidas de manera rígida, matemática. Las líneas estructurales habrán de guiar la formación completa del diseño. La página queda dividida en una cantidad de

(29) Ver tablas comparativas al principio del capítulo.

(30) Wong, Wucius, Fundamentos de diseño bi- y tri-dimensional, Gustavo Gili, Barcelona, Esp., 4a. ed., 1985.

subdivisiones, igual o rítmicamente. Los elementos quedan organizados con una fuerte sensación de regularidad. Los tipos de estructura formal son la repetición, la gradación y la radiación.

Estructura semiformal: Habitualmente es bastante regular pero existe una ligera irregularidad, ya que puede o no componerse de líneas estructurales que determinan la posición de los elementos.

Estructura informal: Normalmente no tiene líneas estructurales, su organización es por lo regular libre e indefinida.

Estructura inactiva: Todos los tipos de estructura pueden ser activos o inactivos. Una estructura inactiva se compone de líneas estructurales que son puramente conceptuales. Dichas líneas son construidas para guiar la ubicación de formas, pero nunca interfieren con los elementos ni dividen el espacio en zonas distintas.⁽³¹⁾

Estructura activa: La estructura activa se compone de líneas estructurales que son asimismo conceptuales. Sin embargo, las líneas estructurales activas pueden dividir el espacio en subdivisiones

individuales, que interactúan de varias maneras con los módulos que contienen.

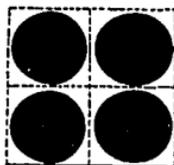
a) Las subdivisiones estructurales aportan una completa independencia espacial para los módulos resultantes. Cada módulo existe aislado, como si tuviera su propia y pequeña referencia a un marco. Se pueden introducir eficazmente juegos alternados, sistemáticos o azarosos.

b) Dentro de la subdivisión estructural, cada módulo puede ser trasladado para asumir posiciones excéntricas. Incluso, puede deslizarse más allá de la zona definida por la subdivisión estructural, pudiendo cortarse la porción del módulo que quede fuera de los límites, afectando así la figura del módulo.

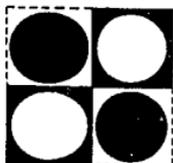
c) Cuando el módulo penetra en el dominio de una subdivisión estructural adyacente, se considera como el encuentro de dos formas y puede procederse como se desee a la penetración, la unión, la sustracción o la intersección.

d) El espacio aislado por un módulo en una subdivisión estructural puede ser reunido con cualquier módulo o subdivisión estructural vecina.

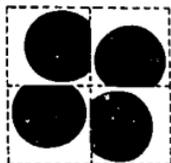
(31) Ibid.



Estructura
Inactiva



Estructura
activa (a)



Estructura
activa (b)



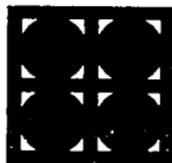
Estructura
activa (c)



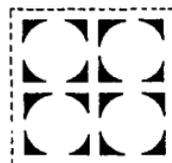
Estructura
activa (d)

Estructura Invisible: En la mayoría de los casos las estructuras son invisibles, sean formales, semiformales, activas o inactivas. En las estructuras invisibles las líneas estructurales son conceptuales, incluso si cercenan un fragmento de un módulo. Tales líneas son activas pero no son líneas visibles ni de un grosor mensurable.

Estructura visible: En esta estructura las líneas estructurales existen como líneas reales y visibles, de un grosor deseado. Tales líneas deben tratarse como una clase especial de módulo ya que poseen todos los elementos visibles y pueden interactuar con los módulos y con el espacio contenido por cada una de las subdivisiones estructurales.



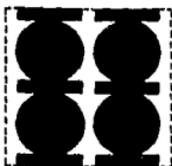
Estructura visible
(positiva)



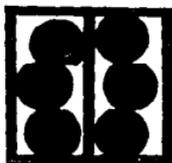
Estructura visible
(negativa)

Las líneas estructurales visibles pueden ser positivas o negativas, si son negativas quedan unidas con el espacio negativo o con los módulos negativos, las líneas estructurales son visibles ya que tienen un grosor definido que puede ser visto y medido.

Las líneas estructurales visibles positivas y negativas pueden utilizarse conjuntamente o usarse alternada o sistemáticamente.



Estructura visible
(horizontales positivas
verticales negativas).



Estructura alternada
visible e invisible.

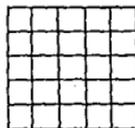
Estructura de repetición: Cuando los módulos son colocados regularmente, con un espacio igual alrededor de cada uno, están en una estructura de repetición. Esta estructura de repetición es formal y puede ser activa o inactiva, visible o invisible. En este tipo de estructura toda la superficie se divide en subdivisiones estructurales idénticas sin intervalos espaciales entre ellas.

El enrejado básico: Es la más común de las estructuras de repetición. Se compone de líneas horizontales y verticales uniformemente espaciadas

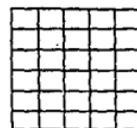
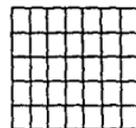
que cruzan entre sí, resultando subdivisiones cuadradas de igual tamaño y cantidad de espacio.

Variaciones del enrejado básico: Existen muchos otros tipos de estructuras de repetición, habitualmente derivados del enrejado básico. Tales variaciones pueden ser:

a) **Cambio de proporción:** Las subdivisiones cuadradas pueden sustituirse por rectangulares, consiguiendo mayor énfasis en la dirección de la estructura.

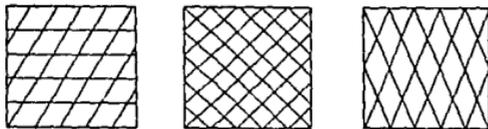


Enrejado básico



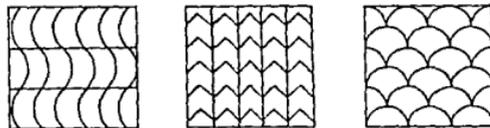
Cambio de proporción

b) Cambio de dirección: Todas las líneas horizontales o verticales, o ambas, pueden ser inclinadas hasta cualquier ángulo, provocando una sensación de movimiento.



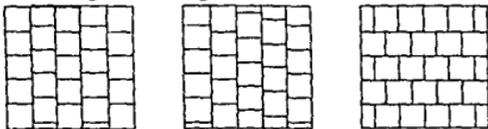
Cambio de dirección

subdivisiones estructurales que continúan siendo de la misma forma y tamaño.



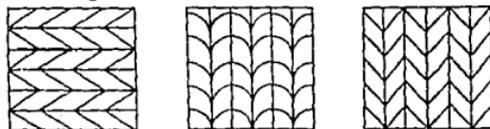
Curvatura o quebrantamiento

c) Deslizamiento: Cada fila de subdivisiones estructurales puede ser deslizada en una u otra dirección, regular o irregularmente.



Deslizamiento

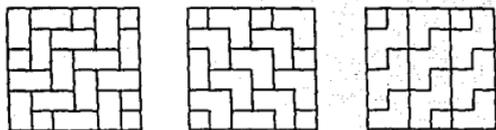
e) Reflexión: Una hilera de subdivisiones estructurales puede reflejarse y repetirse en forma alterna o regular.



Reflexión

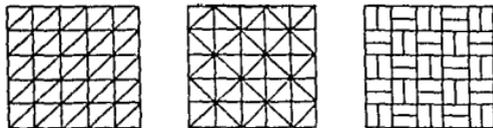
d) Curvatura o quebrantamiento: Las líneas horizontales o verticales, o ambas, pueden curvarse o quebrarse en forma regular, lo que deriva a

f) Combinación: Las subdivisiones estructurales en una estructura de repetición pueden combinarse para integrar formas mayores o más complejas. Estas deben ser idénticas, ajustando entre sí sin espacios intermedios.



Combinación

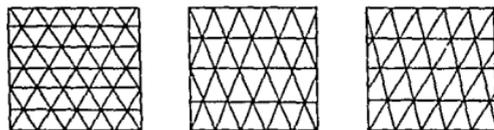
g) Divisiones ulteriores: Las divisiones estructurales pueden ser nuevamente divididas en formas más pequeñas o más complejas. Las resultantes deben ser también idénticas entre sí.



Divisiones ulteriores.

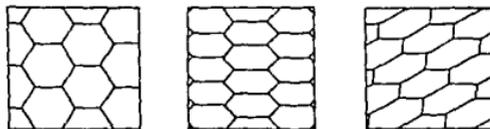
h) El enrejado triangular: La inclinación de la dirección de líneas estructurales y su nueva división en las subdivisiones que así se forman, permiten un enrejado triangular. Se distinguen tres direcciones

equilibradas, aunque una o dos de ellas pueden parecer más prominentes.



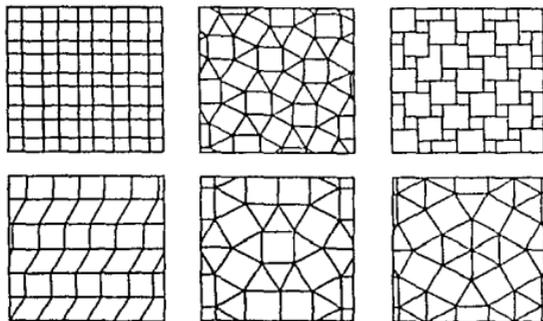
Enrejado Triangular.

i) El enrejado hexagonal: Combinando seis unidades espaciales adyacentes de un enrejado triangular se obtiene el hexagonal. Puede ser alargado, comprimido, o distorsionado.



Enrejado Hexagonal

Estructuras de múltiple repetición: cuando la estructura se compone de más de una clase de divisiones estructurales, que se repiten en forma y tamaño, ya no se trata de una estructura de repetición, sino de una estructura de "múltiple repetición". Tal estructura es todavía una estructura formal. Las diversas clases de subdivisiones estructurales se entretajan de modo regular; los ejemplos de este tipo de estructura son los taraceados planos, matemáticos y semirregulares, así como las estructuras que se componen de formas repetidas a intervalos regulares.⁽³²⁾



Estructuras de múltiple repetición.

Módulos y subdivisiones estructurales: En una estructura inactiva (e invisible) los módulos son colocados en el centro de las subdivisiones estructurales o en las intersecciones de las líneas estructurales. Pueden ajustarse exactamente con las subdivisiones o ser más pequeños o más grandes que ellas. Si son más grandes los módulos adyacentes habrán de tocarse, penetrarse, unirse o sustraerse entre sí.

En una estructura activa (visible o invisible) cada módulo queda confinado a su propia subdivisión espacial, pero no está necesariamente colocado en el centro de la subdivisión. Pueden ocurrir variaciones de posición y dirección.

Los supermódulos quedan relacionados de la misma manera con las subdivisiones estructurales, excepto que podemos contenerlos en superdivisiones estructurales, que se componen de varias subdivisiones regulares que se unen entre sí.

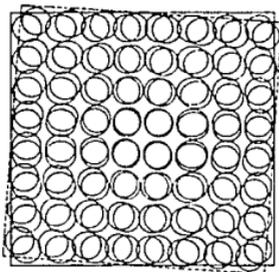
Repetición de posición: En una estructura inactiva (e invisible) hay siempre una repetición de posición, porque si cambia la colocación de módulos dentro de cada subdivisión, puede

(32) Ibid, Idem.

destruirse fácilmente la regularidad de la estructura de repetición.

En una estructura activa (visible o invisible) la repetición de posición no es siempre necesaria. Las líneas estructurales activas o visibles aportan la suficiente disciplina de repetición para que pueda explorarse plenamente la libertad de colocación de los módulos, más las variaciones de dirección.

Superposición de estructuras de repetición: Las estructuras de repetición, junto con los módulos que incluye puede sobreponerse a otra estructura de repetición. Ambas estructuras pueden ser la misma o ser diferentes entre sí, la interacción de estas estructuras amplían las posibilidades de explotación del formato, resultando así páginas o ilustraciones mucho más dinámicas y propositivas.



Superposición de estructuras de repetición

2.2. Tipografía:

Como se mencionó en párrafos anteriores, los libros para niños se encuentran predominantemente constituidos por ilustraciones, sobre todo aquellos libros con fines meramente de divertimento infantil.

Tanto en textos educativos como de entretenimiento, las ilustraciones encuentran su principal apoyo en la tipografía. Ambas deben amalgamarse a fin de lograr un sistema efectivo de comunicación visual. Las palabras impresas no sólo transmitirán el contenido del libro al niño, sino que las formas visuales creadas por las líneas curvas y rectas y los ángulos que constituyen los caracteres, pueden también reforzar las ideas sugeridas por el texto y las ilustraciones, influyendo así en el pensamiento infantil.

La tipografía es mucho más que marcas negras sobre el papel. Estas marcas descomponen el blanco del formato en diversas formas. El reconocimiento de los textos está dado por los espacios entre letras, palabras y líneas de tipografía. Cuando se compone un gran número de palabras, éstas forman en su totalidad

configuraciones de textura y tono que actúan en forma conjunta con las ilustraciones.

Para explotar estas sutilezas al máximo es importante el conocimiento de las familias tipográficas, de la mecánica de la composición y de la terminología implícita en la tipografía.

2.2.1. Terminología: "Tipografía es todo símbolo visual visto en la página impresa".⁽³³⁾

Las letras se clasifican en mayúsculas (altas) y minúsculas (bajas). Otros términos se refieren al "aspecto" de los caracteres de imprenta:

Altura x: profundidad del cuerpo central de la letra minúscula basada en la letra x.

Ascendentes: parte de las letras minúsculas que se prolonga por arriba de la altura x.

Descendentes: parte de las letras minúsculas que se prolonga por debajo de la altura x.

Línea de base: línea sobre la que descansan el cuerpo central y las letras mayúsculas.

Hueco: espacio blanco dentro de una letra.

Línea fina: rasgo delgado de una letra.

Remate: rasgo final de terminación del rasgo principal de una letra.



2.2.2. Clasificación: Literalmente, se pueden encontrar miles de formas tipográficas. Para facilitar su reconocimiento, los tipos⁽³⁴⁾ se organizan por: grupos, familias, fuentes y series.

Grupos Tipográficos: En los grupos o estilos tipográficos se toman en cuenta dos cosas: su evolución individual a partir de la invención de la imprenta y su forma estructural. Actualmente se tienen clasificados cinco estilos: romano (antiguo y moderno), sans serif, egipcio, inglés y de fantasía o historiadadas.

(33) Mc Lean, Ruari, *op. cit.*

(34) Caracteres.

Tipos Romanos: Son los más numerosos y de uso más generalizado,⁽³⁵⁾ su estilo está inspirado en las letras grabadas en los edificios romanos, influencia notoria sobre todo en las mayúsculas, en tanto que las minúsculas siguen el estilo de los escribanos italianos.

Se caracterizan por contrastar rasgos suaves y fuertes y por el uso de remates, lo que las hacen de fácil lectura para los niños, además poseen una interesante apariencia por la textura creada mediante un cierto número de líneas de tipografía.

Su diseño general es similar, pero los caracteres de este estilo pueden subdividirse en dos grupos: antiguo y moderno.

Romano Antiguo: Son menos formales que las modernas, el contraste de los rasgos de la letra es menos pronunciado y sus remates se unen o plasman en las terminales de los rasgos que están junto a ellos.

Romano Moderno: Aunque "moderno" pudiera sugerir reciente, no es así, este estilo data de hace dos siglos, las letras tienen una apariencia más

mecánica y menos artística o caligráfica que el antiguo. Su característica más sobresaliente es un remate recto, delgado y discontinuado.

ABCDEFGHIJ
KLMNOPQRS
TUVWXYZab
cdefghijklmnopq
rstuvwxyz 12345
67890&!@£\$%&'()*

Baskerville Old Face
estilo: Romano Antiguo.

Sans Serif: También llamadas tipos góticos o de "palo seco" (sin remates), por su fácil lectura ocupan el segundo lugar en uso.⁽³⁶⁾ Son monótonas y esqueléticas, con muy poco o nulo contraste entre sus rasgos, carecen de remates.

(35) Ver tablas comparativas al principio del capítulo.

(36) Ver tablas comparativas al principio del capítulo.

La inspiración para su uso nació con la Revolución Industrial pues reflejaba el espíritu del funcionalismo. Este estilo no era nuevo en la época de su introducción, su modelo se tomó de los antiguos caracteres griegos que tenían rasgos de amplitud uniforme.

ABCDEFGHIJKL
MNOPQRSTUVWXYZ
W XYZ abcdefg
hijklmnopqrstuv
wxyz 12345678
90 & ? ! ß £ \$ () « » « »

Univers 55
estilo: Sans Serif

Tipo Egipcio: Después de Bodoni (1788) el diseño tipográfico se volvió ecléctico, buscando nuevas formas de expresión tipográfica se comenzaron a

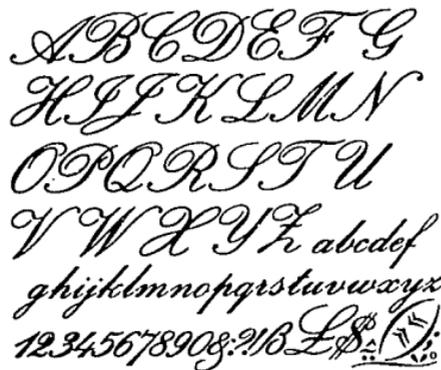
mezclar estilos resultando otros de gran impacto, uno de ellos es el egipcio que se caracteriza por sus remates cuadrados y formas pesadas.

Este estilo se usa con mayor frecuencia en encabezados y en menor medida para textos extensos debido a su mencionada pesadez.

**ABCDEFGHIJKL
MNOPQRSTUVWXYZ
W XYZ abcdefgh
ijklmnopqrstuv
wxyz 1234567890
& ? ! ß £ \$ () « » « »**

Belwe Condensad
estilo: Egipcio.

Tipo Inglés: Las pertenecientes a este estilo imitan la letra manuscrita; la letra cursiva no está unida, mientras que la inglesa o manuscrita aparenta estarlo. Estas letras se emplean para finalidades especiales, primordialmente en textos no demasiado extensos como los títulos y encabezados.



Palace Script
estilo: Inglés.

Tipo de Fantasía: También llamada "historiada". No tiene una definición tan precisa como para incluir en este estilo letras con características específicas. Esta clasificación incluye aquellas letras que no

entran en los tipos anteriores. Algunas de estas letras podrían clasificarse como "de moda" puesto que dan una connotación de determinado tiempo, periodo, lugar, o una moda determinada. Estos caracteres no se prestan para la composición de originales extensos.



Yagi Link Double
estilo: Fantasía.

Familias Tipográficas: El estilo seguido en el diseño de los elementos o partes de la letra, separa a una familia de la otra. Una familia se define como cierto número de letras de diseño estrechamente

afín. Dentro de una misma familia puede haber variedades de amplitud, peso y posición, pero las características básicas de diseño permanecen constantes.

Fuentes Tipográficas: Una fuente está integrada por letras, números, signos de puntuación y otros símbolos que constituyen una rama de una familia en determinado tamaño. Por rama se entiende una variación de la familia en cuanto a peso y proporción.

Series Tipográficas: La variedad en los tamaños de la rama de una familia disponible para composición se denomina serie.

2.2.3. Conceptos relacionados con los tipos: Los tipos tienen tres aspectos básicos: forma, proporción y peso.⁽³⁷⁾

Forma: Está dada por sus características estructurales, tamaño, e inclinación y son:

a) *Mayúsculas o altas:* Se usan por lo regular para cabezas de textos o para datos sobresalientes.

b) *Minúsculas o bajas:* Usadas para el resto del texto.

c) *Itálicas o cursivas:* Se encuentran inclinadas hacia un lado y permiten dar ritmo y agilidad a la lectura, también se usan como contraste cuando se combinan con otros tipos.

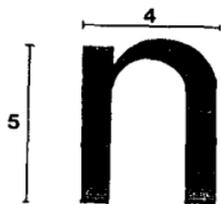
d) *Contra itálicas:* inclinadas también, pero hacia la izquierda.

Proporción: Está dada a partir de la proporción normal de una letra y su comparación de ésta con su forma condensada y extendida; esta proporción responde a la relación que existe entre los trazos negros verticales y los espacios blancos intermedios de la otra, dándosele el nombre común de anchos.

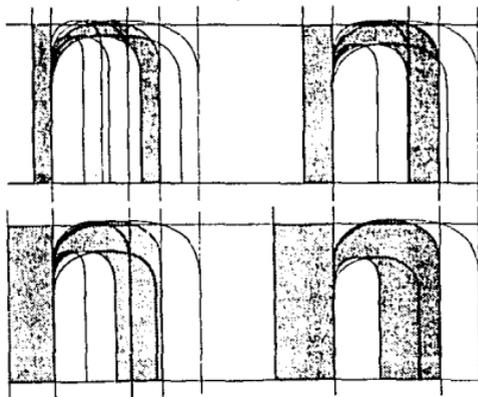
Para entender mejor esta norma y las variaciones a que ha dado lugar se puede partir de una sola letra, por ejemplo la "n", la silueta de la "n" es considerada normal cuando su anchura sea aproximadamente de 4/5 de su altura. Es decir, la

(37) Lewis John, Principios Básicos de Tipografía, Trillas, México, s.f.

retícula generatriz de un alfabeto normal se basa en un rectángulo vertical de proporción 4 (ancho) por 5 (alto).



Proporción de 4 a 5.



Distintos pesos (grosoras) y proporciones (anchuras) de la "n".

Las diferentes proporciones que se pueden encontrar son:

a) *Condensada*: Se usa principalmente para economizar espacio.

Helvetica Medium Condenset

b) *Media o Normal*: es la proporción estándar.

Helvetica Medium

c) *Extendida*: A diferencia del condensado, este carácter ocupa la mayor parte del espacio disponible para poco texto.

Helvetica Medium Extended

Peso de la Cara: Está dado según el ancho de los fustes. En este caso los grosores que se consideran normales son aquellos en los que el trazo básico de la letra (barra) tiene como promedio un grueso del 15% del alto de la escritura, sin embargo, los grosores de los trazos horizontales no responden a la misma lógica; por ejemplo, en los

tipos normales los horizontales y verticales son de un grueso casi idéntico, en tanto que en los gruesos las horizontales son más finas que las verticales.

Las variaciones que se pueden encontrar son:

a) *Light*: es el más delgado y de apariencia más ligera de los tipos.

Helvetica Light

b) *Medium*: llamado también normal o redondo, esto es, que no presente variación en peso.

Helvetica Medium

c) *Bold*: es el más grueso y pesado de los tipos.

Helvetica Bold

d) *Outline*: los tipos están únicamente perfilados por una línea contorno.

Helvetica Medium Outline

e) *Inline*: estos caracteres destacan aún más las cualidades outline, ya que los tipos tienen un filo blanco que los perfila.

AIRKRAFT Inline

f) *Shaded*: aquellos tipos definidos por una sombra.

Dynamo Shadow

Pese a las variaciones que pueden presentar los caracteres, a primera vista muchos de ellos parecen idénticos; sin embargo hay ciertas características presentes en algunas letras que distinguen a cada fuente. Para identificar un tipo se puede observar en las altas lo siguiente: la forma

de los remates, la barra transversal de la "C", la cola de la "R", la forma de la "S", y el centro de la "W". En las bajas se observan los siguientes detalles: el ángulo de los remates en los ascendentes y descendentes, la forma de la "g", el centro de la "a", la barra transversal de la "e", la forma de la "r", la cola de la "y".⁽³⁸⁾

2.2.4. Medición de Tipos: El tamaño de los tipos se mide en puntos o milímetros, según la clase de equipo que se utilice para componer. De los dos sistemas de medidas el de puntos, llamado "Didot", es el más antiguo y el de uso más generalizado.

El tamaño del tipo se mide en puntos y la longitud de la línea en picas. Hay 6 picas o cuadratinas en una pulgada (2.54 cm.) y 12 puntos en una pica; por tanto hay 72 puntos por pulgada.

Los tamaños más comunes de tipos fluctúan entre 14 y 20 puntos, son utilizados normalmente como tipo común o de texto para los libros infantiles, los tamaños más usados en títulos y encabezados son de 30, 36, 48, 60 y 72 puntos.⁽³⁹⁾ Algunos tamaños

empleados en textos también se encuentran disponibles en tamaños de medio punto como por ejemplo 5½, 6½, 8½ puntos, etc.

El tamaño de los tipos se determina con un *tipómetro*, que es una especie de regla de acetato calibrada en puntos y picas. Se mide desde el extremo del rasgo ascendente hasta la parte inferior del descendente.

6 pts. *Type*

10 pts. *Type*

14 pts. *Type*

18 pts. *Type*

24 pts. *Type*

36 pts. *Type*

48 pts. *Type*

72 pts. *Type*

Diferentes tamaños de un mismo tipo.

(38) Lewis John, *op. cit.*

(39) Ver tablas comparativas al principio del capítulo.

La longitud o medida de una línea tipográfica se expresa en función del número de picas o de picas y puntos. La pica se usa además para medir el ancho y la altura de las columnas, el espacio en blanco entre las columnas (medianiles) y el refino o borde de las páginas (blancos).

El conocimiento del sistema de medición tipográfica permite en el diseño del libro que pueda mejorarse la legibilidad de los tipos, que pueda modificarse el tono de la mancha de un bloque de texto, y el acomodo de textos en un espacio determinado.

Para la composición de textos existen dos métodos básicos: la composición en caliente y la composición en frío. La primera se refiere a los métodos tradicionales de composición de símbolos en tipos metálicos a mano o a máquina para fundirlos después en metal. La composición en frío se logra transfiriendo directamente los caracteres sobre papel o película. Existen varios métodos: la fotocomposición, las máquinas fototituladoras, la composición electrónica, la impresión directa o mediante máquinas de golpe y la transferencia de tipos autoadheribles.

2.2.5. Características óptimas de los tipos para libros infantiles ilustrados: A partir de los tipos básicos se ha desarrollado una cantidad enorme de tipos de letra. Los de uso más generalizado en libros ilustrados para niños son: Baskerville, Berling, Caslon, Century Schoolbook, Futura, Gill Sans, Goudy, Helvetica, Times y Univers.⁽⁴⁰⁾ Todas las fuentes mencionadas tienen en común dos características fundamentales para los libros infantiles: legibilidad y claridad de lectura.

El término "*legibilidad*" sugiere una interacción entre composición y lector. Legibilidad no sólo significa que el mensaje sea visible sino también comprensible. Además, deben considerarse otros aspectos de la legibilidad. En primer lugar el tipo debe ser estéticamente agradable para ser observado; es decir, el diseño y composición total de los tipos deben mostrarse de tal forma que inviten y mantengan la atención del pequeño lector.

La comprensión es un resultado del procesamiento de la información; por lo tanto puede definirse como "unidades de comprensión por unidad de tiempo".⁽⁴¹⁾ Bajo condiciones constantes, el tipo que se lee más rápido que otro podría establecerse como más legible.

(40) Ver tablas comparativas al principio del capítulo.

Un cierto número de factores influye sobre la legibilidad y claridad de la lectura: el diseño y estructura de la letra, el tamaño, el peso, el interlineado, la longitud de la línea, los márgenes, las líneas justificadas o no justificadas, la tinta, el papel, la impresión, y la iluminación.

Observar la mecánica de la lectura en los niños es de utilidad para referirse a la legibilidad. La lectura se efectúa a medida que sus ojos siguen la línea mediante saltos cortos. En cada interrupción absorben varias palabras. Perciben un número suficiente de letras o palabras para llenar el vacío entre las interrupciones (fijaciones).

La habilidad de los pequeños lectores es variable. Los más experimentados hacen menos fijaciones, tienen un ritmo mayor en el movimiento del ojo y regresan pocas veces a un punto anterior para tomar lo que le faltó.

En los niños, la legibilidad de las letras en forma individual, es tan importante como la de las palabras o grupos de ideas. Para que realicen una lectura efectiva requieren el reconocimiento de palabras completas. El contenido de las frases

(significado) y la claridad de expresión, son auxiliares para una lectura rápida y clara.

Para asegurar un buen nivel de legibilidad se debe considerar:

a) Interlineado suficiente. Las líneas demasiado juntas o muy separadas dificultan la lectura. Mientras mayor sea la longitud de la línea, aumenta la necesidad de interlineado.

b) Longitudes de líneas adecuadas. La longitud de las líneas debe corresponder al tamaño del cuerpo, sin sobrepasar el doble del tamaño del tipo que se está usando.

c) Dejar separación suficiente entre cada palabra.

d) Uso de márgenes progresivos. Los márgenes más angostos se encuentran en el doblez, el ancho siguiente en la parte superior de la página, el siguiente es externo (o de corte), y el mayor es el de la parte inferior.

e) Justificación de líneas. Las líneas justificadas a la izquierda son más legibles que las que no lo están. La justificación en bloque también ofrece un buen nivel de legibilidad.

f) Claridad de todos los tipos. Los tipos romanos y los sans serif son más legibles que los manuscritos o ingleses así como los tipos muy complicados.

g) Uso de tipos bold o de peso mediano. En los niños, la lectura de tipos bold o en negritas es más clara que los pesos light.

h) Manejo de altas y bajas. Los textos elaborados únicamente con altas o sólo en bajas son menos legibles que los que combinan altas y bajas. Algunas excepciones se dan con palabras muy cortas o a manera de acento para llamar la atención.

Además de la legibilidad en la tipografía debe considerarse otro aspecto importante para los niños: la "sensación" que producen las letras. Esto se debe a que la experiencia táctil desempeña un papel crítico en la conducta humana. En la infancia, es "el principal medio de comunicación infantil y es

crucial para el aprendizaje en etapas posteriores".⁽⁴²⁾

En efecto, el niño disfruta del contacto táctil, particularmente con las texturas. A medida que se expande la conciencia sensitiva el pequeño establece imágenes visuales para reforzar sus experiencias táctiles; los signos y símbolos se convierten en sustitutos de la comunicación táctil y provocan respuestas que originalmente se daban a los estímulos táctiles.

Los patrones de los elementos tipográficos son estos sustitutos y merecen especial cuidado. El tipo utilizado y el interlineado pueden cambiar el tono de la textura de la composición en formas atractivas e interesantes. Esta sensación de tono y textura del tipo debe combinarse con los márgenes, las ilustraciones y demás elementos del libro infantil para lograr así una comunicación armónica y uniforme.

(42) Frank, Lawrence K., *Tactile Communication*, Genet. Psychol. Monographs, 56, The Journal Press, 1957.

