



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

**LA ILUSTRACIÓN EN EL CUENTO "EL OTRO LIBRO":
PROPUESTA DE UN FORMATO DE LIBRO ILUSTRADO**

TESIS

Que para obtener el título de:

LICENCIADA EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL

PRESENTA : Verena Selene Rodríguez Saavedra

DIRECTOR DE TESIS: Mtro. Guillermo Alberto Rivera Gutiérrez

México, D.F., 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecerle a Guillermo Rivera por dirigir esta tesis y por esos dos años de clase de dibujo que tanto me ayudaron a mejorar. También quiero agradecer especialmente a Heredia, pues fue en su materia de Ilustración IV en la que comencé este proyecto, años atrás.

También le agradezco a de Gante, Joel y Fidencio por haberse dado el tiempo de revisar detenidamente este trabajo y por las buenas aportaciones bibliográficas que contribuyeron a mejorarlo.

Por último, pero no menos importantes, a mis papás por confiar siempre en mis decisiones y apoyarme todos estos años desde que decidí que la ilustración era "lo mío", y por que cuando era niña, cada que yo dijera que estaba aburrida, su respuesta era darme papel y algo para dibujar. Sin ellos no sería quien soy ni estaría aquí en este momento.

Y a Beto, por todos los regaños a la hora de escribir e ilustrar "El otro libro" pero también por todo el apoyo de principio a fin y por ayudarme a creer en mí y en este proyecto.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1- Del diseño y la comunicación visual al cuento ilustrado

- 1.1 Concepto de Diseño y Comunicación Visual
- 1.2 Breve historia de la Ilustración
- 1.3 Tipología de la Ilustración
- 1.4 La temática del cuento infantil

CAPÍTULO 2- Cuento ilustrado y Álbum ilustrado: narrativas infantiles actuales, su origen y definición

- 2.1 El cuento literario
- 2.2 Origen del término Álbum ilustrado
- 2.3 Definiciones de Cuento ilustrado y Álbum ilustrado
 - 2.3.1 Álbum ilustrado
 - 2.3.2 Libro ilustrado
- 2.4 Clasificación de la relación imagen-texto en el cuento ilustrado según varios autores

CAPÍTULO 3- Proceso de desarrollo de las ilustraciones usando la metodología propuesta

- 3.1 Metodología para un libro ilustrado
- 3.2 Sobre el cuento *El otro libro*, justificación, límites y alcances
- 3.3 Síntesis de la historia
- 3.4 Justificación del estilo y la técnica
- 3.5 Análisis de la relación de la imagen-texto
- 3.6 Pruebas de color y estilo para el personaje principal (Sonia)
- 3.7 Proceso de bocetaje
- 3.8 Story Board
- 3.9 Muestra de las ilustraciones terminadas

CAPÍTULO 4- Elección del formato y maquetación

- 4.1 Tipos de formatos utilizados para Álbum Ilustrado y cuento infantil ilustrado
- 4.2 Justificación del formato elegido
- 4.3 Elección de las tipografías
- 4.4 Maquetación

CONCLUSIONES

ANEXO: MAQUETA FINAL DEL CUENTO ILUSTRADO *EL OTRO LIBRO*

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

Actualmente, en el campo de la literatura infantil ilustrada existen dos géneros predominantes: el del Cuento ilustrado tradicional y el del Álbum ilustrado, pero ambos están atados a algunas reglas que imponen las editoriales para su publicación o en las convocatorias para concursos, como las dimensiones físicas de la maqueta y el número de páginas aceptado.

A pesar de que existen algunas variantes y mezclas de estos dos géneros, como podrían ser los cuentos/álbumes ilustrados, que sólo tienen imágenes y no texto, o los pop-ups, éstas siguen siendo muy pocas o poco significativas como para ser tomadas en cuenta como un género nuevo y, en México, donde el campo de la ilustración infantil apenas ha cobrado popularidad e importancia en las últimas décadas, es difícil hacer narrativa ilustrada (infantil y juvenil) fuera de los formatos preestablecidos y consagrados como el del Álbum ilustrado.

Como autor/ilustrador es muy difícil, si no imposible, que al llevar una maqueta a alguna editorial ésta la vaya a aceptar sin cambios, normalmente el editor decide el formato y modifica ciertos aspectos del contenido. Y va a ser aún más difícil que siquiera considere el proyecto si se sale de ciertas normas o propone un nuevo formato o tipo de contenido, pues a fin de cuentas, la casa editorial busca no sólo que sea un producto de calidad sino que además pueda generar ganancias y no pérdidas. Incluso como ilustrador de larga trayectoria es bastante difícil que algo así sea aceptado. Fuera de las editoriales, los concursos existentes también exigen criterios muy cerrados de lo que puede concursar, por lo que las posibilidades de difusión de este tipo de proyectos son casi nulas.

A pesar de esto, hay un sinnúmero de editoriales con distintos enfoques, por lo que también es necesario presentar el proyecto a aquellas que sí publiquen por lo menos cuentos o álbumes ilustrados similares para siquiera tener la oportunidad de ser considerado. Si bien es irreal pretender cambiar la manera en que se rigen las editoriales, considero que debería haber mayor apertura, o cuando menos más convocatorias a propuestas diferentes. Al ser un género que sigue en crecimiento y evolución es necesario que siga renovándose y experimentando cosas nuevas y distintas a lo que ya se ha probado anteriormente que funciona y vende.

No obstante el éxito que ha tenido el Álbum ilustrado en los últimos 15 años y de que sus ejemplares se han multiplicado con gran velocidad, hay pocos estudios teóricos sobre este género, al grado de que aún no se ha llegado a una definición universalmente aceptada, asunto sobre el que se hablará más adelante en el primer capítulo. Y aunque sobre narrativa infantil sí existan estudios en otros países, como Inglaterra o España, en México es un campo poco desarrollado.

Asimismo, este medio, es decir, el de la narrativa ilustrada infantil, es un campo muy amplio al cual le queda mucho por explotarse y muchos aspectos sobre los cuales experimentar, pues se trata de un género bastante nuevo.

Por las razones anteriores, el objetivo de este trabajo es proponer que en un principio nos olvidemos de los formatos y géneros existentes y no hagamos historias que se ajusten forzosamente en algunos de ellos, sino que, a través de la utilización de elementos tanto del álbum como del cuento o de la novela gráfica, se experimente y, dependiendo de la historia que se quiera contar (como conjunto, tomando en cuenta la narrativa y las ilustraciones), adaptarlos de tal modo que sea el formato el que se ajuste a sus necesidades narrativas, tanto visuales como escritas, para poder obtener el máximo provecho de la historia.

Dividida en cuatro capítulos, en esta investigación se pretende brindar un panorama sobre la narrativa ilustrada infantil de hoy en día, haciendo un análisis teórico sobre los elementos que conforman a un cuento o álbum ilustrado, para posteriormente abordar cómo funciona el proceso de creación de uno de ellos.

Es importante aclarar que la Propuesta de formato de un libro ilustrado no se refiere sólo a sus dimensiones físicas, sino al producto final como un todo (que en este caso es un libro ilustrado), determinado por el formato, el contenido y las imágenes desarrolladas.

El cuento *El otro libro* sólo en texto abarca seis páginas, lo cual automáticamente lo descarta para ser un Álbum Ilustrado (pues éste se limita a un máximo de 48 páginas). Podría ser un cuento tradicional ilustrado, pero a mi parecer, por el argumento y la trama de la historia, el hacerlo de esta manera le quitaría dinamismo y probablemente lo haría pesado e incluso aburrido de leer. Al no entrar en ninguno de estos géneros, decidí hacer algo diferente que tomara en cuenta las características de la historia que quería contar, por lo que mi propuesta es hacer un "libro ilustrado" tomando como modelo el libro *La invención de Hugo Cabret* de Brian Selznick, adaptándolo a las dimensiones de mi historia. El objetivo de Brian Selznick era el de contar la historia con un lenguaje más cinematográfico, sustituyendo casi todas las acciones por secuencias de ilustraciones en vez de texto descriptivo. En el caso de *El otro libro* me propongo hacer algo similar, adaptado a mi propio cuento y sus necesidades específicas.

Este proyecto busca ilustrar una historia personal, porque al proponer algo diferente en cuanto a formato como estructura narrativa-visual y contenido, una historia ya existente no me serviría, puesto que como afirmo a lo largo de este trabajo, un producto de este tipo tiene que pensarse desde cero e implica considerar texto e ilustraciones simultáneamente, como sostiene Salisbury en *Illustrating children's books*, donde afirma que "Because Word and image are so closely intertwined in the picture books, it is increasingly the case that the author and artist are one and the same person." (Salisbury, 2004: 75)¹. Salisbury nos hace notar lo común y conveniente de que el autor y el ilustrador sean la misma persona

1. "Porque el texto y la imagen están tan estrechamente relacionados en los cuentos ilustrados, ha ido en aumento el caso de que el autor y el artista son uno y la misma persona." (Traducción personal).

y, si a la vez aplicamos la idea de Edgar Morin contenida en *Introducción al pensamiento complejo*, relativa a que "La complejidad no es solamente la unión de la complejidad con la no-complejidad (la simplificación); la complejidad se halla en el corazón de la relación entre lo simple y lo complejo porque una relación tal es, a la vez, antagonista y complementaria" (2007: 144), tenemos que el cuento y el álbum ilustrado son el producto de un pensamiento y proceso de creación complejos, pues únen dos disciplinas diferentes, expresadas a través del texto literario y la ilustración, las cuales hasta podrían considerarse antagonistas pero, en cambio, se vuelven complementarias en éstos géneros.

El presente trabajo se estructura en cuatro apartados a manera de capítulos; en el primero de ellos se parte de un panorama general de la disciplina de la Ilustración, donde se comienza por definir el concepto de Diseño, para enseguida presentar una breve reseña de la historia de la ilustración que abarcará hasta los primeros cuentos ilustrados y posteriormente, para cerrar el capítulo, se recoge una propuesta de una tipología de la ilustración.

El segundo capítulo inicia con la presentación de algunos conceptos de cuento como género literario para, a continuación, explicar el origen del término Álbum ilustrado, del cual se señalan algunas definiciones, al igual que del Cuento ilustrado, para poder comprender la diferencia existente entre ambos. También se abordará la manera en que se relacionan las imágenes y el texto en un libro ilustrado infantil y las clasificaciones realizadas por distintos autores al respecto, así como la importancia de tener este factor en cuenta al momento de hacer un libro ilustrado.

El capítulo tercero se enfoca al desarrollo escrito y visual del cuento *El otro libro*, razón por la que se iniciará con el argumento del cuento para después explicar el proceso de creación empleado en las ilustraciones mediante la metodología elegida, que incluye desde la elección del estilo, la técnica, las escenas a dibujar, hasta la planeación del Story Board, para, posteriormente, hacer las ilustraciones finales.

En el cuarto y último capítulo se expondrá cuáles son los tipos de formatos (aquí sí, entendido como las dimensiones físicas) más comúnmente utilizados en libros infantiles, así como los elementos ilustrativos fundamentales para la historia narrativa, como la elección del papel, la tipografía, el diseño de la portada y los forros, y concluir con la maquetación final del cuento hasta el momento de la impresión y encuadernación.

CAPÍTULO 1

DEL DISEÑO Y LA COMUNICACIÓN VISUAL AL CUENTO ILUSTRADO

1.1 CONCEPTO DE DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL

Etimológicamente, la palabra Diseño proviene del Latín: *designare*, que es: marcar, designar. De acuerdo con Luz del Carmen Vilchis, "La disciplina creativa que hoy llamamos Diseño surge a consecuencia de las nuevas circunstancias que la Revolución Industrial impone al proceso creativo y obliga a diferenciarlo de la simple producción." (Vilchis, 2002:37).

El Diseño se concentra en solucionar los problemas que surgen de acuerdo a las necesidades que el hombre se va planteando conforme cambia y evoluciona la sociedad. Sin embargo, esta necesidad a la que responde puede ser de comunicación, comodidad, organización, recreación o simplemente estética. Es decir que, en principio, se diseñaba un objeto con el fin de cubrir una necesidad o de facilitar la vida, por ejemplo, la lavadora que ahorra tiempo y esfuerzo sobre lavar la ropa a mano e incluso puede lograr un resultado mejor. Pero conforme han pasado los años se le han ido modificando cualidades a este artefacto, desde el color, el tamaño, las funciones, etc. y no todas estas alteraciones responden a la necesidad inicial, unas, como puede ser el color, responden puramente a una necesidad estética.

El Diseño es un proceso completo, ya que como afirma Vilchis en *Metodología del Diseño*: "Diseñar es la actividad objeto de estudio del diseño que en tanto disciplina estudia el comportamiento de las formas, sus combinaciones, su coherencia asociativa, sus posibilidades funcionales y sus valores estéticos captados en su integridad." (Vilchis, 2002:38). Por lo que se puede entender que el diseño es una disciplina social y humanística, la cual, por medio de la forma visual, concibe, planea y realiza una idea que comunique con la finalidad de resolver algún problema.

En lo relativo a la clasificación del diseño en tanto disciplina, por su parte, Bruno Munari, destacado diseñador de origen italiano, lo clasifica en visual, industrial, gráfico y de investigación. Clasificaciones de las cuales, en el caso de esta investigación, nos limitaremos primordialmente el diseño visual, que es el "concerniente a imágenes comunicadoras: signos, señales, símbolos, significado de formas y colores, etc.", y el gráfico: "relativo al mundo de la estampa, los libros impresos, etc." (Vilchis, 2002: 40).

1.2 BREVE HISTORIA DE LA ILUSTRACIÓN

El término ilustración se deriva del latín *illustrare*, que es: iluminar, adornar o aclarar. De acuerdo con la definición de la Real Academia Española (RAE), ilustrar puede ser:

1. Dar luz al entendimiento
2. Aclarar un punto o materia con palabras, imágenes, o de otro modo
3. Adornar un impreso con láminas o grabados alusivos al texto

Claro que hay mucho más que decir sobre qué es la ilustración. Por ejemplo, para el ilustrador español Arnal Ballester, "Ilustrar es interpretar. Interpretar un texto, sea cual sea. Un texto literario. Un mensaje publicitario. Ilustrar es una manera de narrar en imágenes, es la narración que se opone a la decoración. La ilustración es una reinterpretación tomada como referencia o punto de partida de un texto." (Iranzo, 2006)

Por otra parte, Ilustración es una especialidad que se imparte dentro de la licenciatura de Diseño y Comunicación Visual que imparte la UNAM, en la Facultad de Artes y Diseño (FAD) pero mucha gente desconoce a qué se refiere este término o qué comprende esta disciplina. Enseguida se reseñará una breve historia de la Ilustración, partiendo de la antigüedad, para llegar a su clasificación y usos actuales. En este trabajo se considerarán todos los ejemplos que se desarrollan a continuación como ilustración y no como simples dibujos o pinturas, pues en su mayoría tenían la finalidad de comunicar un mensaje o contar una historia, más que un objetivo estético (aunque no por ello dejan de ser arte). Estos ejemplos "no eran concebidos como simples obras de arte, sino como objetos que poseían una función definida. [...] Análogamente, no somos aptos para comprender el arte de otro tiempo si ignoramos por completo los fines a los que sirvió." (Gombrich, 2008: 39).

Usualmente, creemos que la Ilustración como tal comienza hasta el siglo XVIII o, si acaso, en 1440, con la aparición de la imprenta de Gutenberg. Sin embargo, sus antecedentes se remontan a las pinturas rupestres que se encuentran en cuevas como Lascaux y Altamira. La pintura prehistórica comienza desde el periodo auriñaciense en el Paleolítico y concluye en el Neolítico (Lozano, 2008: 36) y se hacía principalmente con una finalidad mágico-religiosa. El hombre prehistórico creía que al representar a los búfalos, venados y otros animales que cazaban, éstos se dejarían apresar más fácilmente. Igualmente, se pensaba que las personas que morían podían reencarnar en estos animales, lo cual contribuiría a que se dejaran cazar.



Figura 1: pintura rupestre

Posteriormente, la ilustración se usó tanto en los papiros egipcios como en los códices mesoamericanos (véanse figuras 2 y 3). Para los pintores egipcios lo más importante no era la belleza sino la perfección, es por eso que tenían esa forma de representar, es decir, esa perspectiva, como si todo se viera desde arriba o desde los lados, para que cada elemento se apreciara de forma clara y tal cual era. En sus papiros y frisos representaban tanto escenas de caza como algún ritual religioso, o bien, a uno de sus faraones con todos los méritos y títulos que había obtenido a lo largo de su vida. Los códices de los aztecas, por su parte, representaban cómo era la vida religiosa, social y económica de los mexicas, pintados por el Tlacuilo, definido como 'el que labra la piedra o la madera' y que hoy equivaldría al escriba o pintor.

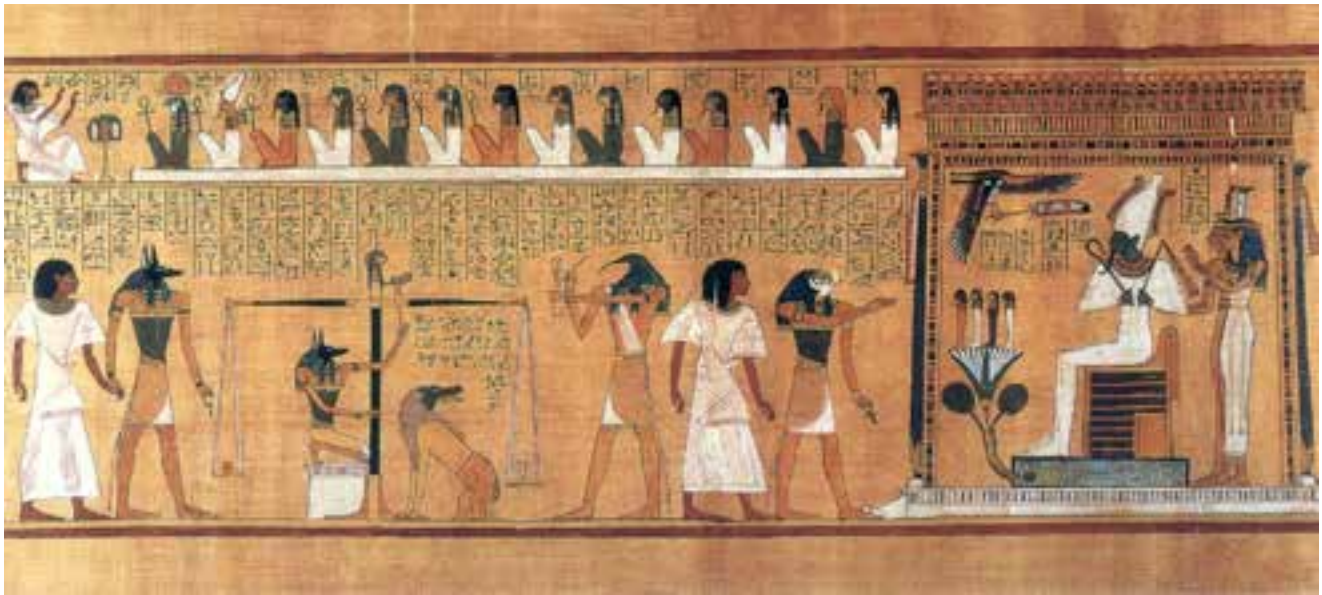


Figura 2: Papiro egipcio



Figura 3: Códice Azteca

Por otro lado, en Europa, ya en la Edad Media la ilustración formaba parte de todos los manuscritos característicos de la época, como los libros de horas, biblias, hagiógrafos², etcétera. En esta época, de acuerdo con Svend Dahl, toda la producción de libros se llevaba a cabo en los monasterios, los cuales eran el centro de la cultura y el conocimiento. El proceso de hacer un libro estaba dividido en muchas etapas, las cuales eran llevadas a cabo por personas con labores distintas. Las ilustraciones se realizaban de modo compartido entre miniaturistas y coloristas, y los amanuenses (quienes escribían los textos) dejaban e el papel zonas en blanco destinadas a la decoración o ilustración, al borde de las cuales escribían indicaciones y advertencias relativas a ésta.

En este periodo surge la xilografía³, palabra procedente del griego **ξύλον**, xylón, 'madera' y **γραφη**, grafé, 'inscripción', la cual es una técnica de impresión que se usó para imprimir libros xilográficos y, más tarde, también para imprimir grabados e ilustrar libros y estampas religiosas.



Figura 4: Libro de horas



Figura 5: *Hypnerotomachia Poliphili*

2. Libros que narraban la vida de los santos.

3. Consiste en una plancha de madera en la que se hace el bajo relieve con gubias y que posteriormente se imprime con un torno.

Dahl señala que el primer libro ilustrado con esta técnica fue el *Sutra del diamante*. En 1499 se imprimió la *Hypnerotomachia Poliphili*, impresa por el famoso editor veneciano Aldo Manuzio, considerado el “más famoso y bello libro de grabados”. (Dahl, 1958). El uso de la xilografía para grabados artísticos alcanzó su auge en Europa en el siglo XV, y fue perdiendo vigencia a medida que otras técnicas de grabado sobre metal aparecían, como el buril o el aguafuerte⁴, entre otras.

Con el Renacimiento, la Iglesia perdió fuerza y se acrecentó el interés en la ciencia, por lo que para el Barroco ya se hacían ilustraciones para libros científicos, más que para los religiosos. En este periodo las ilustraciones anatómicas, zoológicas y botánicas mejoran notablemente gracias a los avances de la tecnología científica como el microscopio, haciendo de la ilustración algo más preciso y detallado.

En 1796 Aloys Senefelder inventó la litografía⁵, lo cual facilitó la integración de la tipografía y la ilustración en la misma página. Este método fue utilizado por varios grabadores como Delacroix, quien ilustró la edición del *Fausto* en 1828, posteriormente también lo usaron Gustave Doré (Figura 6), quien hizo ilustraciones para la *Divina Comedia* de Dante, *Don Quijote*, *El Paraíso Perdido*, las *Fábulas* de La Fontaine, etcétera.

La litografía se usó tanto para ilustraciones que acompañaban textos como para carteles publicitarios. Luego surgió la cromolitografía, es decir, litografía a colores, técnica empleada por el pintor Toulouse Lautrec, entre otros, utilizada principalmente en carteles.

A finales del siglo XIX se popularizó la fotografía (la cual inició en 1824), suplantando cada vez mayormente a la ilustración en diversos aspectos, sin embargo, ésta siguió usándose para carteles, libros y, por fin, en cuentos infantiles, en los cuales la ilustración desempeñó un importante papel. La literatura infantil en el siglo XIX se podía reducir a fábulas, por ejemplo, las de La Fontaine, ilustradas con grabados del francés Doré.

4. Buril: Técnica de huecograbado en la que se dibuja sobre una plancha de metal excavando líneas sobre una matriz ayudándose exclusivamente del buril; herramienta compuesta de un mango en cuyo extremo lleva una pieza de metal.

Aguafuerte: modalidad de grabado que se hace tomando como base una plancha o lámina metálica, usualmente de cobre y a veces de hierro y zinc. Ésta se recubre de barniz o de cera resistente a los ácidos. El grabador dibuja con un estilete sobre esta capa sin penetrar en él. Posteriormente se sumerge la lámina en una solución de agua y ácido nítrico, la cual recibe el nombre del aguafuerte propiamente dicho.

5. Litografía: Método de impresión en el que se utiliza la diferente adherencia entre sustancias hidrofílicas e hidrofóbicas. Como el agua rechaza las tintas grasas, no se imprimen las zonas grasas aunque se encuentran en el mismo nivel. Se adhieren las tintas grasas y resinosas sobre el papel litográfico, luego con estas tintas se traza el dibujo que se va a reproducir, el cual queda fijado mediante una solución de ácido nítrico y goma arábiga.

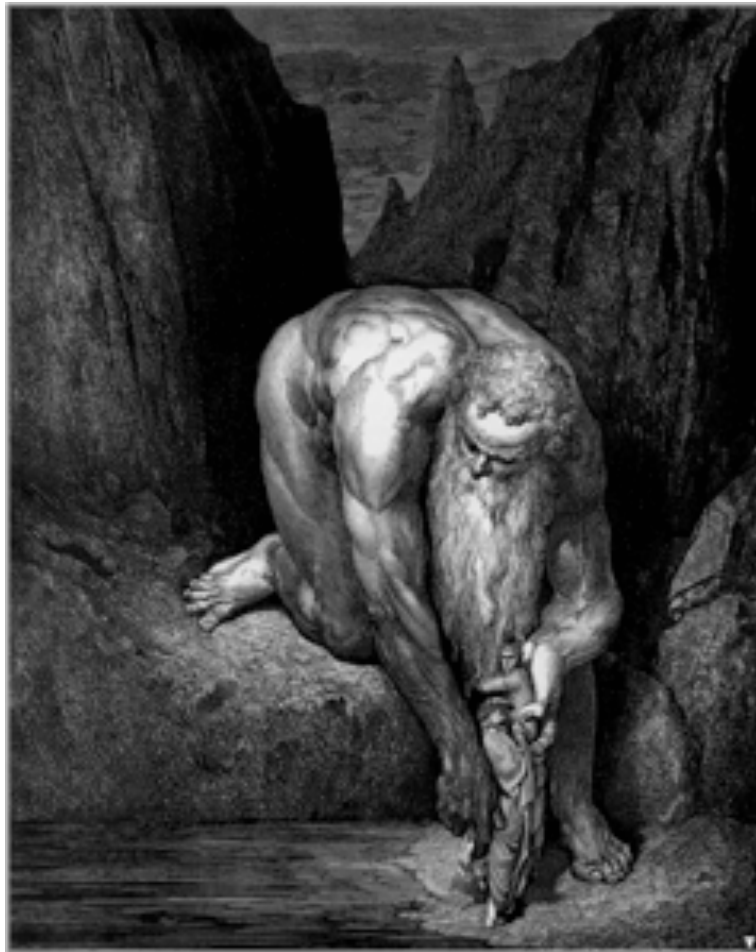


Figura 6: Grabado de Gustave Doré

"Las Fábulas nacieron ilustradas y a lo largo de los años fueron acompañadas de imágenes una y otra vez. Convertidas casi al instante en un clásico de la literatura francesa, pintores, ilustradores y grabadores se sucedieron en su interpretación hasta que en 1868, cuando se cumplía el bicentenario de la primera edición, Doré dio al público su personal versión gráfica de la obra del "amigo de todas las cosas". Aquella primera edición de 1668, *Fables choisies mis en vers* (París, Claude Barbin) apareció ya con ilustraciones. Cada fábula iba precedida de una calcografía enmarcada que ocupaba aproximadamente entre un tercio de la página y la mitad de la página. En un momento en que las técnicas de grabación y de impresión eran aún muy artesanales, eso indica el interés que tuvo el autor de las Fábulas en que su obra apareciera acompañada de imágenes." (Colección UC de Arte Gráfico, 2013:11).

Por otro lado, los cuentos de los hermanos Grimm estaban dirigidos originalmente a un público adulto, pero posteriormente fueron publicados en una versión condensada (y censurada) para niños, la cual también estaba ilustrada. Ya para el siglo XIX se aprecia que la ilustración en este tipo de libros se había popularizado y vuelto cada vez más común.

Ilustrativo de este nuevo fenómeno de representación gráfica en textos narrativos es Heinrich Hoffmann, quien publicó en 1845 *Der Struwwelpeter*, libro escrito e ilustrado por él, que ofreció como regalo de Navidad a su hijo pequeño, ya que estaba cansado de los libros de la época, como queda expresado en sus propias palabras:

“Quería un libro ilustrado, que correspondiese a la edad de aquel pequeño ciudadano del mundo, pero todo lo que veía no me decía nada; libros con dibujos de piratas, de animales, de sillas y de mesas. Historias largas y bobas que tras múltiples exhortos, concluían con la moraleja explícita: Los niños deben ser siempre buenos o Los niños deben ser limpios o decentes, o justos, etc.(...)” (Lluch, 2004: 384, tomado de <http://es.wikipedia.org/wiki/Struwwelpeter>).

Las ilustraciones de Hoffmann eran completamente nuevas en cuanto al contenido que manejaba. A pesar de que en esa época las fábulas infantiles solían tener finales más violentos o trágicos cuya finalidad (imagino) era la de causar una impresión en el niño lector, la cual a su vez lograra cumplir con el propósito moralizante de la fábula, no tenían ese humor “negro” que se puede encontrar en las ilustraciones de Hoffman y que las hace especialmente espeluznantes. Hoffmann normalmente ilustraba niños portándose mal y las consecuencias (exageradamente trágicas) que esto traía. Ya a mediados del siglo XX se hicieron una adaptación a cine y otra a musical.



Figuras 7 y 8: *Der Struwwelpeter*

También sobresalió en el siglo XIX Sir John Tenniel, famoso caricaturista e ilustrador, quien hizo las ilustraciones originales para *Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia a través del espejo*, de Lewis Carroll; las cuales siguen siendo las ilustraciones icónicas de este cuento hasta la actualidad y que siguen reproduciéndose en algunas ediciones del cuento.

De 1895 a 1898 se publicó en Estados Unidos la tira cómica *Yellow Kid*, creada y dibujada por Richard F. Outcault, uno de los primeros y más famosos cómics de la época, junto con *The Katzenjammer kids*. También en Inglaterra se empezó a popularizar la publicación de cómics.

En 1902, la ilustradora y escritora Beatrix Potter publica su famoso libro *The Tale of Peter Rabbit* (Figura 11), libro que se mantiene vigente hasta la fecha y que ha sido muy estudiado y usado como referencia entre los estudiosos del cuento ilustrado. Para 1905 se comienza a publicar *Little Nemo in Slumberland* (Figura 12), una tira cómica de Sir Winsor McCay, la cual también destaca por incluir unas ilustraciones sobresalientes.



Figura 9. Alicia en el país de las maravillas.



Figura 10. Yellow Kid.

PETER RABBIT was in low spirits. It had been a rainy summer, his blue coat had been torn by briars and his shoes were hurting.

"What I need," he said, "is a change of scene."

Benjamin Bunny advised against it. "Too many carts on the road," he said. "Too many wells, and too many foxes."



Figura 11: Peter Rabbit

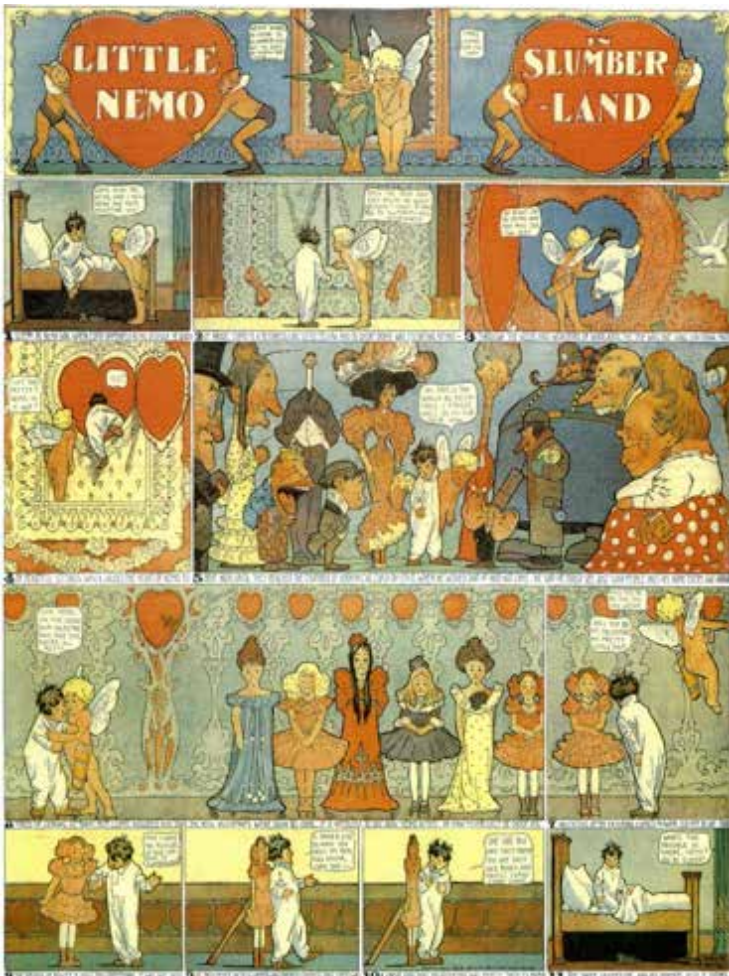


Figura 12: Little Nemo in Slumberland

1.3 TIPOLOGÍA DE LA ILUSTRACIÓN

Siempre que se hace una ilustración a nivel profesional, ante todo se debe tener en cuenta la función que va a cumplir, y sólo entonces se eligen la estética bajo la que se va a ejecutar y la técnica. Se puede clasificar a la ilustración desde muchos puntos de vista diferentes, pero para este estudio se recoge textualmente una clasificación tomada de la tesis de Ximena Pérez-Grovas (2007: 37), quien a su vez tomó esta tipología de los cursos de ilustración impartidos por el profesor José Luis Acevedo Heredia en la Facultad de Artes y Diseño (FAD) de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la UNAM puesto que considero que es una tipología bastante completa que ejemplifica los distintos usos de la ilustración:

Por su función:

- Estética u ornamental: Se centra en el cómo, propio del lenguaje visual. Trabaja explotando las posibilidades visuales.
- Documental: Viene determinada por el contenido informativo y tiene como meta transmitir una realidad objetiva.
- Publicitaria o promocional: Dicha función se relaciona con las formas de persuasión y por lo tanto con la retórica de la imagen.
- Didáctica: También se vale de la retórica de la imagen, pero en esta ocasión con el propósito de facilitar el aprendizaje.
- Recreativa: Nos habla de la imagen como simple divertimento.
- Alternativa: El mundo de las imágenes se expande día con día dando lugar a nuevas necesidades, que si bien no se han logrado conformar en nuevas funciones, es imposible negar que están tomando lugar en el mundo gráfico.

Por su categoría:

Científica

Fantástica

Editorial: cartel, revistas, suplementos, periódicos, libros.

Infantil

Ficción

En animación

Por su producción y distribución:

Es decir, si la ilustración realizada va a reproducirse en un tiraje de millares para alguna editorial reconocida, si será un tiraje limitado, si se va a reproducir en un fanzine independiente, si sólo va a salir para web o si va a orientarse a street art.

Para cada categoría, dependiendo del soporte y medio de distribución, tenemos las siguientes posibilidades:

Ilustración infantil:

- cuento infantil
- álbum ilustrado
- Libros de texto
- juegos didácticos
- suplementos hebdomarios
- revistas de esparcimiento y lúdicas

Ilustración en contenido juvenil:

- Novela
- Cuento
- Hebdomanarios culturales y de farándula
- Intervención urbana, graffiti y street art
- Skateboard
- Stickers o pegatinas
- Lowbrow art (neosurrealismo o arte poco culto)

Ilustración en contenido científico:

Disciplinas científicas que emplean distintos métodos en la profundización del conocimiento (ciencias duras y blandas)

Ilustración en contenido editorial:

-Ensayo

Cartel

Tipografía ilustrada

Caligrafía y/o Hand lettering

Prensa- Hard News

Periodístico de caricatura, tira de historieta, viñeta, infografía

Historieta

Hebdomanarios

Revistas

Cortinillas y entradas de televisión

Web

Editoras de música

Ilustración propositiva en medios y soportes:

Cartel

Complemento escenográfico

Museografía

Mural

Publicidad diversa

Tatuajes
Moda
Estampado textil
Gráfica monumental, tradicional o electrográfica
Creación de objetos
Toy art

Ilustración en animación:

-Storyboards
Animación/motion graphics
Diseño de créditos tipográficos para t.v. o cine
Videojuegos
Conceptual art

1.4 LA TEMÁTICA DEL CUENTO INFANTIL

Otro elemento importante para esta investigación, el cual se tratará en este apartado, es la temática en la narrativa infantil actual, influenciada y determinada por muchos factores de nuestra sociedad actual.

Silva-Díaz (2005: 13), investigadora en literatura infantil, enumera nueve "Factores que condicionan la literatura infantil en la actualidad", de los cuales citaré textualmente a continuación un breve fragmento de cada uno:

A) Las estructuras sociales e institucionales: Los cambios en las dinámicas sociales han modificado tanto a las instituciones educativas como a las relaciones dentro de la familia. Con la evolución de los roles y estructuras familiares (madres solteras, parejas homosexuales, hermanastros, etc.) es normal que cambie la apertura mental, así como la manera de educar a los hijos y la relación que tienen sus padres con estos. Explica Silva-Díaz que antes los padres eran vistos como la figura de autoridad y conocimiento absolutos y que actualmente con todos los cambios y adelantos tecnológicos a veces son los hijos los que deben enseñarle a los padres, por ejemplo, a usar un ipad.