2.3. Técnicas y Materiales de Ilustración:

La ilustración de libros infantiles no es ajena al contexto comercial del ámbito editorial, por lo tanto, las demandas sociales y económicas determinan frecuentemente la forma y el contenido de las ilustraciones. Sin embargo, la elección de las técnicas óptimas para la realización de cada imagen, así como los materiales y su manera de utilizarse, es una decisión que como se ha venido mencionando, atañe al criterio profesional del ilustrador. Este criterio se deriva del amplio conocimiento de las características y propiedades de los diferentes medios y materiales de ilustración.

2.3.1. Medios:

·Lápiz Grafito: Es el medio más económico y sencillo, sin embargo, el de uso menos generalizado entre los libros infantiles,⁽⁴³⁾ pues pese a su riqueza tonal carece de color, elemento fundamental para la percepción infantil.

Usualmente se toma al lápiz como un proceso preparatorio para la realización de otra técnica, aunque cuando las ilustraciones así lo requieren, pueden realizarse exclusivamente mediante el lápiz, pudiendo reforzarse su impacto combinándolo con otras técnicas.

El lápiz "grafito" se compone de una mezcla de arcilla y grafito, de la calidad y pureza de estos materiales dependerá también la calidad del lápiz; cuanto más arcilla haya en la mezcla, mayor será la dureza y el gris de la mina; mientras menor sea la cantidad, será más suave y negro.

Para graduar la dureza de los lápices se utilizan dos sistemas:⁽⁴⁴⁾ el Conté, basado en números, y el Brookman, basado en letras (BB, B, F, HB, H, etc.). Los lápices empleados para dibujo van desde el 8B que es el más blando hasta el 10 H, el más duro. En los lápices para escribir, la dureza se indica mediante números del 1 al 4.

Los lápices blandos son más recomendables para trazos rápidos, apuntes de figuras en movimiento o para cubrir grandes áreas, los duros son mejores para trabajar detalles y líneas más suaves. Lo más

(43) Ver tablas comparativas al principio del capítulo.

(44) Dalley, Terence: Güía Completa de Ilustración y Diseño, H. Blume, España, 1989.

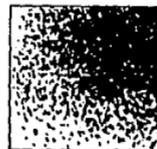
recomendable es combinar diferentes tipos de lápices en una misma ilustración pues los efectos

6B	Extra blando y negro
5B	Muy blando y negro
4B	Blando y negro
3B	Blando y negro
2B	Blando y negro
B	Negro
HB	Duro y negro
F	Duro y negro
H	Duro
2H	Duro
3H	Duro
4H	Muy duro y gris
5H	Muy duro y gris
6H	Muy duro y gris
7H	Extra duro y gris
8H	Extra duro y gris
9H	Extremadamente duro y gris

que resultan de uno y otro tipo de minas, provocan sensaciones particulares en los niños.

La apariencia de una línea de lápiz no sólo depende de sus materiales de fabricación o de la dureza o suavidad de su mina; influyen en ella factores tales como la presión aplicada, la velocidad de trazo, y el tipo de superficie sobre la que se trabaja.

Las líneas trazadas por el lápiz pueden variar en longitud y espesor. Se pueden trazar unas junto a otras, fundiéndolas para producir un tono, o superponerlas con numerosas técnicas de



Puntos



Sombreado



Sombreado
Entrecruzado.

sombreado. También puede emplearse el lápiz de punta para hacer una serie de puntos de distinta fuerza y distribución.

La mayoría de los trazos de lápiz pueden borrarse aunque tal vez no por completo, sobre todo en el caso de minas duras que usualmente dejan surcos en el papel. Los lápices blandos exigen gomas blandas: una goma demasiado dura puede causar más daño que beneficio. Las gomas también son utilizadas para rescatar brillos usándolas de punta o en trazos amplos. Con un lápiz-borrador, se puede ejercer un considerable mejor control sobre las líneas.

Para el uso profesional, los fabricantes de lápices y gomas más reconocidos son: Staedler Mars, Faber Castell, Eagle Turquoise, Eagle Mirado y Dixon.

• **Lápices de color:** Tienen la misma calidad gráfica que los pasteles pero su gama de colores es un poco más limitada. Se les puede combinar con lápices de grafito o con otras técnicas. Son especialmente útiles para enfatizar detalles en trabajos a la acuarela y para contrastar con tintas de color, así como para añadir efectos de texturas.

Su manejo más generalizado es aplicar capas claras de color hasta obtener el tono deseado.⁽⁴⁵⁾ Los errores en las ilustraciones con lápices de color son difíciles de corregir; para lograrlo puede utilizarse una cuchilla y raspar cuidadosamente

hasta eliminar el error. Después de la corrección se



Ilustración en lápiz grafito de Patricia Coombs para "Lisa and the Grompet" de P. Coombs.

puede emparejar la superficie frotándola con la parte posterior de una cuchara.



Ilustración en lápiz de color de Y. Vasnetsov para "La Espiguita", cuento popular Ucrainiano.

Existen tres tipos principales de lápices de color. Aquellos de minas gruesas relativamente blandas, son resistentes a la luz y al agua, algunas marcas las producen en gamas de hasta 72 tonos. No se borran fácilmente y no necesitan fijador.

Otro tipo de lápices de color tienen minas duras y delgadas que no se despedazan. Estos lápices son útiles para ilustraciones muy detalladas, también resisten al agua, pero su gama de colores es más limitada, de 36 a 40 colores.

La tercera clase de lápices de color son aquellos con minas solubles al agua. Se pueden utilizar con agua para producir lavados de color. Son como un cruce entre el lápiz y la acuarela, existen en el mercado varias marcas con minas gruesas o finas y gamas de 30 a 36 colores.

Tanto para trabajar lápices grafito como lápices de colores, el papel resulta ser el soporte más eficaz; éste debe ser de superficie ligeramente graneada para que retenga mejor lo que se haya desprendido de la mina del lápiz. Si lo que se busca es la intensidad del color, el papel adecuado para los lápices de colores es el satinado.

• **Carbón:** A través del tiempo, el carbón ha sido un instrumento básico en la ilustración, se le ha empleado para definir contornos preliminares que se pueden borrar después o pintar encima. Se le emplea con frecuencia en la preparación de bocetos a gran escala o para reforzar algunos trazos o áreas de sombreado.

Al igual que el lápiz grafito, las ilustraciones realizadas al carbón carecen de color; por ello, pese a la riqueza de trazo y calidades de línea logradas por el carbón, es una de las técnicas menos socorridas en la ilustración infantil,⁽⁴⁶⁾ sobre todo en aquella dirigida a los niños pequeños. Sin embargo, al combinarse el carbón con otras técnicas, se suaviza su carácter severo haciéndolo mucho más digerible para los niños.

El carbón se obtiene carbonizando maderas en cámaras a prueba de aire. Anteriormente se utilizaba para su obtención la madera de sauce pero actualmente se usa la de vid, ya que produce carbón de mejor calidad y puede eliminarse del papel con mayor facilidad en el caso de hacer correcciones.

La forma más común de carbón es el carboncillo y consiste en palitos de varios grados y tamaños, su longitud va desde los 75 hasta 150 mm. y pueden encontrarse en grado normal, blando, medio y duro.

También existen barras de carbón comprimido más resistentes que el carboncillo pero con el inconveniente de que las marcas que deja son mucho más difíciles de eliminar o de corregir. En el mercado se encuentran también estas barras de carbón comprimido, recubiertas de papel o madera a modo de lápiz; son menos sucios y más fáciles de controlar que las barras, lo que los hace la forma más práctica para detallar ilustraciones. Los lápices de carbón varían en grado, desde el extra-blando (6B o no. 3), blando (4B o no. 2), medio (2B o no. 1), hasta el duro (HB o no. 0). Las marcas más famosas son Royal Sovereign, General 557, y Blaisdell.

El carbón es un instrumento adecuado tanto para ilustraciones de línea como de tono; también es un medio óptimo para trabajar a gran escala. La fuerte tendencia del carbón a reflejar la granulación de la superficie, es una cualidad frecuentemente explotada por el ilustrador, sobre todo en el caso de ilustraciones para niños, ya que la textura resultante

(46) Ver tablas comparativas al principio del capítulo.

constituye un elemento altamente atractivo para los pequeños.

Entre los inconvenientes que se presentan en la utilización del carbón está su manejo sucio y que los trazos pueden borrarse accidentalmente; por ello, si se desea que la ilustración al carbón sea permanente es necesario fijarla con aerosoles a base de aglutinantes especiales para tal efecto.

Al igual que las tizas y pasteles, el carbón puede cubrir amplias zonas extendiéndolo después con un difumino o con la mano. Los tonos intermedios de gris pueden obtenerse empleando barras más duras o apretando menos el carbón sobre la superficie. Los toques de luz se rescatan con una goma o una miga de pan. Se pueden añadir nuevos tonos empleando un pincel mojado en agua limpia.

El orden de graduación del carbón es: extrablando (0), blando (1), normal (2), y duro (3). Esto se aplica a todas las marcas del mercado, menos la marca Conté que tiene las siguientes: extra-blando (3), blando (2), normal (1), y duro (0).

• **Pastel:** Se denomina con este nombre a las barras fabricadas con un pigmento seco en polvo,



Ilustración en carboncillo de Ezra Jack Keats para "The Rice Bowl Pet" de Patricia Miles Martín.

mezclado con un medio aglutinante para formar una pasta (de ahí su nombre "pastel"). El término podría aplicarse a todas las tizas fabricadas, pero se reserva a la variedad más blanda, polvorienta, y a la manera de usarla.⁽⁴⁷⁾

Las barras de pastel se clasifican en blandas, medias, o duras, según la cantidad de medio aglutinante incorporada a la pasta. Mientras más aglutinante tenga la barra, ésta será más dura y con

(47) Parramón, José Ma.; Así se pinta al pastel. Col. "Aprender Haciendo", Instituto Parramón Ediciones, Barcelona, España, s.f.

menos brillo; por lo tanto, las barras más brillantes son las más blandas y frágiles.

Las tonalidades pálidas tan características del pastel blando, deben su calidad al aparejo -arcilla o blanco de España- que se añade al pigmento para aumentar su cobertura.

En la mayoría de las otras técnicas se pueden mezclar dos colores en la paleta para obtener un tercero, no así con los pasteles, de modo que desde un principio hay que disponer de los colores y tonos que precisa la ilustración. La mayoría de las marcas de pasteles para uso profesional fabrican gamas amplísimas, se les encuentra en cajas de 12, 24, 36, 48, 60, 72, 96 y hasta 144 colores. Estas marcas fabrican además otras modalidades del pastel: los lápices-pastel, que permiten mayor precisión de trazo especialmente en los detalles; y los pasteles al óleo cuya consistencia es más firme que los pasteles ordinarios y son más fáciles de mezclar, esto se debe a que el pigmento en polvo de su fabricación ha sido mezclado con un medio que contiene una aglutinante graso.

La técnica de pastel da sus mejores resultados cuando no se trabajan los colores en exceso. Aunque pueden mezclarse los tonos si se frotan, el

mejor modo de variar colores es aplicar trazos cortos o zonas de color, unas junto a otras. Así se elabora de manera gradual el efecto deseado. Es conveniente aplicar los primeros trazos con cuidado, pero con firmeza, demasiada presión al principio puede sobrecargar el grano del papel embadurnando la superficie, con lo que las capas posteriores de color tenderán a aglutinarse y resbalar. Pueden obtenerse diferentes efectos según el modo de manejar las barras y el ángulo en que se sostengan, alternando además trazos finos y gruesos.

Las correcciones deben hacerse con sumo cuidado, se puede cepillar los errores con un pincel de pelo de cerdo o levantar la zona no deseada con una goma de modelar. En ambos casos se debe proceder con delicadeza para que la superficie del papel no pierda su grano y con ello su capacidad de retener las partículas de color.

Al aplicar fijativos, se debe ser cauteloso pues puede cambiar la apariencia del pastel, especialmente si la pintura está saturada. En este caso el pastel tiende a perder brillo y a oscurecerse. Además el pastel puede hacerse más espeso y pesado pues tiende a aglutinarse al absorber el fijativo.

Puede fijarse de varias formas. Se puede fijar la pintura terminada, o bien, ir fijando cada capa de pastel, dejando la última capa sin fijar. Cualquiera que sea el método adoptado, debe aplicarse el fijativo por delante, en forma de niebla ligera para evitar que se formen gotas que corran por el papel.

Los pasteles "al óleo" pueden mezclarse directamente sobre la superficie de trabajo, no se alteran con la luz, no necesitan fijarse y resisten los roces. Se fabrican en gamas de 12, 18, 24 y 36 colores.

Este tipo de pasteles pueden emplearse además de sobre papel, sobre cartón, madera, tela y casi cualquier otro tipo de superficie. Producen líneas intensas, lisas, y bastante grasas. También pueden combinarse con un lavado de trementina, extendiendo el color con pincel, obteniendo así efectos diferentes.

La suavidad de los efectos y colores logrados con las técnicas del pastel, hacen de éste una de las técnicas más socorridas por la ilustración infantil. Sobre todo para aquellas ilustraciones que

requieren combinar sensaciones de textura y de color en suspensión.

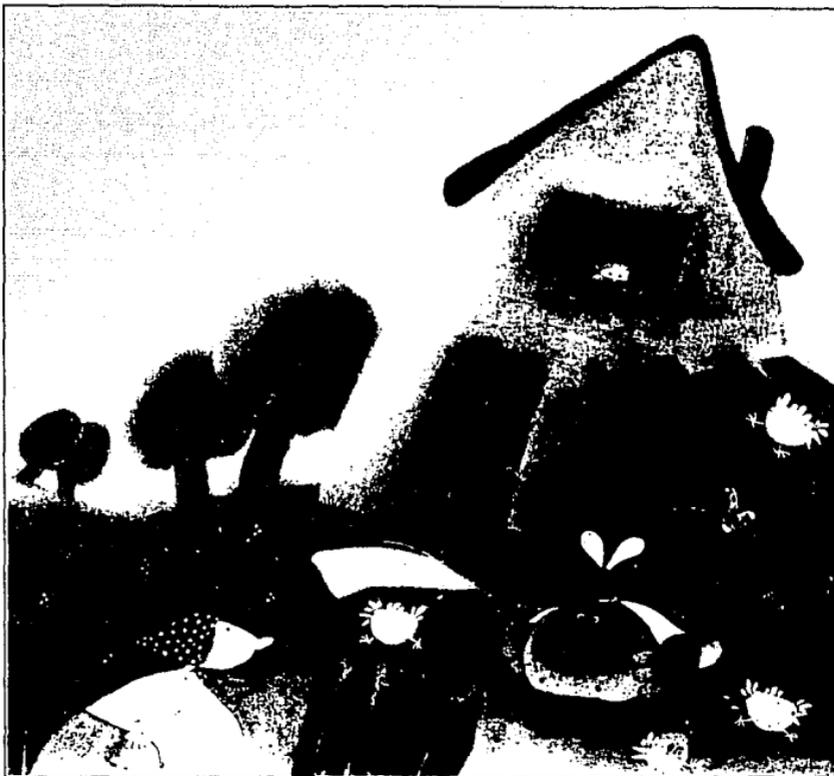
• **Acuarela:** Es sin duda la técnica por excelencia de la ilustración infantil.⁽⁴⁸⁾ Fue la primer técnica utilizada a partir de la incorporación del color al ámbito editorial para niños y actualmente la mayoría de ilustraciones para libros infantiles, siguen produciéndose por este medio ya que la acuarela ofrece múltiples posibilidades de expresión plástica basadas en lavados transparentes de color.

La transparencia y brillantez que caracterizan a la acuarela, se deben a la composición de las pinturas. Las acuarelas se fabrican con pigmentos muy bien molidos y goma arábica como aglutinante. La goma se disuelve fácilmente en agua y la mezcla resultante se adhiere al papel una vez seca. Los pigmentos de las acuarelas se clasifican en tres principales tipos: tierras, colores orgánicos, y colorantes químicos, estos últimos tiñen más el papel que los otros y ofrecen una gama más amplia de colores.⁽⁴⁹⁾

(48) Ver tablas comparativas al principio del capítulo.

(49) Maiotti Ettore, Manual Práctico de la Acuarela, Eclunsa, Barcelona, España, 1988.

Ilustración en pastel de
Marie-José Sacré para
"Victor, el hipopótamo
volador", de Guy Counhaye.



Las tierras son pigmentos orgánicos hechos a base de sustancias minerales a partir de las cuales se obtienen colores ocre, siena, óxido, y sombras. Los colores orgánicos se hacen a base de compuestos de carbono, combinados con otros elementos de origen animal o vegetal.

Las pinturas a la acuarela se encuentran en diferentes presentaciones de acuerdo a su consistencia: cápsulas, semicápsulas, tubos y frascos. Las marcas de mejor calidad son Windsor & Newton, Rowney, Reeves, y Grumbacher; todas ellas ofrecen una gama muy amplia de colores resistentes a la luz.

Sin lugar a dudas, el mejor soporte para la acuarela es el papel. Básicamente existen tres tipos de papel para acuarela: el prensado en caliente (HP), papel "No" (no prensado en caliente), y el áspero. La diferencia entre uno y otro es la calidad de la superficie, el HP proporciona una superficie lisa y brillante, el "No" una semi-áspera y el áspero tiene un grano muy marcado que "rompe" los lavados, produciendo un efecto moteado. También se utilizan otro tipo de papeles como los hechos a mano a base de lino y el papel arroz.

Cualquiera que sea el tipo de papel, lo más recomendable es tensarlo antes de aplicar los lavados de acuarela, sobre todo en el caso de los papeles más delgados. Para conservar la pureza del color es importante no superponer más de tres lavados ni aplicar un lavado suave sobre otro fuerte, de otro modo, el resultado será un color sucio de apariencia seca.⁽⁵⁰⁾

Para lograr efectos de matizado en un lavado se moja primero el papel con una esponja y agua, dejándolo secar hasta que esté ligeramente húmedo, se pasa entonces el pincel cargado de color pero al ir progresando se va añadiendo agua a la paleta, es decir, se parte de un tono oscuro hasta alcanzar los más claros.

Para los detalles finales puede utilizarse un pincel fino apenas cargado de color con el que se pueden trazar puntos, rayas, definir formas, etc. También se puede pasar muy ligeramente el pincel sobre un papel áspero para producir una textura, o sacudir un pincel muy húmedo sobre el papel para provocar salpicaduras.

Los pinceles más adecuados para la acuarela son los redondos de punta perfecta, flexible, pero con

(50) Maottti Ettore, *op. cit.*



Arriba: Acuarela de Gerardo Suzán para
"Ha llegado el otoño" de Juan Manuel
Contreras.

Abajo: Ilustración en gouache para la
fábula "La cabra y la zorra" de Esopo.



cierta rigidez. Los mejores son los de pelo de marta, aunque también son de buena calidad los de pelo sintético o los que combinan ambos tipos.

• **Gouache:** Lo mismo que en la acuarela, el aglutinante del gouache es la goma arábica, pero a diferencia de las acuarelas, todos los colores contienen pigmento blanco y son más cubrientes, de modo que se puede trabajar de lo más oscuro a lo más claro y no sólo de lo más claro a lo más oscuro.

Los colores vienen en tubos o en frascos y se encuentran disponibles en gamas de colores bastante amplias que deben escogerse de acuerdo a las necesidades de cada ilustración.

Para el trabajo del gouache se utilizan los mismos tipos de pinceles que para la acuarela, pero sobre papeles más pesados y rugosos, incluso, se pueden usar papeles teñidos y coloreados, ya que el gouache, por ser un color sólido y opaco, no basa su efecto en el brillo del papel a través del color.

Como sus colores contienen blanco, al secarse quedan mucho más claros que cuando se aplican.

Su superficie final es mate y de apariencia algo terrosa pero absolutamente plana.

Antes de aplicar el color se mezcla con agua hasta que tenga la consistencia de crema muy diluida, así podrán cubrirse áreas extensas sin que se marquen las pinceladas. Los volúmenes pueden conseguirse a base de lavados con un pincel fino, los efectos de relieve son fáciles de conseguir debido al espesor del medio.

En las ilustraciones al gouache pueden conseguirse texturas raspando la superficie con una cuchilla o navaja, o bien, mezclando pasta de textura con la pintura, o pasando un pincel seco o las púas de un peine por la superficie aún húmeda para simular texturas de madera, espirales, etc.⁽⁵¹⁾

El gouache es un medio sumamente flexible que ofrece múltiples posibilidades a la ilustración infantil.

• **Acrílicos:** Los colores acrílicos se pueden utilizar sobre muchas más superficies que cualquier otro medio, excepto sobre aquellas imprimadas con aceite. En el caso de usar papel, habrá que tensarlo antes, sobre todo si es fino.

(51) Comamala, Juan T.: Pintando al Gouache. Ceac, Barcelona, España, 1987.

Muchos de los pigmentos de las pinturas acrílicas son similares a los que se usan con los medios más tradicionales, pero se utilizan además pigmentos químicos totalmente nuevos como las gamas de colores Naftol, Dioxazina, y Ftalocianina.

Las pinturas se encuentran en presentación de tubos o en recipientes de plástico. Existen de dos clases: acetato de polivinilo y polímeros acrílicos. La gama acrílica es la mejor, ambas cuentan con una gran variedad de colores que pueden trabajarse con el mismo tipo de pinceles para otros medios.

Los acrílicos son un medio que se ha perfeccionado mucho en los años recientes, hoy día constituye un medio sumamente variado, flexible, y de amplias posibilidades. Puede trabajarse sobre un repintado monocromo, o con pintura densa. Si se emplea así debe añadirse un retardador como la glicerina para prolongar el tiempo de secado. Los acrílicos son también muy apropiados para todo tipo de impastos aplicados con espátula o directamente del tubo. Si se quieren obtener relieves es mejor usar antes una pasta de texturas para dar la impresión de paredes, tierra, hojas, etc. y pintar por encima cuando está seca.

También pueden trabajarse los acrílicos de modo similar a las acuarelas, aunque con la desventaja de que una vez secos, no se pueden suavizar los contornos y es difícil obtener los lavados acuosos de la acuarela. Su principal ventaja radica en que se pueden aplicar muchos lavados, uno encima de otro, sin que el color tome apariencia "sucio".

Otra ventaja de los acrílicos es que se puede recargar una pintura sin que los colores pierdan vida o se enturbien. Usando esta técnica es más fácil lograr estilos "fotográficos" muy acabados, mejor que con otros medios, exceptuando el aerógrafo.

Los acrílicos pueden usarse para pegar otros materiales, como trapos o papel y para hacer collages. Después se puede pintar encima con cualquiera de los procedimientos mencionados. Los medios acrílicos (brillantes o mates) pueden mezclarse también con tintas de colores obteniendo así colores muy llamativos. Estos procedimientos son muy adecuados en la ilustración infantil pues tanto la textura como los colores saturados y luminosos son factores fundamentales para captar la atención de los niños.

· **Oleo:** A lo largo de la historia el óleo ha sido tomado como el medio de expresión por excelencia del arte pictórico, no así de la ilustración y mucho menos de la ilustración para niños, sin embargo, a partir del desarrollo tecnológico de los métodos de reproducción editorial, la técnica del óleo dejó de ser privativa de la pintura para ocupar un lugar entre las técnicas de ilustración, ampliando así las posibilidades del libro infantil ilustrado.

Las pinturas al óleo, como su nombre lo indica, son pigmentos en polvo aglutinados con algún medio graso como el aceite de adormidera, nuez, o linaza, que es el más usado. La mejor clase de este aceite es el prensado en frío, pero también es bueno el aceite refinado, blanqueado y fino. El aceite de linaza crudo es más duradero pero de color más oscuro y por eso no resulta adecuado para la ilustración.

Para la aplicación de las pinturas al óleo sobre el soporte se utilizan medios que diluyen la pintura y aceleran su secado. La mezcla más común es un 60 por 100 de aceite de linaza y un 40 por 100 de trementina. Otros medios son: cera de abejas; geles; que combinan aceite con una resina sintética para aplicarlos espesos; y el medio Maroger, hecho

a base de aceite de linaza hervido, barniz de almácigo, goma arábica y agua.

La superficie más común para el óleo es el lienzo, éste puede ser de lino, algodón, o de arpillera; también puede usarse madera pero debe tratarse antes para evitar que se arquee o se agriete al secarse la pintura. Otro tipo de soportes son los aglomerados y el cartón muy grueso.

Una vez hecho el dibujo sobre la superficie y habiéndolo fijado ligeramente, el siguiente paso es el prepintado tonal. Desde una perspectiva purista de la técnica deben utilizarse óleos en todo momento, pero tratándose de ilustraciones que requieren realizarse en plazos más cortos de tiempo, el prepintado puede realizarse con pintura acrílica que seca rápidamente. Hay que aplicarla en lavados diluidos estableciendo los valores tonales de la ilustración en color sombra natural o con la gama de grises. El prepintado puede complementarse con veladuras ligeras de colores.

La gama de colores empleada depende de cada ilustración pero la paleta básica se compone de: blanco de titanio o plomo; rojo de cadmio; carmesí de aliz; amarillo de cadmio; ocre dorado; viridiana; sombra natural; sombra tostada; ultramar; azul

cobalto; azul celúreo; y negro. Este último es opcional ya que es perfectamente posible producir profundidad en el color sin emplear negro.

Para que el resultado sea duradero el prepintado hay que elaborarlo gradualmente con color sólido, se comienza con pintura diluida y se termina con pintura grasa.

Las veladuras se hacen aplicando capas transparentes de color sobre el prepintado. Lo esencial de esta técnica es asegurarse de que a través de la veladura se refleja la debida cantidad de luz del prepintado; por ello es importante que el prepintado no sea muy oscuro.

Existe otro método de pintar al óleo que es más directo y tiene más frescura. Se le denomina "Alla prima", y consiste en aplicar directamente la pintura sobre el lienzo o superficie, sin prepintado, dejando frecuentemente marcas de pinceladas y zonas de la base asomando. Este método directo produce ilustraciones más sueltas y con resultados más rápidos.

• **Plumones:** Los plumones se utilizan para muy diversos fines: escribir, anotar, marcar, o dibujar.

Sus prestaciones en el área de la ilustración son completas; se puede dibujar cualquier cosa, con cualquier estilo y con cualquier grado de acabado, además es posible hacerlo en blanco y negro o en color. Al decir color podría pensarse en una gama reducida y chillona, sin embargo, actualmente las marcas de plumones más reconocidas los fabrican en gamas amplísimas que llegan a sumar hasta doscientos tonos.

Los plumones permiten también una escala de trazos lo suficientemente rica como para abordar ilustraciones con características de otras técnicas, tales como plumilla, pincel, estilógrafo o incluso lápiz. Esto se debe a que se encuentran plumones de todos los grosores posibles.⁽⁵²⁾

La única limitante que presentan es que cada plumón sólo da un trazo de un grosor concreto. Para superar este problema basta con combinar gruesos distintos de marcadores: uno de punta gruesa, otro con punta de grosor medio, otro de punta fina y otro de punta superfina.

Los plumones gruesos tienen la punta de fieltro, rectangular y cortada en bisel; son especialmente útiles para cubrir áreas muy amplias. Los hay de

(52) Antonno Martín. *Dibujando con Rotuladores*, Ceac, Barcelona, España, 1984.

grosos variables, desde moderadamente gruesos hasta muy gruesos; el uso de unos y otros dependerá de las necesidades de cada ilustración.

Los plumones de grosor medio presentan una punta cónica que generalmente es de fibra sintética, se utilizan sobre todo para trazar líneas de cierto grosor o para manchar pequeñas áreas de la ilustración. Los plumones finos siempre tienen la punta de fibra y realizan trazos semejantes a los de una pluma normal o un estilógrafo del 0.4

Por último, los rotuladores superfinos son semejantes a un bolígrafo. Incluso, algunos tienen punta de bola (también de fibra sintética) y con ellos se pueden trazar líneas finísimas, similares a las que produce una plumilla de dibujo o un estilógrafo del 0.2.

La característica en común de los plumones gruesos es su punta de fieltro, lo que les proporciona la flexibilidad propia de los pinceles y los hace adecuados para manchar superficies. Todos los demás plumones presentan punta rígida de fibra sintética, material adecuado para trazar con seguridad.

En su interior, los plumones tienen una especie de cartucho esponjoso impregnado de una tinta especial que se desliza hasta la punta de modo gradual y constante. Mientras hay tinta, la punta del plumón contiene una carga óptima. Solo cuando empieza a faltar, el trazo se hace agrisado, pero lejos de ser un defecto, esta particularidad del plumón semiseco puede explotarse para producir efectos especiales en las ilustraciones. Básicamente se utilizan tres tipos de tintas: las que tienen una base de alcohol, las que tienen una base de agua y aquellas cuyo soporte es graso.⁽⁵³⁾

Los plumones pueden aplicarse sobre cualquier soporte de textura lisa. Lo más común es el papel, las cartulinas y los cartones; siempre y cuando no sean muy satinados, demasiado rugosos o muy porosos. Sobre papeles satinados la tinta resbala al no encontrar un soporte ligeramente absorbente, los papeles rugosos podrían dañar las puntas de los plumones, y los papeles porosos en exceso producen líneas dispersas de poca limpieza en su aspecto.

Las técnicas básicas de aplicación del plumón son:⁽⁵⁴⁾ el tramado, que consiste en agrupar líneas

(53) Antonino Martín, *op. cit.*

(54) *Ibid.*, *idem.*

verticales, horizontales, curvas entrelazadas, ovillos, etc.; el punteado, consistente en reunir o densificar puntos para lograr zonas de mayor o menor luminosidad; y por último, la mancha, que se trata de cubrir completamente de color a toda una superficie más o menos amplia. Generalmente se utiliza la mancha para sombrear dibujos previos a línea, aunque también pueden realizarse dibujos sólo por medio de manchas, sin líneas.

Una de las desventajas de los plumones consiste en que no es conveniente hacer mezclas de color, esto es, fundir dos colores distintos para producir uno nuevo; de hacerlo así, la tonalidad resultante será demasiado intensa, poco limpia y carente de matices. Esto puede superarse si en lugar de sobreponer manchas de color, se aplican los colores mediante las técnicas básicas: tramado de líneas, puntos, manchas, o combinando todos ellos.