En *El otro libro*, la protagonista, Sonia, está pasando por la separación – aun no dicha abiertamente pero obvia- de sus padres, situación muy común en la actualidad y que ya es aceptada socialmente, aunque no por esto signifique que deja de afectar a veces poco y a veces muchísimo a los hijos.

B) Los avances tecnológicos: Estos han transformado las técnicas de impresión y las posibilidades formales de los libros, haciendo posible que algunas de las características de los juguetes (tales como el sonido, la manipulación y los olores) se incorporen a la literatura infantil, incluyéndose de esta manera nuevas obras dentro del campo. En los últimos cinco años se ha popularizado todo lo que sea "interactivo" y la nueva tendencia de los eBooks también ha influenciado a los libros infantiles, pues, como se menciona anteriormente, los libros ahora pueden incluir música, o experiencias táctiles que permiten a los niños cambiar cosas o decidir sobre la historia del cuento.

C) Las fuerzas del mercado: La literatura infantil y juvenil no escapa a las dinámicas del mercado, caracterizada por un crecimiento desmesurado de la cantidad de novedades que se editan, lo cual a veces permite mayor apertura hacia la temática y un abaratamiento de los costos de producción.

D) Las aspiraciones pedagógicas y políticas: La literatura infantil está condicionada de forma determinante por lo que la institución educativa considera que es valioso transmitir a las nuevas generaciones. Funciona como un instrumento para la transmisión de aquellos valores que se consideran importantes

E) Las normas literarias y las prácticas discursivas: Los cambios en las normas literarias dentro del sistema de la literatura adulta. Respecto a este punto es donde Sil-

va-Díaz, así como Nikolajeva afirman que corrientes como el Postmodernismo, junto con características propias de este, tales como el eclecticismo del género, la desintegración de las estructuras narrativas tradicionales, la metaficción, etc, han influido y se han colado en la literatura infantil actual.

F) La concepción dominante sobre la niñez: De acuerdo con diversos autores, la postmodernidad puso punto final al mito romántico de la niñez como una etapa de completa inocencia que había pervivido en la sociedad moderna.

G) Las necesidades psíquicas de los niños y niñas: Un factor que también delimita el campo -los tipos de experiencias que los niños y niñas contemporáneos afrontan: migraciones, convivencia con diferentes culturas, separaciones, etc., que hacen suponer que la literatura infantil actual cobra forma tomando en consideración estos fenómenos.

H) Finalmente, la concepción del lector: La literatura infantil actual viene por su asunción como lector implícito de un niño o niña familiarizado con los medios de comunicación (Lluch, 1998 y 2003; Colomer, 1995 y 1998, citado por Silva-Díaz, 2005).

A partir de estos nueve factores que considera Silva-Díaz (2005), podemos apreciar que éstos, en efecto, influyen sobre la literatura infantil, sobre todo con el cambio de los medios de producción y distribución, aunque en cuanto a temática sigue habiendo dos posturas principales sobre lo que es "apto" leer para el niño y lo que no lo es a esa edad. Por ejemplo, la mayoría de los libros dirigidos a un público infantil "temprano" es decir, menores a 6 años, por lo general cuentan historias alegres o con finales positivos que reafirmen el amor de los padres y la seguridad que ellos dan al niño. Sin embargo, debido a los cambios que vivimos actualmente, habrá niños que no se identifiquen con esto, pero los que sigan esta corriente dirán que temas como en México podrían ser la pobreza extrema, los niños de la calle, el narcotráfico o incluso cosas más sencillas, como los padres que tienen semi abandonados a sus hijos por trabajar todo el día, o los divorcios, son temas muy "duros" y no son aptos o que un niño de esa edad no puede comprenderlos o que historias así los pueden afectar negativamente en su crecimiento.

Aunque estas posturas no son nada nuevas, pues en su ensayo *Three ways of writing for children*, el cual data de 1952, el escritor C.S. Lewis ya hablaba de ello y se preguntaba sobre si la literatura infantil debía tener algún acercamiento educativo o moralizante:

[...] with the moral or didactic approach?' I think the answer is Yes. Not because I don't like stories to have a moral: certainly not because I think children dislike a moral. Rather because I feel sure that the question 'What do modern children need?' will not lead you to a good moral. If we ask that question we are assuming too superior an attitude. It would be better to ask "What moral do I need?" for I think we can be sure that what does not concern us deeply will not deeply interest our readers, whatever their age. But it is better not to ask the question at all. Let the pictures tell you their own moral. For the moral inherent in them will rise from whatever spiritual roots you have succeeded in striking during the whole course of your life. But if they don't show you any moral, don't put one in. (Lewis, 1966:6).⁶

No hay que estar pensando en escribir algo especialmente dirigido a niños, simplificando el lenguaje o las historias (a menos que realmente queramos hacer algo dirigido a niños menores de 3 años), Lewis apoyaba la postura de que "We must meet children as equals in that area of our nature where we are their equals. Our superiority consists partly in commanding other areas, and partly (which is more relevant) in the fact that we are better at telling stories than they are. The child as reader is neither to be patronized nor idolized: we talk to him as man to man." (Lewis, 1966: 6) ⁷.

También E. B. White comenta en relación a escribir para niños que:

"Anyone who writes down to children is simply wasting his time. You have to write up, not down. . . . Some writers for children deliberately avoid using words they think a child doesn't know. This emasculates the prose and bores the reader. Children love words that give them a hard time, provided they are in a context that absorbs their attention." (White, 1973:140)⁸

Coincido con Lewis y White en esta postura, considero que debe mostrarse todo tipo de historias y no tratar a los niños como seres inferiores que "no entienden" o sólo mostrarles un lado bonito de las cosas, pues estos temas son parte de la realidad en la que vivimos y, a fin de cuentas, será el niño quien decida qué historia le gusta y si la entiende o no.

6. [...] con un acercamiento moral o didáctico? Creo que la respuesta es sí. No porque no me guste que los cuentos tengan una moral: ciertamente no porque creo que a los niños les disgusta esta moral. Es más bien porque me siento seguro que la pregunta "¿qué necesitan los niños modernos?" no nos va a dirigir hacia una buena moral. Si nos hacemos esa pregunta estamos asumiendo una actitud de superioridad. Sería mejor preguntarse "¿qué moral necesito yo?" pues pienso que podemos estar seguros que lo que no nos importa profundamente a nosotros no va a interesar a nuestros lectores, sea cual sea su edad. Pero es mejor no hacernos siquiera esa pregunta. Dejen que las imágenes te digan su propia moral. Pues la moral inherente a ellas se va a levantar de cualquier raíz espiritual en la que hayas tenido éxito durante tu vida. Pero si no te muestran ninguna moral, no les pongas una. (Traducción propia).

Ya teniendo un panorama general de la Ilustración, del cuento como género literario y también de los principales factores que se cree que afectan la temática en la literatura infantil, el siguiente capítulo abordará de lleno a los dos géneros más importantes para este trabajo, los cuales son, el Álbum Ilustrado y el Cuento Ilustrado.

7. "Debemos encontrarnos con los niños como iguales en esa área de nuestra naturaleza donde lo somos. Nuestra superioridad consiste parcialmente en dominar otras áreas, y por otra parte (que es más relevante) en el hecho de que somos mejores contando historias de lo que ellos son. El niño como lector no debe ser ni aleccionado ni idolatrado: hablamos con él de hombre a hombre." (traducción personal).

8. "Cualquiera que escriba de modo condescendiente para niños está perdiendo su tiempo. Tienes que escribir de forma superior, no inferior... Algunos escritores para niños deliberadamente evitan usar palabras que creen que un niño no sabe. Esto mutila la prosa y aburre al lector. Los niños aman las palabras que les causan trabajo, proveyéndolos de un contexto que absorbe su atención." (traducción personal).

CAPÍTULO 2

CUENTO ILUSTRADO Y ÁLBUM ILUSTRADO: NARRATIVAS INFANTILES ACTUALES, SU ORIGEN Y SU DEFINICIÓN

En el capítulo anterior se ofreció un panorama general del Diseño y la Comunicación Visual para concluir con una breve historia de la ilustración. En este capítulo, antes de siquiera intentar definir al cuento o al álbum ilustrado, es necesario definir brevemente qué es el cuento como género narrativo o literario, para después indagar acerca del origen del término álbum ilustrado. Posteriormente se presentan algunas definiciones de cuento y de álbum ilustrados recogidas de varios autores quienes, a pesar de que aún no han llegado a un acuerdo sobre la definición precisa de qué son y en qué consisten, sí han dado muchas definiciones, unas más amplias que otras y muchas de ellas que comparten elementos entre sí. Por último, se explican los distintos tipos de relación que hay entre la imagen y el texto (a lo que nos referiremos como imago-texto más adelante) en este tipo de narrativas. Se eligieron las más claras para cada concepto y, con base en ellas, se dará una definición personal.

2.1 EL CUENTO, SU ANÁLISIS Y AMBIENTE EN MÉXICO

Se pueden encontrar diversas definiciones de cuento, a continuación se presentarán algunas de ellas con las cuales se coincide. Según Seymour Menton, "El cuento es una narración, fingida en todo o en parte, creada por un autor, que se puede leer en menos de una hora y cuyos elementos contribuyen a producir un solo efecto." (Menton, 2010:8). Y, en palabras de Helena Beristáin, el cuento se puede definir como:

"Variedad del relato ("discurso que integra una sucesión de eventos de interés humano en la unidad de una misma acción.") (BREMOND). El cuento se realiza mediante la intervención de un narrador y con preponderancia de la narración sobre las otras estrategias discursivas (descripción, monólogo y diálogo), las cuales, si se utilizan suelen aparecer subordinadas a la narración y ser introducidas por ella. [...] El cuento se caracteriza porque en él, mediante el desarrollo de una sucesión de acciones interrelacionadas lógicamente y temporalmente, la situación en que inicialmente aparecen los protagonistas es objeto de una transformación. En general, el cuento admite, por su brevedad, una intriga poco elaborada, pocos personajes cuyo carácter se revela esquemáticamente, unidad en torno a un tema, estructura episódica, un solo efecto global de sentido y, sobre todo el cuento moderno, requiere un final sorpresivo. [...]" (Beristáin, 2010).

Como última definición citaré la propuesta de Lauro Zavala sobre el cuento moderno y el cuento para niños.

"Cuento moderno:

Narrativa breve de carácter ficcional en la que es más importante la manera como se construye la historia a partir del discurso, con el fin de distorsionar la percepción en función de la realidad interior (expresionismo), dar a los sueños el mismo estatuto de la realidad sensorial

(surrealismo), crear realidades cuya lógica escapa a la causalidad racional (cuento fantástico), etc. (D.Lodge). Cuento literario que pertenece a (o crea) una tradición de ruptura frente a la tradición clásica. [...].

Cuento para niños: Debido a la naturaleza lúdica de la escritura para niños, en este terreno se han escrito algunas propuestas de cuento metaficcional y fronterizo, tan experimentales como muchos de los cuentos escritos originalmente para adultos (ejemplos: Idries Shah, Roahl Dahl, Gianni Rodari)." (Zavala, 2009:).

Ya con estas definiciones, se citarán algunos puntos clave para la configuración del cuento moderno:

El tiempo está reorganizado a partir de la perspectiva subjetiva del narrador o del protagonista, por lo cual el diálogo interior adquiere mayor peso que lo que ocurre en el mundo fenoménico. [...].

Los personajes son poco convencionales, pues están contruidos desde el interior de sus conflictos personales. Las situaciones adquieren un carácter metafórico, como una alegoría de la visión del mundo del protagonista o de la voz narrativa.

El narrador suele llegar a adoptar distintos niveles narrativos, todos ellos en contradicción entre sí. La escritura del relato es resultado de las dudas acerca de una única forma de mirar las cosas para representar la realidad. Se trata de la anti-representación. El objetivo consiste en reconocer la existencia de más de una verdad surgida a partir de la historia. [...].

El final es abierto pues no concluye con una epifanía, o bien las epifanías existen de manera sucesiva e implícita a lo largo del relato, lo cual obliga al lector a releer irónicamente el texto. [...].

La intención de estos textos es un cuestionamiento de las formas convencionales de representación de la realidad, y por ello cada texto es irrepetible en la medida en que se apoya en la experimentación y el juego. [...]. (Zavala, 2009:24).

A continuación haré un breve análisis del cuento *El otro libro*, para lo cual usaré el modelo de análisis propuesto por Lauro Zavala y contestaré punto por punto a las preguntas que él hace :

1. Título

¿Qué sugiere el título?

El título "*El otro libro*" nos da a entender que va a haber algo relacionado con un libro y que probablemente este sea un elemento alrededor del cual gire la historia.

¿Cómo se relaciona con el resto del cuento?

Anclaje interno (alusión a elementos del relato): "*El otro libro*". La partida de Sonia, realizada a escondidas, como capricho de rebeldía, como acto criminal, la llevará a una aventura de la que no volverá, al menos, no siendo la misma y también puede observarse que el elemento del libro perdido al inicio, regresa al final.

2. Inicio

¿Cuál es la función del inicio?

Introducir el ambiente en el que ocurre la historia y presentar al personaje principal y su conflicto.

¿Existe relación entre el inicio y el final?

Sí. Transcurren en el mismo escenario y están pensados para contrastar: aunque representan esencialmente el mismo momento y a los mismos personajes en el mismo lugar, el valor de estos símbolos ha cambiado considerablemente. Estos símbolos se presentan en forma de libros.

Intriga de predestinación: Anuncio del final

No hay.

3. Narrador

¿Desde qué perspectiva (temporal, espacial, ideológica) se narra?

Aunque el narrador mantiene distancia respecto al personaje y a los eventos, se pretende que su narración permita al lector sumergirse en el personaje e identificarse con él. Sentir lo que ella siente y simpatizar con sus acciones y decisiones, para que así el aprendizaje y la peripecia del personaje sean experimentados de igual manera por el lector.

Sintaxis: Persona y tiempo gramatical

-*"El otro libro"* está narrado en tercera persona y en tiempo pretérito.

Distancia: Grado de omnisciencia y participación

El narrador es completamente omnisciente y su participación es casi nula.

Perspectiva: Interna o externa a la acción

externa

Focalización: Qué se menciona, qué se omite

-Se omiten descripciones físicas de los lugares o personas, pues éstas pueden representarse en las ilustraciones.

Tono: Intimista, irónico, épico, nostálgico, etc.

Fantástico

4. Personajes

¿Quiénes son los personajes?

-Sonia

-Madre de Sonia

-Tía de Sonia (hermana de su madre)

-Guardián de la biblioteca

-Biblioteca

Personajes planos: Arquetipos y estereotipos

Sonia: una niña con padres que no le prestan atención, solitaria e imaginativa. Típica del cuento fantástico.

Protagonista: Personaje focalizador de la atención

-Sonia

Conflicto interior: Entre pensamientos y acciones

En su soledad, hastío y tristeza, al verse sin su medio de escapismo habitual (libros), Sonia

escoge cometer una transgresión antes que enfrentarse a su realidad y asumirla. Huye, casi jugando, e ignorando deliberadamente la gravedad de ese acto.

Conflicto exterior: Oposición entre personajes

-Sonia se siente incómoda con la situación por la que tiene que pasar el fin de semana

-La biblioteca impide que Sonia salga para regresar a su casa

Dimensión psicológica: Evolución moral del protagonista

La protagonista se da cuenta de la verdad que esconde la biblioteca y reconsidera su situación, aprendiendo a verla desde otra perspectiva, a enfrentarla y así, descubre un lado más amable a esa vida de la que insistía en huir. Lado que siempre estuvo allí, sólo que ella no tenía ojos para verlo.

5. Lenguaje

¿Cómo es el lenguaje del cuento?

-Es un lenguaje sencillo con la finalidad de ser entendido por un público a partir de ocho años y porque será complementario a las ilustraciones que lo acompañan.

Convencionalidad: Lenguaje tradicional o experimental

- Se utiliza un lenguaje tradicional

Figuras: Ironía, metáfora, metonimia

No se presentan

Juegos: Similitudes, polisemia, paradojas

No se presentan.

6. Espacio

¿Dónde transcurre la historia?

En la casa de la tía, las calles de la ciudad y en la biblioteca.

Determinación: Grado de precisión del espacio físico

No hay mucha descripción física puesto que esta información la dan las imágenes

¿Qué importancia tienen el espacio y los objetos?

Una importancia inmensa. Desarrollan el argumento y representan el desarrollo del personaje. En particular los dos libros: el que encuentra en la biblioteca (y por el que se da cuenta de lo que está pasando realmente) y el que le da su madre al final del cuento.

7. Tiempo

¿Cuándo ocurre lo narrado?

- a lo largo de una tarde-noche.

Tiempo secuencial: Verosimilitud causal, lógica y cronológica

El tiempo secuencial es completamente lineal por lo que no se rompe la coherencia cronológica.

Tiempo gramatical: Voz narrativa

Narra en pretérito.

Tiempo psicológico: Interno de los personajes

Sonia no está segura de si sólo pasaron unas horas o unos meses por todo el tiempo que transcurrió mientras leía en la biblioteca.

Tiempo de la lectura: Ritmo y densidad textual

La lectura toma entre quince y veinticinco minutos dependiendo con qué detenimiento

se vean las ilustraciones.

8. Género

¿Cuál es el género al que pertenece el texto?

-Fantástico

Modalidades: Trágica, Melodramático-Moralizante, Irónica

Sería melodramático-moralizante.

9. Intertextualidad

¿Qué relaciones intertextuales existen en el texto? Citación, alusión, pastiche, parodia, simulacro, etc.

No se presenta ninguna.

Intercodicidad: Música, pintura, teatro, arquitectura, etc.

No existe.

¿Hay subtextos?

No.

Temas: Sentido alegórico, metafórico, mítico, irónico, etc.p.4

Tampoco hay.

10. Final

¿El final es epifánico?

Sí.

Este análisis nos puede ser útil en el plano narrativo, pues está pensado solamente para analizar el cuento escrito. Si lo aplicamos al proceso de creación de un libro / cuento ilustrado, nos puede ser útil a la hora de planear la historia para tener más claros algunos puntos de la misma; sin embargo, cuando se hace un libro ilustrado deben tenerse en cuenta muchos más aspectos, los cuales se examinarán en el capítulo 3.

Como ya se mencionó en la introducción, el cuento y el álbum ilustrado son géneros que se han popularizado e impulsado en México desde hace un par de décadas aproximadamente; entre los ilustradores mexicanos que actualmente hacen álbum o cuento ilustrado y han sobresalido en el medio, se encuentran Gerardo Suzán, Gabriel Pacheco, Felipe Ugalde, Julia Díaz, Juan Gedovius y David Álvarez, entre otros.

2.2 ORIGEN DEL TÉRMINO ÁLBUM ILUSTRADO

Es difícil determinar la fecha exacta en que se produjo el primer álbum ilustrado y cuál fue; sin embargo, algunos autores señalan su inicio con la aparición de obras en las que se produce una interdependencia entre texto e ilustraciones. Por interdependencia se entiende que imagen y texto se encuentran estrechamente vinculados, pues, si se sustituyen las imágenes del texto, éste no se comprendería adecuadamente, y viceversa; por ejemplo, el autor Duran (2001) marca el cuento ilustrado *Der Struwwelpeter* (ver página 11 de este trabajo), escrito por Heinrich Hoffmann y publicado en 1844 como la primera obra donde se produce esta relación de interdependencia. Por su parte, el ilustrador estadounidense Maurice Sendak en 1990 manifestó que consideraba a Randolph Caldecott (1846-1886), ilustrador británico en cuyo honor se creó la medalla Caldecott de cuento

ilustrado, el precursor de esta nueva relación entre palabras e imágenes. También Salisbury considera a Caldecott como el “padre” o el punto de inicio de este género, ya que afirma que “Before Caldecott, illustration generally duplicated the story conveyed by the words, but the two became fused together, making complete sense only when viewed as a whole.” (Salisbury, 2004: 11).⁹

Sin embargo, para algunos especialistas como Lewis (2001) y Doonan (1999), el álbum moderno, tal como se le conoce actualmente, surge alrededor de la segunda mitad del siglo XX, con la imprenta offset. A partir de la década de los 90 se ha producido un aumento en la complejidad de los álbumes y una expansión que ha logrado que se vuelva un género que consumen tanto adultos por sus cualidades artísticas, como adolescentes y niños, pues a fin de cuentas está dirigido a un público infantil por el tipo de historias que usualmente cuenta y la forma en la que lo hace.

Cecilia Silva-Díaz, docente, investigadora y editora de literatura infantil, sintetiza desde su perspectiva particular el concepto y origen del álbum ilustrado:

“El álbum constituye un tipo de libro asociado a la literatura infantil y particularmente a los lectores más pequeños (0-6 años usualmente), aunque se ha insistido en que no sólo pertenece a este sistema literario. La producción de álbumes, tal como los entendemos hoy en día, se inicia en los años sesenta, pero no es sino a partir de los años ochenta cuando comienza a dedicársele más atención por parte de la academia y aparecen los primeros estudios exhaustivos, como el de Nodelman (1988), que intentan dilucidar sus características y las implicaciones que tienen para los lectores. Durante los años noventa y los primeros años de este siglo han aparecido trabajos exhaustivos, conferencias y monográficos en publicaciones periódicas que dan cuenta del reconocimiento académico que ha adquirido este segmento de la producción de libros para niños y niñas.” (Silva-Díaz, 2005:30).

De este modo, desde la aparición de *Der Struwwelpeter* hasta hoy en día, el álbum ilustrado ha evolucionado y vuelto más complejo, ya que ha debido adaptarse a las nuevas tecnologías y demandas de la sociedad.

9. “Antes de Caldecott la ilustración generalmente duplicaba la historia transmitida por las palabras, pero las dos se fusionaban, logrando tener completo sentido sólo cuando eran vistas como un todo”. (Traducción propia).

2.3 DEFINICIÓN SEGÚN DISTINTOS AUTORES DEL CUENTO ILUSTRADO Y ÁLBUM ILUSTRADO

Este apartado busca hacer una diferenciación (aunque pueda parecer mínima) entre el cuento y el álbum ilustrado, pues es de suma importancia para esta investigación tener claro a qué se refiere cuando se habla de uno o del otro. Jaime García Padrino igualmente afirma que estos son “[...], dos términos o conceptos íntimamente unidos, dentro de esta parcela de las publicaciones infantiles, pero que no deben ser confundidos, desde mi personal concepción, al no tratarse de valores sinónimos ni de realidades intercambiables. Me refiero, concretamente, al valor y uso de álbum de imágenes, por un lado, y de otro, al libro o álbum ilustrado.” (García Padrino, 2004: 26).

Asimismo, se resaltarán todos los puntos en común encontrados en estas definiciones, con lo que al final de este apartado se podrá aportar una definición personal que englobe lo más importante de todas ellas.

Álbum ilustrado:

El álbum ilustrado puede definirse a partir de su formato, como hace Silva-Díaz, para quien “En el mundo editorial, el álbum se considera a partir de su formato. Por lo que cuando se habla de álbum, se hace referencia a un producto (usualmente de 24 o 32 páginas) en el cual la gran mayoría (casi siempre todas las dobles páginas) contienen ilustraciones.” (2005:32).

Según la convocatoria que publica anualmente el Fondo de Cultura Económica para el concurso de “*A la orilla del viento*”, el número de páginas es un criterio importante, junto con el de imagen-texto integrados, ya que en su concepto “un Álbum ilustrado es un libro en el que la historia se cuenta a través de imágenes y texto, de tal manera que éstos se complementen o estén íntimamente relacionados con una extensión máxima de 48 páginas” (la mínima suele ser de 24). (Convocatoria al XVIII concurso de álbum ilustrado *A la Orilla del Viento*).

Por otro lado, “El libro-álbum requiere de maestría coordinada porque fusiona elementos verbales y gráficos que crean eso que Sendak llama la obra de arte <<sin costura>>. El libro álbum requiere además que el artista haga de ambos elementos una unidad en el desarrollo de la obra. Ninguno puede dominar al otro; ambos deben contribuir al significado total” (Jones, 1989:149; citado por Bosch, 2007).

Otros autores también enfatizan la necesidad de que la historia narrada y la ilustrada se liguén profundamente, como se aprecia a continuación: “En un verdadero libro álbum, las palabras no pueden existir independientemente. Sin las ilustraciones el significado no quedaría claro. Éstas proporcionan la información que no dan las palabras. (...) tanto las palabras como las imágenes son leídas.(...)” (Schulevitz, 1999: 129-132, citado por Bosch, 2007).

"El álbum sería una forma de expresión que presenta una interacción entre textos (que pueden ser subyacentes) e imágenes (especialmente preponderantes) en el seno de un soporte libro, caracterizado por su libre organización de la doble página, la diversidad de sus realizaciones materiales y la sucesión fluida y coherente de sus páginas" (Van der Linden, 2006; citado por Bosch, 2007).

Por último, Emma Bosch subraya la importancia de la ilustración, pues propone definir al álbum ilustrado como "un tipo de narración secuencial que se adapta al formato de libro, donde la ilustración es primordial y el texto puede ser subyacente." (Bosch, 2007:41).

De este modo, y con base en las definiciones anteriormente citadas de álbum ilustrado, se puede afirmar que éste se trata de una narración de al menos 24 páginas y no mayor de 48, en un formato usualmente mayor a 20 cm por lado, que puede ser vertical, horizontal o cuadrado, en el cual se desarrolle una historia por medio de imágenes y texto (aunque también los haya sin texto), que sean completamente interdependientes uno de otro. Las imágenes ocupan la doble página y el texto que las acompaña no supera el párrafo por página, pero no por ello debe estar subordinado a la imagen, ambos deben ser necesarios para el completo entendimiento de la obra. Debido a que la interdependencia entre texto e imagen es uno de los factores principales para definir al álbum ilustrado, es relevante considerar el siguiente señalamiento que enfatiza esta vinculación entre cada una de sus partes: "[...] Para alcanzar esa auténtica condición de álbum de imágenes, propongo para este concepto la consideración de una unidad estética y formal indivisible e inalterable. Dicho de otro modo, cualquier alteración o cambio en sus elementos formales en especial, maquetación y formato o en las ilustraciones, tendría o tiene como resultado una creación radicalmente distinta, aunque el texto literario continuase siendo el mismo." (García Padrino, 2004: 26).

No obstante concordar en términos generales con las nociones expuestas anteriormente, encuentro un par de limitaciones con relación al álbum ilustrado para el presente proyecto: el primero es que la mayor parte está dirigido a un público menor a 6 años (se supone que algún adulto les lea el libro en voz alta), por lo que suelen ser historias muy cortas y muy simples que presentan alguna situación en específico que se va a resolver durante el libro. En muchos de los casos, las ilustraciones del álbum ilustrado son una verdadera obra de arte, pero "necesitan" un par de líneas explicativas para darles un nuevo sentido a cada una, aunque también existan álbumes que sólo contengan ilustraciones y nada de texto, con lo cual de nuevo se limita el tipo de narración posible.

En segundo lugar, la limitación en la extensión del álbum ilustrado de abarcar entre 24 y 48 páginas, limita el desarrollo y/o crecimiento interior del personaje (si es que hay alguno) y también limita el conflicto pues, si éste es muy complicado, no se tendría tiempo de desarrollarlo ni por escrito -al estar limitado el texto a un párrafo por página- ni en las imágenes, pues si tenemos 48 páginas, eso significa que tendremos de 32 a 34 páginas

efectivas para contar la historia, que constaría de 16 o 17 páginas dobles, es decir, 16 o 17 ilustraciones para toda la narración. Si además el texto se intercala dentro del área de las ilustraciones, esto no deja mucho espacio para extenderse. Aunque si existe una gran capacidad del ilustrador en la narrativa y el discurso visual, sí se puede lograr.

A continuación podemos ver dos "spreads" o dobles páginas del álbum ilustrado *Donde viven los monstruos*, de Maurice Sendak, uno de los autores más famosos de este género y exponente claro de lo que es un Álbum Ilustrado.



and made him king of all wild things.

"And now," cried Max, "let the wild rumpus start!"



But the wild things cried, "Oh please don't go—we'll eat you up—we love you so!"
And Max said, "No!"

The wild things roared their terrible roars and gnashed their terrible teeth and rolled their terrible eyes and showed their terrible claws but Max stepped into his private boat and waved good-bye

Figuras 13 y 14: *Where the wild things are*

En las páginas dobles anteriores (figuras 13 y 14) se puede apreciar a qué se refieren las definiciones de Álbum Ilustrado escritas en el apartado anterior, es decir, una ilustración que ocupa ambas páginas y un mínimo de texto que no describe o explica mucho si se lee independiente, pero que al leerlo después de observar la ilustración cobra más sentido. En esta ilustración se ve al protagonista, Max, despidiéndose desde su barco de un montón de monstruos haciendo gestos atemorizantes. Al leer el texto aprendemos que Max se está yendo de su isla y los monstruos le dicen que lo quieren tanto que se lo comerían y le ruegan que por favor no se vaya, sin embargo, Max les dice que no y se va de la isla.

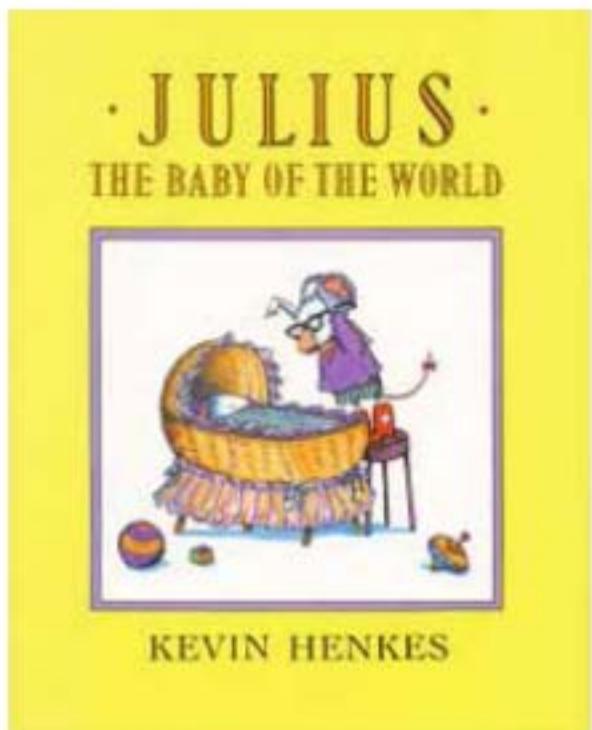
Cuento ilustrado (picturebook):

“El libro ilustrado tradicional, leído en voz alta, hace énfasis en las palabras, aunque su diseño sea concebido en términos visuales. Las ilustraciones son casi siempre congruentes con el texto, iluminándolo, amplificándolo, ejemplificándolo y extendiéndolo” (Doonan, 1999: 35-37; citado por Bosch, 2007).

“The term “picture book” is normally applied to those books that tell the story predominantly through pictures, with a few lines of supporting text. A children’s picture book usually comes in the form of 24 or, more usually, 32 pages. This is dictated by the way books are folded and bound in multiples of 8 or 16 pages, called “signatures”. (Salisbury, 2004: 74).¹⁰

En las figuras 15 y 16 se aprecian la portada y tres páginas interiores de *Julius: The baby of the world*, uno de los cuentos ilustrados de Kevin Henkel. Tal vez a simple vista la principal diferencia entre *Julius* y *Donde viven los monstruos* podría ser la cantidad de texto que hay entre ambas páginas y también el tamaño que ocupan las ilustraciones. De igual manera, otra diferencia es que en *Julius* no hay ilustraciones que ocupen la doble página.

10. “El término “picture book”, cuento ilustrado, se aplica normalmente a aquellos libros que cuentan la historia predominantemente a través de imágenes, con pocas líneas de texto que las soporte. Un libro infantil ilustrado usualmente tiene 24, o, más comúnmente, 32 páginas. Esto se determina por la manera en que se doblan los libros en múltiplos de 8 o 16 páginas.” (traducción propia).

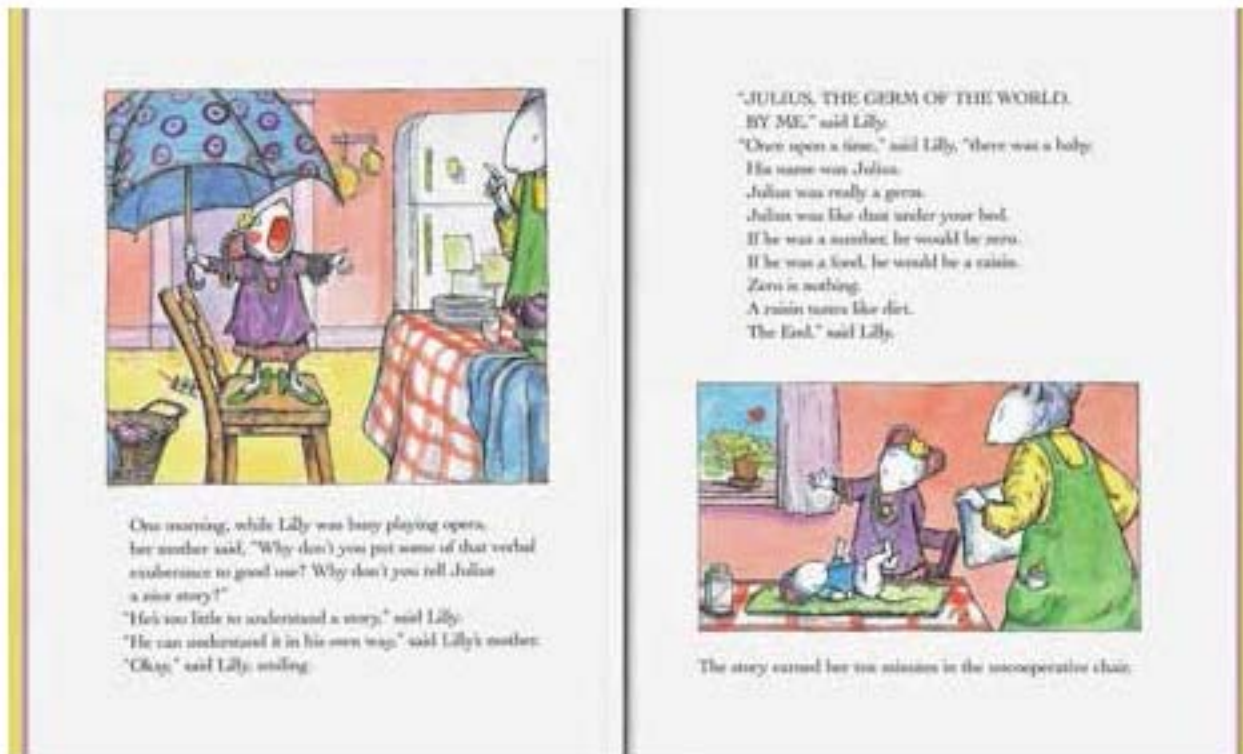


But her parents loved him.
They kissed his wet pink nose.
They admired his small black eyes.
And they smooched his sweet white fur.



Lilly thought his wet pink nose was icky.
She thought his small black eyes were lousy.
And she thought his sweet white fur was not so sweet.
Especially when he needed his diaper changed.
"Julius is the baby of the world," chimed Lilly's parents.
"Disgusting," said Lilly.

Figura 15: *Julius, the baby of the world*



One morning, while Lilly was busy playing opera,
her mother said, "Why don't you put some of that verbal
exuberance to good use? Why don't you tell Julius
a nice story?"
"He's too little to understand a story," said Lilly.
"He can understand it in his own way," said Lilly's mother.
"Okay," said Lilly, smiling.

"JULIUS, THE GERM OF THE WORLD,
BY ME," said Lilly.
"Open upon a time," said Lilly, "there was a baby.
His name was Julius.
Julius was really a germ.
Julius was like that under your bed.
If he was a number, he would be zero.
If he was a food, he would be a raisin.
Zero is nothing.
A raisin tastes like dirt.
The End," said Lilly.



The story earned her two minutes in the uncooperative chair.

Figura 16: *Julius, the baby of the world*

Quizá la principal diferencia entre estos dos géneros es que “el libro ilustrado puede ver alterada esa combinación, en especial la relación entre texto e imágenes, con resultados semejantes o superiores, incluso, a la de la edición original.” (García- Padrino, 2004: 27).