El tramado se consigue trazando líneas en capas sucesivas de colores distintos, dando los colores más oscuros sobre los más claros. En la aplicación de puntos no sólo se trata de acumular mayor o menor número de puntos según la luminosidad del dibujo, sino de crear tonos mediante la yuxtaposición de los colores que los producen. Las manchas de color serán el resultado

de una acumulación de trazos rápidos de colores diferentes.

Los plumones, tanto negros como de colores, tienen la propiedad de prestarse con gran facilidad a las técnicas mixtas; esto es, a combinarse con otros medios tales como el lápiz, el gouache, la pintura acrílica, la aguada, y las ceras o crayones. En la mayoría de los casos se usa al plumón como base de la ilustración sobre la cual se aplica después el otro medio, a manera de complemento.

Por las características de los plumones, son un instrumento idóneo para la realización de apuntes frescos y ágiles no demasiado terminados. Estas propiedades pueden ser explotadas en la ilustración, sobre todo en el caso de la ilustración para niños, donde la espontaneidad, frescura, y síntesis de forma son elementos fundamentales.

• **Pincel de Aire (Aerógrafo):** Es un instrumento refinado con el que se puede producir una notable variedad de luces, tonos y sombras que se funden unos con otros con una precisión comparable a la fotografía. Aplicando las numerosas técnicas existentes -llenado, sombreado, recortes- se pueden producir ilustraciones muy completas.



Ilustración con plumones de colores de Sally Augustiny para "El nuevo hogar de Greñas" de Kate Emery Pogue.

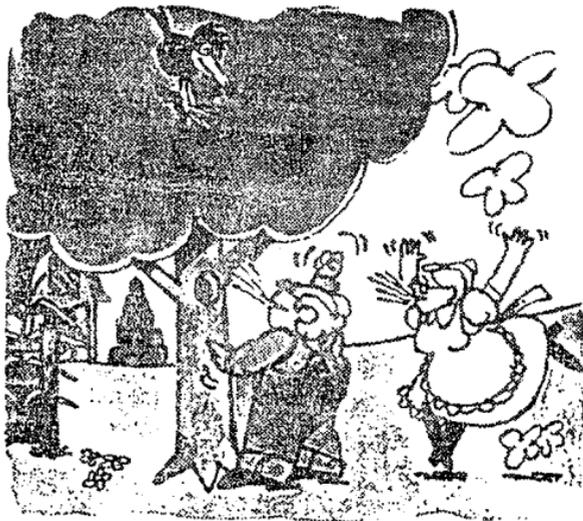


Ilustración en acrílicos para "The talking Crow" de Ann Devendorf.

Existen varios tipos de aerógrafos cuyo diseño varía según su propósito y precio; sin embargo, todos se basan en el mismo principio y tienen los mismos componentes básicos. Su funcionamiento se basa en el principio de que el aire comprimido (a una presión aproximada de 2.10 kg/cm²) atraviesa un conducto estrecho, llamado Venturi. Este se abre a otro conducto más amplio donde se produce una expansión que crea un vacío parcial. La pintura fluye desde el depósito para mezclarse con la corriente de aire y atomizarse. La rociada resultante pasa a través de una tapa de aire de forma cónica que la dirige en forma de abanico sobre la superficie del dibujo.

Para suministrar el aire comprimido puede usarse una lata de aerosol, una bomba de pedal, un cilindro rellenable, o un compresor eléctrico.

Los aerógrafos funcionan de una de dos maneras: acción simple o acción doble. En la primera el rocío de pintura sólo se puede alterar aumentando o reduciendo la distancia entre el aerógrafo y el dibujo; en la acción doble, se puede controlar la proporción entre pintura y aire, lo que es esencial para detalles de precisión.

En cualquiera de los tipos de aerógrafos es fundamental preparar correctamente los colores que se van a utilizar, asegurándose de que el pigmento no es muy espeso y de que está bien diluido. De lo contrario, se podría producir un efecto granuloso o moteado o podría atascarse la boquilla. En general, puede usarse cualquier tipo de pintura siempre y cuando se le dé la misma consistencia que la leche.

Puede trabajarse el aerógrafo sobre cualquier superficie, siempre y cuando sea ligeramente absorbente. El procedimiento de trabajo más común es mediante el enmascaramiento, que consiste en cubrir toda la superficie del dibujo con una mascarilla, dejando al descubierto sólo aquellas áreas que desean pintarse. Posteriormente, se rocía toda la zona a unos 15 o 20 cm. del enmascaramiento con un tono uniforme y en diferentes direcciones. La mascarilla se retira una vez que ha secado por completo.

- **Collage:** Es un término francés que se refiere a objetos pegados. Consiste en la colocación adyacente o superpuesta de diferentes elementos como trozos de periódico, telas, papeles de colores, flores, etc. La versatilidad de esta técnica ofrece

amplias posibilidades de explotación para la ilustración infantil.

· **Recorte:** Se obtiene al combinar siluetas recortadas de papel o tela hasta obtener las figuras y la composición de una ilustración donde el color está delimitado por zonas planas. Esta técnica es de gran limpieza visual por el contraste entre formas y colores, lo que la hace especialmente adecuada para ilustraciones con propósitos didácticos o para los niños más pequeños.

· **Técnicas Mixtas:** Se refiere al uso conjunto de las técnicas expuestas anteriormente, con ello se pueden lograr una variedad inmensa de efectos e ilustraciones más detalladas. Es por tanto un medio de gran versatilidad, muy útil y frecuentemente usado para lograr los efectos deseados en una misma ilustración sin tener las limitaciones de un medio determinado.

No hay reglas a seguir, sus posibilidades son tan infinitas como la creatividad del ilustrador. Se pueden trabajar por ejemplo figuras definidas contra fondos planos o viceversa, variedad de texturas y efectos visuales, variación de intensidad de línea y color, etc., etc.

Algunas de las técnicas mixtas más utilizadas son: tinta china y acuarelas, plumones y acuarelas, gouache y plumones, carbón y pastel, etc.



Ilustración en técnicas mixtas y recorte de tela de
Li Guayi para "El pequeño oso reconoce sus
errores", de Lin Songying.

2.3.2. Superficies:

La diversidad de superficies adecuadas para trabajar los medios anteriormente mencionados es muy amplia, sin embargo el común a todos ellos es el papel, éste se fabrica de diferentes pesos y características que lo hacen más o menos apropiado para cada técnica de ilustración.

En su inicio la fabricación del papel era manual, se hacía de fibras vegetales reducidas o una pasta con agua. Este era el procedimiento conocido por los chinos y los árabes quienes introdujeron posteriormente el papel a Europa. El papel europeo seguía el mismo procedimiento pero la pasta se elaboraba con trapos de lino, además, para que el papel resultante recibiera bien la tinta se le eliminaba la porosidad encolando las hojas con una solución de almidón (que luego se substituyó por cola animal).

Hoy día sigue produciéndose papel hecho a mano por el método tradicional de sumergir un molde en una pasta de trapos y agitarlo hasta que se forme una hoja. El tamaño y espesor se determinan con un instrumento de madera llamado barba, que se

apoya en el molde. En la actualidad existen varias superficies standard: el papel prensado en caliente (muy liso), el no prensado en caliente o "no" (medio) y el áspero (la superficie natural).

La producción manual de papel se reserva para tipos especiales de papel, en tanto que el resto de la fabricación de papel se hace actualmente por medios mecánicos. Sus ingredientes varían según el uso que se le va a dar pero siempre se usan trapos, esparto, pasta de madera, caolín, yeso, cola, tintes y agua.⁽⁵⁵⁾

El último paso de la producción suele ser el acabado que se da a la superficie de papel. Se puede calandrar la superficie (hacerla pasar por cilindros para alisarla); cubrirla con caolín (papeles estucados y esmaltados); o darles un sinfín de texturas distintas.

El peso del papel se expresa en kilos (o libras) por resma (quinientas hojas), o en gramos por m² (gramaje). El papel en grandes cantidades se vende al peso.

(55) McLean Ruari; *op. cit.*

TIPOS DE PAPEL: Los distintos tipos y calidades de papel se deben a la variedad de fibras y materiales de fabricación. Ciertos tipos de papel se adaptan mejor que otros a materiales particulares. Por ejemplo, los papeles lisos dan buenos resultados con materiales blandos; los papeles ásperos o texturados se adaptan mejor a materiales más duros.

- **Papel prensado en caliente:** Su superficie lisa y dura lo hace adecuado para el trabajo con tinta, pluma, línea y lavado, y lápiz. Algunos ilustradores lo consideran demasiado liso y resbaloso para el acuareleado, en tanto que otros lo consideran ideal. Se le conoce como papel "H.P."

- **Papel prensado en frío:** También se le conoce como papel "no"; debido a su superficie texturada, semiáspera, es especialmente adecuado para detalles finos de pincel, así como lavados lisos aplicados en áreas muy extensas.

- **Papel áspero:** Se caracteriza por el acabado granulado de su superficie, al aplicarle lavados se obtienen efectos de moteados, además deja una serie de brillos blancos que dan luz al lavado.

- **Papeles de arroz:** Su fabricación es a mano, a base de fibras vegetales hervidas que forman una pasta junto con el arroz. Estas características lo hacen un papel delicado y frágil más propio para pinturas que para medios de punta. Los tipos de papel de arroz más conocidos son: Kozo, Mitsumata, y Gambi.

- **Papeles japoneses:** Existen muchos y muy buenos papeles japoneses, por lo general son bastante ligeros y se adaptan más para pinturas que para lápices y tizas. Sin embargo, suelen ser de color y textura especialmente bellos como por ejemplo las marcas Kozushi, Toshi, Tonosawa, Hoshu, Gifu Sohji, y Hodomura, este último es un papel tejido, pesado, blanco o crema.

- **Papeles alemanes:** La marca Schoellershammer de Düren, Alemania fabrica papeles químicamente permanentes y capaces de resistir borrados frecuentes conservando una superficie perfecta para el dibujo, especialmente con los medios de punta.

Las hojas tienen un tamaño de 50 X 70 cm., y el tipo de superficie se indica con letras: G (liso), R (áspero), y A, C, y T (diferentes texturas). Se

fabrica en color blanco y "antique" (crema pálido). Su peso varía de 150 a 300 g/m².

PESO DEL PAPEL: Este es un punto importante en la elección del papel, mientras más ligero y delgado sea se ondulará con mayor facilidad, en tanto que los papeles gruesos y más pesados presentarán menos deformaciones al recibir la técnica de ilustración. Estas deformaciones se producen por lo regular al mojar el papel haciendo que las fibras se estiren provocando abombamientos e irregularidades en la superficie.

Los papeles considerados como ligeros son aquellos cuyo peso se aproxima a los 35 kg., en tanto que se consideran papeles pesados a los de 70 kg. en adelante. El peso del papel se determina por resma (quinientas hojas).

Existen muchas marcas de papel, las que se citan a continuación son las de mejor calidad y de distribución más generalizada en el mercado nacional:

- Arches y Arnold (de más de 100 kg.).
- R.W.S., Bockingford (más de 120 kg.).

- Creswick (papel teñido).
- Crisbook, David Cox (papel áspero, teñido en tono claro, mediano, u oscuro).
- De Wint (papel de tono gris, absorbente, y de superficie de grano grueso).
- Fabriano (papel italiano, hecho a mano, muy absorbente, de distintos pesos).
- Guarro Casas, Michallet (papel ligero ligeramente rayado).
- Van Gelder (fino, resistente, blanco).
- Ingres (se fabrica en varios colores con textura blanda).
- Ingres Canson (de diversos colores y textura más rugosa).

2.4. El Color en el libro infantil ilustrado:

El color es un elemento siempre presente en el medio en que nos desenvolvemos, para algunos estudiosos del tema como John Ruskin, crítico de arte, "el color es el más sagrado elemento de las cosas visibles", ésto se debe a que los objetos que vemos no sólo se distinguen por su forma y tamaño sino también por su contraste visual de tonos,⁽⁵⁶⁾ y es precisamente en este punto en el que los niños

(56) Kúpers Harold; Color: Origen, Metodología, Sistematización, Aplicación; Lectura: México, s.f.

fundamentan la percepción de la forma, incluso, se ha demostrado que la atención infantil depende mucho más del color que de la forma en sí.

Dentro de las formas propias de la naturaleza, el color desempeña un rol fundamental, es una señal, el testimonio de un estado determinado.

En las formas artificiales (creadas mediante la intervención del hombre) la presencia de color es intencional, de acuerdo a los fines que persigue su creador, en otras ocasiones, el colorido obedece más a un sentimiento, esto es, a un propósito dictado por el inconsciente.

En el caso específico del libro infantil ilustrado, el color además de ser básico para la percepción y retención de sus ilustraciones, refuerza y da carácter a los conceptos que generaron tales imágenes, ya que las sensaciones despertadas por los colores ejercen una notable influencia en la actitud infantil tanto física como mentalmente.

Este fenómeno se debe a que el color constituye una fuente de potencia y energía dinámica, cuyas ondas de longitud, cortas o largas, llegan a los ojos ejerciendo su acción en la presión sanguínea y en

la actividad muscular y nerviosa de los individuos, sobre todo en los infantes.

Gran parte de la comunicación impresa se realiza en blanco y negro, sin embargo, en el caso concreto de las publicaciones infantiles el color cobra una importancia fundamental debido ante todo a las características perceptivas del niño.

Para explotar al máximo las propiedades del color tanto en las ilustraciones como en la publicación misma, es necesario comprender su naturaleza a través de la teoría del color.

2.4.1. Teoría del Color:

a) **Fisiología del Color.** Entender la naturaleza del color resulta imposible si no se toman en cuenta sus dos aspectos fundamentales: *uno*, la luz y sus leyes físicas; *otro*, el ojo y sus funciones fisiológicas.⁽⁵⁷⁾

La luz es una vibración del éter que se compone de ondas, el número de estas ondas que se produce por segundo puede variar, como cuando se trata

(57) Rat, Robert et al., "Luz y Color, Óptica y Química", Daimon, Barcelona, España, s.f.

del sonido. Esto parece significar que la luz consta de ondas de distintas longitudes (o, lo que es lo mismo, de distintas frecuencias).

Cada color se distingue por lo que se llama su *longitud de onda*, que es la distancia que hay entre dos crestas o entre dos valles en una onda. Los rayos luminosos, como las ondas en el agua, son transversales, de ahí se desprende que a cada color le corresponde una longitud de onda en particular. Así, el rojo tiene mayor longitud de onda que cualquiera de los otros colores del espectro, mientras que el violeta es el que tiene la menor.

La zona del ojo sensible a la luz se denomina *retina* y es donde se forman las imágenes. La retina se constituye de dos tipos de células receptoras: bastones y conos, los primeros tienen una sustancia llamada *Rodopsina*, que se altera eléctricamente cuando la luz la estimula; el objetivo de los bastones es permitir la visión cuando la luz no es muy intensa, o sea en semi-oscuridad; los conos, en cambio, actúan cuando la luz es intensa, como ocurre durante el día.

De los dos tipos de células, únicamente los conos son sensibles al color, esto es, al *Cromatismo*. Se

distinguen tres clases distintas de conos, cada una contiene un pigmento de distinta sensibilidad a la luz; una reacciona sobre todo a la luz azul-violeta, otra a la verde, y la tercera a la rojo-naranja.

Las señales que emiten tanto los conos como los bastones son analizadas por cerca de la tercera parte de la sustancia gris del cerebro, separando las señales relacionadas con el color y estableciendo límites que definen la brillantez u opacidad de un matiz, pero no se sabe a ciencia cierta cómo recibe estas señales electrónicas y cómo es que construye con estos fragmentos de información lo que se encuentra ante el observador.

Toda la información anterior se puede condensar definiendo al color como una "sensación originada por la acción de las radiaciones cromáticas de los cuerpos y sustancias reflejantes sobre los receptores fisiológicos y centros cerebrales de la visión".⁽⁵⁸⁾

Los dos factores que determinan las cualidades del color, son los mismos que determinan las de la luz: uno es la *longitud* de onda o tipo de energía radiante, su dimensión es cualitativa y la percibimos como matices (colores) diversos, así como su

(58) Koppers, Harold: Fundamentos de la Teoría de los Colores, Gustavo Gili, Barcelona, España, s.f.

intensidad y saturación (pureza); el otro es la *amplitud* de onda o cantidad de energía radiante, su dimensión es cuantitativa y la percibimos como luminosidad o valor del color.

b) El Espectro de la Luz: La luz blanca no es un fenómeno homogéneo, se compone de ondas electromagnéticas de distintas longitudes de onda, percibidas por el ojo como colores diferentes.

La luz blanca contiene la diversidad de todos los colores que pueden ser vistos por el hombre, éstos se hacen visibles a través de un prisma de cristal, mediante la refracción de un rayo de luz, teniéndose como resultado un espectro en el que se ordenan los colores partiendo del violeta, siguiendo el azul y enseguida el color verde, hasta llegar a la luz invisible (en la que se encuentran comprendidos los rayos cósmicos, los gamma, los "X", y los ultravioleta), a continuación siguen el color amarillo, anaranjado y rojo.

De acuerdo a las reacciones físicas producidas por los colores en los individuos, principalmente en cuanto a temperatura, el espectro de luz queda dividido en varias zonas:⁽⁵⁹⁾

· Fría: azul, azul verdoso.

- Templada: verde.
- Cálida: amarillo verdoso, amarillo.
- Ardiente: naranja, rojo.
- Decreciente: morado, violeta.

c) Parte Sistemática: En la naturaleza no existen colores tan puros como las luces cromáticas ni como los colores sólidos. Se requiere un despliegue técnico para la obtención de colores monocromáticos y hacerlos visibles. Para ello, hace falta una refracción doble. Los verdaderos colores originales son los monocromáticos del espectro.

Mediante la mezcla de colores elementales es posible obtener variadas tonalidades. No obstante, existen tres tonos que no es posible obtenerlos, se les denomina colores *primarios* y son: amarillo, rojo-magenta, y azul-cyan.

Al mezclar los tres colores primarios se obtienen colores elementales aditivos, se les denomina colores *secundarios*, éstos son: azul-violeta, rojo-naranja, y verde.

Se llaman colores complementarios a aquellos que se encuentran diametralmente opuestos en el círculo cromático.

(59) Ibid.

d) Teoría Aditiva: Es la mezcla de luces cromáticas y no solamente la emisión coloreada directa (irradiación). Las leyes de la mezcla aditiva son válidas siempre que se trate de radiaciones electromagnéticas y tiene siempre lugar cuando se mezclan entre sí oscilaciones electromagnéticas visibles.

En condiciones de luz, al sobreponer en una pantalla dos rayos luminosos de diferente color, se obtiene un color más claro que cualquiera de los dos originales, y así sucesivamente, mientras más luces se agreguen, la mezcla resultante más se acerca al blanco total.⁽⁶⁰⁾

e) Teoría Sustractiva: La mezcla cromática sustractiva empieza con el blanco, ya sea la luz que posee un espectro de energía uniforme o una superficie blanca en condiciones de remitir todas las oscilaciones visibles uniformemente, pero ambas necesariamente culminarían con el negro.⁽⁶¹⁾

Con la teoría sustractiva sucede lo contrario que en la teoría aditiva, se produce siempre una

sustracción cuando se provocan fenómenos cromáticos al retirar componentes espectrales de la luz blanca.

Los colores básicos sustractivos son: amarillo, magenta, y cian. En pigmento, las mezclas de éstos darán origen a los colores secundarios: verde, naranja y violeta. En el punto donde se superpone el amarillo y el cian se produce el verde; en el amarillo con el magenta se produce el naranja; y en el magenta con el cian se produce el violeta. La unión de los tres básicos dará origen al negro. Dentro de condiciones de luz, en la irradiación de luz blanca sobre una superficie también blanca estarán contenidos todos los colores imaginables.

2.4.2. Dinámica del Color

La base de la teoría del color radica en el estudio del círculo cromático, éste se compone de doce partes.⁽⁶²⁾ Su construcción parte de los tres colores primarios: amarillo, azul-cyan, y rojo-magenta.

(60) Rat, Robert, *op. cit.*

(61) Ibid.

(62) Itten, Johannes; *The Art of Color*, Van Nostrand-Reinhold, New York, U.S.A., 1917.

Estos tres colores básicos o primarios deben poseer características bien definidas, esto es, el amarillo no debe tender al amarillo-verdoso ni al amarillo-naranja, el azul-cyan no debe tender al azul-verdoso ni al azul-rojizo y el rojo-magenta no debe tender hacia el rojo-naranja ni hacia el rojo-azulado.

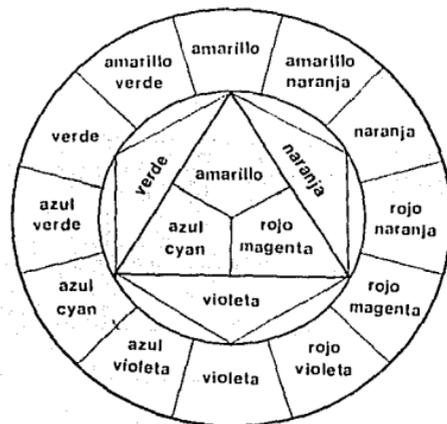
De la mezcla de colores primarios se obtienen los secundarios o complementarios, naranja, violeta, y verde. Los colores intermedios se obtienen de la mezcla de complementarios con matices puros o primarios.

A partir del estudio de este círculo cromático se distinguen dos tipos de efectos de contraste: contraste simultáneo y contraste sucesivo.⁽⁶³⁾

CONTRASTE SIMULTANEO:

a) **Contraste de Valor.**- Principio rector: claridad/obscuridad; al yuxtaponerse los colores, el más claro parecerá más claro y extenso de lo que es en realidad, en tanto que el más oscuro parecerá más oscuro y estrecho de lo que es.

b) **Contraste de Intensidad.**- Principio rector: luminosidad/opacidad; entre matices análogos de intensidades diferentes (saturaciones), el más intenso (el de mayor pureza) se verá más luminoso de lo que es en realidad, en tanto que el menos intenso parecerá más opaco (neutral) de lo que es.



Círculo Cromático, según Johannes Itten en su libro "The Elements of Color".

(63) Ibid.

c) Contraste de Matiz.- Principio rector: temperatura; en el caso de matices cualesquiera no complementarios, directos o indirectos (el siguiente valor a la izquierda o derecha en el círculo cromático) el más cálido se verá más cálido en tanto que el más frío parecerá más frío de lo que es. En el caso de matices complementarios directos o indirectos, ambos parecerán aumentar su intensidad.

d) Contraste de Temperatura.- Principio rector: extensión; el matiz más cálido parecerá más extenso y claro de lo que es, y el más frío se verá más pequeño y también más oscuro de lo que en verdad es.

e) Contraste de Extensión.- O cuantitativo, principio rector: nivelación o equilibrio de pesos visuales (balance de colores). Esto se basa en la oposición de áreas coloreadas de tamaños diferentes.

f) Contraste Cromático/Acromático o de Yuxtaposición.- Su efecto se deriva de la ley de colores complementarios, de acuerdo a la cual cada color puro demanda psicológicamente su opuesto, su complemento. Si este color complementario se encuentra ausente, el ojo lo producirá

simultáneamente. Esto es, un color neutro (acromático) cercano a un matiz (cromático), se teñirá visualmente del complementario de ese matiz.

CONTRASTE SUCESIVO: La retención inmediata de un matiz sobre un acromático, parece repetir la misma forma en su color complementario (ilusión óptica).

2.4.3. Psicología del Color.

El color siempre ha rodeado al hombre y lo ha sometido a su influencia. A través de diversos experimentos realizados en niños, se ha demostrado que la mayor parte de ellos experimentan las mismas reacciones al color, en algunos casos estas reacciones se encuentran condicionadas por asociaciones muy tempranas que frecuentemente se olvidan pero perdurarán en el inconsciente para posteriormente manifestar su efecto en forma de prejuicio.

El grado de sensibilidad al color varía notablemente entre los individuos, va desde aquellas personas ciegas al color (percepción en blanco y negro),

hasta las personas hipersensibles cuyo sentido del color es tan despierto como el del gusto, olfato u oído, ya que el color puede afectarnos tan fuertemente como el sonido debido a que el ojo es un órgano tan sensitivo como el oído mismo.

En los niños, el sentido del color puede verse modificado por factores físicos tales como la edad y el estado de salud del pequeño.

A través del tiempo el color siempre ha despertado el interés del hombre de todas las culturas, incluso llegó a considerar al color y su influencia como un verdadero enigma donde tomaba mucha más parte la "magia" que la ciencia. Es hasta nuestro siglo cuando comienza a estudiarse con bases científicas esta influencia que ejerce el color sobre los individuos de todas las edades, denominando a este estudio "*psicología del color*".

Dentro de la psicología del color se distinguen tres elementos que la conforman y que se encuentran directamente relacionados con la percepción: percepción directa, percepción indirecta y percepción simbólica.

Percepción Directa: se refiere a aquellas causas por las cuales un color produce la sensación de

calidez o frialdad, pesadez o ligereza, alegría o tristeza.

Percepción Indirecta: tiene su origen en relaciones afectivas de ánimo, generadas bajo el efecto de los colores. Por ejemplo, la asociación del negro con la noche, el miedo, etc.; o el amarillo con la luz, el día, la alegría, etc.

Percepción Simbólica: se produce por la asociación del color con la forma o características de un objeto, así como por tradición cultural. Por ejemplo, la asociación del rojo con la sangre, el apetito, etc.; o la asociación del púrpura y violeta con la religión, lo sacro, el misticismo, el poder, etc.

Respecto a los significados y asociaciones del color, éstos se presentan de modo universal en niños y adultos, hombres y mujeres, personas con educación o carentes de ella; en fin, para cualquier ser humano sus reacciones psicológicas al color son esencialmente instintivas, tales como serían sus respuestas a la música por ejemplo, las cuales pueden ser melancólicas, alegres, o incitantes por sí mismas.

Significado y Características Generales de los Colores:⁽⁶⁴⁾

ACROMATICOS:

- **Negro:** Este color representa la frontera después de la cual cesa la vida; expresa la idea de la nada, de extinción y de aislamiento. Tiene un carácter impenetrable, implica depresión y profundidad. El negro es la ausencia de la luz y por lo tanto del color, se le relaciona con la renunciación, rendimiento o abandono final, el error, la superstición y las tinieblas.

Tiene un fuerte efecto sobre cualquier color con el que se agrupe, enfatizándolo y reforzando las características de éste. El negro está desprovisto de resonancia, es rígido, sin ninguna actividad o actitud.

Da sensación de sobriedad, se asocia con la magia y aristocracia. El negro lustroso da sensación de distinción, elegancia y nobleza.

Sus asociaciones positivas son: poder, nobleza, distinción, dignidad, soberbia, sofisticación, grandeza, tierra fértil, noche, humildad, y serenidad.

Sus asociaciones negativas son: fracaso, desesperación, vacío, diabólico, pecado, muerte, y negación.

Sus connotaciones psicológicas son: fracaso, mórbido, sofisticación, desesperación, oscuridad, y tenebrosidad.

-**Gris:** Tiene la franqueza que al blanco le falta y está exento de la pesadez del negro, es fino, elegante, sobrio, neutro, da la sensación de indecisión, falta de energía, se asocia con sentimientos rústicos, la penitencia, tristeza, confusión y duda.

El gris oscuro indica monotonía y depresión, a medida que se oscurece aumenta la sensación de desesperanza. Cuando tiene como origen amarillo + negro, o rojo + negro es más claro y brillante que el compuesto de negro + blanco.

El gris posee por un lado una riqueza melosa, y por otra parte, está libre de la pesadez depresiva del

(64) apud., Serrano Luis G., Las sensaciones que producen los colores, UNAM, México, 1980.

negro. Por esta razón el gris medio es el más placentero y popular de los grises, y se le prefiere casi siempre al blanco o al negro.

Es el fondo ideal para la mayoría de los colores, es sobre el gris donde un color puro aparece con ventaja. Generalmente, simboliza una edad adulta con una resignación pasiva y una clara humanidad.

Sus asociaciones positivas son: madurez, discreción, humildad, retrospectión y renunciación.

Sus asociaciones negativas son: neutralización, egoísmo, depresión, indiferencia, esterilidad, invierno, pena y vejez.

Sus connotaciones psicológicas son: vejez, madurez e invierno.

• **Blanco:** Es un color positivo, estimulante, luminoso, delicado, es la presencia de todos los colores, produce sensación de amplitud y en ocasiones de redención; es expansivo, se asocia con la pureza, castidad, inocencia, integridad y franqueza, implica vacío e infinito. Absorbe el color complementario del color cercano, combinado con azul da sensación de ser refrescante y antiséptico.

El blanco representa honestidad e integridad, redención y paz.

Sus asociaciones positivas son: día, pureza, inocencia, perfección, rectitud, buen juicio y verdad.

Sus asociaciones negativas son: frío, hueco, vacío fantasmal.

Sus connotaciones psicológicas son: simplicidad, sed de vida, honestidad, rectitud. Ocupa el segundo lugar de preferencia entre los niños y el cuarto entre los adultos.

CROMATICOS:

• **Rojo:** Expresa una condición psicológica de expulsión o gasto de energía, es el más intenso y pesado de todos los colores, acelera el pulso, aumenta la presión sanguínea y aumenta el ritmo de respiración. El rojo es la expresión de la fuerza vital, de la actividad glandular y nerviosa, teniendo así el significado de "deseo" y de todas las formas de apetito y anhelo, ansia de conseguir resultados, de ganar éxito, impulso y voluntad.

Implica todas las formas de vitalidad y poder, desde potencia sexual hasta transformación revolucionaria.

Es el impulso de actuar, luchar y de competir; el rojo representa fuerza de voluntad.

Su percepción sensorial es de apetito y su contenido emocional es de deseo, de entre todos los colores es el más intenso y el que tiene el máximo poder de atracción. Es el color más popular entre las mujeres y entre los niños ocupa el primer lugar de preferencia.

Sus asociaciones positivas son: sangre (vida), fuego, calor, pasión, sentimiento, valor, patriotismo, revolución, cristiandad, libertad, virilidad, fuerza, alegría, pasión, y vitalidad.

Sus asociaciones negativas son: sangre (hemorragia), fuego (incendio), agonía y heridas, rabia, emoción desbordada, guerra, anarquía, martirio, peligro, diabólico, coraje, cólera, e ira.

Aunque el rojo brillante sea por lo general estimulante y placentero, cuando se usa en grandes cantidades o excesivamente, se vuelve fatigoso y genera el deseo. Por su gran vibración es

un color que persiste en la percepción y tiene el máximo atractivo para la atención.

El rojo púrpura es más severo, tradicional, rico y de gran dignidad. El rojo medio encarna la actividad, la fuerza, el movimiento y los deseos pasionales. Estos tonos de rojo se usan para indicar el poder, el calor y la eficacia.

Junto con el blanco, el rojo crea el rosa, que resulta un color claro; eminentemente femenino al que se le atribuye juventud y frivolidad.

• **Amarillo:** Posee las características del rojo pero en menor grado, su efecto es de luz y alegría. A pesar de que el amarillo aumenta la presión, el pulso, y la respiración de manera similar al rojo, lo hace de forma menor. El amarillo expresa tendencia a la expansión, soltura y relajación (que psicológicamente significa liberación de problemas y restricciones).

Este color simbólicamente corresponde al calor del sol, al espíritu alegre y a la felicidad. Su contenido emocional es de esperanza frágil. Es el color más luminoso pero el menos popular entre los adultos (no así entre los niños), especialmente en sus tonos oscuros.

El amarillo claro y brillante es alegre, vivo, jovial, vigoroso, estimulante, extrovertido; evoca la riqueza y el dominio. El amarillo oro es activo. El amarillo con algo de rojo tiende a agradar a la vista, calienta el corazón y confiere un sentimiento de satisfacción.

Los tonos más oscuros y neutrales del amarillo, así como el amarillo verdoso; son los menos populares de todos ya que se les relaciona con enfermedades, desastre, indecencia, cobardía, celos, traición y engaño. Sin embargo, estos tonos desagradable de amarillo, al relacionarlos con otros colores pueden llegar a ser satisfactorios.

Sus asociaciones positivas son: sol, luz, iluminación, magnanimidad, intuición, intelecto, juicio supremo, altos valores, divinidad, y maduración.

Sus asociaciones negativas son: traición, cobardía, maldad, amor impuro, mareo, envidia y repulsión.

Psicológicamente el amarillo significa imaginación, novedad, intelecto, idealismo, satisfacción personal, culto, reforma, profundidad de introspección, contemplación, temperamento controlado, calidez y alegría. Junto al rojo y al naranja se vuelve activo y

estimulante; estos tres colores son los tres colores de la emoción.

Azul: Es fresco, claro, frío, transparente, húmedo, atmosférico, ligero y aéreo, profundo, tranquilo. expresa madurez pero con experiencias infantiles, es un color que retrocede o se aleja, vinculado con la inteligencia y las emociones profundas, o en los sueños.

El azul representa la calma completa. La contemplación de este color tiene un efecto calmante en el sistema nervioso central. La presión sanguínea, el pulso y el ritmo de la respiración se reducen, mientras que los mecanismos de auto-protección trabajan para recargar el organismo. El cuerpo se ajusta por sí mismo hacia la relajación y recuperación, por lo tanto, durante una enfermedad o cansancio, la necesidad por el azul aumenta.

Así como fisiológicamente significa la tranquilidad para el cuerpo, psicológicamente representa satisfacción, paz y relajación. Simbólicamente corresponde al agua en calma, al temperamento callado e introvertido y a la femineidad. Su percepción sensorial es de dulzura y su contenido emocional de ternura.

El azul es frío, sereno, pasivo, tranquilo y espiritual; nos presiona y nos transporta a lo remoto. Es esencialmente atmosférico, no sustancial. Invoca impresiones de expansión y distancia de características místicas.

Mezclado con blanco representa fe, virtud, da sensación de frescura e higiene. Mezclado con negro es decepción, fanatismo, intolerancia y misterio. El azul índigo es un color de respeto, el azul turquesa expresa fuego interior.

Sus asociaciones positivas son: el cielo, el día (azul claro), el mar en calma, el pensamiento, sentido religioso, inocencia, verdad, constancia, justicia y claridad.

Sus asociaciones negativas son: mar en tormenta (azul oscuro), noche, duda y decepción.

Psicológicamente tiene las siguientes connotaciones: deliberación e introspección, conservador, aceptación, obligación, educación de alto nivel, cultura e ingreso económico, espiritualidad y relajación.

• **Naranja:** Color incandescente, ardiente, brillante, es el más cálido de todos los colores, tiene fuerza

hipnótica cuando contiene poco rojo, comunica cierta sensación de placidez y actúa como estimulante de la timidez y la tristeza; simboliza exaltación, entusiasmo, ímpetu, atrevimiento, deseo, radiación y comunicación; es más o menos ligero, expansivo, y se acerca a los primeros planos; favorece la digestión y acelera la pulsación cardíaca. Puede dar sensación de alegría y bienestar pero también puede llegar a irritar en grandes áreas.

Cuando se mezcla con rojo en gran cantidad, simboliza exaltación y ardor; mezclado con negro simboliza exaltación e intolerancia; cuando es muy oscuro, sordidez y opresión; mezclado con blanco produce un matiz rosado similar al de la piel que expresa sensualidad pues adquiere una cualidad voluptuosa.

Sus asociaciones positivas son: fuego, matrimonio, hospitalidad, benevolencia, fruto celestial, orgullo, ambición, y juicio terrenal.

Sus asociaciones negativas son: satánico, rencor, flamas, malevolencia.

Sus connotaciones psicológicas son las siguientes: social, inestable, vacilante, difiere de las opiniones

de los demás, agradable, ameno, simpático y dispuesto.

• **Verde:** Fresco y húmedo, calmante y tranquilizante; es un color pleno de equilibrio debido a su composición, en la cual interviene amarillo (emoción) y azul (frialdad, juicio y serenidad).

Representa la condición psicológica de "tensión elástica". Se expresa como la voluntad y también la perseverancia. El verde azulado es una expresión de firmeza, constancia y resistencia al cambio. Indica conciencia de uno mismo colocando un alto valor entre el "yo" y en todas sus formas de posesión y afirmación personal.

El verde como tensión actúa como un dique detrás del cual la excitación por estímulos externos crece sin ser liberada, aumentando el sentido de orgullo, de superioridad auto-controlada y de poder. Su percepción sensorial es aspereza de carácter; su contenido emocional es de orgullo.

Es el color más calmado que existe, no encierra ningún elemento de exaltación, tristeza, o pasión. Este color se asocia con los campos y la vegetación; es signo de esperanza; mediador entre la emoción y el juicio. Si se le agrega un poco de

amarillo, se vuelve vivo pero pasivo, por lo tanto es con el que más se descansa; hacia el azul, adquiere un carácter serio y evoca al pensamiento.

Claro u oscuro, el verde siempre conserva su carácter de calma y razón. El verde representa la fe, mortalidad y contemplación; el verde pálido representa el bautizo, la corona de olivos, la paz y la inmortalidad; en su mezcla con el negro (verde olivo), adquiere un carácter altamente romántico, discreto, misterioso y agradable.

Las asociaciones positivas del verde son: vegetación, naturaleza, fertilidad de los campos, compasión, adaptabilidad, prosperidad, esperanza, vida, juventud, frescura, favorable, prometedor, juicio y reconocimiento del alma.

Sus asociaciones negativas son: muerte, envidia, líbido, palidez, celos, desgracia, siniestro, oposición, degradación moral y enojo.

Psicológicamente tiene las siguientes asociaciones: cívico y buen ciudadano, sensitivo a costumbres sociales y de etiqueta, burgués, abundancia y buena salud. También es el color más inquieto de todos, no se inclina hacia ninguna dirección

específica, ni expresa sentimiento ni pasión alguna. Representa a la naturaleza.

• **Violeta:** Retiene algo de las propiedades del rojo y del azul, a pesar de perder la claridad de propósitos de ambos colores. el violeta intenta unificar la conquista impulsiva del rojo y la gentil entrega del azul, convirtiéndose en un representante de identificación. Esta identificación es una especie de unión mística, un alto grado de intensidad sensitiva que lleva una fusión completa entre el sujeto y el objeto, por lo que todo lo que se piensa o desea debe volverse realidad

Su preferencia entre los niños recalca el hecho de que para ellos el mundo es maravilloso y mágico. No obstante a todo esto, equivale a la meditación, al misterio, a la sabiduría al dolor y a la tristeza. A su mezcla con el blanco se torna delicado y melancólico; su simbolismo religioso denota penitencia, aflicción y resignación.

El violeta más azul que rojizo es el color de las mujeres infértiles o de sacerdotes que viven en el celibato. El morado y el púrpura son semejantes al anterior, pero más maduros, pomposos e impresionantes. Ellos son los colores de la realeza y fueron sus favoritos en épocas ancestrales.

Sus asociaciones positivas son: espiritualidad, realeza, amor a la verdad, fidelidad, paciencia, humildad y recuerdos.

Sus asociaciones negativas son: sublimación, martirio, duelo, luto, remordimiento, penitencia y resignación.

Psicológicamente denota vanidad, suntuosidad, dignidad e ingenio.

• **Café:** En este color, la vitalidad impulsiva del rojo se reduce por el oscurecimiento. El café por lo tanto evita el impulso creativo expansivo de la fuerza activa del rojo; la vitalidad del rojo ya no es activamente efectiva, sino pasivamente receptiva y sensorial. El café representa sensación y se aplica a los sentidos corporales; da la impresión de ser compacto y de gran utilidad, es el color más realista, su efecto no es vulgar, encarna la vida sana encauzada al trabajo cotidiano. Entre más se oscurece va adoptando las características del negro: sombrío, triste, doloroso, tímido e inconspicuo.

Se le asocia positivamente con lo relativo a la tierra.

Negativamente se le asocia con la esterilidad, la pobreza y la melancolía.

Sus connotaciones psicológicas son: consciente del deber, obstinación y convicción.

· **Plata:** Este color da idea de pureza, castidad, finura, elegancia, prueba de veracidad, se le relaciona con la luna y con el dinero.

· **Oro:** (Dorado) genera la idea de un aspecto místico, sol, energía, majestuosidad, honor, realeza, juicio y riqueza. Negativamente se le asocia con la idolatría.

2.4.4. Funciones del color en el libro infantil ilustrado:

Las funciones que desempeña el color en el libro ilustrado para niños se encuentran interrelacionadas y contribuyen en gran medida en logar un modelo efectivo de comunicación visual impresa.⁽⁶⁵⁾ Estas funciones son:

a) Llamar la atención: Con esto se busca que el niño se sienta atraído a través del color ya sea de las ilustraciones o del libro mismo; y también que el pequeño conserve el interés una vez que ha sido captada su atención.

La base de la atención está dada por contraste de color. El mayor contraste se produce al emplear un color junto al negro, aunque también es posible obtener contraste empleando varios esquemas de colores. Estos son, por orden de contraste descendente: *el contraste complementario* (contraste de temperatura), *el contraste complementario dividido* (contraste de tres colores: un matiz en contraste con los adyacentes a su complementario), *el esquema análogo* (utiliza los colores adyacentes a uno u otro en el círculo cromático, produciendo un contraste menor) y *el esquema monocromático* (se refiere al uso de diferentes valores y fuerzas de un solo matiz.

Para planear el contraste de colores se debe considerar que:⁽⁶⁶⁾

· El tinte de un matiz es más fuerte sobre un gris intermedio que sobre un matiz puro.

(65) Turnbull, Arthur T., *op.cit.*

(66) *Ibid.*

- . Los colores cálidos tienen una visibilidad más alta en los niños que los colores fríos.
- . El contraste de valores (claro vs. oscuro) es mayor que el contraste entre matices.
- . Mientras más oscuro sea el fondo, el color que esté sobre él parecerá más claro.

b) Producir efectos psicológicos: Los colores de las ilustraciones y de los demás elementos del libro infantil deben adaptarse al talante general del texto. Para una selección adecuada de los colores que intervendrán en el diseño, debe tomarse como base el análisis de la psicología del color.

c) Retener la atención: El color tiene un alto valor en la memoria del niño. Ayudará al pequeño lector a recordar lo que vio, fortaleciendo su memoria visual.

d) Crear una atmósfera placentera: El color puede llamar la atención infantil inicialmente, pero si no es convertida en interés, el mensaje no podrá ser captado por el niño. Una pobre selección y aplicación de color puede repeler al pequeño lector inmediatamente tras haber despertado su atención. El uso rítmico del color se logra mediante su

repetición en diversos puntos de la página. Pueden usarse en forma efectiva manchas de un segundo color de la misma manera para guiar el ojo del pequeño a través del texto.

El color, al igual que la forma, puede contribuir a alcanzar la unidad y armonía de la publicación.

2.5. Procesos de Impresión.

2.5.1. Sistemas de Impresión:

La reproducción gráfica del libro infantil ilustrado consiste esencialmente en producir por medio de la cámara sus textos e ilustraciones de una manera adecuada para imprimirlo determinado número de veces mediante algún sistema de impresión.

Escoger el sistema más adecuado a las características del trabajo implica el conocimiento de las aplicaciones, ventajas y desventajas de cada sistema.

Los tres sistemas de impresión más versátiles y por ende los más comúnmente utilizados en impresos infantiles son el *offset*, la *tipografía* y el

rotograbado. También se utiliza, aunque con menos frecuencia, la *serigrafía*, esto se debe a que su costo es más elevado y produce tirajes más reducidos.⁽⁶⁷⁾

• **Offset:** Es un proceso químico que imprime imágenes en el papel con base en el fenómeno de que grasa y agua no se mezclan. Una placa plana, generalmente de aluminio, es fotográficamente expuesta y tratada de forma que la zona de la imagen recibe tinta grasosa y la zona sin imágenes recibe agua y repele la tinta. En la prensa, la placa nunca toca el papel; el proceso tiene este nombre porque la tinta de la placa primero es calcada (*offset*) sobre una superficie de caucho que imprime la tinta sobre el papel.

Las prensas *offset* son *rotativas*, es decir, la imagen de los tipos gira mientras ocurre la impresión. La placa recubre un cilindro que se pone en contacto con otro cilindro cubierto con una mantilla de caucho que, a su vez, transmite la imagen al papel cuando ésta pasa por un cilindro de impresión. A cada impresión, se aplica más agua a la zona sin imágenes y más tinta, repelida por el agua de la zona sin imágenes, a la zona de imágenes únicamente.

Dado que la elaboración de la placa para *offset* es fotográfica, admite cualquier método de composición tipográfica. Fotocomposición, tipografía transferible, mecanografiados, e ilustraciones a línea. En el caso de ilustraciones de tonos continuos, se fotografían por separado para producir un negativo tramado.

Todos los negativos, tanto los obtenidos de la fotografía de originales y los de las ilustraciones de tonos continuos son montados en una hoja de papel opaco llamada máscara. Los negativos son transferidos a la placa exponiendo una luz brillante a través de ellos; este proceso se llama *insolación*. Algunas veces las placas sufren una doble o triple exposición para superimponer tipografía sobre las ilustraciones o para obtener una colocación precisa. La exposición del original es la primera exposición y la de ilustraciones de medio tono corresponde a la doble exposición.

En impresos que requieren más de un color, es necesario hacer por separado originales, llamados *mecánicos*, se hacen sobre cartulina delgada mientras que los otros se hacen en acetato o papel traslúcido. La colocación correcta de cada color se

(67) Turnbull Arthur T., *op. cit.*

asegura con el uso de marcas de *registro* en cada mecánico.

El offset es actualmente el sistema básico de impresión en publicaciones infantiles, debido a sus ventajas características sobre otros sistemas. Estas ventajas incluyen:

- Se pueden emplear toda clase de métodos de composición en frío con lo cual se reducen costos al mínimo.
- La tipografía se imprime de forma clara e inteligible.
- Puede imprimirse con calidad en una variedad más amplia de superficies de papel.
- La reproducción sin costos adicionales de ilustraciones a línea y la reproducción de ilustraciones de tonalidades continuas a bajo costo.
- Las placas planas del offset son ideales para rotativas y no requieren de preparación especial, lo que se traduce en un ahorro considerable de tiempo.
- El fácil almacenamiento de placas, montajes y mecánicos.

· La adaptabilidad a la computación.

· **Impresión Tipográfica:** Es el método tradicional de impresión. Puede definirse como un sistema directo y mecánico de reproducción gráfica por medio de superficies realzadas. Para que la impresión se haga directamente de una superficie realzada, los textos e ilustraciones deben ser, en cierta forma "esculpidos" o moldeados en relieve en una sustancia lo suficientemente dura como para soportar el desgaste a causa de las aplicaciones constantes o de la presión. La calidad de la impresión por este sistema se logra mediante la uniformidad de presión de todos los elementos sobre la hoja que está siendo impresa.

Para que estos dos requisitos se reúnan deben cumplirse los siguientes puntos importantes:

- Palabras y letras han tenido que fundirse en metal para su reproducción.
- Las ilustraciones deben manufacturarse separadamente en una placa para su reproducción.

- Para una buena calidad en la reproducción de ilustraciones, se requiere un papel suave y recubierto.
- La presión de cada elemento sobre el papel debe ser igual para lograr la aplicación uniforme de tinta.
- Para ser usada con mayor velocidad requiere la fundición de placas metálicas curvas como duplicado de una página original.

En la impresión tipográfica, los textos se arman en máquinas como el Linotipo, el Intertipo, el Monotipo o el Fundidor de tipos de Ludlow, o bien se pueden colocar las piezas de tipografía almacenadas. La fundición de tipos mediante metal derretido se denomina *composición en caliente* y su uso ha sido fundamental en la impresión tipográfica durante siglos.

La automatización de la composición en caliente se ha llevado a efecto mediante el uso de máquinas impulsadas por cinta, así como por la incorporación de métodos fotoquímicos previos a la impresión para la tipografía rotativa, lo que permite la composición en frío.

La reproducción de ilustraciones mediante el método tipográfico tradicional se lleva a efecto mediante placas metálicas tratadas con ácido en las que las áreas que no se imprimirán son corroídas por baños de ácido que dejan en relieve el área de las imágenes. Estas placas metálicas se denominan grabados a línea; las ilustraciones con variaciones tonales requieren un complicado procedimiento de descomposición de la imagen en puntos en la superficie de la placa, más el tratamiento subsecuente con ácido que provoca que los puntos puedan transportar la tinta al papel. Estos grabados se conocen como *grabados de medio tono*.⁽⁶⁸⁾

Uno de los inconvenientes que presenta el sistema de impresión tipográfica para las producciones infantiles es que tiende a restringir en alguna medida el uso de ilustraciones, dado que cada una de ellas ya sea en línea o de variaciones tonales, es un costo que se va añadiendo y aumenta con el tamaño de la ilustración por lo que se tiende a usar ilustraciones más pequeñas y menos frecuentes que en otros métodos.

Actualmente ya se encuentran en uso algunas máquinas electrónicas, que hacen placas plásticas

(68) Ibid, ibidem.

o metálicas para las ilustraciones tipográficas sin el tratamiento del ácido. El principio de estas máquinas es un ojo electrónico que explora las ilustraciones y envía impulsos eléctricos a una aguja caliente que graba puntos o líneas sobre la superficie de la placa. Estas máquinas tienden a reducir las restricciones en tamaño y número de las ilustraciones así como los costos de su reproducción.

Respecto al papel óptimo para la impresión tipográfica, se requiere de papeles extremadamente suaves a fin de obtener una buena reproducción sobre todo en el caso de las ilustraciones. Para lograr la alta fidelidad en la reproducción, los puntos de un grabado a media tinta deben ser extremadamente pequeños y pueden perderse en las superficies ásperas de los papeles corrientes. Si por razones de costo deberá usarse papel corriente, la estructura de puntos del grabado se hará más grande, lo que repercutirá en una calidad más pobre de ilustraciones.

Aunque podría pensarse que los complicados procedimientos de preparación para la impresión tipográfica hacen de ésta un sistema en vías de discontinuarse, no es así. Tal predicción es aún prematura, la composición en caliente es cada vez

más aislada debido a la incorporación de sistemas electrónicos y fotoquímicos, pero la impresión con base en imágenes en relieve sigue siendo un sistema viable de imprimir que debe considerarse en la preparación de material impreso.

• **Huecograbado:** Los términos *huecograbado* e *intaglio* se refieren al proceso de impresión en el cual las imágenes son transferidas al papel a partir de una superficie cuyas depresiones están llenas de tinta más bien que a partir de una superficie plana cuyas líneas entintadas están en relieve.

Mediante este sistema de impresión pueden lograrse las más finas reproducciones de ilustraciones. Esto es resultado de añadir al proceso la fotografía, y la operación de la prensa alimentada por un rollo de papel, con lo que se crea el *rotograbado*.

Las prensas de rotograbado de alta velocidad trabajan bajo el mismo principio de los grabados simples. Básicamente, se llenan los pozos de tinta, se limpia el exceso de la superficie y se aplica el papel a la placa por medio de presión.

La prensa rotativa imprime directamente a partir de un cilindro de cobre tratado con ácido y que utiliza

tinta al agua de secado rápido. A medida que gira el cilindro, pasa a través de un baño de tinta y es raspado posteriormente para quedar limpio por una cuchilla de acero llamada rasqueta, dejando de esta forma la tinta solo en los pozos del área con imágenes. La tinta es absorbida por la superficie del papel cuando entra en contacto con la placa.

La preparación de originales para este sistema de impresión es igual que la requerida para el grabado y el offset. La composición en frío es pegada para formar los mecánicos que serán fotografiados. Los originales de tonos continuos son también fotografiados pero sin pantalla y con una película de bajo contraste, en comparación con la película de alto contraste utilizada para el mecánico.

La especial capacidad del grabado para reproducir ilustraciones tiene su raíz en el uso diferente de la pantalla para lograr graduaciones tonales. La pantalla en sí es diferente; no se constituye de líneas opacas que se intersecan, está formada por líneas claras en intersección. En lo que se refiere a su uso, en primer lugar se coloca sobre una hoja de transferencia de gelatina sensibilizada llamada *papel pigmento* que cubre por completo un cilindro de impresión y se expone la luz a través de ella. Así la gelatina de la hoja queda endurecida y asume el

patrón de la pantalla puesto que las líneas que forman la pantalla son claras. Después se coloca un positivo de película de la imagen sobre el cilindro y la luz se expone a través de él.

Las áreas que van a quedar llenas de tinta no reciben así luz a través del positivo de película; con ello queda suave el recubrimiento de gelatina excepto en las líneas creadas por la pantalla. Las áreas sin imágenes quedan totalmente expuestas a la luz y la gelatina que contienen queda totalmente endurecida; las áreas de medios tonos tendrán una exposición mediana y un endurecimiento mediano, etc. Finalmente, el recubrimiento de gelatina determinará la cantidad de tinta que el cilindro aplicará. Cuando se aplica el ácido a la superficie del cilindro, éste crea áreas deprimidas de diferentes profundidades; en las áreas que no llevan imágenes no se forma ninguna depresión, las áreas de tipografía son deprimidas al máximo de profundidad, etc. Cuando se aplica la tinta, es transportada al papel en diversas cantidades de acuerdo con la profundidad del grabado.

El rotograbado es la mejor elección para reproducción de ilustraciones de alta calidad en grandes tirajes (mínimo 100 000); las ventajas se

pronuncian más cuando los tirajes alcanzan el millón de ejemplares.

• **Serigrafía:** La impresión serigráfica se basa en un principio totalmente diferente a los tres métodos de impresión más comunes en publicaciones infantiles hasta ahora tratados, la serigrafía es simple pero altamente especializada en sus usos.

Para hacer impresiones elementales con malla, sólo se necesita un marco de madera, un trozo de malla (de rayón, nylon, seda, etc.), material para bloquear los poros de la malla, un rasero de caucho y tinta. La malla es el soporte impresor, ésta se estira fuertemente por debajo del marco y se asegura a éste. Se imprime un área sólida haciendo pasar la tinta por la malla sobre el papel. Para formar un área sin imágenes, únicamente es necesario obstruir los poros de la malla. Creando en la malla una zona de imágenes y una zona libre de ellas, se logra la impresión haciendo pasar tinta espesa o pintura con un rasero de caucho presionando de un lado a otro.

El método más común de preparar las mallas incluye el uso de papel transparente endurecido con una capa de laca. Este papel (película) puede usarse como medio de calcado colocándolo sobre

el material que va a ser reproducido. La cuchilla traza entonces el contorno del material, cortando y separando la película del área de las imágenes. La hoja se fija a la malla con un solvente y el papel de respaldo es retirado, dejando que la película barnizada obstruya la pantalla en todas las áreas que no se van a imprimir.

También puede prepararse la malla a mano pintándolas con pincel, mediante revelado fotográfico, o con lápices litográficos. El primero es óptimo para lograr los efectos de graneo y pincel seco. El segundo crea reproducciones fotográficas de las ilustraciones; las mallas así preparadas dan como resultado un trabajo expresivo pero no funciona en grandes tirajes comercialmente asequibles.

Los carteles, exhibidores y señalamientos son tal vez los usos más conocidos del proceso con serigrafía, pero éste es de utilidad para muchos propósitos. Dado que cualquier superficie de cualquier grosor puede quedar impresa mediante este sistema, la serigrafía se tiene en cuenta siempre que la impresión presente problemas con otros procesos.

Indudablemente la serigrafía tiene muchas limitaciones propias como el hecho de que aunque puede reproducir medios tonos, los otros procesos ofrecen resultados mejores, además como pueden aplicarse capas más gruesas de tinta, el secado es más lento lo que aumenta el tiempo de producción. Estos inconvenientes se han ido solucionando mediante mejoras logradas recientemente. Existen ya prensas con capacidad de hasta 6000 impresiones por hora, y con un equipo complementario se puede pasar automáticamente esta producción a secadoras de chorros de aire u hornos para reducir los tiempos de secado en forma considerable.

La principal ventaja del proceso es su versatilidad: se puede aplicar a casi todas las superficies: cartón, madera, plástico, telas, tejidos, etc. Esta característica de la serigrafía hace de ella un medio muy útil de impresión para publicaciones infantiles, sobre todo en aquellas donde se buscan explotar nuevas posibilidades en cuanto a superficies de impresión se refiere.

2.5.2. Selección de Color:

En términos simples, en los procesos anteriormente descritos el color se agrega a la impresión operando una prensa de impresión que lleva el color de tinta deseado; por cada color que se quiere el papel debe pasar por la prensa una vez más. Las ilustraciones tanto de línea como de medio tono, pueden también imprimirse en tantos colores como se desee, o bien, en sólo dos o tres colores.⁽⁶⁹⁾

Casi la totalidad de libros infantiles poseen ilustraciones de tonos continuos a todo color, su reproducción se realiza mediante el proceso del medio tono a través de la separación de colores, esto es, desintegrar la imagen original a todo color en los colores fundamentales de que consta: amarillo, magenta, y cyan (colores primarios sustractivos), además se añade el negro para intensificar la densidad y el contraste, logrando así efectos más realistas.

La separación de color se obtiene de acuerdo con las propiedades físicas de la luz. El original se fotografía varias veces utilizando filtros de diferentes colores. Se usa un filtro violeta en la

(69) Turnbull Arthur T., *op. cit.*

preparación de la placa amarilla; este filtro permite que la luz roja y la azul pasen y se registren en el negativo, las áreas del negativo en las que inciden estos rayos son densas, en tanto que el amarillo, complemento del violeta del filtro, es retenido. Por tanto, las áreas amarillas son las más transparentes del negativo. Cuando se hace la placa ocurre una inversión de valores; los amarillos son más oscuros y los rojos y azules son más claros.

Para elaborar la placa del azul se utiliza un filtro naranja que deja pasar los rojos y amarillos y retiene el azul; el filtro verde se utiliza para retener el rojo y dejar pasar los amarillos y azules.

Los filtros son análogos a los primarios de la luz en cuanto a absorción y transmisión y son complementarios de los colores de impresión.

La reproducción de imágenes a todo color se hace entonces imprimiendo color sobre color; la colocación de cada placa de color en su sitio preciso se logra mediante marcas en el original denominadas *registros exactos de color*, y deben coincidir con exactitud al superponer los negativos.

La impresión en selección de color produce ilustraciones de gran calidad aunque la fidelidad de

los colores originales puede no ser completamente exacta. Esto se debe a factores tales como: diferencias entre los colores en la luz y en las tintas; deficiencias de las tintas ya que los pigmentos frecuentemente están lejos de ser perfectos; la naturaleza de la trama de puntos de los medios tonos dando por resultado variaciones de matiz original; y la calidad del papel de impresión que debe absorber todos los colores equitativamente. Se prefiere un blanco puro, ya que al reflejar más luz de su superficie a través de las tintas, le añade brillo a la reproducción.

2.5.3. Papeles para Impresión:

El papel comparte la total responsabilidad con la tipografía y las ilustraciones de la personalidad que adquiera el libro infantil. El papel puede hablar de calidad o mediocridad, puede hablar con fuerza o suavemente. Sin embargo, aunque el color, peso, y la suavidad deben juzgarse de acuerdo con sus contribuciones estéticas, éstas y otras características del papel deben considerarse también desde otros puntos de vista, el más importante de ellos es el del usuario: el niño.⁽⁷⁰⁾

Las propiedades prácticas del papel como su capacidad para resistir el paso del tiempo y su resistencia al uso continuo de los pequeños lectores, son factores importantes a considerar en la elección del papel. Otro punto determinante es el costo de los papeles; su precio varía de acuerdo con el tipo y la cantidad de procesamiento necesario para darle las cualidades deseadas. Por ende, la selección del papel óptimo para la reproducción del libro infantil debe contemplar los siguientes puntos: el efecto estético y psicológico de su apariencia y "tacto" en los niños; su resistencia y durabilidad; y su costo y peso.⁽⁷¹⁾ Para propósitos de impresión se consideran además de los factores mencionados: el tamaño de los pliegos, su opacidad, las propiedades específicas para determinados procesos de impresión, su capacidad para reproducir en ellos ilustraciones, sus propiedades físicas y químicas que afecten los trabajos de prensa, doblado y encuadernado, y la dirección del hilo.

· **Tipos Básicos de Papel:** Por su naturaleza, el papel se divide en dos tipos básicos: de madera, o de trapos. La mayor parte del papel se hace de

pulpa de madera, pero parte de él se hace de trapos o de una combinación de ambos.⁽⁷²⁾ El papel más barato se hace triturando troncos descortezados para formar una pulpa que formará láminas sin el beneficio de procedimiento químico alguno para eliminar impurezas. El uso más común de este papel de madera triturado en las publicaciones infantiles es en libros para colorear o en cualquier otro tipo cuya duración será breve.