De lo anterior se desprende que un cuento ilustrado se compone de imágenes y texto que se complementan y amplían, pero no necesariamente tienen la interdependencia del imago-texto de un álbum ilustrado. En el caso del cuento la extensión es parecida a la del álbum ilustrado usualmente debido a los pliegos de papel en los que se organiza el dummy o maqueta. Sin embargo, el cuento o libro ilustrado es más libre en cuanto a la extensión del texto escrito y también es perfectamente posible superar las 48 páginas. Asimismo, el acomodo de imágenes y texto es más libre, se pueden usar viñetas, dobles páginas, etc. como bien se pudo apreciar en Julius.

Las definiciones y ejemplo anteriores funcionan cuando se tiene una narración en un formato de cuento y, debido a que al proyecto de esta tesis se le nombra “libro ilustrado”, a continuación se darán dos ejemplos más que, por su extensión, ya se consideran libro. Como primer ejemplo se tomará a *Alicia en el país de las maravillas*, escrito por Lewis Carrol. Desde su primera edición publicada en 1865, Carrol ya le había encargado a John Tenniel hacer ilustraciones para el cuento. Sin embargo, son ilustraciones hechas a posteriori, pues la historia ya estaba escrita cuando se le dio a ilustrar, por lo que son ilustraciones que solamente acompañan al texto sin aportar realmente nada nuevo a lo que ya dice por escrito. En las figuras 17-20 podemos comparar dos versiones de *Alicia en el país de las maravillas*, una con las ilustraciones originales de John Tenniel, y la otra, una versión más reciente, ilustrada por Helen Oxenbury. Se intentó elegir las imágenes que correspondían a los mismos pasajes del cuento para poder comparar qué se ilustra en uno y en otro.

En ambos casos se constata que se van alternando el texto y las imágenes, el primero del lado izquierdo de la doble página y el segundo del lado derecho, manteniendo un cuerpo de texto uniforme en casi todas las páginas y haciendo pocas excepciones sólo cuando se encuentra una ilustración que ocupe la doble página o que sea una pequeña viñeta dentro de una página con texto. La relación entre texto- imagen en la versión ilustrada por Helen Oxenbury es casi de 1 a 1, mientras que la versión original cuenta con 40 ilustraciones distribuidas generalmente de a dos o tres por cada capítulo. En *Alicia en el país de las maravillas* no existe la interdependencia que es clave en un álbum ilustrado ni la estrecha relación entre texto e imagen que tienen los cuentos ilustrados, por lo que sólo se puede considerar un libro ilustrado.



Figura 17: *Alicia en el país de las maravillas*, ilustrado por Helen Oxenbury



Figura 18: *Alicia en el país de las maravillas*, ilustrado por John Tenniel



Figura 19

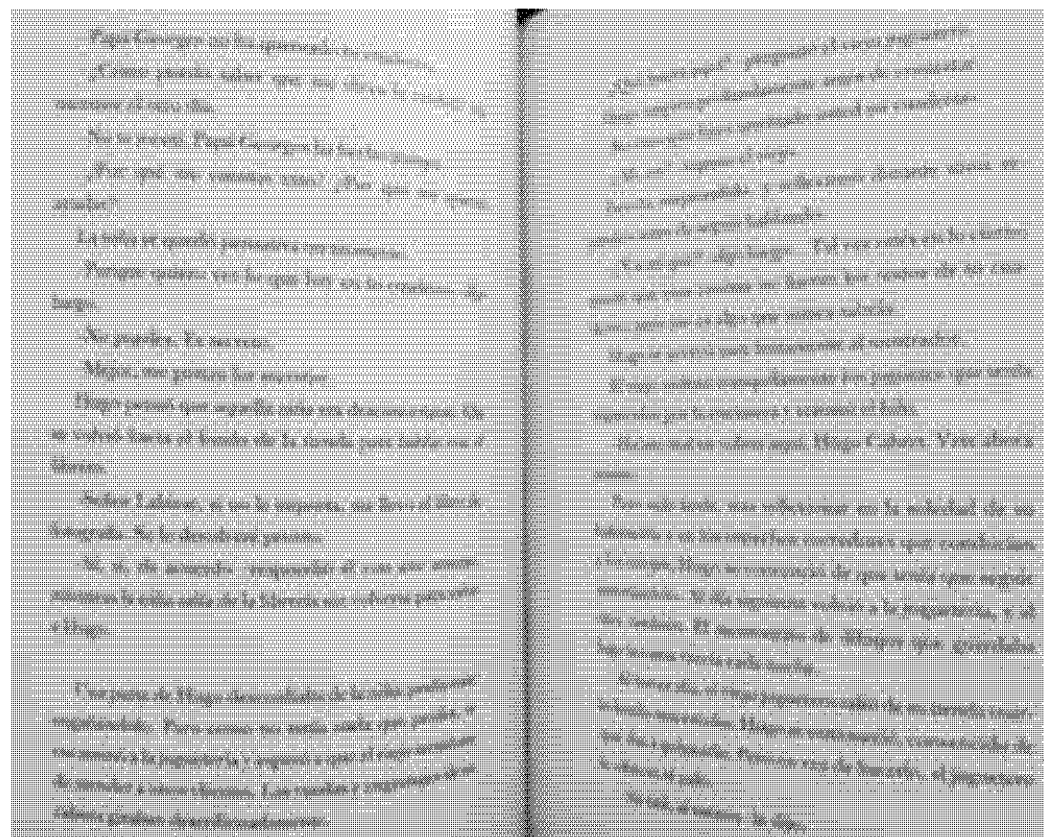
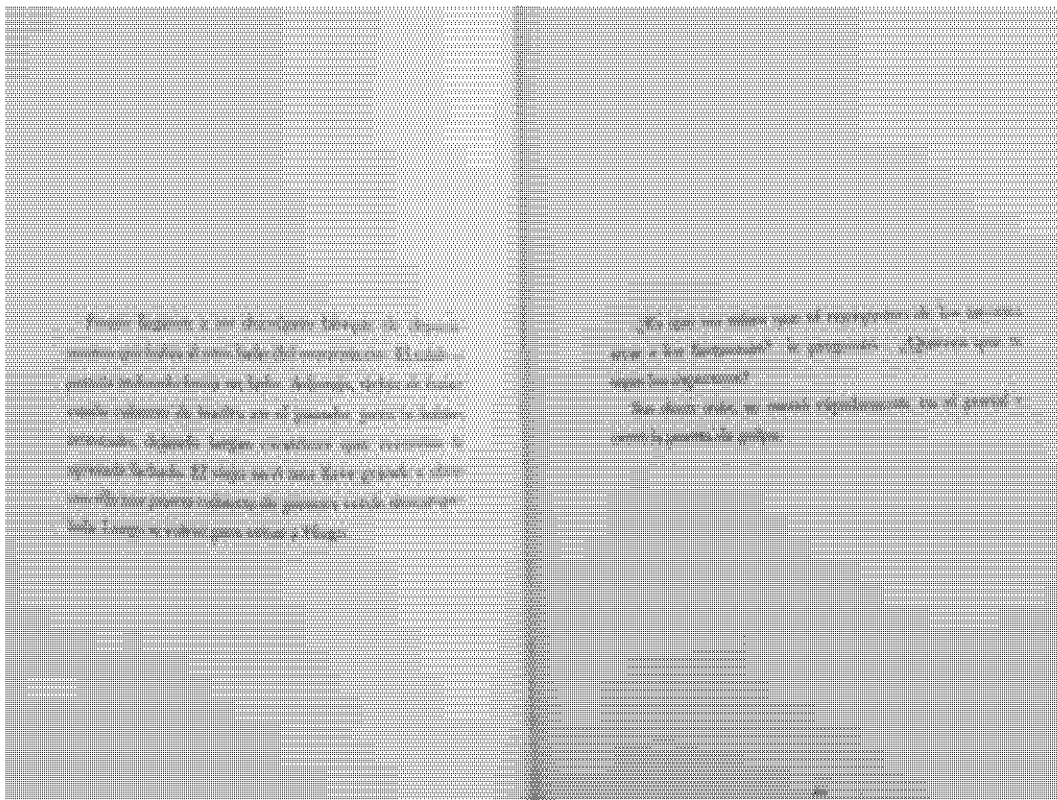


Figura 20

El segundo ejemplo es *La invención de Hugo Cabret*, escrito e ilustrado por Brian Selznick (ver figuras 21-23). Se trata de un libro, puesto que su extensión es de 533 páginas; sin embargo, la relación existente entre las imágenes y el texto no es como la de un libro tradicional ilustrado, en este caso las ilustraciones aparecen conforme las necesita la narración y, de este modo, el libro empieza con 21 páginas dobles de ilustraciones antes de siquiera introducir el primer párrafo escrito. Posteriormente, el autor a veces alterna una página con una ilustración o varias páginas de texto acompañadas antes de una ilustración, pero esto es de acuerdo a las necesidades mismas de la narración. De igual forma, el texto puede ocupar tanto un renglón como la página entera. Este libro no entra en la definición ni de cuento ni de álbum ilustrado, tanto por su extensión como por la distribución que hace de imágenes y texto, aunque éstas están perfectamente interconectadas y se necesitan mutuamente para contarnos la historia y que ésta se entienda. Tampoco es un libro ilustrado como *Alicia en el país de las maravillas*, puesto que en este caso, las ilustraciones sí fueron pensadas junto con el texto y se nota que el desarrollo de ambos fue simultáneo.



Figura 21: *La invención de Hugo Cabret*



Figuras 22 y 23. Ejemplos de la distribución del texto en *La invención de Hugo Cabret*

Habrán personas que incluso puedan considerarlo una novela gráfica, pero el lenguaje es completamente diferente. Para empezar, una novela gráfica no deja de ser un cómic, y *La invención de Hugo Cabret* no tiene viñetas, ni bocadillos, ni lenguaje de cómic más allá de cómo se representa el desarrollo de algunas acciones por medio de la ilustración. Pero el tema de la novela gráfica es otro gran y discutido tema que no concierne más que tangencialmente a esta investigación.

Es verdad también que Selznick toma muchos elementos del cine para su libro, cosa que tiene sentido, pues a fin de cuentas, la historia es sobre el cine. Selznick dibuja las secuencias largas de las ilustraciones como si fuera una secuencia toma por toma de un storyboard para una película. También se nota la influencia del cine en su composición y los encuadres que utiliza para cada ilustración.¹¹

Entonces, *La invención de Hugo Cabret* no puede definirse como un libro ilustrado, ni un cuento ilustrado, ni un álbum ilustrado, novela gráfica o película, sino que, de acuerdo con la descripción contenida en la contraportada de la edición publicada en 2010, misma que se analizó para este trabajo, corresponde a un nuevo concepto de novela, como puede apreciarse a continuación: "Con 284 páginas de ilustraciones originales y combinando elementos de los álbumes ilustrados, las novelas gráficas y el cine, Brian Selznick expande los límites del concepto de novela, creando una nueva experiencia lectora."

Y, a mi parecer, esta es la definición más acertada del género constituido por *La invención de Hugo Cabret*: un producto resultante de la mezcla de varios géneros que es en su totalidad diferente a los géneros que tomó por separado y el cual se planteó y desarrolló en función de la propia historia que quería contar y en la cual era la mejor forma para hacerlo. Otro punto importante es que no por contar con 500 páginas y estar en blanco y negro deja de ser un libro infantil que, aunque se haya catalogado para niños de 8 años en adelante, si un padre le leyera este libro a un niño más chico o si un niño de seis años pudiera leer bien por sí solo y tuviera el interés de la lectura, *La invención de Hugo Cabret* es un libro que seguramente también podrían disfrutar y entender.

Eso justamente es lo que se planteó hacer para *El otro libro*. No se trata de inventar un género nuevo ni de ajustarse a los establecidos, se trata de experimentar con todo lo que ya se tiene. Si la historia se puede contar como álbum ilustrado o como novela gráfica y ese género representa el mejor desarrollo, hay que sostenerlo y llevarlo adelante; pero de no ser el caso, entonces hay que buscar de qué otro modo se puede elaborar, para sacarle el máximo provecho a lo que se quiere contar.

Esperando haber aclarado en qué consisten el cuento y el álbum ilustrado, el siguiente apartado se orienta a examinar los tipos de relaciones existentes entre la imagen y el texto en estos dos géneros.

11. Los tipos de encuadre cinematográfico y reglas básicas de composición, así como los storyboards (para cuento/álbum ilustrado) se explican más adelante en el capítulo 3.

2.4 CLASIFICACIÓN DE LA RELACIÓN IMAGEN-TEXTO EN EL CUENTO ILUSTRADO

Actualmente en un cuento o libro o álbum ilustrado, casi siempre se va a encontrar una relación clara del Imago-texto (El "texto" compuesto de dos códigos, es decir, el texto más las imágenes, ha sido denominado "icono-texto" o "imago-texto") y la manera en que interactúan entre sí. A continuación se enlistarán varias clasificaciones propuestas por diversos autores que se han especializado en narrativa infantil y han intentado hacer una tipología del Imago-texto. En esta sección también mostrará que hay varias clasificaciones que se repiten en varios autores bajo distintos nombres.

De este modo, Joanne M. Golden en su capítulo denominado "Visual-Verbal Narrative", propone distintos tipos de interacción:

- a) El texto y las imágenes son simétricas
 - b) El texto depende de las imágenes para clarificarse
 - c) La ilustración mejora y/o elabora al texto
 - d) El texto conduce la narrativa principal, la ilustración es selectiva
 - e) La ilustración conduce la narrativa principal, el texto es selectivo
- (Golden, 1990: 104).

Los incisos a y c de la clasificación de Golden equivalen a lo que "Agosto distingue entre la narración en paralelo, donde el texto y las ilustraciones cuentan simultáneamente el mismo cuento en un libro ilustrado, y la narración interdependiente, donde "ambos medios deben considerarse en forma equitativa a fin de comprender" el cuento del libro" (Agosto, 1999:267, citado por Bosch).

Por su parte, Torber Gregersen hace las siguientes distinciones:

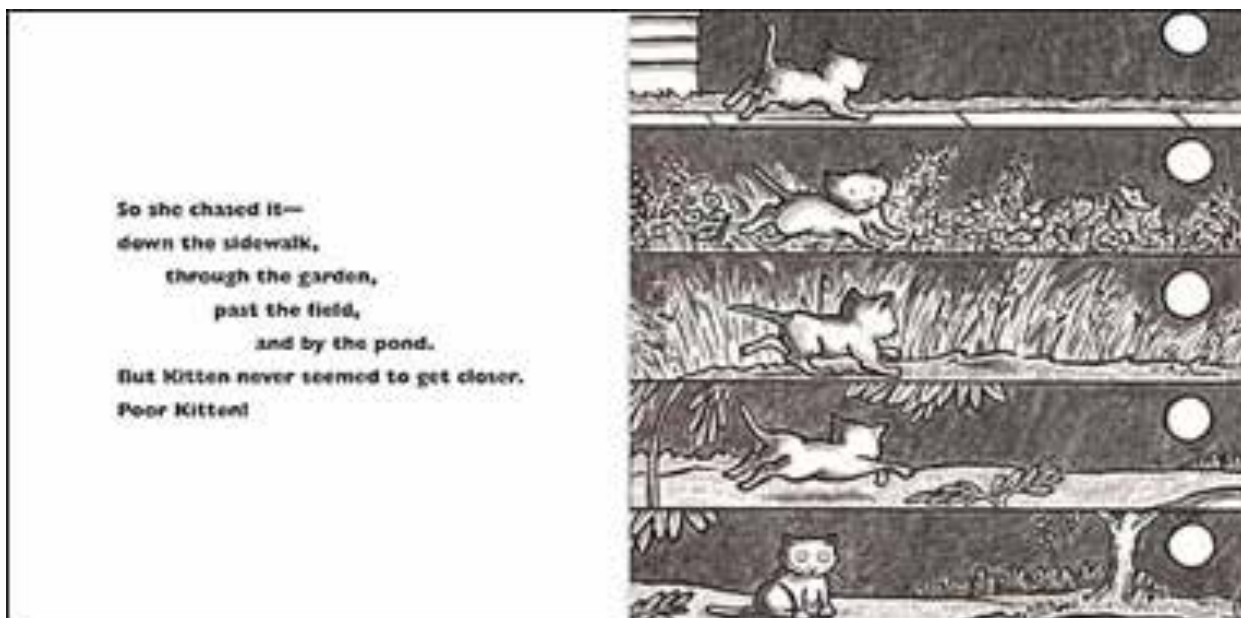
- a) The exhibit book: picture dictionary (no narrative)
- b) The picture narrative: wordless or with very few words
- c) The picturebook, or picture storybook: text and picture equally important
- d) The illustrated book: the text can exist independently ¹²

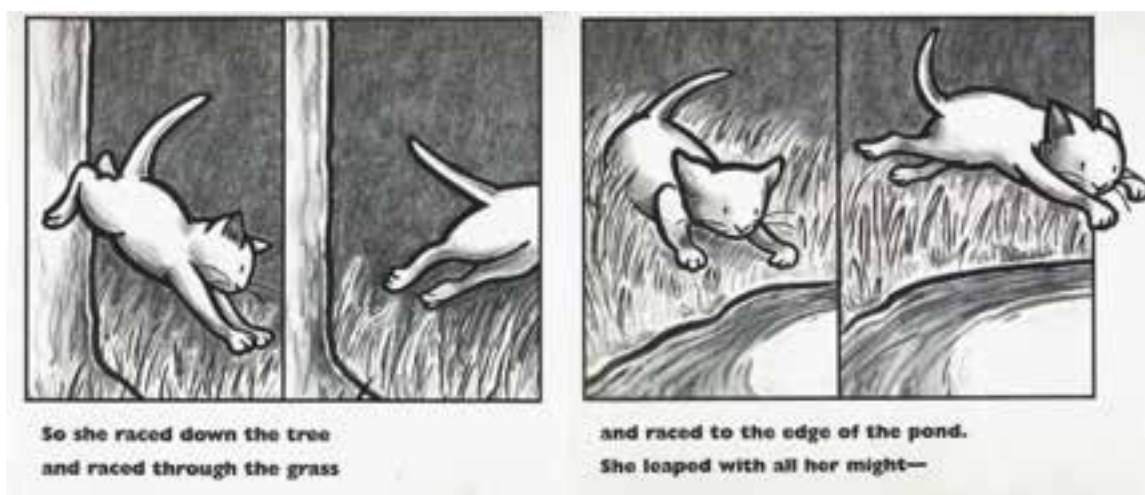
12. A) El libro de exhibición: diccionario de imágenes (no narrativo)
B) La imagen narrativa: sin palabras o con muy pocas.
C) El libro de imágenes o cuento ilustrado: texto e imagen igualmente importantes
D) El libro ilustrado: el texto puede existir independientemente
(Traducción propia).

Por otro lado, Van der Linden (2003, citado por Nikolajeva, 2001) propone tres tipos de imágenes, de acuerdo con la relación que guardan en la página con el texto:

1. Aisladas: Las ilustraciones y el texto están separados y no guardan relación.
2. Articuladas: Imágenes secuenciadas que se articulan semánticamente e icónicamente como en el cómic. En los álbumes, aunque no exista esta división de la página en viñetas, las imágenes también están organizadas de forma secuencial.
3. Asociadas: Las imágenes muestran un doble movimiento de autonomía y dependencia con respecto al texto. La mayoría de los álbumes muestran esta forma de relación que está a medio camino entre el aislamiento de las primeras y el grado de asociación de las segundas: no son ni completamente independientes, ni totalmente fusionadas.

En las figuras 24 y 25 tenemos cuatro páginas del cuento *Kitten's first full moon* escrito e ilustrado por Kevin Henkes. Este cuento ganó la medalla Caldecott por sus ilustraciones en 2005 y es un buen ejemplo para representar el inciso a de Golden, la narración en paralelo de Agosto y las imágenes articuladas según Van der Linden. Las imágenes de *Kitten's first full moon* están dibujadas en viñetas que siguen una secuencia de acciones que hace el gatito en sus intentos de ir y atrapar la luna que él ve como tazón de leche. Si leemos el texto, se percibe que cada línea corresponde a una descripción de lo que el gatito hace en cada viñeta. Traduzco: "Entonces la persiguió: por la banqueta, a través de los jardines, pasando el campo y por el estanque, pero la gatita parecía nunca acercarse. ¡Pobre gatita!" En la segunda imagen dice así: "Entonces se apresuró a bajar del árbol y corrió por el pasto y corrió hasta la orilla del estanque. Saltó con todas sus fuerzas ". Como podemos apreciar, el texto y la imagen dicen lo mismo, se podría prescindir del texto y no nos perderíamos gran cosa, aunque si se quitaran las imágenes, se podría entender, pero se volvería un texto muy soso.





Figuras 24 y 25. Spreads de *Kitten's first full moon*

Kümmerling-Meibauer (1999) escribió sobre la ironía que manejan algunos libros ilustrados dentro de una de las categorías en esta relación de imagen-texto:

1. Redundancia: El texto y las ilustraciones son equivalentes y se confirman mutuamente. La redundancia es una forma familiar para el lector, que la reconoce y no le presenta problemas, lo que le permite enfocarse en otras formas de relación.
2. Complementariedad: Existe un tronco común de redundancia, pero además entre el texto y la ilustración se dan brechas semánticas que han de ser llenadas con información de la ilustración y viceversa. En esta relación existe un área de información, en la que el texto y la ilustración se sobrepone ofreciendo una información de referente que es necesaria para llenar las brechas y convertir las discrepancias en una unidad.
3. Contrapunteo: Se trata de una variante extrema de la complementariedad, en la que existe un tronco común de redundancia y complementariedad, pero además ésta adopta su variante extrema, pues se generan dos historias que coexisten paralelamente, en "tándem". Los álbumes en los que la relación predominante es el contrapunteo son denominados "álbumes irónicos".

Perry Nodelman, emérito de la Universidad de Winnipeg, escritor y estudioso de la literatura infantil, considera que todos los libros de imágenes tienen una relación complementaria e irónica pues dice que:

"Because they communicate different kinds of information, and because they work together by limiting each other's meanings, words and pictures necessarily have a combative relationship; their complementarities a matter of opposites completing each other by virtue of their differences. As a result, the relationships between pictures and texts in picturebooks ends to be ironic: each speaks about matters on which the other is silent." (Nodelman, 1988: 221).¹³

13. Porque comunican distintos tipos de información, y porque funcionan en conjunto al limitar el significado del otro, las palabras e imágenes necesariamente tienen una relación combativa; su complementariedad es un asunto de opuestos completándose mutuamente en virtud de sus diferencias. Como resultado, la relación entre imágenes y texto en un cuento ilustrado termina siendo irónica: cada una habla de temas en que la otra es silente." (Traducción propia).

Como ejemplo de un álbum ilustrado irónico, perteneciente a la categoría de complementariedad que da Kümmmerling-Meibauer, se puede nombrar a *Lily takes a walk*, de Satoshi Kitamura. En él podemos observar dos discursos que ocurren simultáneamente, el del texto, que describe el paseo de la protagonista Lily y las acciones que realiza a lo largo del mismo y que, de hecho, son las mismas que se representan en la ilustración, y las ilustraciones, donde siempre aparece un perro muy asustado por el sinfín de monstruos que se les presentan en el paseo, monstruos que van desde postes de luz malvados y un vampiro, hasta el monstruo del lago Ness de la figura 27 y de los cuales Lily parece nunca percatarse. Ante estas contradicciones o ironías en el imago-texto se pueden plantear muchas posibles soluciones a lo que ocurre realmente en la historia.

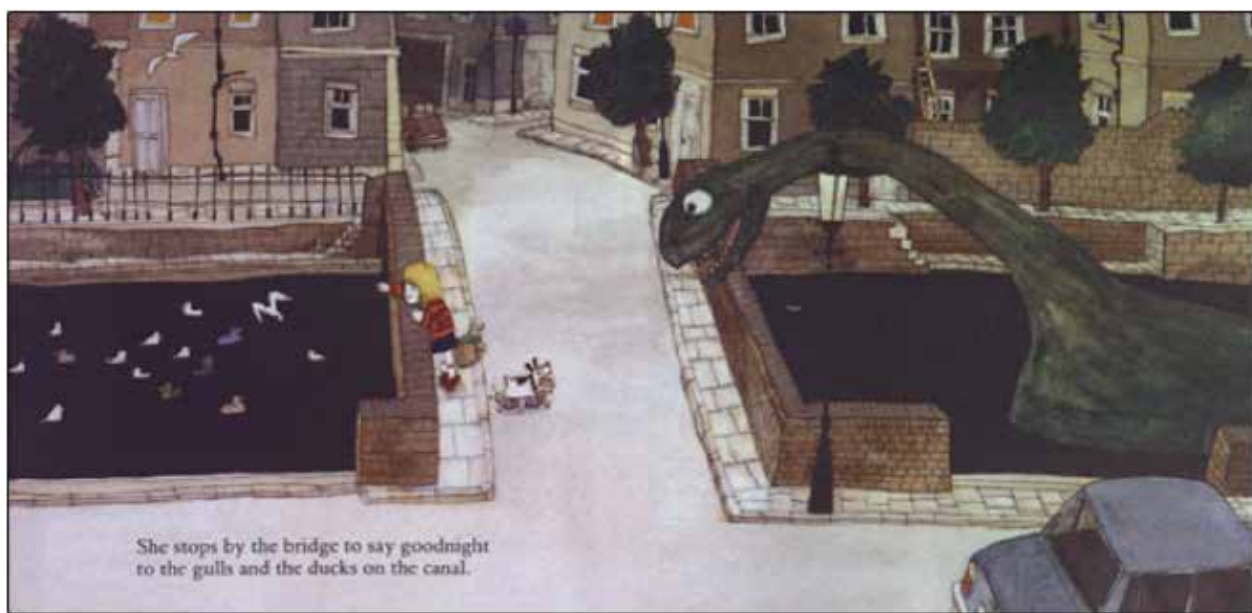


Figura 26

Por último, Kristin Hallberg hace una distinción entre el libro ilustrado y el libro de imágenes (picturebook), a mi parecer importante, el último basado en iconotexto, una entidad inseparable de palabras e imágenes que cooperan para transmitir un mensaje, mientras que el libro o cuento ilustrado sólo lleva las imágenes como acompañamiento.

Joseph Schwartz no hace distinción alguna entre libro de imágenes (Picture book) y libro ilustrado, pero usa la expresión: "verbal-visual narration" (narración verbal-visual), para referirse a ambos, la cual también considero acertada, aunque es mejor la distinción de Hallberg, aunque, en mi opinión, en español hace falta una palabra equivalente a Picture book para designar este género más particular.

Como se constata, estos autores coinciden en varios puntos dentro de sus clasificaciones, de lo que se puede concluir que así sea simétrica o redundante, siempre se van a aportar información adicional uno al otro.

Si se hiciera una clasificación más general con base en los principales tipos de relación de imagen-texto, los tres tipos que se repiten con distintos nombres son:



Figura 27: Simetría (redundancia, paralela): Donde el texto y la imagen muestran lo mismo o casi lo mismo.



Figura 28: Complementariedad (interdependiente): El texto y la imagen están relacionados y amplían mutuamente su significado.



Figura 29: Y por último, ironía (contrapunteo): El texto y la imagen se contradicen o dicen cosas completamente diferentes.

Por otro lado, no concuerdo del todo con Nodelman en que la relación del imago-texto siempre sea irónica, pues pienso que puede ser simplemente complementaria y no necesariamente contradecirse, aunque concuerdo en que cada medio va a comunicar aspectos que el otro no menciona, por lo tanto, cambia la forma de interpretar la obra al leerse el texto y la imagen como conjunto. Así como muchos de los álbumes ilustrados tienen una relación irónica, he observado que la gran mayoría también son complementarios, pues aunque sí los hay simétricos, en un libro de este tipo –o sea, ilustrado– suelen omitirse descripciones físicas, ya que las imágenes muestran el aspecto de los objetos, ya sean colores, formas o texturas, los escenarios normalmente tampoco están descritos por escrito y, en el caso de los personajes, las imágenes ofrecen más características como las posturas o gestos del personaje que, junto con el texto, contribuyen a formar mejor una idea sobre su carácter y personalidad.

Es muy importante como ilustrador que a la hora de desarrollar una historia destinada a ser una narrativa, como dice Schwartz, verbal-visual, fijarse en el tipo de relación imagen-texto que se quiere hacer. El tipo de relación que uno elija será determinante en el contenido que va a transmitir nuestra historia. La relación imagen-texto define rasgos como ritmo y tono, puesto que el texto nos va guiando también sobre cómo se quiere que se lea la imagen y qué se quiere que se perciba en ella, entonces gran parte de la lectura a hacer de una historia se ve afectada por la manera en que se relacionen estos dos tipos de narrativa. Como ya explican las clasificaciones de Kümmerling-Meibauer y Joanne Golden, si se repite la información escrita en la imagen, se tendrá una relación simétrica o reiterativa, la cual será adecuada si, por ejemplo, se trata de un libro dirigido a niños muy pequeños con fines didácticos, donde si se tuviera una relación de contrapunteo o irónica, el niño tal vez se confundiría con el mensaje.

Una relación irónica suele estar ahí para darle un tono humorístico a la historia, a veces cuando la imagen contradice lo que dice el texto, da este tono de burla que hace al lector un cómplice de lo que está pasando dentro del cuento. Aunque la relación más común de imago-texto es, a mi parecer, la de complementariedad, misma que se usará para ilustrar *El otro libro* junto con la de simetría, cuyo proceso de creación y desarrollo se tratará en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 3

PROCESO DE DESARROLLO DE LAS ILUSTRACIONES USANDO LA METODOLOGÍA PROPUESTA

3.1 METODOLOGÍA PARA UN LIBRO ILUSTRADO

Para desarrollar cualquier clase de investigación o proyecto de manera sistemática se necesita contar con una metodología de apoyo.

La expresión "metodología del diseño" se refiere a "un conjunto de disciplinas en las que lo fundamental es la concepción y el desarrollo de proyectos que permitan prever cómo tendrán que ser las cosas e idear los instrumentos adecuados a los objetivos preestablecidos." (Vilchis, 2002: 41).

Una metodología ayuda a determinar la secuencia más adecuada de acciones y procedimientos para resolver un problema, en este caso, derivado del diseño y orientado a la ilustración. Luz del Carmen Vilchis, en su libro *Metodología del Diseño* (2002) propone cuatro constantes metodológicas, en las que coinciden distintos teóricos:

1. Información e investigación: consiste en el acopio y ordenamiento del material relativo al caso o problema particular.
2. Análisis: descomposición del sistema contextual en demandas, requerimientos o condicionantes.
3. Síntesis: consiste en la propuesta de criterios válidos para la mayor parte de demandas y que el conjunto se manifieste en un todo estructurado y coherente llamado respuesta formal del problema.
4. Evaluación: concerniente a la sustentación de la respuesta formal hasta la contrastación con la realidad.

Es importante tener un método, es decir, una serie de pasos bien estructurados como guía para desarrollar un proyecto, porque como ya decía Bruno Munari, "Diseñar es concebir un proyecto y éste se constituye de elementos tendientes a la objetividad. La lógica es su principio: si un problema se describe lógicamente, dará lugar a una lógica estructural, cuya materia será lógica y, por consecuencia, lo será su forma." (*El arte como oficio*, citado por Vilchis, 2002: 89).

Hay muchas y muy variadas metodologías del diseño, con pasos concretos y claros a seguir. Sin embargo, todos los autores del tema concuerdan en que sus listas no necesariamente deben seguirse al pie de la letra, pues a veces, esto entorpecería a nuestro proyecto al achacarle pasos arbitrarios que no necesita. Por el contrario, debe tomarse lo mejor de cada uno y que sí se pueda adaptar a nuestro problema a solucionar y de hecho nos aporte una mejora al seguirlo.

El proyecto de esta tesis no entra exactamente en la categoría de diseño, puesto que se trata de un Libro Ilustrado, por lo que los métodos mencionados por Vilchis (*Metodología del Diseño, 2002*) no funcionan por completo en este caso. Pero, como se mencionó en el párrafo anterior, uno debe tomar lo que le sea útil de un método y adaptarlo, por lo que la metodología que considero más apropiada para el desarrollo del libro ilustrado aquí propuesto es la de Berndt Löbach (citado por Vilchis, 2002:107), quien establece el siguiente proceso:

- Un problema existe y es descubierto
- Se reúnen informaciones sobre el problema, se valoran y se relacionan creativamente
- Se desarrollan soluciones para el problema que se enjuician según criterios establecidos.
- Se realiza la solución más adecuada

En el siguiente diagrama se ejemplifican de manera clara los pasos de este método:

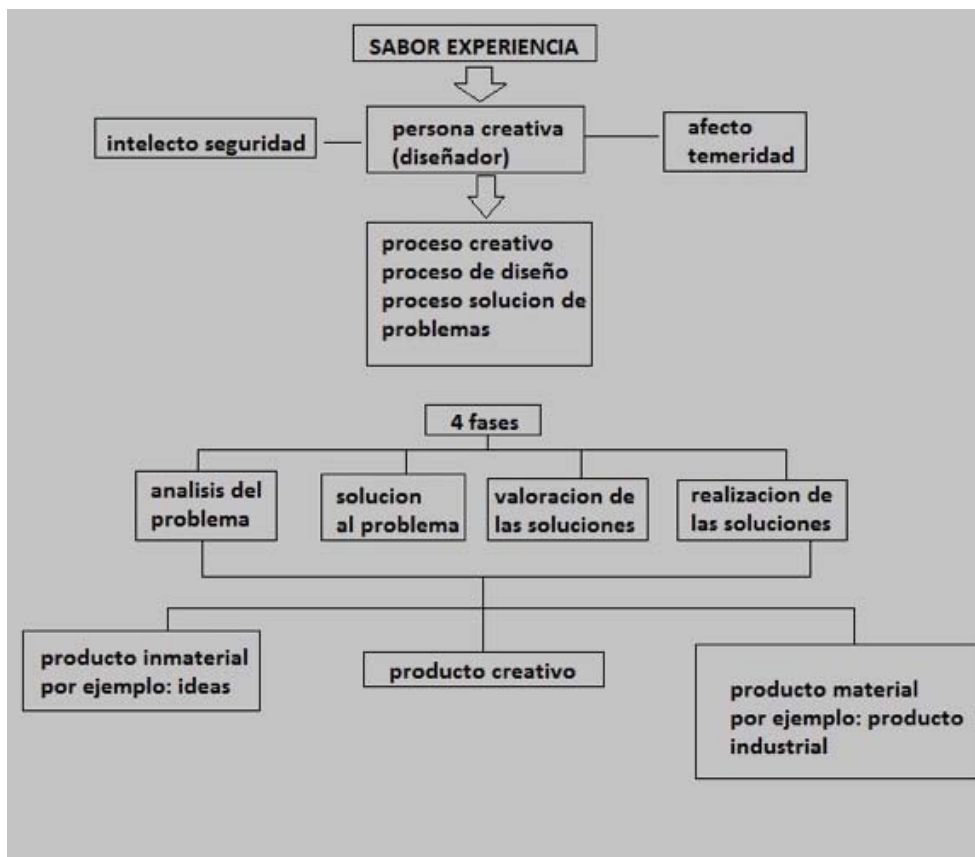


Figura 30

En los capítulos uno y dos de este trabajo se resuelven los primeros puntos del método de Löbach, que son plantear el problema y recopilar toda la información disponible sobre el tema de estudio. Posteriormente se analiza y clasifica esa información, la cual contribuirá a plantear soluciones al problema.

En los siguientes incisos de este capítulo se plantea el desarrollo de las distintas propuestas hasta llegar a la solución más adecuada que será la final.

3.2 SOBRE EL CUENTO *EL OTRO LIBRO*: JUSTIFICACIÓN, LÍMITES Y ALCANCES

Antes de comenzar a ver el desarrollo del proyecto *El otro libro* en los siguientes dos apartados se contará cómo surgió la idea de este cuento, qué se pretende alcanzar con ello y cuál es el argumento de la historia.

El cuento *El otro libro* nació hace ya tres años por una idea tomada a partir de un sueño y sobre la que decidí trabajar. Medio año después comencé el proyecto de forma más seria durante la materia de Ilustración IV y fue ahí que me di cuenta del tamaño del proyecto que tenía en manos y que, bien desarrollado, podría funcionar como tema de tesis. Pasando desde las primeras ideas que surgieron hasta las ilustraciones finales, el desarrollo de este libro tomó aproximadamente dos años en completarse.