Para publicaciones más duraderas, el papel se clasifica de acuerdo a su apariencia y uso específico: para interiores, para cubierta, y cartón. El papel para interiores puede encontrarse en texturas y terminados que van desde lo burdo hasta el satinado suave. Los papeles para cubiertas tienen un terminado semiduro para soportar el desgaste de que serán objeto y también se encuentra en varios terminados y colores. Las publicaciones infantiles frecuentemente tienen una "autocubierta", es decir, la cubierta es impresa en el mismo papel y al mismo tiempo que las páginas interiores, pero cuando se desea un volumen y durabilidad especiales se especifica un papel para cubiertas o bien, una cartulina.

(70) Frank, Lawrence K., *op. cit.*

(71) *Ibid.*, *Ibidem.*

(72) McLean, Ruari, *op. cit.*

A continuación se definen brevemente los principales tipos de papel que se puede encontrar.⁽⁷³⁾ Desde luego, los nombres comerciales pueden variar ya que con frecuencia aparecen nuevos procesos y términos mientras que otros caen en desuso.

Encolado con cola animal: este papel recibe un tratamiento a base de gelatina o almidón que hace su superficie más resistente.

Super calandrado: se trata de un sistema barato para obtener una superficie brillante, que consiste en humedecer el papel y pasarlo entre los rodillos de composición, separados de los de la máquina Fourdrinier. Este sistema ha sido desplazado por otro tipo de papel para impresión, recubierto a máquina, mucho más barato.

Papel Couché: (o papel para artes gráficas) el papel lleva un revestimiento mineral, a mano o a máquina, por una o dos caras. Existen distintas calidades de este tipo de papel que presentan acabados diferentes. Los de mejor calidad pueden llegar a ser más caros que un papel sin revestir. El papel couché se fabrica en distintos colores e incluso de colores diferentes en una misma cara.

Papel Satinado a máquina: la superficie del papel se reviste con una sustancia, mezcla de mineral y adhesivo, en la misma máquina de fabricar papel, lo que los hace notablemente más baratos pues se fabrican a gran velocidad.

Papel para artes gráficas de imitación: No está revestido de caolín, su pasta contiene una gran cantidad de mineral, no tiene tanta calidad como el couché pero su suavidad ofrece buenos resultados en la impresión de ilustraciones de tramas finas, a media tinta.

Papel con acabado mate: se trata de un papel para impresión sin esmalte, cuyo aspecto puede ser más agradable que el del papel blanco brillante. Este papel es ideal para la impresión en offset.

Antiguo: papel muy denso y poco suave usado para hacer libros con un tono cremoso.

Papel Pluma: se trata de un papel grueso y esponjoso utilizado para hacer los libros (sobre todo los infantiles) más voluminosos.

Papel Cartridge: es muy resistente y no necesariamente blanco: este papel, en color, se

(73) Ibid, Ibidem.

emplea para guardas, pastas y solapas de libros. El "cartridge para offset" es un papel muy encolado usado para las impresiones de mejor calidad.

Papel de periódico: es el más barato y presenta distintas calidades, generalmente es quebradizo, dado su elevado contenido de pasta de madera.

Papel Hib: es un papel resistente, fino, y de superficie dura, utilizado para imprimir y otros medios de reproducción como el fotocopiado; se fabrica en distintos colores.

Papel de envolver: suele ser rugoso de uno de sus lados y satinado por el otro, lo cual lo hace adecuado para la impresión.

Papel de seda: es muy fino y ligero, hecho con pasta de madera química, y con frecuencia de vivos colores.

Cartón: se utiliza frecuentemente para la encuadernación de libros. Los cartones finos son muy adecuados para la impresión y si se emplean como cubiertas de publicaciones pequeñas, pueden ser de una sola hoja (con un lado suave apropiado para la impresión, y otro no) o de doble hoja; laminados o planos, de diversos pesos y grosores.

Los tres principales tipos de cartón utilizado para libros son: el cartón de papeles viejos (el más barato), el cartón de paja (el más común) y el cartón de encuadernar (el más grueso y el más caro). Las propiedades fundamentales que el cartón debe poseer para cubiertas de publicaciones infantiles son: fuerza y resistencia, ésto sin descuidar su aspecto estético tanto visual como táctil.

• **Características generales del papel:** Todos los tipos de papel antes mencionados tienen características comunes, las principales son:

Hilo: es la dirección en que se orientan predominantemente las fibras que constituyen el papel. Las fibras tienden a colocarse siguiendo la dirección en la que el papel es desplazado por la máquina. En páginas interiores de libros, el hilo debe correr longitudinalmente, de lo contrario, las páginas se arquearán e impedirán mantener abierto el libro.

Peso: el papel tiene peso por kilogramo, pero se vende en lotes de determinado número de

hojas y kilos. Los lotes normales son la resma (500 hojas), caja (227 kg.), tarima (1632 kg.), mano (25 hojas), y bala (10 resmas).

El peso del papel no puede identificarse con el de una sola hoja, su elemento vital llamado sustancia se expresa como el número de kilos en una resma de hojas de un tamaño básico.

Tamaño: los tamaños básicos de hojas en cms. son:

Interiores: 63.5 x 96.5 cm.

Cubiertas: 50.8 x 61 cm.

Cartón: 57.2 x 72.4 cm.

Además del tamaño básico, se encuentra el papel en muchos tamaños llamados estandarizados que corresponden a tamaños específicos de prensas. Los impresores pueden utilizar prácticamente cualquier tamaño de papel y cortarlo para que se adapte a cualquier trabajo en particular, sobre todo en el caso de publicaciones infantiles ya que éstas se presentan en una gran variedad de formatos y tamaños.

Opacidad: es la capacidad del papel de retener tinta de un lado sin mostrarla por el otro, se puede medir en términos de porcentaje aunque no existe un papel que sea 100% opaco.

Color: el blanco ha sido el color tradicional del papel desde los primeros días de la imprenta y la tinta negra sobre papel blanco sigue siendo la de uso generalizado no sólo en publicaciones para niños, sino también en casi todo tipo de impresos. No obstante, desde hace algún tiempo ha crecido el interés por el papel de color. El papel de color crea cierta atmósfera y logra retención, la tinta de color impresa sobre papel también de color, simplifica la tarea de la lectura. Muchos expertos opinan que la reducción en el contraste (negro sobre blanco) es un alivio bienvenido para el pequeño lector. Otra ventaja radica en el factor costo pues la impresión color sobre color no constituye un aumento significativo en los costos.

Los papeles se fabrican ya en una variada gama de colores además del blanco, y existe la posibilidad de darle a algunas páginas de la publicación un color diferente matando con tinta el blanco del papel.

Terminados y superficies: se refiere a la manera en que la superficie del papel se trata para conseguir diferentes acabados: liso, mate, burdo, etc.

Las láminas de papel se forman durante la fabricación cuando la pulpa pasa por unos rodillos. Esto recibe el nombre de *calandrado* y la cantidad de calandrado dependerá del grado deseado de suavidad de la superficie. Un mínimo de calandrado produce papeles ásperos con un volumen sustancial que puede reducirse con un calandrado adicional lo suficientemente suave como para no eliminar la textura áspera.

Los calandrados extensos producen los papeles de superficies más suaves. Los papeles supercalandrados han sido procesados hasta que su superficie se encuentra lo bastante pulida (satinada).

existe otro tipo de papeles para impresión sobre todo para medios tonos: los papeles recubiertos; este recubrimiento a base de arcilla hace la superficie de estos papeles ideal para la reproducción fotográfica.

2.5.4. Imposición y Signaturas:

En la producción de libros u otras publicaciones de este tipo, se imprimen varias páginas en una sola hoja de papel. Todas las páginas que serán impresas en un lado de la hoja deben ser colocadas de tal forma que cuando ambos lados de la hoja ha sido impresos, ésta podrá ser doblada y encuadrada con las páginas en la secuencia correcta. Esta disposición o arreglo de las páginas recibe el nombre de *imposición*.

Cada hoja impresa y doblada recibe el nombre de *signatura* y constituye una o más secciones de la publicación. Cualquier sección de una publicación en la que todas las páginas de tal sección hayan sido impresas en una misma hoja es una signatura. Las signaturas ordinariamente fluctúan entre cuatro y 64 páginas en múltiplos de cuatro.

Existen dos tipos básicos de imposición. Uno es el *casado*, en el cual la mitad de las páginas de la signatura es impresa en un lado de la hoja y la otra mitad es impresa al reverso de ésta. En el otro tipo, todas las páginas de una signatura son impresas en un lado de la hoja, para la mitad del tiraje y después se voltea la hoja para que las mismas hojas sean impresas del lado opuesto durante la mitad final de

la tirada. Posteriormente la hoja se corta para formar dos signaturas.

2.5.5. Dobleces, encuadernación y terminados especiales:

Una vez impresas las hojas, el siguiente paso es el encuadernado del libro, operación que empieza con el doblado de las hojas.

El doblez más comúnmente utilizado en las publicaciones infantiles es el doblez rectangular o perpendicular; de esta forma, una sola hoja doblada una vez se convierte en una signatura de cuatro páginas, doblada nuevamente en ángulo recto se convierte en una signatura de 8 páginas y así sucesivamente. Una signatura de 8 páginas doblada de esta forma debe ser cortada antes de que las páginas se encuentren libres para darles vuelta de tal forma que puedan leerse las páginas 2, 3, 6 y 7.

En la planeación de unidades de signaturas debe considerarse también un factor importante: el sistema de encuadernación que va a utilizarse en el impreso. El tipo de encuadernación más

generalizado en libros infantiles, debido principalmente a su costo, es el *cosido a caballete con alambre*. Las signaturas encuadernadas mediante este método son insertadas una dentro de la otra y después engrapadas en el doblez atravesando el centro de la publicación.

Este sistema ofrece entre sus ventajas que queden las páginas planas pues no tienen lomo, además, los márgenes interiores pueden ser pequeños porque el encuadernado no invade la página. El límite de grosor para este tipo de encuadernado es de 6.35 mm., en publicaciones más gruesas (de hasta 1.27 cm.) se utiliza el sistema de *cosido lateral*. En el cosido lateral, las signaturas son puestas una sobre otra y se engrapan hacia abajo, aproximadamente a 3.175 mm. del lomo. Las cubiertas (independientes) se le adhieren después mediante pegamento en el lomo.

Con el desarrollo de los adhesivos plásticos durables y flexibles se ha generalizado un tercer tipo de encuadernación: el *encuadernado sin cosido*, que es mucho más barato que los anteriores y sirve para volúmenes tan gruesos como un directorio. En lugar de coser o engrapar el impreso, se hacen pequeñas inserciones en el área del lomo mediante un fresado, se le aplica adhesivo

flexible y una tela de recubrimiento. Este sistema puede aplicarse tanto para libros a la rústica como para libros de cubierta o pasta dura.

El método tradicional de encuadernación de libros, conocido como *encuadernación de lujo o fina*, ha sido usada durante siglos. Los libros encuadernados con este método son cosidos y empastados y tienen cubiertas rígidas.

Una vez que se tienen todas las signaturas, las guardas son adheridas a la primera y última signaturas. Las signaturas se cosen después independientemente y entre sí al mismo tiempo (cosido *Smyth*).

La encuadernación de lujo constituye el método más durable y resistente al uso continuo, cualidades que la hacen ideal para libros infantiles, sobre todo si se considera el manejo que los pequeños darán a su libro.

Una vez impreso, encuadernado y refinado el libro, se le aplican técnicas de terminado para aumentar la utilidad de la pieza impresa, pero a menudo y especialmente en el caso de libros infantiles, se emplean dichas técnicas simplemente para aumentar su atractivo visual.

Las técnicas de terminado más usadas en publicaciones para niños son:

Troquelado: Algunos impresos son mucho más atractivos para los pequeños si se recortan en formas especiales. Mediante el troquelado puede lograrse el recorte de cualquier figura ya sea siguiendo el contorno de alguna ilustración o bien dando a todo el libro una forma determinada cortando de una vez, con el mismo troquel todas las hojas. El *troquel* es una pleca de acero lo suficientemente filosa y elevada para hacer el corte deseado con cada impresión de la prensa.

Estampado: Ciertos detalles de las ilustraciones o algunos diseños decorativos pueden ser puestos en sobrerrelieve en las páginas del libro colocando el papel en una prensa entre un troquel de relieve (abajo) y un troquel grabado (arriba). Este realzado puede ser ciego (sin color) o impreso, aplicando tinta o pintura antes del realce.

Engomado: Las máquinas pueden aplicar franjas de adhesivo en cualquier número y en cualquier dirección sobre el trabajo impreso. Este engomado resulta particularmente útil en el caso de libros en cuyo diseño e/o ilustraciones llevan partes

independientes adheridas después manualmente o a máquina.

Gofrados: Como término de acabado, el gofrado significa la adición de cualquier textura después de la impresión. Se incluyen los forros y otras superficies de tipo textil.

Perforados: Su objetivo es facilitar el corte, se logra mediante una máquina giratoria que perfora hileras de agujeros diminutos. Esta técnica se utiliza sobre todo en el caso de libros con secciones recortables.

Estriado: Tiene como finalidad servir de auxiliar en el corte y doblado. Se utiliza una filosa pleca de acero que corta ligeramente las fibras exteriores del papel.

Plegado: Es una operación similar a la anterior en la que se utiliza una pleca alisada más que filosa. El plegado también es auxiliar del doblado pero su propósito es dificultar y no facilitar el desprendido. La pleca alisada simplemente comprime las fibras haciendo el papel más durable en el doblado. Este procedimiento se utiliza frecuentemente para marcar los dobleces de libros cuyas ilustraciones se despliegan al abrir sus páginas y vuelven a

doblarse al cerrarlas, creando un cierto efecto de animación.

Capítulo 3

El Pequeño Lector

3.1. Su Realidad

La herencia cultural indígena, las manifestaciones folklóricas y los elementos coloniales, así como las polvaredas y chubascos, el metro, y los marcados contrastes sociales, son parte de nuestra realidad. Los niños se dan cuenta perfectamente del medio ambiente que les rodea y viven estas verdades contradictorias.

El mundo de experiencias de los niños no es sólo un conjunto de convicciones, de objetos físicos, o la simple observación de la naturaleza; sino que están transpuestos a una realidad cualitativamente diferente, en donde la fantasía, magia e imaginación son elementos esenciales.

Para el niño puede ser "realidad" lo que él desea, lo que responde a sus necesidades. El juego del niño, especialmente el juego de ficción debe su éxito a esa actitud, tal actitud se debe a que el niño vive en íntimo contacto con "su" medio. En sus vivencias, él no ha separado todavía su "yo" y el "mundo", él



tiene sus vivencias de sí mismo, con sus necesidades y deseos, sus sentimientos e impulsos voluntarios.

En el mundo él solo se ve a sí mismo, o como suele decirse, vive concentrado en su "yo", es *yoísta*. En sus vivencias es "*cosista*", es decir, está en relación con las cosas.

El niño adquiere conocimiento por la experiencia, de la acción de ese mundo sobre él, descubre que puede modificarlo en parte, pero, desde luego, respetando las leyes que lo rigen, las cuales no dependen de nadie, ni nadie las puede desacatar dejándose llevar por sus deseos y necesidades.

El niño necesita explicarse las cosas y los fenómenos pero a veces su poco acervo cultural, no le permite llegar a una explicación científica, objetiva, correcta. Entonces la necesidad de una explicación no puede ser satisfecha más que por medio de un pensamiento *mágico*. Las causas de las *formas mágicas de la conducta* típicamente infantil, parecen ser los deseos del niño, quien no puede satisfacerlos por medios naturales. La conducta y el pensamiento mágico se ven favorecidos por una propiedad del niño que está en los primeros años de escuela y que caracteriza un

rasgo fundamental de la actitud en esta fase del crecimiento infantil. Esta propiedad es que su capacidad crítica no está aún suficientemente desarrollada.

El escolar de los primeros años contempla al mundo de una manera ingenua, no crítica. Toma al mundo en su apariencia, pues apenas si dispone de normas para comparar críticamente las circunstancias en que ha tenido sus diversas vivencias.

Como rasgo fundamental de la actitud hacia el mundo en esta etapa del desarrollo, se encuentra la frase *realismo ingenuo*. *Ingenuo*, porque se toma al mundo como éste se presenta y porque todavía no se buscan las relaciones y vínculos que están "detrás" de las cosas; los niños se conducen frente a los fenómenos de una manera en gran medida ingenua.

El enfoque realista ingenuo trae consigo una serie de tipos nuevos de conducta.

Los intereses infantiles se transforman radicalmente en la edad escolar. Mientras los pequeñitos se interesan en hechos ó cosas que corresponden a su estado subjetivo del momento, a su situación de

necesidad ó de deseo, el escolar se vuelve con más energía hacia los objetos de su mundo. En lugar de los intereses determinados subjetivamente, hacen su aparición, poco a poco, los intereses determinados objetivamente.

Por eso se ve que los niños en edad escolar se van conduciendo frente al mundo de un modo más analítico, en sus percepciones y observaciones, en su retentiva, en su forma de pensar, se fijan más en los detalles que los niños más pequeños, quienes, como se sabe, enfocan los objetos de manera difusa, globalmente. A ese cambio contribuye la enseñanza escolar al enriquecer, fijar y precisar las nuevas formas del pensamiento infantil.

3.2. Niños En Edad Escolar Temprana (6-9 Años)

Se considera al niño maduro para la escuela cuando está en condiciones de incorporarse a una comunidad de niños de su misma edad, y de adquirir conocimientos en el seno del grupo. La mayoría de los niños alcanza ese estado de desarrollo en el curso de su sexto año de vida, iniciándose entonces la etapa escolar.

Se puede considerar que los niños de los cuatro primeros grados o, por lo menos, de los tres primeros, están en una fase de desarrollo única, continua, desde ambos puntos de vista: el físico y el psíquico. Esta fase constituye la "**etapa escolar temprana**", comprendida de los 6 a los 9 años.

En este tiempo, se perfeccionan las funciones que tienen por objeto el conocimiento del mundo. Las diversas funciones intelectuales están como fundidas en actos cognoscitivos unitarios. Los procesos cognoscitivos no tienen todavía un carácter lógico, teórico, sino que en ellos el sujeto es guiado por la necesidad de "entendérselas" activamente, en la acción, con las cosas del mundo.

Los niños a esta edad son activos y quieren intervenir en las cosas, la necesidad de la actividad que experimentan los niños sanos a esta edad no debe ser subestimada ni reprimida en la escuela. Una enseñanza que respete el derecho a la actividad propia del niño, elevará el nivel de aprendizaje y se perfeccionarán también las funciones cognoscitivas.

Cuando el niño ingresa en la escuela ya tiene cierta conciencia de sí. Conoce su propio cuerpo y su aspecto físico, dispone de un arsenal de recuerdos

en alguna medida concatenados y que se relacionan con su yo y ya sabe algo sobre la capacidad de sus funciones físicas y psíquicas. Esta conciencia de sí mismo no procede todavía de una valoración que él mismo haga, sino más bien de lo que le han dicho. El principiante escolar no posee todavía *normas seguras* con las cuales *valorar* su rendimiento, su conducta y su propia personalidad. El tiene ciertos hábitos y sabe, por las afirmaciones y juicios de valor expresados por otras personas, lo que es bueno y lo que es malo, y en cierto modo, lo que debe o no debe aceptar.

En cuanto el niño empieza a valorar independientemente su propia conducta, se puede hablar ya de *autoconciencia*. En los adultos, los criterios para aquilatar nuestra conducta los tomamos de las normas y valores que tienen vigencia en el grupo en que vivimos. El eco que una persona halla en su grupo, es decir, el modo como los otros miembros del grupo reaccionan frente a él, le hace ser consciente de cómo lo ven, qué lugar ocupa en la jerarquía social y qué pretensiones puede abrigar. El hombre, por vivir en una estructura social lleva impreso el sello de ésta, y mientras permanezca en ella, experimentará sus reacciones, se preocupará de lo que la sociedad

espera y exige de él, rectificará su conducta y formará así su personalidad.

El niño se valora y se aplica normas de un modo distinto, mientras más pequeño es, más orienta las normas por datos externos como la complejidad de su propio cuerpo y sus funciones, la ropa y la posesión de objetos desempeñan un papel dominante en su autovaloración.

En la edad escolar temprana son altamente apreciadas las propiedades y la superioridad de naturaleza física, tales como la fortaleza corporal, la agilidad y el arrojo, además, la abundancia de ideas en la organización de los juegos y las travesuras.

En esta edad está muy generalizada la inclinación a aceptar como jefes a los niños que se distinguen por la posesión de algo que es muy codiciado, como el jardín de su casa que se presta para jugar en él, o un equipo completo para jugar "a los indios", o una bicicleta, o algo por el estilo.

En algunas ocasiones no se toma a un solo niño como líder, sino que son varios los que pueden considerarse como "el colectivo de dirección" que de acuerdo a la situación y a la clase de actividad, asumen alternativamente las funciones directivas.

Además del juego, la actividad más importante de los niños en esta fase del desarrollo es el aprendizaje. A partir del ingreso a la escuela, el aprendizaje se realizará de una manera especial, anteriormente su aprendizaje se basaba, en su mayor parte, en la experiencia propia e inmediata, ahora, la experiencia transmitida es la que pasa al primer plano.

Las principales actividades en las que se encausa el aprendizaje en estos primeros años escolares son la escritura y la lectura.

En la edad escolar temprana, los pequeños comienzan a leer textos por sí mismos, lo que intensifica la afición típica de este período por los cuentos y narraciones favorecidos además por la riqueza de la fantasía propia del pensamiento infantil.

Conforme a su crecimiento empiezan a mostrar una curiosidad del por qué y cómo suceden las cosas, teniendo más conciencia del relato y de sus ilustraciones, es así como un cuento puede satisfacer mucha de su curiosidad sobre diferentes temas.

En esta etapa pasan gran parte del tiempo en compañía de sus padres y a la vez actúan como miembros de la sociedad de niños con sus propios roles, normas y costumbres, formando su identidad propia y preparándose para buscar una existencia independiente.

Estos años se caracterizan por el desarrollo de muchas aptitudes motrices y por una serie de cambios naturales en los rasgos y tendencias de la madurez.

A continuación se muestran algunos de los principales rasgos de esta etapa infantil.

3.2.1. Movimientos Corporales

El cambio de la forma del cuerpo que diferencia al escolar del niño preescolar se completa en una gran parte de los niños, antes del ingreso en la comunidad escolar. Sin embargo, durante el primer grado siempre se encuentran niños que muestran los rasgos característicos del preescolar, aunque estos rasgos no tardan en desaparecer. En relación con el cambio de forma corporal se inicia también un impulso de maduración en el sistema nervioso

central que capacita al niño para coordinar y dominar mejor sus movimientos, especialmente los finos y precisos que requiere la escritura.

Esta madurez del sistema nervioso central le permite también al niño poner su atención en un objeto durante más tiempo y concentrarse con mayor tenacidad y perseverancia en una actividad aunque ésta sea monótona.

También se observan en esta edad diferencias que llaman la atención en el *tempo* de los movimientos, las cuales dependen del temperamento. El pequeño escolar se caracteriza por su *gran movilidad*, su *gran variedad de movimientos* y su fuerte *impulso a moverse*.

Muchos de los estímulos que vienen del exterior y algunas imágenes *excitan* la tendencia del niño a transformarlas en movimiento.

En el inicio de la etapa escolar, a los 6 años, el niño muestra más precaución que el niño preescolar en su manera de afrontar nuevos trabajos y en general en sus actividades motoras gruesas, sus acciones son variables y pasa súbitamente de ser muy activo a inactivo.

Repite perseverantemente las actuaciones.

A los 7 años, sus movimientos son más rítmicos y graciosos, se da cuenta de su propia postura corporal y de los demás, camina con libertad y se mantiene en continua actividad.

Sus movimientos se caracterizan por valor y atrevimiento, experimentando un nuevo goce en sus actividades mediante su disposición a aprender técnicas nuevas. Aumenta su velocidad en operaciones motrices finas.

El niño de 8 años, trabaja y juega duro, es capaz de realizar una actividad hasta terminar exhausto, gustando de ostentar esta habilidad, controla mejor su velocidad y toma interés en conocer su propia fuerza y en levantar objetos, le gusta formar equipos y sentirse miembro de alguno de ellos.

Hacia el final de la etapa, a los 9 años, tiene control pleno de sus movimientos por lo que experimenta un placer enorme con la actividad física y siente la necesidad de utilizar sus músculos.

3.2.2. Expresiones Afectivas

Dos instituciones educativas tienen especial importancia en esta etapa escolar: la **familia** y la **escuela**. Debido a que el niño es particularmente sensible a las impresiones "teñidas" de afectividad, la educación en la infancia debe proponerse no sólo facilitar al niño un saber conforme a su modo de razonar y adiestrarlo en determinadas habilidades, sino también influir favorablemente en el desarrollo emocional de su personalidad.

Las impresiones afectivas positivas de la infancia *estabilizan* el desarrollo psíquico futuro. Ejercen una acción orientadora y tienen extraordinaria importancia para lograr que el niño se forme una escala de valores considerada como normal.

En esta edad se echan las bases para el desarrollo ulterior y global de la personalidad, se forman también el carácter y "estilo" de la voluntad, y se adoptan activamente modelos morales y personales.

La atmósfera familiar debe irradiar calor de hogar. Los padres deben encontrar tiempo para compartir con los pequeños sus juegos y lecturas, sobre todo cuando piden que les expliquen algo, ya que como

sus padres, deben participar en sus necesidades y preocupaciones.

La constancia en la conducta de los padres trae como resultado una dirección y una línea normales en la imagen que el niño se forma del mundo.

Durante esta etapa el niño atraviesa por una serie de cambios naturales propios de la madurez. A los 6 años se muestra serio, pensativo y abstraído en lo que hace, si no puede alcanzar algo lo tira o lo rompe.

Es muy susceptible, por lo tanto así tener constantemente la aprobación de los otros; se preocupa mucho por el lugar que ocupa en el seno de la familia o de grupos secundarios como la escuela o su grupo de amigos. Debido a esta susceptibilidad llora fácilmente y no acepta bromas, sobre todo las que lo hagan sentir "torpe".

Al llegar a los 7 años su sentido del humor se afina y lo goza intensamente, gusta de situaciones cómicas, sobre todo aquellas donde una persona sea tonteada por otra.

Su actitud frente a la vida es alegre y valiente aunque sigue siendo muy sensible a la crítica y

sigue buscando la aprobación de otros, especialmente la de los padres. Está consciente de lo que sabe y llega a pensar que lo sabe todo, pero empieza a reconocer que hay otros que saben más que él.

Alrededor de los 8 años se vuelve más independiente, responsable y cooperativo, quiere tener objetos propios y gusta de formar clubes y grupos que compartan sus ideales, disgustándose cuando los otros se desvían de estos ideales.

Evalúa ya su propia conducta pudiendo irritarse o ser aprehensivo acerca de sus propias acciones anteriores.

Goza con el humor y si cree que algo es gracioso lo repite una y otra vez, si se trata de una historia le gusta encontrar sorpresas.

Para los 9 años, ya se halla seguro de sí mismo y con gustos e intereses mejor definidos pero todavía muy amplios. Para él la vida es buena y no tiene ni siquiera que pensar en ello. Siente una gran inclinación por las labores prácticas y puede abocarse a la ejecución de cualquier tarea pero no persevera en ninguna.

3.2.3. Grados de Madurez

Al iniciarse la etapa de desarrollo el niño absorbe las impresiones de lo que ve, oye, y hace. Frecuentemente se ausenta pareciendo que está en otro mundo. Le disgusta mostrar temor, es vulnerable a la crítica y a las burlas y se preocupa mucho de que sus padres o maestros no lo acepten. Defiende su lugar propio en el coche, mesa, dormitorio, etc.

Con su ingreso a la escuela se siente "importante" por lo que gusta de las responsabilidades especialmente en la escuela.

Pueden disgustarle los cambios en su vestimenta o corte de cabello pues teme perder identidad, ya que el sentimiento de identidad es todavía débil, incluso puede creer que es adoptado y no pertenece a su familia.

El sentido de identidad y la conciencia de sí mismo como persona se afirma hacia los 7 años, el niño empieza a notar las diferencias en otros, su personalidad se vuelve más expresiva y exige mucho a su mamá pues quiere que actúe de cierto modo. Su principal interés es relacionarse con otros, aunque también se interesa mucho en

personajes y parajes lejanos y de épocas distintas. Su opinión cambia con facilidad.

Se marca un notorio cambio positivo alrededor de los 8 años, ya que el niño adquiere más independencia y responsabilidad, puede ir a la papelería o al parque, hacer llamadas, compras, etc.

Sus intereses se diversifican hacia otras áreas, además de la escuela hace planes para su futuro con mucho detalle, se ocupa intensamente de sus propios intereses, tanto, que dice no tener tiempo para las tareas que le piden sus padres.

Busca el triunfo y es particularmente sensible a los premios y recompensas.

Al final de esta etapa de desarrollo, a los 9 años, el niño ya no sólo se limita al mundo infantil y comienza a mostrar interés en el universo adulto.

Lo que más le agrada es que se mantenga despierto su interés. Se preocupa más de lo que está mal que de los aspectos positivos. Se muestra educado y obediente, es digno de confianza y posee además un mayor dominio de sí mismo y de sus acciones.

3.2.4. Desarrollo de Diferencias Sexuales.

En esta etapa es característica la tendencia de los niños y las niñas de mantenerse apartados los unos de las otras. Aún cuando se ofrezca a ambos sexos una enseñanza común, lo corriente es que los niños formen sus grupos con los de su mismo sexo.

Las causas de las diferencias y tendencias a la separación de niños y niñas hay que buscarlas, en su mayor parte, en las normas sexuales condicionadas por la sociedad. En parte, los niños sacan sus ideas sobre cuál es el comportamiento apropiado correspondiente a su sexo, del trato con los demás.

Al hablar de identidad sexual, la psicología infantil se refiere a los sentimientos, al comportamiento y al entendimiento. Con esto se quiere indicar que el niño *entiende* que es varón o hembra, se *comporta* como los demás de su mismo sexo y *siente* como los demás de su mismo sexo.

La identidad sexual por estar relacionado con el aprendizaje social, se va desarrollando como resultado de la imitación y del reforzamiento.

Para Lawrence Kohlberg, psicólogo evolutivo, interviene además con especial importancia el aspecto del entendimiento. El niño entiende primero a qué sexo pertenece, generalmente porque se lo dice la gente, luego ajusta su comportamiento de acuerdo con lo que entiende por el concepto de "muchacho" o "muchacha". Según Kohlberg, "el entendimiento que el niño tiene de lo que significa un muchacho o una muchacha, cambia con la edad y el desarrollo cognoscitivo. A medida que el niño empieza a pensar en forma más abstracta y desarrolla la capacidad de raciocinio, entiende cuál es su identidad sexual a nivel más maduro."⁽⁷⁴⁾

En un principio los niños sólo "saben" que son varones o hembras porque así se les dice, posteriormente aprenderán a servirse de otros signos para formarse un juicio de lo que es masculinidad y femineidad. Sólo cuando pueden servirse de la lógica y de la razón logran entender el concepto de que la identidad sexual se basa en diferencias biológicas genitales.

Según Kohlberg, los niños aprenden primero el estereotipo y luego ajustan su comportamiento de acuerdo con él. Se sienten "bien" cuando su comportamiento corresponde a su estereotipo

(74) Geraldine Harvey apud. Lawrence Kohlberg, *Psicología Infantil*. Limusa, México, 1987, p. 307.

sexual y "mal" cuando su comportamiento está "desviado" de su estereotipo sexual. Es evidente que cuanto más rígida y estrechamente estén definidos los estereotipos culturales del sexo menos libertad tendrán para experimentar o resumir la amplia gama de comportamientos posibles y averiguar cuáles son los correctos.

A pesar de la importancia de los estereotipos sexuales (y la presencia de tales estereotipos en libros, películas y televisión), los progenitores siguen representando una parte importante en el desarrollo sexual de los niños.

Los padres pueden proporcionar a sus hijos el apoyo emotivo necesario para aceptar sus propios sentimientos aunque no vayan de acuerdo al estereotipo cultural.

Desde edades muy tempranas, el niño puede decir acertadamente lo que "hacen los chicos" y lo que "hacen las chicas", mostrando con ello que entiende lo que son los estereotipos culturales.

Hacia los 6 años comienza a mostrar interés en los roles sexuales, saben que las mujeres tienen niños, que éstos vienen de dos "semillas" y están satisfechos con esta explicación.

El interés en saber sobre el sexo aumenta alrededor de los 7 años, ya relacionan a una mujer embarazada con un bebé. Las niñas comienzan a cuestionarse sobre la menstruación.

El conocimiento de los detalles de sus propios órganos y el manejo de información sexual con sus amigos se presenta en los últimos años de esta etapa de desarrollo (8 y 9 años). Las niñas se muestran más conscientes del sexo que los niños, pero muestran cierta reticencia cuando hablan de sexo, aún con sus madres. Entre los varones, es mucho menor el número de ellos que experimentan atracción por una niña.

3.2.5. Temores

Todos los niños, en mayor o menor grado, muestran temor ante determinadas situaciones, pero varían de acuerdo a su grado de desarrollo entre una edad y otra.

Los más pequeños, a los 6 años, tienen visiones de sombras, fantasmas o criaturas que se esconden en la oscuridad, creen que existe gente escondida en el armario o debajo de la cama, por eso los

niños buscan la compañía de alguien para ir al lugar donde aparecen.

Uno de los mayores temores de los niños de esta edad es el rechazo de los padres, compañeros o maestros.

Las situaciones nuevas y desconocidas para él, como el ingreso al primer grado escolar o el cambio de colegio por ejemplo, le causan angustia y temor.

En esta etapa, los pequeños son sumamente susceptibles, por lo que sus angustias y miedos se estimulan con facilidad a través de lecturas, películas y de la televisión.

Estas visiones, temores y preocupaciones disminuyen entre los 7 y 8 años, además se vuelven un poco más reales, como lo es por ejemplo el temor a los extraños.

Todavía experimentan sentimientos de no ser aceptados o de no ser lo que los mayores esperan de él.

Gozan atemorizando a otros, como los hermanos menores por ejemplo, gustan de contar cuentos de miedo o con una dosis de misterio para después

recrear en sus juegos las situaciones para tratar de resolverlas.

Hacia los 9 años los temores son pocos, pero varían entre un niño y otro, por ser más consciente; sus preocupaciones principales son fracasar en la escuela y los conflictos familiares.

Sigue gozando al atemorizar a otros y gusta de presumir su valentía diciendo que él no se asusta tan fácilmente. En esta edad le perturban también los errores que comete.

3.3. Personalidad y Desarrollo Social

3.3.1. El Desarrollo Social.

Los seres humanos son animales en extremo sociales. Lo que somos cuando adultos está determinado en gran parte por las relaciones que hemos tenido durante el crecimiento. En el proceso de desarrollo social se despliegan tres cualidades básicas para funcionar como seres sociales. Estos tres elementos son: a) la capacidad de amar, es decir la capacidad de formar relaciones; b) la autoestima o sentimiento positivo respecto a uno

mismo; y c) el sentido de identidad que es el percatarse de las propias capacidades, límites, metas y aspiraciones.

La primera problemática a que se enfrenta el niño en el desarrollo social es si puede o no formar relaciones íntimas. De modo general, la secuencia evolutiva es como sigue: en primer término el niño aprende a formar relaciones estrechas con los demás, a continuación se enfrenta a la formación de su autoestima, y finalmente a la de su identidad. Todo este proceso ocurre principalmente durante la edad preescolar y escolar temprana, concluyendo en la adolescencia.

a) La capacidad de amar:

La capacidad de amar empieza a muy temprana edad ya que se origina en las primeras relaciones que el niño tiene con su madre o con quien cuida de él. A partir de esas interacciones tempranas el niño aprende que el mundo es un lugar cómodo y seguro donde hay individuos que cuidan de él. Sólo si aprende esto podrá amar a los demás y formar relaciones íntimas en el porvenir de su vida.

Para Erik Erikson, esta capacidad de relacionarse íntimamente es un "sentimiento de confianza" y opina que "si el infante no puede 'confiar' en su ambiente inicial, si no se siente seguro ni a salvo, no podrá formar relaciones estrechas de confianza con los demás por el resto de su vida."⁽⁷⁵⁾

Las necesidades emocionales del niño son tan importantes como las físicas.

b) La Autoestima:

Ya desde el nacimiento, los niños empiezan a desarrollar sentimientos positivos y negativos respecto de ellos mismos. Evolutivamente las edades más importantes para el desarrollo de la autoestima son la edad preescolar y escolar temprana. En esos años los niños se concentran en los sentimientos que tienen respecto de ellos y su valor personal.

Los niños que se sienten "bien" respecto de ellos mismos y se ven como personas valiosas, tienen elevada autoestima; los niños que continuamente tienen sentimientos negativos o "malos" poseen baja estima propia.

(75) Erik Erikson H., "Childhood and Society", 2a. Ed., New York, Norton, 1963

La retroalimentación que los niños reciben de su ambiente es el que les dice si son buenos y valen o si son malos y valen poco. Es evidente que los padres influyen para que en el niño se desarrolle favorablemente la autoestima.

Son los padres quienes proporcionan la retroalimentación respecto a qué clase de persona se es. Si los padres se muestran amables y aceptan al niño, le comunican el mensaje de que es una persona digna de ser amada.

Los padres de niños con baja autoestima o son claramente hostiles o indiferentes o no atienden a sus hijos. No se preocupan por los intereses, ideas y deseos de éstos. Por otra parte, los padres de niños con alta autoestima suelen ser cariñosos y lo expresan mediante muestras de afecto o de interés por las actividades, opiniones y puntos de vista de sus hijos.

Otros dos factores que diferencian a los niños de alta autoestima de los de baja autoestima, son la cantidad y el tipo de castigo que emplean sus padres. Los niños que se menosprecian suelen recibir más el castigo que el premio. Dicho castigo suele ser duro y con frecuencia consiste en amenazas de pérdida del amor. Por el contrario, los

niños con autoestima alta suelen recibir más las recompensas que el castigo.

Si los niños saben con antelación que los estándares de comportamiento que se les han fijado se tienen que cumplir, es menos probable que se muestren rebeldes y sean castigados, y por tanto, serán niños con una autoestima adecuada.

Los padres no son los únicos que influyen sobre la autoestima de los niños, aunque sí son los más importantes. Gran parte de la retroalimentación positiva y negativa de la valía que el niño siente proviene del entorno que denominamos sociedad. Los valores de la sociedad son importantes para determinar la autoestima del niño. Si determinado niño es "diferente" de un modo u otro de lo que la sociedad considera como aceptable, la retroalimentación resultante tendrá quizá un efecto negativo sobre la autoestima del niño.

Un último factor que influye en la autoestima infantil es la tasa de madurez. Quienes maduran pronto tienen mayor autoestima que quienes maduran tarde.

c) El Sentido de Identidad:

Durante la etapa escolar, sobre todo en la temprana, los niños aprenden a relacionarse con los demás en una multitud de situaciones. Adquieren ciertos sentimientos acerca de sí y aprenden quiénes son en relación con los demás de su medio, pues deben descubrir qué es lo que los hace ser individuos únicos; esto es, deben adquirir el sentido de identidad, lo que significa conocer dos cosas de sí mismos: las propias capacidades, o sea, lo que se es capaz o no se es capaz de hacer; y los valores, es decir, lo que es importante y trascendente para uno.

Cuando los niños conocen sus valores y capacidades pueden establecer metas más realistas.

En esta etapa del desarrollo, la formación de grupos es muy importante ya que para los niños la aprobación y aceptación de su grupo es muy importante.

La intervención de los padres en esta etapa puede ser de gran ayuda para el niño, pues al esclarecer (hasta donde sea posible) cuáles son los valores

básicos de los padres, el niño tendrá un punto de comparación para medir otras ideas y valores.

Para relacionarse entre sí, los niños aprenden ciertas reglas, tales como la conciencia, el juicio moral, la capacidad de compartir, etc.

3.3.2. El Desarrollo de la Personalidad

El desarrollo de la personalidad consiste en el modo de comportarse habitualmente frente a los demás, sin embargo, abarca algo más que el comportamiento del individuo, ya que generalmente se hacen deducciones acerca de lo que ocurre en el interior de esa persona y que es la causa de que se comporte de determinada manera.

Así pues, la personalidad es semejante a la motivación, ya que existen muchas clases de motivos que hacen que la gente se comporte de determinada manera. Cuando se habla de personalidad, se suelen emplear los términos de rasgos o características, dándoles el significado de motivos.

El comportamiento de un niño frente a los demás consta de cierto número de respuestas diferentes y de tendencias a dar respuestas.

De acuerdo a su comportamiento social, la personalidad infantil se compone de cuatro principales características o rasgos emotivos, éstos son: la dependencia, la necesidad de logro o dominio, la agresividad, y la ansiedad.

Los rasgos de la personalidad infantil se pueden expresar de manera muy diversa pudiendo variar de una situación a otra. Sin embargo, el rasgo subyacente o motivo, permanece estable a lo largo de las situaciones; y permanece estable además a lo largo del tiempo. Desde luego, el modo como el niño expresará ese rasgo, será diferente en las diversas etapas de su desarrollo.

El tipo de personalidad infantil está dado por el grado en que domine alguno de los cuatro rasgos o motivos. De lo anterior se desprenden cuatro tipos de personalidad: 1) el niño dependiente, 2) el niño independiente, 3) el niño agresivo, y 4) el niño angustiado o ansioso.

En el desarrollo de la personalidad, influyen, además de los padres, otros muchos factores como

la posición socioeconómica, la cultura, el orden de nacimiento, la escuela, amigos y compañeros, etc., ya que ningún factor aislado explica la personalidad del niño.

1) El niño dependiente:

La dependencia, es un rasgo de la personalidad que consiste en tener la necesidad de otra gente y de confiar en ella. Es obvio que los niños tengan necesidad de los demás, pero esta necesidad debe ir disminuyendo conforme sus capacidades van madurando y desarrollándose.

El niño dependiente confía en los demás de una manera excesiva. A medida que crece va mostrando su dependencia de diversa manera. En vez de aferrarse a su madre o llorar, en la edad escolar temprana buscará continuamente la atención y aprobación excesivamente.

Si se recompensa a un niño por su dependencia, se acrecentará este comportamiento. Sin embargo, se ha visto que cuando se entrelazan recompensas y castigos por el comportamiento dependiente, los niños se vuelven dependientes en sumo grado. De manera semejante, se produce elevada dependencia cuando las madres muestran

irritación, pero no obstante dan a sus hijos la atención que buscan.

2) El niño independiente:

La necesidad de logro y dominio es lo contrario de la dependencia. La motivación al dominio y logro es el deseo de los niños de enfrentarse efectivamente a su ambiente.

En los primeros años de la etapa escolar, la motivación de logro puede verse negativamente correlacionada con la dependencia; esto es, algunos niños dependientes pueden buscar el logro y dominio como instrumento de aceptación y atención.

Lo normal es que a medida que los niños crecen, desarrollen la capacidad de hacer las cosas por sí mismos, el desarrollo de esta capacidad se ve favorecido por el refuerzo y premio de padres y educadores.

El tratamiento basado en lineamientos y expectativas específicas respecto al comportamiento infantil impuesto con firmeza, pero al mismo tiempo cariñoso y acogedor, favorece el

desarrollo de niños maduros, contentos, independientes y confiados en sí.

3) El niño agresivo:

Si a un niño se le bloquea o se le impide que alcance una meta, reaccionará con una conducta agresiva. Se puede impedir que un niño logre una meta ya sea cuando los padres esperan demasiado o cuando lo protegen en demasía, teniendo siempre como resultado la agresividad.

Al impedir que se lleve a cabo una meta siempre se incrementa la agresividad, se manifieste ésta o no.

El comportamiento agresivo en los niños es causado por tres factores principales: la frustración (o impedir que logren un propósito); el reforzamiento (recompensar su agresividad); y la imitación de modelos agresivos.

La agresividad infantil se manifiesta de dos maneras: como *agresividad abierta* en el comportamiento escolar, o como *agresividad fantasiosa* demostrada en los juegos. La agresividad fantasiosa se considera como una medida de la cantidad de agresividad que el niño lleva dentro.

El comportamiento agresivo puede aminorarse reduciendo la frustración, evitando que los niños imiten modelos agresivos, no premiando el comportamiento agresivo; y cuando éste se presente, castigarlo en forma más bien leve.

4) El niño angustiado o ansioso:

Mientras el temor y las reacciones temerosas cambian con la edad, la angustia o ansiedad como rasgo de la personalidad tiende a ser bastante estable durante y a través de las situaciones.

El rasgo de angustia tiene un significado muy próximo al de preocupación. El niño angustiado se preocupa por las malas calificaciones, teme ser herido, o ser castigado, presiente que algo malo le pueda ocurrir, aunque nunca haya sucedido así.

Muchas de las preocupaciones infantiles carecen de fundamento, en realidad, lo que causa angustia a los niños no son tanto los seres imaginarios, sino sus propios sentimientos. Los niños angustiados presienten que tendrán dificultades en su vida de cada día, y prevén que no podrán hacer frente a las situaciones, y por tanto fracasarán de un modo u otro.

El temor de los niños al fracaso no es otra cosa que el miedo a no mostrarse a la altura de las expectativas de sus padres, ya que a veces los estándares físicos, morales o escolares que proponen los padres son demasiado altos.

3.3.3. Relaciones Interpersonales y Comportamiento Social

El ingreso en la escuela marca el punto en que el niño comienza a independizarse de la familia, por lo que constituye un importante paso para su desarrollo social.

La clase escolar es para el niño la primera vivencia de una forma social "*secundaria*". La familia representa la forma social "*primaria*". Mientras mayor va siendo el niño, tanto más vive él en esa forma secundaria.

"Los grupos de tipo familiar son '*primarios*' porque es en ellos donde primero vive el niño. Se diferencian de las formas '*secundarias*' en que en las primeras el orden jerárquico y las relaciones entre los miembros del grupo se forman sobre la base '*natural*' de las relaciones de parentesco, y

por eso no varían; están fijadas de antemano y no son intercambiables. En cambio, en los grupos 'secundarios' existe una gran variedad entre las respectivas posiciones que ocupan los miembros del grupo, o sea, con respecto al orden jerárquico y a las relaciones interpersonales. Las formas grupales primaria y secundaria son distintas en todos los órdenes."⁽⁷⁶⁾

La capacidad de vivir en grupos secundarios se desarrolla en la edad escolar temprana y alcanza su cima en la niñez "madura" (9-12 años).

Las relaciones interpersonales más importantes en el ámbito primario del niño son las que establece con sus padres y su familia en general.

A los 6 años, el niño se encuentra sumamente orgulloso de su madre y lleva con ella una estrecha relación de compañeros. A esta edad el rol del papá no es tan importante como el de la mamá; pero el niño piensa que su padre es sensacional y acude a él para confiarle sus problemas y preocupaciones, le gusta tener largas pláticas con él. Los intereses y sentimientos por su familia son muy fuertes a esta edad, el niño se siente muy orgulloso de su hogar y sus habitantes y se inclina por comparar su propio

hogar con el de otros. Sus principales preocupaciones son conservar su lugar en la familia y la relación con los demás miembros de ésta.

Hacia los 7 años, el niño busca monopolizar la atención de mamá haciendo lo que cree que a ella le gustará, se muestra cariñoso y puede ponerse celoso si la mamá da su atención a alguien más. La relación con el padre sigue siendo menos intensa y más suave en comparación la de su mamá, pero respeta la autoridad y opinión del padre obedeciéndole en todo.

Durante estos dos primeros años de la etapa escolar temprana, la madre constituye el centro de la familia, situación que disminuye hacia los 8 años, ya que el niño se muestra más independiente de su madre, ahora quiere hacer lo que él quiera, pudiendo ser indiferente a las indicaciones que se le hacen, ya que le disgusta ser tratado como "niñito", en cambio, hay un acercamiento con su padre, le gusta compartir con él sus intereses y conocimientos. El concepto de familia sigue siendo importante aunque también se siente a gusto en compañía de sus amigos.

(76) Clauss G. Hiebsch, "Psicología del Niño Escolar". Grijalbo, México, 1966, p. 103.

Al final de la etapa, a los 9 años, la madre vuelve a cobrar importancia, la admira y trata de imitarla, la relación con el padre continúa estrecha y sigue gustando de compartir con él sus actividades. Le gusta su hogar y su familia, se encuentra estrechamente vinculado a ella, aunque puede mostrar dificultades en el campo de las relaciones con sus hermanos.

En lo que respecta al ámbito secundario del niño, las principales relaciones que establece son con su maestro y con otros niños.

Durante la etapa escolar temprana, la autoridad del maestro es muy grande y tanto mayor cuantas más sean las cualidades que los niños observen en él. La casi ilimitada autoridad del maestro está indudablemente en relación con la actitud no crítica de los niños en esta fase. En los primeros años escolares, el niño no presta atención de manera consciente a los aspectos personales de su maestro ni reflexiona sobre ellos, pero muestra, en su conducta, con el maestro y con sus compañeros, lo que él aprecia en aquél.

La relación con otros niños, es al principio en grupos pequeños con una estructura interna poco diferenciada y no firme, en el caso de los grupos

infantiles fuera de la escuela, habitualmente se integran con niños de distintas edades, por lo que existen en ellos "capitanes" y cierta división de funciones. En los grupos de juego de la edad escolar temprana, por lo general, los niños de más edad son los "líderes".

En esta fase, los niños se preocupan por la maldad o bondad de otros, gustan mucho de los juegos en grupo y de las competencias, la relación con sus compañeros es buena, ocasionalmente pueden surgir riñas dentro de los grupos de niños de la misma edad para demostrar quién es el "líder". La mayoría de los niños tienen un mejor amigo de la misma edad y sexo. Las cualidades que buscan en este amigo son: buen carácter, tranquilidad, amabilidad, bien adaptado y que inspire confianza. Rechazan por otro lado a los enfermizos, gruñones, mandones, demasiado encogidos, con problemas de conducta y a los nuevos en el aula.

Paulatinamente, la formación de grupos va abarcando la clase entera.

En lo referente a su comportamiento social, gustan de saludar a la gente estrechando manos, gozando de esta formalidad, también gustan de hablar telefónicamente a sus amigos y narrarles sus

experiencias propias o contarles historias sobre cosas que han visto, escuchado o leído.

Se comportan bastante bien, sobre todo en presencia de algún adulto.

El fomento de su desarrollo social tiene enorme importancia para la formación individual de la *personalidad infantil*. El propio yo y la *autoconciencia* se forman en relación recíproca con el medio social.

3.4. Desarrollo perceptivo.

"La percepción es un proceso equiparable a la discriminación y a la observación. Habitualmente, el término se usa para referirse a procesos nerviosos y de recepción relativamente complejos, que se encuentran en la base de la conciencia que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Dicha conciencia se conoce como percepción."⁽⁷⁷⁾

En términos prácticos, se entiende a la percepción como el *proceso de darse cuenta de situaciones* al interpretar los estímulos que recibe el cerebro, valiéndose para ello de uno o más órganos sensoriales o receptores. La interpretación de tales estímulos puede verse influida por diversos factores, tales como el estado de los órganos receptores, la naturaleza del estímulo mismo, y en el caso de los niños, la edad en que se encuentren, ya que el modo en que los niños reciben los estímulos del ambiente, cambia mucho a medida que crecen. Veamos de cerca este desarrollo.

El desarrollo de la percepción es un proceso de diferenciación. En su origen, el funcionamiento de los órganos de los sentidos está íntimamente ligado a los movimientos del cuerpo (actos sensomotores según Piaget).⁽⁷⁸⁾

En el curso del desarrollo, se afinan las relaciones entre las partes sensoriales y las motrices. En primera línea figuran los ojos y las manos, los cuales trabajan en una colaboración cada vez más eficaz.

(77) S. Howard Bartley, *Principios de Percepción*, Trillas, México, 1982.

(78) J. Piaget, B. Inhelder, *Psicología del Niño*, 12a. ed., Morata, Madrid, 1984, p.p. 39-58.

El niño muy pequeño empieza percibiendo globalmente en forma difusa. Esta imagen global, esencialmente expresiva, alcanza poco a poco cierto grado de continuidad y fijeza, debido, sobre todo a la adquisición del lenguaje. Los objetos empiezan a destacarse del fondo difuso.

Este proceso de estabilización y fraccionamiento se sigue desarrollando en los años sucesivos.

En la primera infancia la percepción es aún global, si bien, ya no completamente difusa, sino dividida y estructurada. Como se ha mencionado anteriormente, un paso decisivo en la relación de un niño con el mundo se da cuando en sus vivencias el "yo" y el "mundo" se separan cada vez más, volviendo a la percepción del niño *detallada y analítica*.

El paso de la interpretación global a la analítica se da en la etapa escolar temprana, y permite a la escuela llevar a cabo su enseñanza, orientada hacia el análisis. Con esto se asegura, afina y diferencia el enfoque recién adquirido, el cual se va extendiendo desde la visión hasta las otras esferas sensoriales, especialmente la audición.

Junto con su cambio de forma corporal, el niño cambia también su manera de percibir, en esta etapa, el niño está ya apto y listo para sintetizar. El niño está más atento a la subdivisión del espacio, considera los detalles de uno en uno y separadamente, se le facilita más "sacar las partes del todo, o lo que es lo mismo, puede reordenar y reestructurar el orden de su campo receptivo.

Se le llama abstracción al proceso en el cual las partes o elementos se consideran como segregados y "sacados" de los conjuntos a que pertenecen. Se puede decir, pues, que en esta etapa de la vida aumenta la aptitud del niño para la abstracción.

El desarrollo de la capacidad de observar los colores y formas nos permite ver el proceso de abstracción.

El preescolar observa, muy especialmente, los colores. El todo o conjunto que se caracteriza para él más por sus colores que por su forma. En la edad escolar temprana, el niño continúa estando ávido de color, pero se hace cada vez más efectiva la observación de las formas. La actitud perceptiva se orienta hacia el detalle y exige la observación de

las formas que caracterizan cada uno de los aspectos particulares.

En los niños más pequeños, la idea que tienen del espacio es todavía difusa: el espacio es para él un todo no dividido. La causa de que tal idea sea difusa radica en que está subordinada al cuerpo ya que al variar la posición corporal cambian al unísono las direcciones del espacio. Una vez que el niño aprende a caminar se establecen poco a poco la horizontal y la vertical como las direcciones por otras. Los niños pequeños pueden ver las ilustraciones de sus libros en posición invertida sin que les parezca molesto.

Esta propiedad del espacio perceptible de sustituir una dirección espacial por otra es característica de los preescolares, y se le llama *isotropía*. La isotropía se transforma mediante dos procesos que tienen lugar en la edad escolar temprana: primero, la progresiva *visualización del espacio*, que ocurre al sustituir el espacio de la acción del niño por el espacio visual o al alternar ambos modos de captar el espacio; y segundo, la paulatina *objetivación* en la que la captación del espacio se desliga del propio cuerpo.

El proceso queda completo al final de la etapa, hacia los 8 o 9 años. El niño puede entonces precisar las direcciones espaciales independientes de sí mismo y solo en relación a los objetos. Ciertas posiciones y direcciones espaciales llegan a convertirse en las preferidas. Se habla entonces de una *nosotropía* del espacio.

En otro sentido, en esta etapa se consolida también su campo perceptivo. Las propiedades del mundo objetivo visible (tamaño, forma, color e iluminación) se hacen más estables para el niño.

La disposición constante de los ojos hace a nuestras percepciones independientes de la distancia, posición e iluminación de los objetos observados, y esto se cumple dentro de los límites de un campo visual determinado. Su acción hace posible que percibamos los objetos como éstos son en *realidad* y no como nos *parecen* en un momento dado. La disposición constante nos permite poner de acuerdo nuestras percepciones con el mundo real.

En las primeras etapas de la vida no hay todavía constancia perceptiva del mundo visual, ésta se conforma durante la etapa escolar temprana y alcanza su perfección relativa al concluir tal etapa.

Por último, se debe añadir que a esta edad comienza a relajarse la íntima *vinculación entre la percepción y la afectividad* que caracteriza a toda niñez temprana. Percibir *objetivamente*, de manera *cosista*, es comprender los valores y las leyes propias de *las cosas*, sin darle énfasis subjetivo ni excesivo a la situación actual.

Una orientación perceptiva completamente *cosista* no se da ni aún en el adulto. En los niños de esta edad las percepciones se van desligando y separando cada vez más, aunque de una manera relativa, de los estados afectivos del sujeto.

Esa orientación hacia el mundo objetivo, es un requisito previo y necesario para la apropiación del acervo cultural en la escuela.

Esta orientación permite al niño penetrar en la naturaleza, conocerla y comprenderla más profundamente, como algo independiente de sus propios sentimientos.

3.5. Desarrollo intelectual

La edad escolar es por excelencia la edad del aprendizaje.

El concepto de "aprendizaje" es demasiado general, por eso puede significar funciones muy diversas. En esencia, al hablar de aprendizaje, lo entendemos como la adquisición de experiencias, habilidades o conocimientos.

Podemos concebir el aprendizaje como la modificación de la conducta condicionada por la experiencia. El aprendizaje tiene un aspecto *cognoscitivo*, teórico y otro práctico relacionado con la *acción*. Lleva, por un lado, al saber, por el otro, al poder.

El aprendizaje se presenta bajo formas muy diversas. Las dos principales son: como adquisición de conocimientos y como aprendizaje motor, ambas formas tienen como base complicados procesos del sistema nervioso central, especialmente del cerebro y en esencia, de la corteza cerebral.

El aprendizaje en la edad escolar es una coordinación motriz y de conocimientos. Para que la adquisición de conocimientos sea duradera, el aprendizaje debe llevarse a cabo de manera

organizada, en un horario adecuado, y sobre todo debe existir una disposición emocional favorable en el niño.

En los niños, se distinguen dos tipos de aprendizaje: el *aprendizaje mecánico* (que se presenta después de repetir varias veces algo, es de poca duración y no es aplicable en lo absoluto); y el *aprendizaje inteligente* (que por ser razonado es el definitivo para el desarrollo intelectual del niño).

Los niños se inclinan a la fijación mecánica tanto más cuanto más pequeños son, en el desarrollo de la etapa escolar poco a poco va desapareciendo el aprendizaje mecánico para dar paso al inteligente.

No todos los niños aprenden de igual manera, cada uno de ellos tiene una manera propia y peculiar de aprender, y aún entre hermanos pueden señalarse grandes diferencias.

El proceso de aprendizaje es en alto grado individual. Entre éstos se encuentran, por una parte, factores endógenos (relativos al sistema nervioso y dependientes de la estructura de éste), y por la otra factores exógenos (condicionados por

el medio y determinados por la experiencia, la educación y las influencias externas).

Las influencias provenientes del medio del niño pueden tener mucha más importancia. Así, se puede dar por sentado que en lo tocante a sus habilidades, los niños se diferencian, si se les ha enseñado y guiado de distinto modo, y también si ha sido diferente la manera como se han vigilado y corregido sus ejercicios.

Del ritmo del aprendizaje y de la facilidad con que se aprende puede a veces inferirse la existencia de una aptitud específica.

Cuando un niño, en un campo determinado, aprende con rapidez, independientemente y como jugando, y así se distingue de manera marcada del resto de sus compañeros de la misma edad, sin que esta diferencia en el rendimiento pueda explicarse por las condiciones externas, en ese caso puede admitirse que se trata de un niño excepcionalmente dotado para una actividad determinada.

En el caso de los niños que dan malos rendimientos, no es porque carezcan de disposiciones, sino porque condiciones externas o

internas le impiden o dificultan mostrar sus posibilidades de rendir un buen trabajo.

Entre las condiciones individuales de los cuales depende el éxito del ejercicio figura también, la edad del niño. En los niños más pequeños los rendimientos iniciales son bajos, pero el incremento proporcional del rendimiento es alto. En la edad escolar temprana los rendimientos iniciales suelen ser los mejores.

Entre los requisitos para el éxito del aprendizaje está el que el niño reciba una alimentación rica y adecuada. La subalimentación conduce siempre a una actividad reducida, a la falta o disminución de la capacidad de percibir y concentrarse, y como consecuencia de ello, a un déficit de la capacidad de aprender.

Además del aprendizaje, otro de los aspectos más notables del desarrollo intelectual infantil, es el aumento del uso y entendimiento del lenguaje.

En el lapso de tres o cuatro años, los niños dominan las complejidades del habla y de la gramática, y poseen un vocabulario, en promedio, de 2000 palabras. Pueden combinar y recombinar esas dos mil palabras, formando frases y oraciones

que nunca antes han oído, casi todas correctas gramaticalmente.