Ya con la maqueta final, pretendo presentar el proyecto a varias editoriales a ver si existe la posibilidad de publicación o cuando menos, saber qué les parece y qué se puede mejorar. Asimismo, me gustaría hacer una exposición con todas las ilustraciones originales que hice para este trabajo, pues aún sin el texto, tienen una secuencia narrativa clara. No vendería los originales pero he pensado en reproducir algunas ilustraciones como carteles o postales, pues la finalidad de una ilustración es su reproducción.

3.3 SÍNTESIS DE LA HISTORIA

Sonia llega a pasar el fin de semana a casa de su tía, donde se aburre, pues nadie le presta atención y ha olvidado su libro en el coche; entonces decide salir a explorar el pueblo vecino pero se pierde y llega a un extraño lugar: La biblioteca. Este lugar parece salido de uno de sus mejores sueños, pero la biblioteca esconde secretos que Sonia pronto descubre y tiene que huir de ahí. Para el texto completo ver el anexo.

3.4 JUSTIFICACIÓN DEL ESTILO Y LA TÉCNICA

Cuando se habla de un estilo, normalmente se entiende que es ese sello característico que diferencia un objeto de los demás y cuya autoría se puede reconocer fácilmente, como por ejemplo, reconocer entre un Picasso y un Degas. El estilo es algo difícil de definir, pero se podría decir que "It is the name we give to the effect of all the aspects of a work of art considered together." (E.H. Gombrich, citado por Nodelman, 1988: 77).¹⁴

En el caso de un libro ilustrado, estos aspectos o factores son la técnica, la solución de los personajes y la forma en la que está narrada la historia, por lo tanto: "Style", then, refers to that which is distinct about a work of art-that which transcends the implications of its specific codes and marks it out as different from other works. (Nodelman, 1988: 77).¹⁵

14. "Es el nombre que le damos al efecto producido por todos los aspectos en un trabajo artístico al ser considerados en conjunto." (Traducción propia).

15. " El "estilo", por lo tanto, se refiere a eso que es distintivo sobre un trabajo de arte -Eso que trasciende las implicaciones de su código específico y lo destaca como diferente de otras obras." (Traducción propia).

La mezcla de todos estos elementos va a formar algo con un estilo particular, la suma de una técnica pictórica con cierto tipo de narración se manifestará con un significado distinto como conjunto al que daría cada elemento por separado, entonces el estilo es el "todo" del libro ilustrado.

"Styles are significations, they impose a meaning on visual experience", señala Andre Malraux (citado por Nodelman, 1988: 78) ¹⁶

En el caso del presente cuento, se eligió una técnica en blanco y negro, pues es, en mi opinión, más afín al tipo de historia. A pesar de tratarse de un cuento para niños, no quería hacer algo infantil o que tuviera esa imagen de cuento alegre. El blanco y negro tiene muchas posibilidades en cuanto a acabado y ayuda a crear una atmósfera más misteriosa o fantástica, muy diferente a la que nos puede dar una solución en color.

"[...] Paradoxically, we commonly associate Black and White with uncompromising truth, utter absence of subjective coloring: documentary. Van Allsburgh's pictures have the quality of documentary, of detached observation that shows exactly what there is to see without the frivolous intrusion of color, and they are unsettling simply because what we see so uncompromisingly is often magic and imposible." (Nodelman, 1988:67). ¹⁷

La historia de Sonia mezcla elementos de fantasía y de "terror". Desde el inicio de la historia no tenemos una situación o atmósfera alegre y para el final se vuelve angustiante para el personaje principal, quien se ve huyendo por su vida de la biblioteca, además todo el cuento transcurre durante una noche, por lo que el blanco y negro ayuda a situarnos en ese momento del día y, en cambio, si hubiera colores, éstos tendrían que ser muy oscuros y muy cargados de sombras, por lo que sería incluso un desperdicio de color, ya que éste no aportaría nada a la historia sino, como indica Nodelman, hasta nos estorbaría y nos haría "ruido visual".

"That focus also explains why black-and-white illustrations seem so much more appropriate in longer books than in picture books. Picture books emphasize showing as much as telling, and their pictures often fill in the details of emotion and of setting that their words leave out and that color seems most suited to convey. But in longer books words can convey at least some of those details, and pictures in color seem superfluous when they merely duplicate information the text itself communicates." (Nodelman, 1988:69). ¹⁸

16. " Los estilos son significantes, imponen un sentido en la experiencia visual." (Traducción propia).

17. [...] Paradójicamente, comúnmente asociamos el blanco y negro con una verdad que no compromete, una completa ausencia de coloreado subjetivo: documental. Las imágenes de Van Allsburgh tienen la calidad de documental, de observación distante que muestra exactamente lo que hay que ver sin la frívola intrusión del color, y son inquietantes simplemente porque lo que vemos tan intransigentemente es usualmente mágico e imposible." (Traducción propia).

18. Ese enfoque también explica porqué las ilustraciones en blanco y negro parecen mucho más apropiadas en libros más largos que en cuentos ilustrados. El cuento o álbum ilustrado pone énfasis en ilustrar tanto como dice el texto, y las imágenes usualmente nos dan detalles sobre la emoción y el escenario que las palabras dejan fuera y que el color parece ser más adecuado para transmitir. Pero en libros más largos, las palabras pueden transmitir algunos de esos detalles y las imágenes en color parecen superfluas cuando solamente duplican información que el texto en sí mismo comunica." (Traducción propia).

Las ilustraciones están elaboradas con tinta china en blanco y negro, sobre papel de algodón, y se hicieron usando pincel, plumilla y estilógrafo. El personaje principal, así como los secundarios que aparecen en primer plano, son de estilo naturalista y el dibujo es detallado con ashurado. Los fondos están dibujados principalmente en alto contraste en blanco y negro, a menos que haya algún detalle que deba llamar la atención para fines de la historia.

Al ser una historia dirigida a un público de 8-12 años, al crear los personajes me decidí por un estilo más realista, puesto que uno más caricaturizado le hubiera quitado seriedad a la historia y le cambiaría el tono por completo. El hacer figuras muy simplificadas, redondeadas o coloridas automáticamente volvería las ilustraciones más infantiles, destruyendo el propósito de misterio. No por esto, significa que *El otro libro* no pueda ser disfrutado por niños menores a ocho años. A veces se tiene la creencia de que los niños chicos prefieren las formas simples y los colores llamativos, contrario a esto, Arizpe y Styles en el estudio que hicieron sobre cómo los niños percibían los álbumes ilustrados, pudieron ver que "En modelos de desarrollo de experiencia estética, los años intermedios de la infancia se consideran por lo general una época en la que los niños expresan su preferencia por el realismo." (Arizpe y Styles, 2004: 169), por lo que los niños pequeños son perfectamente capaces de apreciar un estilo más realista e incluso de poder distinguir entre una buena ilustración y otra no tan buena.

3.5 ANÁLISIS DE LA RELACIÓN IMAGEN-TEXTO

En el capítulo dos se mostraron ejemplos de las clasificaciones que varios autores hicieron para la relación del imago-texto, en este apartado trasladaremos eso al objeto de estudio de esta investigación. El tipo de relación imagen-texto que se usa en *El otro libro*, de acuerdo con Golden (1990), sería el punto número 5: La ilustración conduce la narrativa principal, el texto es selectivo.

Igual podría considerarse que la ilustración complementa y amplía al texto, pues es claro que hay más ilustraciones que texto y aunque algunas sí lo representen de forma bastante literal, no llegan a ser redundantes o simétricas, pues, aunque en la ilustración se refleje lo que ocurre en el texto, ésta no representa tal cual lo que el texto dice, además de que hay varias escenas en las cuales la narración está conducida solamente con imágenes.

El proyecto de *El otro libro* correspondería a la clasificación de un libro ilustrado, o picturebook.

Un buen ejemplo de ello, es el libro ilustrado titulado *La invención de Hugo Cabret*, de Brian Selznick, en cuanto a la relación del Imago-texto. En el caso de este libro, se trata de una mucho mayor extensión, pero se compone de muchas más imágenes que de texto, que lo amplían y complementan; sin embargo, si se sustrae el texto de las imágenes se puede apreciar que éste ocupa más de 15 páginas, por lo que igualmente se tiene una historia sólida por escrito.

La razón de usar este tipo de relación del imago-texto fue que por el tono de la historia y su longitud, una relación completamente simétrica lo volvería un libro bastante aburrido y una relación irónica alteraría mucho la interpretación del texto y podría quedar confuso en algunas partes.

3.6 PRUEBAS DE COLOR Y ESTILO PARA EL PERSONAJE PRINCIPAL (SONIA)

A continuación se podrá apreciar cómo se dio el desarrollo del estilo para el personaje de Sonia, desde las primeras ideas hasta lo que se convirtió en el diseño final para su personaje. El personaje de Sonia es una niña de once años, de estatura media y delgada. Es una niña imaginativa que pasa las horas leyendo como un escape a su realidad. Su padre ya no vive en la casa y su madre le presta poca atención, por lo que la mayor parte del tiempo está sola. Teniendo en cuenta estos datos sobre el personaje, se pensó que sería mejor que tuviera el cabello corto, puesto que así es más fácil de llevarlo sin tener que peinarse, pues es algo que no le interesa, por eso siempre lo lleva un poco despeinado. La historia se desarrolla en la época de verano o al menos en un pueblo donde el clima es un poco más cálido, por eso la tía tiene ahí su casona y hace fiestas de fin de semana. Esto se puede notar en la ropa que traen todos los personajes pues aunque llegan a la casa al anochecer, nadie usa suéteres, sino ropa fresca. Se decidió que Sonia usara un vestido veraniego por su sencillez y comodidad y los tenis son parte de ese ligero descuido en su arreglo personal, trae puesto lo más simple y cómodo que pudo encontrar. En el proceso se probó con técnicas a color en acuarela como en la figura 32 y al decidir que las ilustraciones serían en blanco y negro, se probó con lápices de grafito y tinta china. Se buscó un estilo realista sin llegar a un grado de detalle hiperrealista como se puede encontrar en las ilustraciones de Van Alsburch.



Figura 31



Figura 32



Figura 33



Figura 34

3.7 PROCESO DE BOCETAJE

Antes de pasar a describir el proceso de bocetaje, creo conveniente hablar un poco sobre la composición. Como se ha mencionado en capítulos anteriores, la composición y los encuadres cinematográficos son muy importantes en *La invención de Hugo Cabret*. Independientemente de la influencia que tuvo Selznick en el cine, es muy importante pensar en la composición y el tipo de encuadres que se quieren usar, pues de igual manera, su selección va a afectar tanto al ritmo de la historia como a los aspectos que llamen la atención en cada página. De igual manera, puede ayudar si está bien pensada, o si por el contrario, no se hizo una buena composición hasta puede ser contraproducente para la ilustración y la historia. A continuación se muestran los distintos tipos de encuadres utilizados para cine, los cuales también funcionan a la hora de generar cualquier tipo de imagen, la cual, en este caso, será una ilustración infantil:

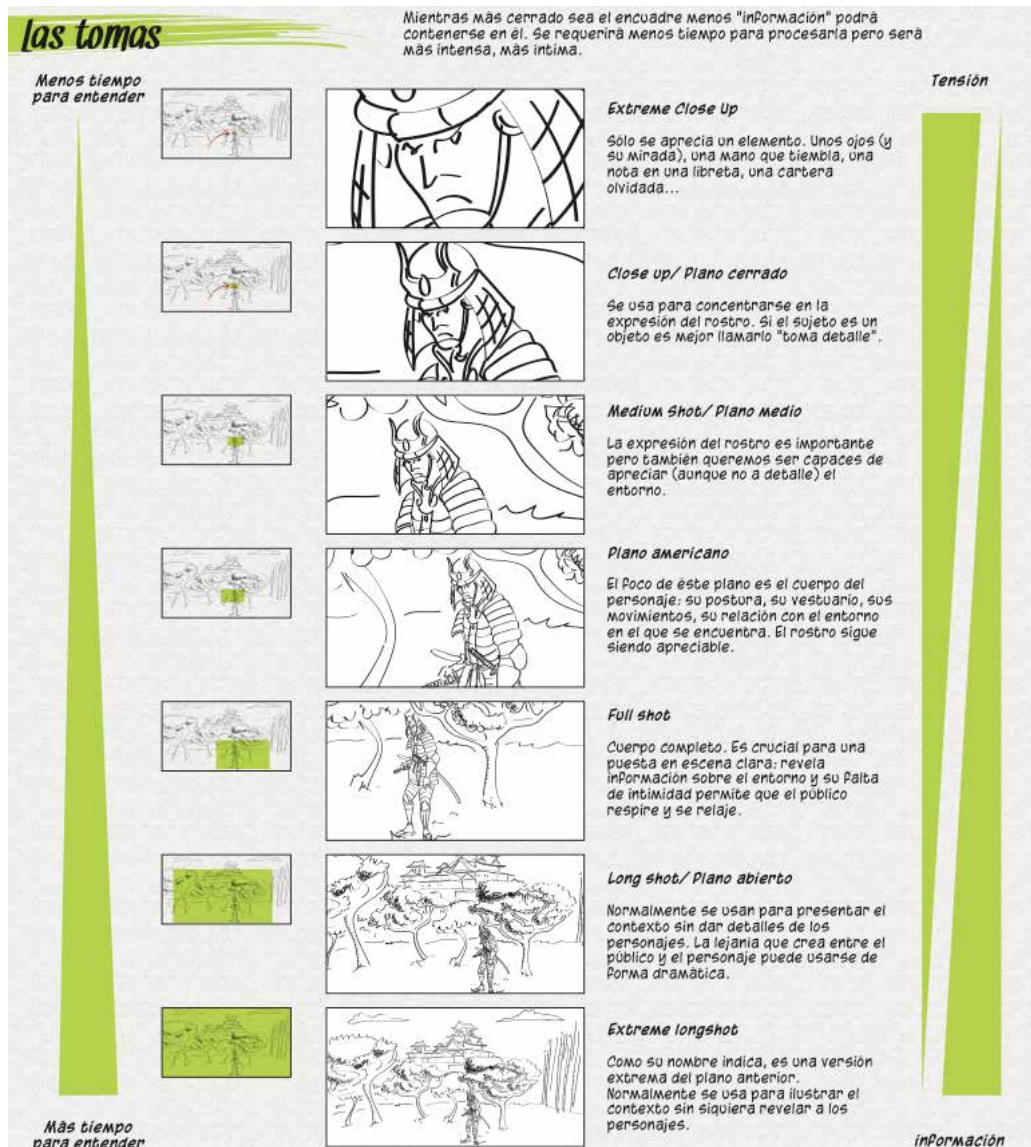


Figura 35

Como se puede apreciar en diagrama anterior, dependerá del momento de la historia lo que esté ocurriendo y lo que se pretenda contar, o el tipo de encuadre que se utilizará. Para presentar la locación donde se están llevando a cabo las acciones normalmente se usa un plano abierto. Si es una escena de mucha tensión o en la que se quiere enfatizar alguna emoción de un personaje se usa un extreme close up o un plano cerrado; por ejemplo, en *El otro libro* este recurso se utiliza en las páginas 68-69, 75 y 79. Las long shots o tomas de situación se pueden encontrar en las guardas del libro, así como cuando Sonia ya sale de la casa y está corriendo por la ciudad.

A través de una buena composición se puede manipular al espectador para que centre su atención exactamente en los puntos deseados. Toda imagen siempre tiene un punto focal, al cual nuestro ojo se va a dirigir, por la forma natural en que leemos. Lo más importante al planear una imagen es pensar cuál es su elemento principal, para entonces saber dónde situarlo. La regla más básica de composición es la regla de tercios. También se mostrarán las reglas básicas de la composición. El siguiente diagrama muestra cómo dividir el área de la imagen en tercios. Todas las intersecciones de las líneas serán puntos de atención, pero los puntos que más llamen la atención son las intersecciones resaltadas en rojo.

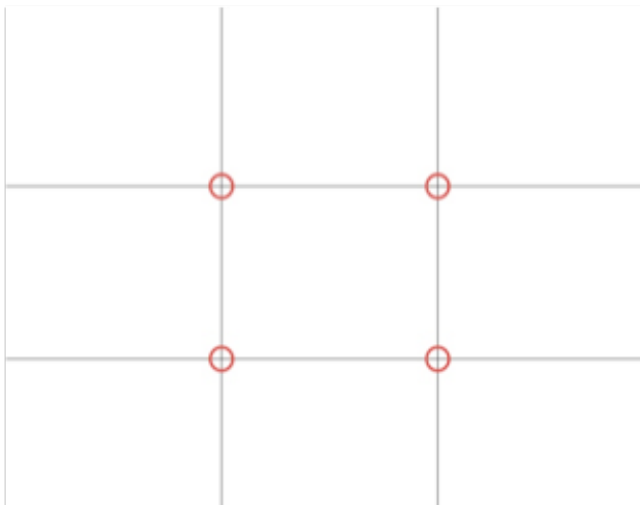


Figura 36

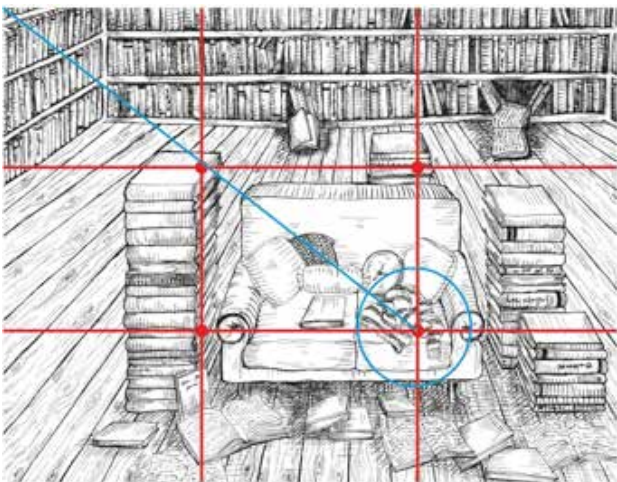


Figura 37

La figura 38 nos muestra cómo funciona la regla de tercios ya aplicada a una de las ilustraciones de *El otro libro*. En esta ilustración el elemento más importante es el suéter y podemos apreciar que se encuentra en la intersección inferior derecha. La línea azul indica la trayectoria del ojo occidental cuando lee, por lo que de forma natural, la vista del lector se va a dirigir hacia el suéter.