Pueden entender palabras y oraciones que jamás han oído, basándose en el contexto gramatical en que se emplean las palabras. Es calor que el resto de las palabras y giros gramaticales irregulares los aprenderán conforme a su desarrollo, pero desde los cuatro años, el niño domina los elementos básicos de la gramática del lenguaje.

Al hablar de adquisición del lenguaje, es importante distinguir entre comprensión y producción. La *comprensión* del lenguaje se refiere a cuánto entiende un niño de lo que se habla. La *producción* es aquella parte del lenguaje que el niño emplea en el habla. **Los niños suelen comprender más de lo que en realidad producen.**

Esta diferencia entre la comprensión y la producción se debe a que es más fácil reconocer una palabra que hemos visto antes, que recordarla, esto es, nombrarla. Sin embargo, para poder entender mejor una palabra o una expresión, los niños han de poder asociarla con un objeto, una imagen, una acción o una situación. El discernimiento y la asociación, ocurren simultáneamente y son parte del mismo proceso.

Decimos que los niños comprenden una palabra o un grupo de palabras cuando pueden:

1. Discernir el sonido entre otros.
2. Darle algún significado (asociarlo con un objeto, acción o situación particular).

Los niños poco a poco van refinando sus ideas sobre cuáles son las palabras o unidades de significado que se han de asociar con determinados objetos, acciones o situaciones. Después que han aprendido los sonidos y expresiones básicas, pronto empiezan a generar sus propias expresiones y combinaciones de palabras, algunas de las cuales quizá nunca antes han oído. La adquisición del lenguaje es más un proceso de aprendizaje de reglas que de palabras o la simple imitación del habla adulta.

La función primordial del lenguaje es la comunicación, sin embargo, al principio del desarrollo del lenguaje los niños suelen hablar sin comunicar. Piaget⁽⁷⁹⁾ tiene un término para el habla que no comunica, la denomina *egocéntrica*. A medida que los niños crecen, se sirven del habla

cada vez más para intercambiar ideas e información. Esa clase de habla (el habla que realmente comunica algo) suele denominarse lenguaje *sociocéntrico*.

Al llegar a la etapa escolar, "los niños dominan cada vez más su lenguaje, saben hacer cumplir su función y practican nuevas habilidades infatigablemente a través de la lectura y la escritura."⁽⁸⁰⁾

3.5.1. Escritura.

En el inicio de la etapa escolar, a los 6 años, el niño comienza a diferenciar mayúsculas de minúsculas, escribe frases cortas con letras grandes, gusta de copiar, escribir como dibujando y sobre todo borrar mucho, sabe escribir los primeros números.

Hacia los 7 años la calidad de su escritura experimenta una mejoría, puede escribir varias frases y comienza a espaciar palabras y oraciones, su letra disminuye ligeramente de tamaño, alcanzando un tamaño definitivo hacia los 8 años,

(79) Jean Piaget, B. Inhelder, *op. cit.*, p.p. 88-95.

(80) Stone L.J. and Church J., "El escolar de 6 a 12 años", Paidós, Buenos Aires, 1970.

en esta edad escribe ya por extensos períodos con letra clara y ejerciendo menos presión al escribir, puede utilizar la escritura como herramienta para expresar sus pensamientos, logra dominar esta habilidad hacia los 9 años, edad en que ya realiza composiciones y descripciones correctamente.

Durante toda la etapa escolar temprana, el niño experimenta una inclinación especial por las variaciones de forma en la escritura, ya que para el niño no es lo mismo escribir sobre papel blanco o rayado, con tinta azul o roja, con bolígrafo de punto redondo o agudo, o con lápiz corriente o de color. Los cambios en la forma de escritura mantienen vivo el interés del niño por la escritura.

3.5.2. Lectura

Inicia la lectura de palabras y oraciones hacia los 6 años, gusta de reconocer las palabras familiares fáciles y rápidas fuera de contexto que encuentra a su paso, le gusta saber qué tan rápido ya lee, durante el siguiente año, a los 7, maneja nuevas palabras que comprende a través del contexto, divide sílabas y letras, comienza a discutir sobre lo que leyó, lee con más rapidez en silencio, en la

lectura en voz alta, disfruta de hacerlo alternándose con sus compañeros. La preferencia por la lectura en silencio se manifiesta hacia los 8 años, pero necesita comprobar su habilidad haciéndolo oralmente pues retiene mejor la información si lo hace de esta manera. Lee sobre varias materias.

La capacidad de memorizar mayores fragmentos de la lectura se observa hacia los 9 años, su gusto por la lectura es mayor, piensa que uno de sus mayores méritos es leer y escribir con buena ortografía.

3.6. Intereses

Los intereses de los niños se orientan hacia el mundo de las cosas y empiezan a especializarse. Con esto alcanzan cierta persistencia. en esta edad los niños se interesan de modo especial por algún dominio específico, inclusive por materias determinadas.

A partir de la edad escolar, se marca cierta diferencia entre los intereses de los niños y los de las niñas. Esta diferencia puede deberse a un carácter específicamente sexual aunque no debe

excluirse un factor que pudiera llamarse de disposición o de aptitud, sobre todo tratándose de intereses muy especializados; debe atribuirse la fijación, la especialización y la diferenciación sexual de los intereses *en primer lugar*, a la imagen del ser humano condicionada por la sociedad.

La diferenciación *real* de los sexos conduce a la diferenciación de los intereses. Que esto ocurra precisamente en esta edad se debe a que de ahora en adelante comienza a consolidarse la personalidad infantil. Actualmente la diferencia de intereses entre niños y niñas es significativamente menor que años antes.

La orientación hacia los intereses se ve con la misma claridad en la elección de los juegos y en la literatura preferida.

3.6.1. Juegos Generales:

El juego es una función esencial en la vida infantil, ya que constituye un pre-ejercicio de las actividades futuras del niño. Obligado a adaptarse incesantemente a un mundo social de mayores, cuyos intereses y reglas siguen siéndole exteriores,

y a un mundo físico que todavía no acaba de comprender, resulta indispensable para su equilibrio afectivo e intelectual que pueda disponer de un sector de actividad cuya motivación no se la adaptación a lo real, sino, la asimilación de lo real al yo: tal es el juego, que transforma lo real, por asimilación más o menos pura, a las necesidades del niño.

"Hay tres categorías principales de juego y una cuarta que transforma la transición entre el juego y las actividades 'serias'. La forma primitiva del juego, la única representada en el nivel sensoriomotor, es el '*juego de ejercicio*' (o de acciones simples como empujar, alcanzar, etc.), después viene el '*juego simbólico*' (consistente en construir símbolos a voluntad para volver a vivir un acontecimiento, liquidando conflictos o compensando necesidades no satisfechas en el niño) se encuentra en su apogeo hacia los 6 años. En tercer lugar aparecen los '*juegos de reglas*' (canicas, rayuela, etc), que se transmiten socialmente de niño en niño y aumentan en importancia con el progreso de la vida social del niño. Finalmente se desarrollan los '*juegos de construcción*' (construcciones mecánicas, rompecabezas, etc.) que constituyen adaptaciones de soluciones de problemas y creaciones inteligentes."⁽⁸¹⁾

En el inicio de la etapa escolar temprana, a los 6 años, el niño disfruta más jugando solo, tiene delirio por ciertas actividades como jugar con pistolas, libros de colorear y/o para recortar, aparece en él la afición por coleccionar objetos: piedras, estampas, etc., muestra inclinación por los juegos que requieran el control de su propio cuerpo como andar en triciclos o bicicletas, también se inclina por los rompecabezas.

El gusto por jugar en compañía de otros aparece hacia los 7 años, con lo que se amplía la variedad de sus juegos, gustando ahora también de los juegos de mesa, sigue gozando con las colecciones y disfruta arreglándolas. Las niñas se inclinan por los juegos con muñecas y "a la casita", los niños gustan de utilizar algunas herramientas para sus aviones, trenes o barcos de juguete. A ambos les gustan los "juegos dramáticos" donde desempeñan papeles como "el maestro", "el doctor", "el papá", etc., les gusta también formar clubes, sociedades, etc.

Las diferencias individuales aparecen más marcadas entre los 8 y 9 años, así algunos se inclinan por la lectura, otros por los juegos en exteriores, o por los juegos de mesa, etc.,

diversificando así sus actividades. Continúa el interés por las colecciones, sobre todo por las de estampas y álbumes. El juego es la meta de la mayor parte de los niños a esta edad; la escuela y los hábitos hogareños son simples interrupciones de esa vida.

Jugar en la calle o en exteriores les da un placer incomparable, muy superior al de jugar en su casa.

Sienten inclinación por los animales y anhelan tener una mascota a quien cuidar.

Gozan jugando con un "mejor amigo" de su mismo sexo, pueden pasar horas enteras en compañía de él.

3.6.2. Lecturas

Al inicio de la etapa escolar domina la predilección por los cuentos y narraciones pero orientados siempre hacia sucesos más reales. Otro rasgo del interés en la lectura es el interés que se tiene por la suerte del protagonista y la simpatía que éste inspira. Este no es un interés de carácter estético y

(81) J. Piaget, B. Inhelder, *op. cit.*, p.p. 65-69.

como "a distancia", sino una verdadera compenetración y a veces una "identificación". Así el niño de esta edad quisiera parecerse al protagonista del cuento que ha leído, igualarse a él. Este deseo va más allá del aspecto físico y de las hazañas del protagonista que hacia su carácter: éste es un área cerrada todavía para los niños de esta edad. Por eso les agradan las narraciones en las que el protagonista realiza acciones sobresalientes, pero en los cuales su problemática psíquica no desempeña ningún papel. Prefieren los personajes abiertos, que se pueden comprender con facilidad y que se distinguen por sus rasgos característicos positivos, tales como el valor, la fuerza, la habilidad y el sentido de la justicia. Los niños de esta edad no sienten gusto en ahondar en la delicada urdimbre de un carácter.

La inclinación de los niños hacia la literatura está en relación con las necesidades específicas de la fase en que se encuentran y con su estado de desarrollo psíquico y espiritual.

A consecuencia del desarrollo técnico-económico se han introducido materias que antes no se trataban en la literatura infantil, actualmente los niños (especialmente los varones) se interesan también en los relatos técnicos o utópicos. Los

viajes interplanetarios, la utilización de energía atómica, etc., son temas popularizados. En esta fase existe también el interés por las aventuras.

En la relación del niño con la literatura es importante añadir que cuando el niño lee, pone mucha atención, principalmente, en el contenido de la lectura, y en cambio, muy poca en la forma literaria. La estética del lenguaje es algo que todavía ni le interesa ni comprende. Al niño le gusta un libro cuando su contenido "le dice algo", le promete algo. La apreciación de los valores formales del lenguaje surge posteriormente, en la época de la madurez. A pesar de esto, la forma verbal tiene su eficacia desde antes. El modelo formal verbal de la lectura forma también, en cierta medida, el lenguaje del niño. Por eso es importante cuidar las propiedades formales del material de lectura de los niños.

Los grandes lectores se distinguen ya desde los primeros años escolares, algunos incluso pueden traer libros a la mesa y leer mientras comen, los temas que prefieren son sobre niños, animales, naturaleza, cuentos de hadas, mitos y leyendas. Gozan de las revistas infantiles que les sugieren actividades que ellos mismos pueden hacer. Entre los 7 y 8 años, en general, son las niñas quienes

leen más que los niños, se inclinan por los clásicos de la literatura infantil (*"La Cenicienta"*, *"Pinocho"*, *"La Bella Durmiente"*, etc.), siguen gustando de los libros con temas de niños, hadas y animales, pero ahora gustan también de temas que hablen de lugares y personas lejanas, de otras épocas, de viajes y aventuras, e historias de la biblia. Estos intereses perduran hasta el final de la etapa, alrededor de los 9 años. En este momento es muy probable que demuestre un intenso interés por un tipo determinado de lecturas entre los cuales se encuentran las historias de animales, cuentos, biografías de personajes célebres, aventuras, misterios, o historias de niños de su propia edad.

En los libros se observa una extensa variedad de intereses, si bien, hacia el final de la etapa escolar temprana son más los niños interesados en la lectura, los lectores ávidos lo ha sido desde el principio de la fase, a los 6 o 7 años, en tanto que los indiferentes, muy probablemente nunca leen más que lo necesario.

3.7. El Niño y el Libro Ilustrado

Los primeros contactos infantiles con los libros ilustrados tienen lugar antes de su ingreso a la etapa escolar, los niños más pequeños gustan de recorrer las páginas sin un orden específico, abarcando con una sola mirada tanto las imágenes como el texto, considerando a este último como una mancha indescifrable. Poco a poco, imitando al adulto y dejándose guiar por la influencia social, el niño aprende a pasar las hojas ordenadamente, define la orientación espacial del libro y juega a que entiende el texto, pudiendo crear una versión propia a partir de la secuencia de ilustraciones y basándose en sus experiencias pasadas. Los ojos del niño examinan las ilustraciones en forma impredecible, no estructurada, dejándose impresionar en primer término por los colores y después por las formas, puede identificar algunos elementos pero todavía no es capaz de asociarlos.

La actitud del niño en la etapa escolar con respecto a las ilustraciones es significativamente distinta. Debido a su desarrollo perceptivo, el niño examina ahora a las ilustraciones de modo estructurado, siguiendo direcciones específicas (arriba-abajo, derecha-izquierda, etc.), es capaz de identificar rápidamente los elementos de las imágenes y establecer vínculos para construir significados. En este análisis de las imágenes interviene ahora el

conocimiento del texto, lo que incrementa el gusto por las ilustraciones ya que el niño gusta de buscar referencia de las ilustraciones en el texto y viceversa, esto es, del texto en las ilustraciones, estableciendo así una especie de juego de claves.

A diferencia de la historieta, en donde se presenta el desarrollo de la historia cuadro a cuadro, reduciendo al mínimo posible la utilización de texto, la literatura ilustrada da una mayor oportunidad de participación al niño, ya que puede imaginar libremente el *antes* y *después* de cada ilustración, además, valiéndose de las referencias encontradas en el texto puede enriquecer su interpretación de las ilustraciones.

Por parte de los ilustradores, es un error querer limitar la creación de imágenes a las referencias que tiene el niño por temor a que el pequeño no comprenda las ilustraciones, todo lo contrario, la discrepancia entre señal recibida y el acervo cultural que se tiene, induce a un esfuerzo mental que es la parte productiva de la lectura de imágenes, esto contribuye notablemente a su desarrollo intelectual en creciente expansión durante la etapa escolar.

A los niños de esta etapa se les puede considerar como *usuarios participativos* pues encuentran placer en la lectura de textos e imágenes empleando además su imaginación en comentarios constituidos por preguntas y comparaciones, o bien, por silencios significativos.

Durante esta etapa los niños siguen encontrando placer en escuchar el texto de labios de un adulto, una vez concluida la lectura, gustan de reabrir el libro para reexaminar las ilustraciones, haciendo una nueva y diferente lectura de las imágenes.

El tipo de ilustraciones por el que más se inclinan los niños de esta fase es la novedosa y original en cuanto a forma y lo llamativo y pleno en cuanto al colorido en todas las páginas. El color crea un impacto instantáneo convirtiéndose en una parte vital de la primera impresión creada.

Las sensaciones que producen los tonos y matices deben explotarse al máximo en todos los elementos que intervienen en el material ilustrado (formas, tipografías, formato, etc.), ofreciéndole al pequeño la atmósfera que se requiera, y comunicando el mensaje que el autor quiera transmitir.

Los niños más pequeños sienten atracción especial por los colores fuertes, cálidos y brillantes que les provocan sensaciones rápidas. Al llegar a la etapa escolar se inclinan por colores más fríos y sobre todo, toman ya en cuenta la armonía de los colores como elemento fundamental en la composición general de las ilustraciones y pueden tomar esta armonía como parte importante en su análisis de las ilustraciones.

Las ilustraciones son materializaciones de las ideas y sensaciones generadas por el texto, deben despertar en el niño, en primer lugar, una clara identificación con el protagonista en el caso de los cuentos, de tal modo que el pequeño sienta al relato más próximo a él, más real. Esto obedece a la imperiosa necesidad del niño por compenetrarse con el personaje, por encontrar en éste los valores que al niño mismo le gustaría tener, e imaginarse a sí mismo viviendo las acciones del relato.

Los niños de esta edad se encuentran ávidos de experiencias y sensaciones, no se limitan a ser simples espectadores, a través de las ilustraciones se tocan las fibras sensibles del niño provocando en ellos conocimientos nuevos que contribuyen a dar una dimensión mayor al relato.

Los temas clásicos de hadas, duendes, magia y fantasía siguen gustando a los pequeños, pero los niños no son indiferentes a los avances tecnológicos y científicos, por lo que tales temas se han incorporado a la literatura infantil. Los niños en edad escolar gustan de los relatos de vivencias infantiles con los cuales identificarse pero que les permitan además buscar las causas y efectos en el relato, en una actitud muy propia de esta etapa infantil.

Por medio de la lectura de cuentos el niño aprende, refuerza y aumenta los vocablos que forman su lenguaje. Así mismo lo familiariza con la Gramática, le proporciona un mayor desarrollo intelectual pues el texto no se limita a dar a conocer el significado de las palabras, sino que lo ayuda a comprender frases y párrafos completos, le ayuda también a hablar con propiedad al dirigirse a otros.

Cierto es que la temática y el lenguaje literario deben ir de acuerdo a la etapa del niño, pero es importante tomar en cuenta el hecho de que el niño comprende aproximadamente 10 veces más de lo que habla; el incluir palabras nuevas en el texto, familiarizará al niño con ellas y pronto, además de comprenderlas, las incluirá en su vocabulario cotidiano.

Los niños de esta etapa gustan de leer por ellos mismos, pero encuentran también una gran atracción al escuchar las historias narradas por adultos, a esta razón se debe el éxito que alcanzan las reuniones literarias para niños que se efectúan en los festivales y ferias de libros infantiles como por ejemplo "*El Chocolate Literario*", donde los autores les narran su propio material, sobre todo cuentos, y en el caso de libros publicados les muestran las ilustraciones para ver las reacciones de su joven auditorio. Entre los autores que participan en estas reuniones literarias se encuentran principalmente Sara Gerson y Eduardo Robles "*El Tío Patota*", de editorial Trillas.

Los temas que despiertan mayor interés en los niños de esta edad son los viajes, épocas y lugares lejanos, muestran también una notoria diferencia entre los gustos de los niños y los de las niñas; los primeros se inclinan por las aventuras espaciales, historias del ejército o temas técnicos, en tanto que las segundas se inclinan por "*Heidi*", "*Mary Poppins*", y demás. Los niños de esta edad ya tienen mucha mayor conciencia de lo que les gusta y lo que no de un relato, y comprenden que los gustos pueden diferir entre uno y otro niño. Si un relato les gusta mucho, suelen leerlo o escucharlo

2, 3 o más veces, disgustándole todo lo que interrumpa su relato.

En una sociedad cada vez más despersonalizada donde la tecnología ha invadido todas las áreas, el libro infantil ilustrado sigue estando vigente ya que a diferencia de la televisión u otros medios, se establece una estrecha relación afectiva entre el niño y su libro, encuentra en él eco de sus propias vivencias y lo siente como algo propio, individual, dirigido a él mismo.

Capítulo 4

"Sol de Monterrey": Propuesta de libro infantil ilustrado para niños en edad escolar temprana (6-9 años)

En este capítulo se plantea el desarrollo de una propuesta de ilustración y diseño de un libro infantil dirigido a niños en edad escolar temprana; esta etapa comprende desde los 6 hacia los 9 años y sus características fueron expuestas detalladamente en el capítulo anterior.

El objetivo principal de este proyecto de tesis es proponer la ilustración de un libro infantil, creando para ello imágenes innovadoras, de gran impacto y fuerza visual que estimulen la imaginación del niño al tiempo que lo introducen en la apreciación literaria.

Como se expresó a lo largo de los capítulos anteriores, la ilustración del libro infantil no puede aislarse de las demás disciplinas del diseño gráfico. Por ello se contemplan también aspectos como el

diseño del formato, arreglos tipográficos, consideraciones sobre la impresión, etc.

4.1. La elección del tema:

A través de los capítulos precedentes se manifestó en repetidas ocasiones que existe una relativamente corta producción literaria para niños realizada en nuestro país, sin embargo, durante las últimas décadas, el número de autores mexicanos interesados en esta área se ha visto incrementado notablemente.

Por otra parte, actualmente existe una marcada tendencia por parte tanto de instituciones privadas como del gobierno (SEP), no sólo de dirigir literatura hacia los niños, sino también de *acercar a la niñez hacia la literatura mexicana*. Esto se ha llevado a la práctica mediante la publicación de obras nacidas de la pluma de los pilares de la literatura mexicana, y en algunos casos, adecuándolos para la edad de los niños destinatarios.

Siguiendo esa tendencia se eligió como texto a ilustrar "**Sol de Monterrey**" de Alfonso Reyes. Este

poema es propio para lectores en etapa escolar temprana pues el vocabulario es accesible y su comprensión es clara, por otra parte, sus frecuentes imágenes literarias dan origen a variadas imágenes mentales explotadas por las ilustraciones, y encontrando apoyo en el resto de los elementos del libro infantil.

En párrafos superiores se mencionó que este libro infantil ilustrado busca también introducir al pequeño lector a la apreciación literaria. En este punto es importante recordar que además del apoyo que proporcionan al texto las ilustraciones, el niño, especialmente el de esta etapa, deberá contar con el apoyo de padres y/o maestros.

4.2. Acerca del autor:

Alfonso Reyes: (1889-1954). Hijo del General Bernardo Reyes. Nacido en la ciudad de Monterrey, Nuevo León. Realizó estudios primarios en el Liceo Francés, y en la Escuela Nacional Preparatoria, y en la Facultad de Derecho de México, donde obtuvo el título de abogado en 1913. En 1909 fundó con otros escritores mexicanos el Ateneo de la Juventud. Fue Secretario de la Facultad de Altos

Estudios y profesó ahí la cátedra de historia de la lengua y literatura españolas. En 1913 fue designado segundo secretario de la Legación de México en Francia. En 1914 se traslada a España y se consagra a la literatura y al periodismo; trabaja en el Centro de Estudios Históricos de Madrid bajo la dirección de Menéndez Pidal. En 1920 es designado segundo secretario de la Legación de México en España. Ocupa desde entonces diversos puestos en el servicio diplomático: Encargado de Negocios en España (1922-24), Ministro en Francia (1924-17), Embajador en Argentina (1927-30 y 1936-37) y en Brasil (1930-36). En 1939, a su vuelta al país, es Presidente de la Casa de España en México (Colegio de México). Miembro de número y Presidente de la Academia Mexicana correspondiente de la española. Miembro fundador del Colegio Nacional. En 1945 obtiene el Premio Nacional de Literatura en México y es candidato al Premio Nobel de Literatura. Recibe innumerables honores y distinciones. Sus libros que mayor éxito han alcanzado son: *Visión de Anáhuac* (1917), *Simpatías y Diferencias* (1921), *La X en la frente* (1952), *El Deslinde* (1944), *La experiencia literaria* (1942). El Fondo de Cultura Económica hace la edición de sus *Obras completas*. Desde su primer libro *Cuestiones Estéticas* (1911), aparecen las grandes direcciones de su obra posterior: la cultura

clásica, la investigación teórica de la literatura, las letras españolas, francesas, inglesas y mexicanas.

4.3. El texto:

"Sol de Monterrey"
Alfonso Reyes

No cabe duda: de niño,
a mí me seguía el Sol.
Andaba detrás de mí
como perrito faldero;

despeinado y dulce,
claro y amarillo;
ese Sol con sueño
que sigue a los niños.

Saltaba de patio en patio,
se revolcaba en mi alcoba.
Aún creo que algunas veces
lo espantaban con la escoba.

Y a la mañana siguiente,
ya estaba otra vez conmigo,
despeinado y dulce,
claro y amarillo:

ese Sol con sueño
que sigue a los niños.

(El fuego de mayo
me armó caballero:
yo era el Niño Andante
y el Sol, mi escudero.)

Todo el cielo era de añil;
toda la casa de oro.
¡Cuánto Sol se me metía
por los ojos!

Mar adentro de la frente,
a donde quiera que voy,
aunque haya nubes cerradas
¡oh cuánto me pesa el Sol!

¡Oh cuánto me duele, adentro
esa cisterna de Sol
que viaja conmigo!

Yo no conocí en mi infancia
sombra, sino resolana.
Cada ventana era Sol,
cada cuarto eran ventanas.

Los corredores tendían

arcos de luz por la casa.

En los árboles ardían
las ascuas de las naranjas,
y la huerta en lumbre viva
se doraba.

Los pavos reales eran
parientes del Sol. La garza
empezaba a flamear
a cada paso que daba.

Y a mí el Sol me desvestía
para pegarse conmigo,

despeinado y dulce,
claro y amarillo:
ese Sol con sueño
que sigue a los niños.

Cuando salí de mi casa
con mi bastón y mi hato,
le dije a mi corazón:
-¡Ya llevas Sol para rato!

Es tesoro -y no se acaba:
no se me acaba- y lo gasto.
Traigo tanto Sol adentro

que ya tanto Sol me cansa.

Yo no conocí en mi infancia
sombra, sino resolana

"Sol de Monterrey" es un poema hermoso en el que Alfonso Reyes de modo aparentemente sencillo transmite varias ideas: por una parte, la añoranza de su propia infancia, el recuerdo de su casa y su lugar natal, así como la luz y el calor de su país tropical. Exalta la ingenuidad de la niñez que puede disfrutar sintiendo la magnificencia de la naturaleza personificada por el sol, además hace una apología de valor y solidez de sus raíces culturales y familiares que le dan fuerza para desempeñar su papel en la vida como hombre adulto, y lo marcan indeleblemente para que en ese desempeño sea fiel a las raíces que lo nutrieron durante su infancia.

"Sol de Monterrey" es entonces un canto a la belleza y a la majestuosidad de la naturaleza y a la fuerza de la tradición familiar y patriótica. Este canto se elabora además en un lenguaje que cautiva por su aparente sencillez y por su gran musicalidad.

La estructura a base de cuartetos con versos libres pero con una cadencia musical dada por los acentos, facilita la asimilación y retención del poema, especialmente por parte de niños. Esta estructura facilita también la ilustración de la obra porque las ideas se van encadenando y sucediendo con naturalidad y tersura.

4.4. El formato:

"Sol de Monterrey" pretende ser un libro infantil ilustrado propositivo, innovador e impactante en todos sus elementos; éste no sólo como una búsqueda dentro del diseño gráfico sino también como respuesta a la necesidad de competir con el entorno visual de la niñez actual: computadoras, televisión, cine, juegos electrónicos y de video, libros animados, etc.

Considerando tal competencia visual, todos los elementos del libro infantil ilustrado deben ser diseñados de tal manera que además de cumplir con su función, atraigan la atención de los pequeños. No se debe subestimar la importancia de ninguno de estos elementos sobre todo en el caso

del formato ya que el primer contacto que tendrán los niños con el libro es precisamente a través de éste.

El formato de "**Sol de Monterrey**" es un hemicyclo que se completa al abrir el libro, con un diámetro de 27 cm. Se determinó en base a los siguientes puntos:⁽⁸²⁾

1) Relación libro/pequeño lector:

ésto es, que el formato resultante fuera convenientemente accesible en su manejo (abrir, cerrar, transportar, leer, etc.) para los pequeños en la etapa escolar temprana. Las dimensiones de "**Sol de Monterrey**", tanto en su forma abierta como cerrada, permiten al niño manipularlo con facilidad, sostenerlo con una o ambas manos en la posición que ellos deseen.

2) Adaptabilidad del contenido de la obra al formato:

"Sol de Monterrey", como se mencionó anteriormente, exalta la grandiosidad y magnificencia de la naturaleza de nuestra tierra (México) personificada por su sol. Este sol pleno,

(82) Ver 2.1. El Formato.

completo, imponente y majestuoso halla su representación más fiel en la forma de mayor peso visual: el círculo. El formato circular no sólo apoya firmemente el contenido del texto, sino que constituye además un formato, innovador e impactante por sí mismo.

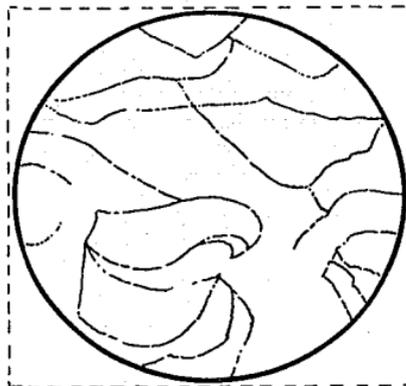
3) Consideraciones sobre limitaciones para impresión:

Podría pensarse que un formato circular ocasionaría problemas en su impresión; sin embargo, "Sol de Monterrey" se imprime como si se tratara de un libro de forma cuadrangular (27.5 x 27.5 cm.), que una vez impreso y encuadernado se troquele su forma circular sin que esto ocasione un desperdicio significativo de papel.

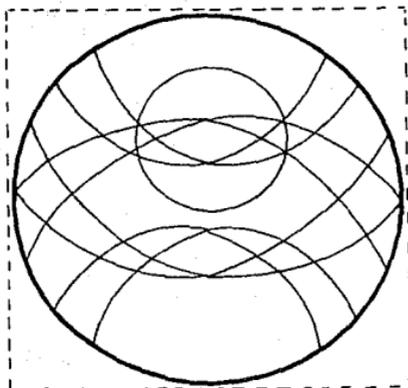
4.5. Acerca de la estructura:

"Sol de Monterrey" se compone de 17 páginas, una por cada cuarteto de la obra. La estructura de cada página es invisible, pues sus líneas estructurales son conceptuales aunque participan activamente en la organización del formato. Esta organización de elementos se da en dos tipos de

estructura: semiformal para algunas páginas y completamente informal para otras, resultando páginas más libres, lo que hace de la lectura del texto y de las ilustraciones elementos mucho más interesantes.



"Sol de Monterrey", página 2, ejemplo de estructura invisible, activa, informal.



"Sol de Monterrey", página 6, estructura invisible, activa, semiformal.

4.6. Tipografía:

La determinación de la fuente tipográfica utilizada en "Sol de Monterrey" se dió en base a dos factores clave para los libros infantiles ilustrados:⁽⁸³⁾ legibilidad y claridad de lectura.

Por otra parte, el tipo elegido debería ser también estéticamente agradable en cuanto a su diseño. Considerando tales puntos se optó por la tipografía "Times New Roman" de 20 puntos para interiores y "Belwe" de 72 puntos para encabezados en las cubiertas.

Estas fuentes pertenecen a la clase de tipos romano y egipcio, respectivamente que se distinguen por el contraste entre rasgos suaves y fuertes así como por el uso de remates lo que facilita la lectura para los pequeños lectores.

Además, al agruparse un cierto número de líneas, se crea una textura de apariencia mucho más atractiva que la generada por la reunión de líneas con tipos sans serif (sin remates).

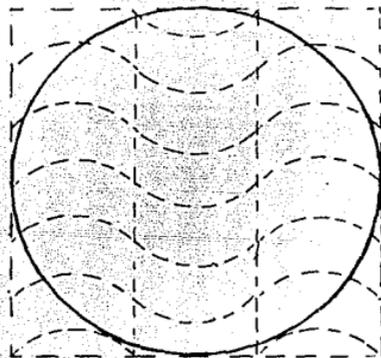
Respecto a la composición tipográfica, ésta se realizó en altas y bajas en proporción normal y de peso bold pues estas características de los tipos los harán más legibles para los niños.

Por otra parte, considerando que además de la claridad de lectura y legibilidad en los textos los pequeños disfrutan del contacto táctil provocado por la sensación de tonos y textura de los

(83) Ver 2.2.5. Características óptimas de los tipos para libros infantiles ilustrados.

4.7. Ilustración y Color:

"Sol de Monterrey" se compone de 14 ilustraciones diferentes y la repetición de 3 de ellas en diferentes páginas (estribillo) para totalizar 17 páginas más las cubiertas.



"Sol de Monterrey", página 1 , ejemplo de colocación del texto

Tratándose de un texto donde se exaltan primordialmente las sensaciones que despierta el sol (luz, calor, color, esplendor, vida, plenitud, día, etc.), se creó a propósito de cada verso de la obra una imagen que bien puede definirse como *sugestiva* de modo que a través del juego de forma y color se recrea y se refuerza la atmósfera y el estado anímico sugeridos por el texto. Estas imágenes resultantes, en unión con el diseño tipográfico y del formato, se *integran* al poema de Reyes (en cuanto a su contenido e intención), *complementándose* mutuamente.

Las ilustraciones que componen "**Sol de Monterrey**", se presentan "a sangre" (a toda la página) dentro del formato circular diseñado para él. Los elementos que intervienen en sus páginas se encuentran a modo de *progresión mosaico*,⁽⁸⁵⁾ induciendo al ojo de los pequeños a recorrer libremente el espacio para apreciar el texto y los elementos de la ilustración en el orden que ellos prefieran sin indicar una dirección de lectura preestablecida.

En lo tocante al color, "**Sol de Monterrey**" apoya sus ilustraciones en la *dinámica del color*, ya que presenta diversas armonías y contrastes de

acuerdo a cada párrafo de texto. Esto se verá con mayor detalle a continuación.⁽⁸⁶⁾

Página 1: Esta ilustración se logró mediante el contraste de valor de sus matices ya que reúne colores claros y oscuros, entre ellos: azules, verdes, amarillos, y rojos, que se asocian con el día, el cielo, la vida, la juventud, naturaleza, etc. Esto sobre una estructura invisible, activa, y semiformal.

Páginas 2, 4 y 14: Esta ilustración se caracteriza por su contraste de intensidad⁽⁸⁷⁾ ya que en ella participan matices análogos como ocres, amarillos, sienna, naranjas, tierras, magentas, cerezas, etc. que se funden entre sí contrastando luminosidad y opacidad de tonos. Se realizó sobre una estructura invisible, activa, y completamente informal.

Esta ilustración pretende influir en el ánimo del pequeño lector a través del manejo de color que propone pues se le relaciona con el calor del sol de la mañana, su espíritu alegre, vivo, jovial, y

extrovertido. La gama tonal que presenta esta ilustración simboliza las sensaciones asociadas con el sol.

Página 3: Esta ilustración se realizó sobre una estructura invisible, activa, semiformal, donde participan matices luminosos buscando un nivel óptimo -equilibrado- de pesos visuales, logrando así un contraste de extensión.⁽⁸⁸⁾

Esta ilustración juega con matices como azules, violetas, verdes, rojos y amarillos, todos ellos luminosos, que buscan reflejar un espíritu joven, ameno, dispuesto, vivo, y fresco.

Página 5: La estructura de esta ilustración es formal, activa e invisible, donde se conjuntan matices análogos de saturaciones diferentes (contraste de intensidad). Estos matices eminentemente cálidos expresan la intensidad y energía del calor solar debido a la gran fuerza y peso visual que poseen estos matices análogos al rojo.

(85) Ver 1.2. La Ilustración para niños.

(86) Ver ilustraciones al final del apartado.

(87) Ver 2.4.2. Dinámica del color.

(88) Ibid.

Por otra parte, para evitar la tensión o fatiga que pudieran producir estos tonos aplicados ampliamente, esta ilustración presenta también matices como rosas y amarillos para suavizar el efecto de los rojos, pero en pequeñas cantidades a fin de no debilitar el poder de estos últimos.

Página 6: Esta ilustración presenta una estructura invisible, activa y formal, lograda en base a un bien definido contraste de matiz, ya que en ella se observa la yuxtaposición de varios matices -cálidos y fríos- combinando pequeñas zonas coloreadas con áreas más grandes de color, ésto a fin de lograr balance visual.

Los matices que participan en esta ilustración (violeta, naranja, ocre, amarillo, verde, sienna, etc.) expresan ánimo, vida, entusiasmo, fuerza vital, luz, sol, esplendor, luminosidad, divinidad, recuerdo, suntuosidad, etc.

Página 7: Esta ilustración se realizó sobre una estructura invisible, activa, totalmente informal. Presenta contraste de intensidad así como de temperatura, ya que contrasta suavemente la yuxtaposición de matices análogos cálidos (naranjas, amarillos, ocre, sienna) con matices

análogos más bien fríos (violeta, púrpura, rosa, escarlata, etc.).

Los matices que participan en esta ilustración se fusionan mediante lavados desvanecidos tal como aparecería el color de un recuerdo. Recuerdo asociado con la divinidad, iluminación, imaginación, pensamiento, introspección, luz, suntuosidad y claridad.

Página 8: En esta ilustración se presenta un contraste de extensión sobre una estructura invisible, activa y semiformal en la que intervienen matices cálidos (naranja, verdes, ocre, tierras, siennas), equilibradamente distribuidos en la ilustración. A manera de acento se añadieron veladuras suaves de colores fríos (azul y violeta) en pequeñas áreas de la ilustración.

Esta ilustración expresa la condición inmutable del sol a través de la gama amarilla (su color simbólico) en un contexto distinto (verdes) al que se le asocia tradicionalmente.

Páginas 9 y 17: Se trata de una ilustración de manejo similar a la anterior, pues también presenta contraste de extensión sobre una estructura invisible, activa y semiformal. En ella se reúnen

matices de gamas tonales continuas (amarillo - naranja - rojo - violeta) distribuidas en zonas equilibradas de color.

Estas zonas de color se acentuaron en determinadas áreas con un acromático: negro, ésto a fin de dar mayor realce y profundidad al juego de color.

Se eligieron matices cálidos a fin de reforzar la sensación solar en la ilustración.

Página 10: En esta ilustración se conjuga un contraste de intensidad que se presenta como fondo, con un bien marcado contraste de matices -a modo de arcos entrecruzados- en primer plano.

Esta ilustración expresa una explosión de color, vitalidad, ánimo, libertad, alegría y jovialidad a través de la reunión de colores luminosos sobre una estructura formal, activa e invisible.

Página 11: El predominio de matices cálidos, en especial el naranja, definen a esta ilustración como voluptuosa, sensual, expansiva, radiante, emergida de una tierra bañada por el calor del sol en el ocaso.

Este juego de colores análogos se presenta sobre una estructura semiformal, muy activa e invisible.

Página 12: Esta ilustración presenta una armonía de matices fríos que van desde el violeta hasta el amarillo pasando por los azules y los verdes. Estos tonos se encuentran cuidadosamente fusionados mediante los lavados de color; la unificación de matices se logró con una veladura final general en violeta muy diluido.

La gama tonal de esta ilustración es más serena y tranquila que las anteriores, por lo que es esencialmente atmosférica y despierta emociones mucho más profundas. Su estructura es invisible, activa y totalmente informal.

Página 13: Esta ilustración se realizó en base a un contraste de intensidad de matices análogos (magentas y violetas), yuxtaponiéndolos a un matiz distinto (verde), logrando con ello aumentar la intensidad de ambas gamas. Su estructura es invisible, semiformal, y activa.

Página 15: Esta ilustración presenta un suave contraste de intensidad y temperatura dividiendo el espacio en tres zonas distintas, una donde aparecen matices cálidos análogos de intensidades

distintas (rosas, violetas), otra área donde aparecen otros matices con esas mismas características (naranjas, amarillos), y una tercer área a modo de franja intermedia. Esta franja se compone de matices análogos de saturaciones distintas (verdes, azules) que contrasta por temperatura con las dos áreas laterales.

Este juego de color se da mediante lavados muy libres resultando colores luminosos, suaves, brillantes y con textura ligera. Su estructura es semiformal, activa e invisible.

Página 16: La estructura de esta ilustración es invisible, activa y formal en la que se presenta un contraste de matiz donde se reúnen los naranjas, azules, turquesas y verdes ordenados simétricamente para dar balance a la composición.

Las 14 ilustraciones que componen "**Sol de Monterrey**" tienen en común el que están constituidas prácticamente en su totalidad por líneas curvas. Estas se encuentran presentes tanto en la estructura general como en sus divisiones ulteriores; en ellas se encuentra siempre presente la figura solar representada por el círculo, en torno al cual giran las composiciones y el manejo del color. Este uso continuo de la línea curva se debe

además a que tiende más hacia lo orgánico, hacia la vida, y se le asocia directamente con la naturaleza pues entre las formas naturales no existe la línea recta.

Acerca de la técnica y materiales de realización:

La serie de ilustraciones de "**Sol de Monterrey**" se realizó a la acuarela. Se optó por esta técnica debido a las múltiples posibilidades que ofrece así como por la transparencia y brillantez que la caracterizan.

Ningún otro medio ofrece colores tan luminosos y limpios y al mismo tiempo tan suaves o intensos como la acuarela. Este fue un punto importante en la ilustración de "**Sol de Monterrey**" ya que los pequeños lectores a quienes va destinado gustan de los colores luminosos y transparentes más semejantes a los colores luz que a los colores pigmento.

Para explotar al máximo estas cualidades de la técnica se utilizaron acuarelas concentradas líquidas en la siguiente paleta:

Cálidos. Amarillo limón, amarillo de cadmio, amarillo de cromo, amarillo aurora, goma gutta,

amarillo cadmio anaranjado, amarillo de cromo anaranjado, rojo brillante, escarlata de cadmio, bermellón escarlata, laca escarlata, rosa cártamo, rojo de cadmio, rosa permanente, rosa hielo, laca de garanza, carmesí de alizarina, carmín de alizarina, rosa dorado.

Fríos. Cobalto violeta, malva permanente, malva, violeta, magenta, laca púrpura, púrpura de alizarina, violeta carmín, azul ultramar, azul ultramar ceniza, azul manganeso, azul cobalto, azul claro, azul permanente, azul amberes, azul cyan, azul de prusia, índigo, esmeralda, tierra verde, verde cobalto, verde olivo, verde óxido de cromo, verde botella, verde Hooker's green, turquesa y verde de prusia.

Tierras. Amarillo nápoles, ocre amarillo, tierra siena, tierra siena quemada, rojo claro, rojo de venecia, marrón de garanza, rojo indiano, tierra de sombra natural, tierra de sombra quemada, sepia, Davy's grey, Charcoal grey.

Colores especiales: rosa hielo, amarillo hielo, verde hielo (fosforescentes).

Las acuarelas se realizaron sobre distintos tipos de papel⁽⁸⁹⁾ de acuerdo a los efectos que se buscaban obtener en cada ilustración: papel *Windsor & Newton*, con grano, de 80 kg. de peso para las ilustraciones que requerían lavados suaves de color; papel *Arches* grueso para aquellas acuarelas donde se aplicaron lavados más intensos y en repetidas ocasiones; papel *Fabriano* de 120 kg. de peso para las ilustraciones con lavados intensos pero con apariencia poco texturada; y finalmente *papel para arte*, constituido 100% de algodón,

se utilizó en las acuarelas que requerían lavados no muy abundantes, textura lisa y de apariencia suave y volátil.

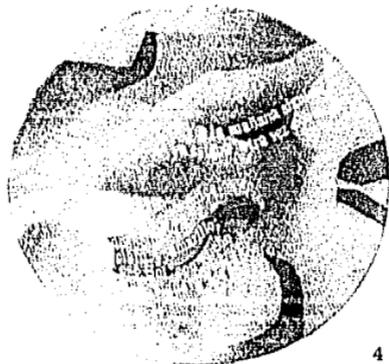
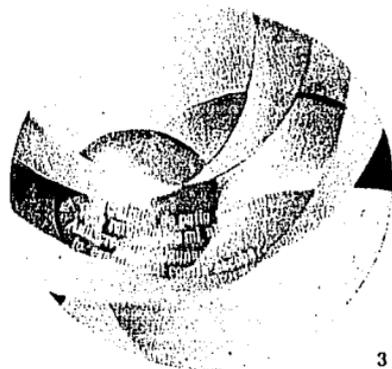
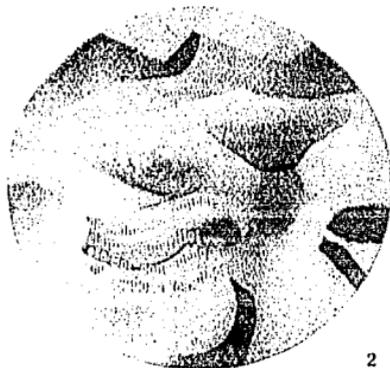
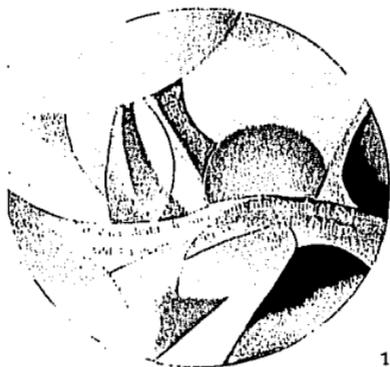
Los efectos de esfumados y lavados extensos de color se realizaron con pinceles redondos, combinando los de cerdas naturales con los de artificiales cuyas puntas son más rígidas y permiten mayor control en los detalles y esfumados de áreas pequeñas.

Para áreas extensas se utilizaron los números 9, 8, 7, y 6.

(89) Ver 2.3. Técnicas y Materiales de Ilustración.

En las áreas de pequeñas dimensiones que requerían lavados cuidadosos y de mayor detalle se utilizaron los números 0, 1, 3, y 4.

Por otra parte, cuando era necesario aplicar lavados de fondo muy amplios o humedecer zonas extensas como trabajo preparatorio a los lavados de color, se recurrió a los pinceles planos de Kaerell en la siguiente numeración: 14, 10, 6, y 4.



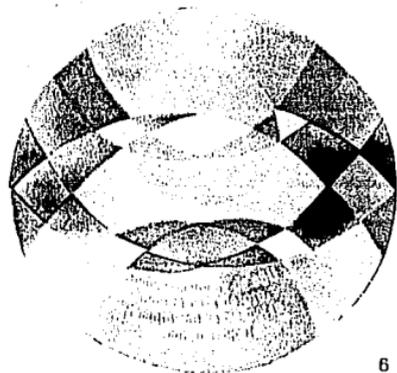
1

2

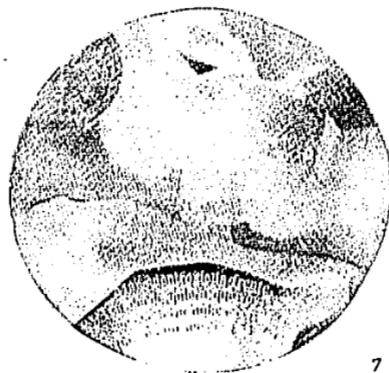
3

4

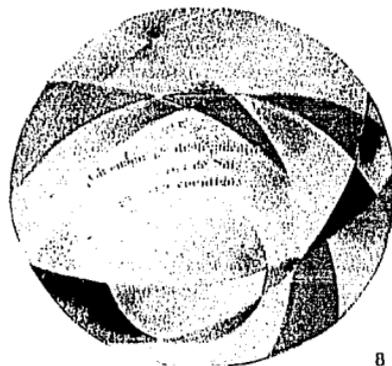
5



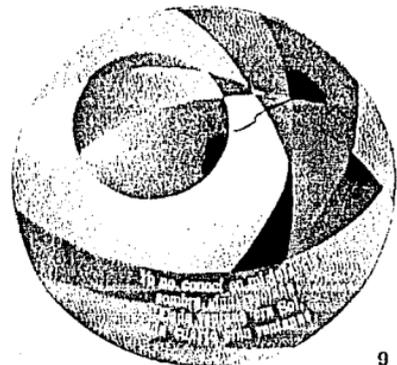
6



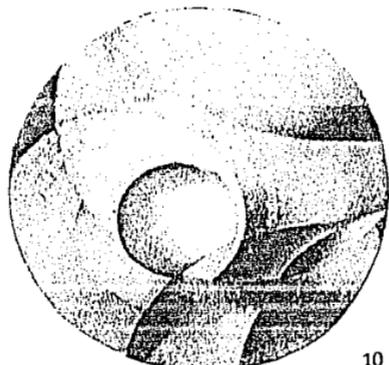
7



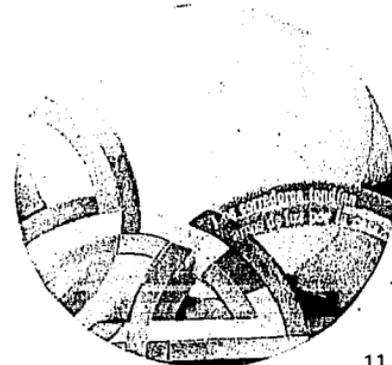
8



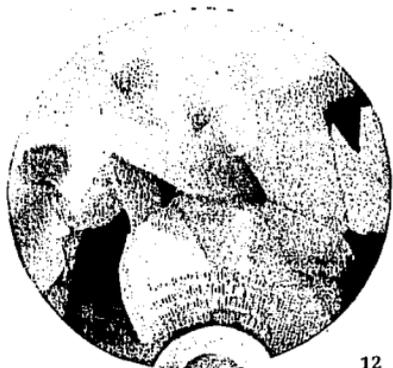
9



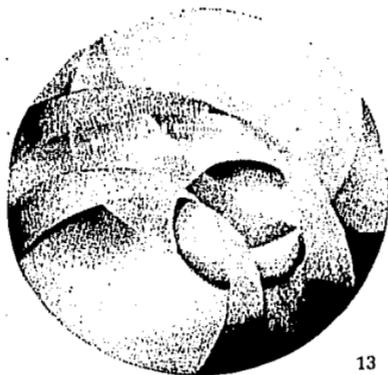
10



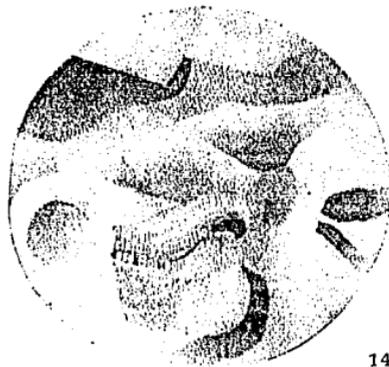
11



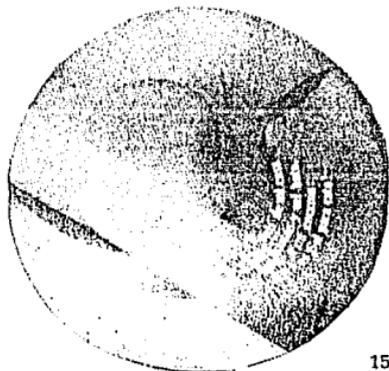
12



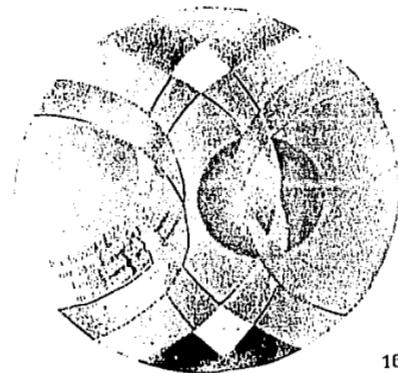
13



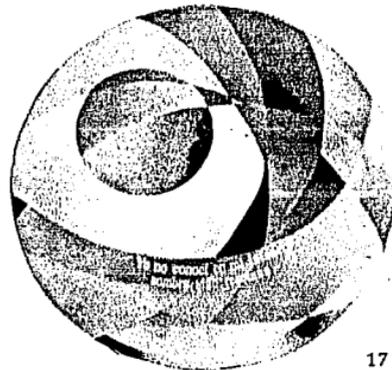
14



15



16



17

4.8. Consideraciones sobre la impresión:

Se propone como técnica de impresión para "**Sol de Monterrey**" el *offset*, ya que ofrece una gran calidad en la reproducción y sobre todo un aspecto importantísimo para esta propuesta de libro infantil ilustrado: la fidelidad de color de las ilustraciones originales. Este aspecto es básico en cualquier publicación para niños y en el caso de "**Sol de Monterrey**" este aspecto toma un papel fundamental pues el color tiene una importancia medular para la obra.

Esta fidelidad en la reproducción de las ilustraciones a color se da mediante el proceso de selección de color explicado en detalle en el capítulo 2 sobre materiales y procesos del libro infantil ilustrado.⁽⁹⁰⁾

Como se mencionó en repetidas ocasiones, el niño además de percibir y apreciar su libro visualmente, lo hará también táctilmente; por ello las características de la superficie sobre la que se imprimirá la obra merecen especial atención.

"**Sol de Monterrey**" propone su impresión sobre *Ikonorex* que es un papel couché arte dos caras brillante (fabricado por "Zanders Feinpapiere A.G." Alemania). El gramaje de este papel es de 135 g. para los interiores y de 250 g. para las cubiertas.

Este tipo de papel couché posee un alto brillo dado por su triple estucado, libre de pasta-madera. Contiene aproximadamente 50% de caolín lo que da por resultado un alto grado de blancura; ésto aunado a su superficie lisa y brillante resulta de gran atractivo para los pequeños lectores pues añade luminosidad a los colores de la impresión.

Por otra parte, este papel es apto para el sistema de impresión *offset*. Su superficie uniforme y satinada permite un perfecto comportamiento en máquina y gran recepción de tintas.

Proporciona un rendimiento aproximado de 2 pliegos por ejemplar en interiores, en tanto que para cubiertas se calcula un rendimiento aproximado de 6 unidades por pliego.

"**Sol de Monterrey**" propone ser empastado mediante la *encuadernación sin cosido* a través de un adhesivo plástico flexible en el lomo pues se

(90) Ver 2.5. Procesos de Impresión.

trata de una edición poco voluminosa. Las cubiertas se añadirán posteriormente con pegamento en el lomo.

Como terminado especial se propone la *plastificación* de las cubiertas, lo que aumenta su resistencia al manejo que le darán los pequeños lectores y por otra parte incrementará la calidad final de la edición.

Finalmente se propone el *troquelado* de "**Sol de Monterrey**" a fin de obtener el formato circular diseñado para esta propuesta de libro infantil ilustrado.

Conclusiones:

Ante el continuo avance de los medios de información, comunicación, educación y entretenimiento que ha proporcionado la tecnología para los niños de nuestro siglo, pudiera pensarse que el libro infantil ilustrado -sea con propósitos educativos o de divertimento- ya no tiene cabida en su entorno. Sin embargo, no es así pues la cultura impresa sigue conservando con todo vigor su vigencia e importancia como elemento de apoyo para el desarrollo de la infancia.

El diseñador gráfico por su parte debe concientizarse de tal realidad y apoyarla con su labor, sea ilustrando o mejor aún aportando el diseño de todos los elementos que intervienen en el libro infantil considerando siempre las características y necesidades propias de los pequeños lectores a quienes se dirige.

En el medio del libro infantil ilustrado el diseñador gráfico muy frecuentemente se rige por los límites convencionales del diseño editorial, y siendo su naturaleza creativa debe mediante su trabajo buscar sobrepasar esas barreras a fin de lograr sorprender al niño, despertar su curiosidad, y

atraerlo así hacia la palabra impresa. Si el diseño penetra de este modo al ámbito del libro infantil, hará de éste un elemento lo suficientemente competitivo como para ocupar un sitio en el entorno de los pequeños.

Esta tesis pretende contribuir, de manera modesta, en primer término a abrir nuevos horizontes aún sin explorar en el libro infantil, y segundo, aportando bases teóricas que sirvan como apoyo del diseñador gráfico para explotar al máximo tales horizontes del libro infantil. En este punto es importante hacer hincapié en que dentro de la formación profesional del diseñador gráfico no basta con perfeccionar su desempeño técnico, sino que el acto esencialmente *creativo* que implica el diseñar, debe necesariamente llevar al diseñador hacia la búsqueda de nuevas soluciones, de ver tal vez la misma realidad pero siempre desde otro enfoque, diferente, sorpresivo, máxime si se está dirigiendo hacia un mundo infantil donde virtualmente *todo* es posible.

Consciente de todo esto, el diseñador gráfico debe procurar en su formación -independientemente de la instrucción universitaria- el continuo desarrollo de sus habilidades, tanto conceptuales como técnicas,

mediante talleres, seminarios, y todo aquello que nutra su creatividad y redondee su preparación.

Bibliografía

1. A Century of American Illustration, The Brooklyn Museum Press, N.Y., 1972.
2. Antonino Martín, Dibujando con Rotuladores, Ceac, Barcelona, España, 1984.
3. Bartley S. Howard, Principios de Percepción, Trillas, México, 1982.
4. Berger J., Modos de Ver, 5a. ed., G.G., Barcelona, 1984, Col. Comunicación Visual.
5. Bettelheim Bruno, Psicoanálisis de los Cuentos de Hadas, Crítica, Grijalbo, Barcelona, 1988.
6. Bortolussi Marissa, Análisis Teórico del Cuento Infantil, Alhambra, Madrid, s.f.
7. Bravo Villasanta Carmen, Historia de la Literatura Infantil Universal, Almena, Madrid, 1980.
8. Bravo Villasanta Carmen, Historia y Antología de la Literatura Infantil Iberoamericana, Vol. I, Almena, Madrid, 1980.
9. Clauss G., Hiebsch H., Psicología del Niño Escolar, Grijalbo, México, 1966.
10. Comamala Juan T., Pintando al Gouache, Ceac, Barcelona, España, 1987.
11. Cortázar Julio, Del Cuento Breve y sus Alrededores, Ultimo Round, 9a. ed., Siglo XXI, México, 1984.
12. Dalley Terence, Guía Completa de Ilustración y Diseño, H. Blume, Barcelona, España, 1989.
13. Elizagaray Alga Marina, En Torno a la Literatura Infantil, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana, 1972.
14. Erikson H. Erik, Childhood and Society, 2a. ed., Norton, New York, 1963.
15. Folleto IBBY, 1980.
16. Frank Lawrence K., Tactile Communication, Genet, Psychol. Monographs, 56, The Journal Press, 1957.
17. Freixas Emilio, Ilustración para Historietas y Cuentos, 4a. ed., E. Meseguer, Barcelona, 1957.

18. Harvey Geraldine, **Psicología Infantil**, Limusa, México, 1987.
19. Hazard Paul, Books, **Children and Men**, Boston Horn Book, Boston, 1964.
20. **Historia General del Arte Mexicano**, Tomo I, "Epoca Prehispánica", Hermes, México, s.f.
21. Hürliman Bettina, **Tres Siglos de Literatura Infantil Europea**, Juventud, Barcelona, 1968.
22. Itten Johannes, **The Art of Color**, Van Nostrand-Reinhold, New York, U.S.A., 1917.
23. Küpers Harold, **Color: Origen, Metodología, Sistematización, Aplicación, Lectura**, México, s.f.
24. Küpers Harold, **Fundamentos de la Teoría de los Colores**, G.G., Barcelona, España, s.f.
25. Lewis John, **Principios Básicos de Tipografía**, Trillas, México, s.f.
26. Maccoby E.E. (a su cargo), **The Development of Sex Differences**, Stanford University Press, Stanford, 1966.
27. Maiotti Ettore, **Manual Práctico de la Acuarela**, Edunsa, Barcelona, España, 1988.
28. May Charles E., **Short Story Theories**, 6a. ed., Ohio University Press, Ohio, U.S.A., 1987.
29. Mc Lean Ruari, **Manual de Tipografía**, H. Blume, Madrid, España, 1987.
30. Parramón José Ma., **Así se Pinta al Pastel**, Col. "Aprender Haciendo", Instituto Parramón Ediciones, Barcelona, España, s.f.
31. Piaget J., Inhelder B., **Psicología del Niño**, Morata, 12a. ed., Madrid, España, 1984.
32. Propp Vladimir, **Raíces Históricas del Cuento**, Colofón, México, s.f.
33. Rat Robert, Pierre Roger, **Luz y Color, Óptica y Química**, Daimon, Barcelona, España, s.f.
34. Robles Antonio, **¿Se Comió el Lobo a Caperucita?**, América, México, 1942.
35. Salgado Corral Ricardo, **La Literatura Infantil en la Escuela Primaria**, Patria, México, 1977.
36. Stone L.J., Church J., **El Escolar de 6 a 12 Años**, Paidós, Buenos Aires, 1970.
37. Stones E., **Psicología de la Educación, Aprendizaje y Enseñanza**, Textos Básicos (2 Tomos), Morata, Madrid, 1972.

38. Turnbull Arthur T., Comunicación Gráfica, Trillas, México, 1986.
39. Vargas Hugo, La Imprenta y la Batalla de las Ideas, Col. "El Tiempo Vuela", Instituto Mora, México, 1991.
40. Wong Wucius, Fundamentos del Diseño Bi- y Tri-dimensional, G.G., Barcelona, España, 1985.