Para el bocetaje se hicieron varias versiones a lápiz de cada ilustración, probando con distintos ángulos, composiciones y escenas antes de tomar la decisión por la versión definitiva. Hubieron varias escenas que al final no se incluyeron o se descartaron por no ser tan efectivas para la historia. Una vez decidida la ilustración que quedaría mejor en cada escena, se pasó en limpio al papel y posteriormente se entintó con plumilla y estilógrafo. Los espacios que son de color negro se pintaron con el pincel o bien se rellenaron con la plumilla si eran muy pequeños (desde el cielo, el piso o detalles de las cejas o el cabello).

A continuación, en las figuras 38-40, se puede observar el proceso de creación de una ilustración, desde el boceto más básico, y luego cómo se fue afinando y cambiando hasta llegar a su versión final. Las figuras 41-44 corresponden a ideas de ilustraciones que se descartaron.



Figura 38



Figura 39



Figura 40



Figura 41



Figura 42

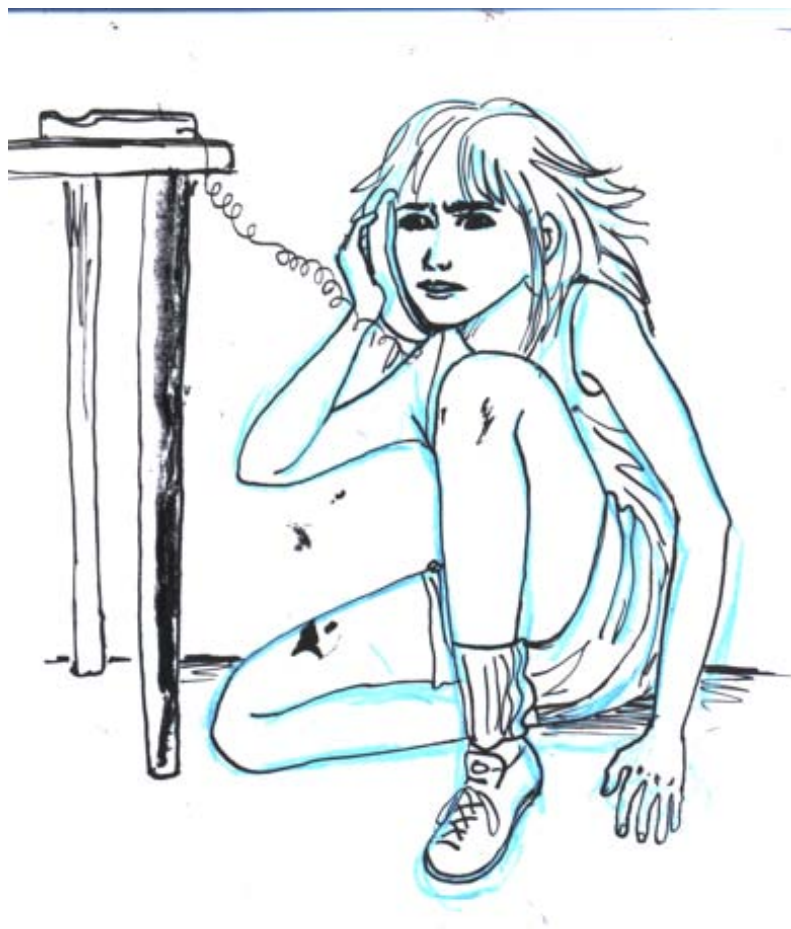


Figura 43



Figura 44

3.8 STORY BOARD

En el caso de un álbum o libro ilustrado no pienso que sea adecuado llamarlo un Story board (pues no es el Story Board empleado para el cine), sin embargo, es así como se le llama a la "guía" o "pre-maqueta" del cuento, razón por la cual, para fines prácticos, se usará el mismo término en este trabajo. Antes de iniciar la elaboración del Story Board, hay que decidir qué se va a ilustrar y a qué parte del texto corresponderá esa o esas ilustraciones, así como qué fragmento de texto va a ir en qué página y qué ilustraciones lo van a acompañar antes o después. También tienen que tomarse en cuenta los márgenes (en especial los interiores) y la mitad en las páginas dobles para que en ese espacio no vaya ningún elemento principal que al momento de encuadernar quede cortado.

A continuación, en el borrador, se muestra como empezó la planeación para *El otro libro*:

1 o 2 imágenes del coche llegando a la casa. Pueden ser parte de los fondos la portada

Sonia

2 Sonia
-Sonia, ya llegamos
Sonia protestó en voz baja cerrando su libro, estaba a una página de acabar. Al alzar la vista vio la terrible fachada de la casita que se erguía ante ella, a la luz del anochecer se veía aún más grande y hasta tétrica

3 La casita pertenecía a su tía, hermana mayor de su madre y señora odiosa por excelencia. Siempre iba impecable de pies a cabeza, el pelo duro como un casco por serlo fijador y uñas postizas rojas que a Sonia le parecían garras de ten largas.

4 Sonia recordó con nostalgia al marido de ésta, un viejo millonario y bonachón que siempre había sido amable con ella y quien había moderado los excesos y extravagancias de su mujer, pero desde que había envidiado a su tía se había dedicado a hacer su santa voluntad y llevar la contraria a todo lo que su esposa le había reprochado en vida, razón por la cual, creía Sonia, cada vez era más antipática con ella

5 En esa ocasión, el capricho de su tía había sido hacer una fiesta de fin de semana, por lo que habían sido convidadas hasta allí Sonia y su madre.

6 Sonia comió torpemente tras su madre que en había decidido no esperarla, alcanzándole el tiempo que su tía le abrió la puerta.

7 La señora la vio con una mueca de antipatía y prosiguió a abrazar a su hermana

8 -Te ves terrible hermanita, necesitas descansar de todos estos problemas tuyos- dijo su tía mirando a Sonia de reojo. -Su cuarto está listo, pueden ir a cambiarse allí. Está subiendo las escaleras, cuarta puerta a la izquierda.

9 Entraron a la casa y su madre y tía se fueron del brazo al salón principal, dejándola sola
Sonia se escabulló a la salita de al lado. Sabía que su madre y su tía querían hablar a solas... y sabía perfectamente bien de qué hablarían: del padre de Sonia. Nadie tenía nunca nada bueno que decir de él, y la verdad es que Sonia tampoco
O quizás no hablaran de su padre sino de ella, la idea la entristeció aunque no estaba segura de por qué. Fuese lo que fuese, prefería no pensar en ello.

10 Se sentó en un viejo sillón dispuesta a terminar de leer pero no encontró su libro. Revolvió el contenido de sus mochilas hasta que estuvo segura. Lo había dejado en el coche. Tendría que ir a pedirle las llaves a su mamá, y para eso tendría que cruzar la sala llena de gente, pensó con fastidio.

Figura 45

Todo el texto se imprimió de manra continua y enseguida se separaron las partes de texto que irían juntas y se decidió cuales debían ir ilustradas. Una vez claro qué se va a ilustrar y qué texto lo acompañará, entonces el siguiente paso es que “[When you’re planning a book], you need to work out how the story develops over a sequence of pages, and the easiest, if not the only, way to do this is to produce a form of storyboard. For books, this is a two dimensional plan laid out so that all the pages of the book are visible at the same time.” (Salisbury, 2004: 80).¹⁹

Self-Ended Picture Book Layout

32-page book yields 24 pages for story
24 pages is 12 spreads

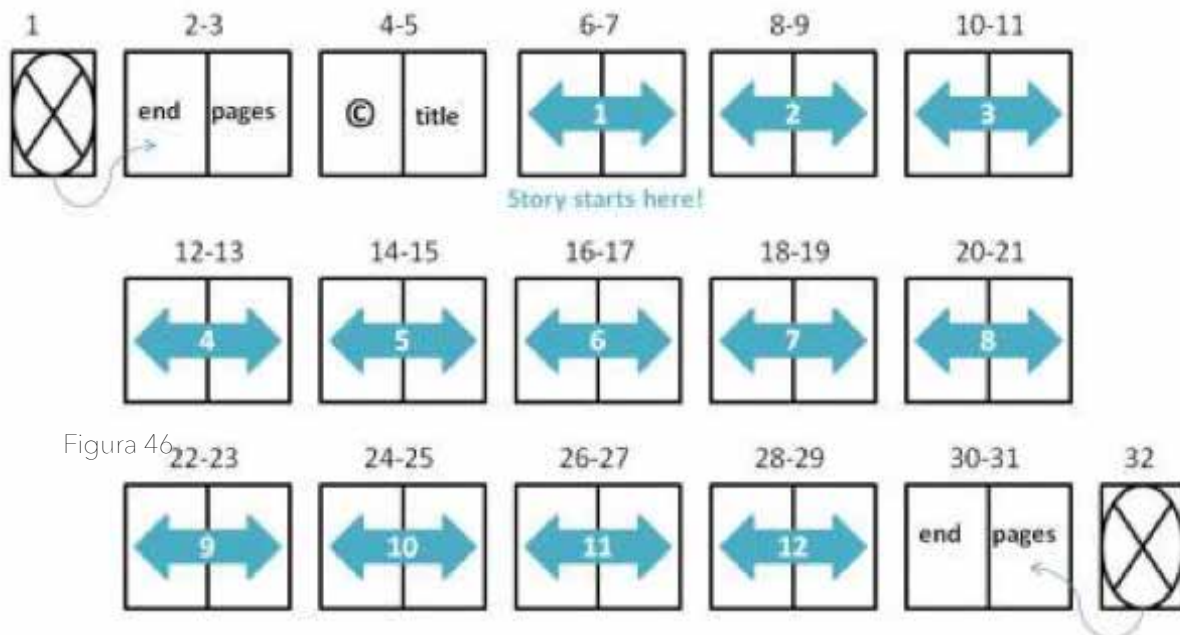


Figura 46

*Pages 1 and 32 are pasted face-down onto the book cover and aren't seen.

Graphic by taralazar.wordpress.com

19. “Cuando estás planeando un libro, necesitas trabajar en cómo se desarrolla la historia en una secuencia de páginas, y la forma más fácil, si no es que la única manera de hacer esto, es producir una forma de storyboard. Para libros, este es un plano de dos dimensiones, extendido, de tal forma que todas las páginas del libro son visibles al mismo tiempo.” (Traducción propia).

La figura 46 ofrece un ejemplo del diagrama general de un storyboard para un cuento/álbum de 32 páginas. Hacer un diagrama de este tipo facilita visualizar el espacio disponible para contar la historia. Al pensar en un cuento o libro ilustrado que publicable, es esencial planear desde el inicio el orden de las ilustraciones, ya que deben considerarse las páginas para portada, forros y portadilla (éstas pueden ser más, dependiendo del presupuesto, pero siempre son cuatro como mínimo), por lo que el cuento en sí viene empieza realmente en la página 6, que sería la primera doble página. En función de cómo se ven las páginas, también se decide el tamaño de las ilustraciones y el juego que éstas van a hacer con el texto. En el esquema de arriba podemos ver claramente cómo funciona la estructura de un cuento ilustrado. Siempre el número de páginas es un múltiplo de ocho por el pliego y la forma en que se imprime, por eso, en los ejemplos, uno tiene 32 páginas y el otro 40.

Una vez marcadas las páginas que servirán para forros, portadilla, portada, etc, se empieza a dibujar en el story board. El storyboard cambiará varias veces en el proceso y, como escribe Salisbury:

"Your initial plan need only use the roughest of drawings, paying attention to the design of shapes on the page, more than the format of the page itself. At this stage, your priority is to establish what goes where. What are the key elements of the story and how do they fit into the number of pages? What are the quintessential images?" (Salisbury, 2004: 82).

El story board permite, al tener una vista tan general de la historia, valorar si el ritmo de la narración es el correcto, si la secuencia de imágenes se ve bien tanto con su antecesora como con su sucesora y, si como conjunto, el cuento tiene unidad. Asimismo, nos permite notar si las imágenes son demasiado similares entre sí o, por el contrario, muy diferentes, lo cual también puede afectar a la unidad.

En la figura 47 se observa un primer storyboard que hizo Uri Shulevitz para *The Twelve Dancing Princesses*. Lo que estaba planeando en él es que podamos ver el movimiento continuo que existe entre todas las páginas del cuento. Se puede apreciar como las formas más básicas que usa en esta etapa se únen entre las páginas dobles. Por ejemplo, la acción y el escenario del 18-19 se continúa en el 20-21. En la página 22 comienza el regreso de las princesas, o sea, el desenlace de la historia, por lo que vemos cómo las figuras cambian de dirección y esta dirección se mantiene en las siguientes páginas.

20. " El plan inicial necesita sólo los dibujos más básicos, poniendo atención al diseño de las formas en la página, más que al formato de la página en sí. En esta etapa, la prioridad es establecer dónde va qué. ¿Cuáles son los elementos clave de la historia y cómo se adecuan al número de páginas? ¿cuáles son las imágenes esenciales?" (Traducción propia).

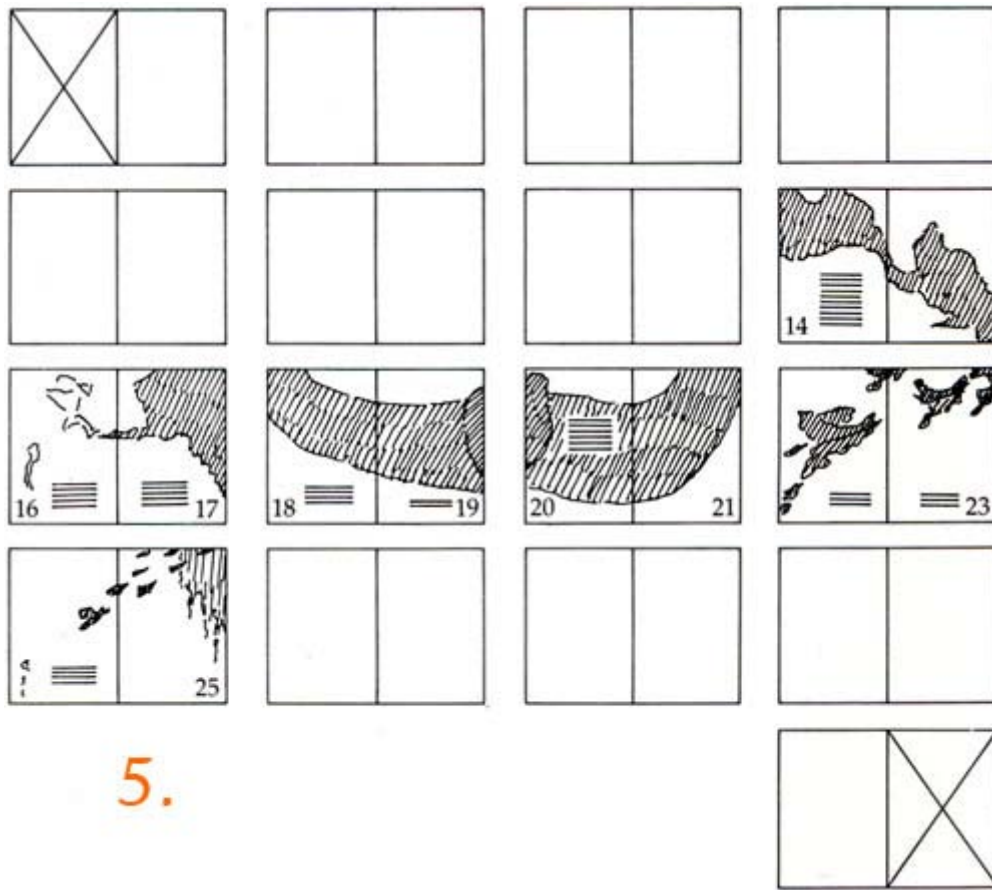


Figura 47

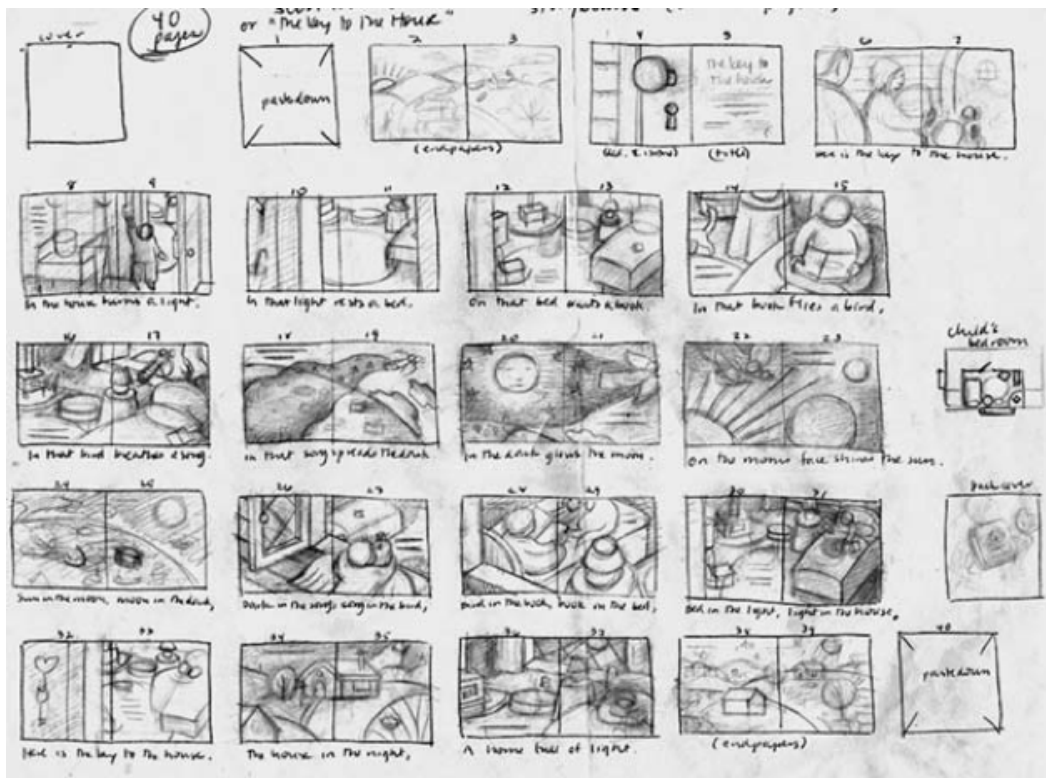


Figura 48: Ejemplo de un Storyboard terminado

A continuación se muestra el Story Board elaborado para *El otro libro*:

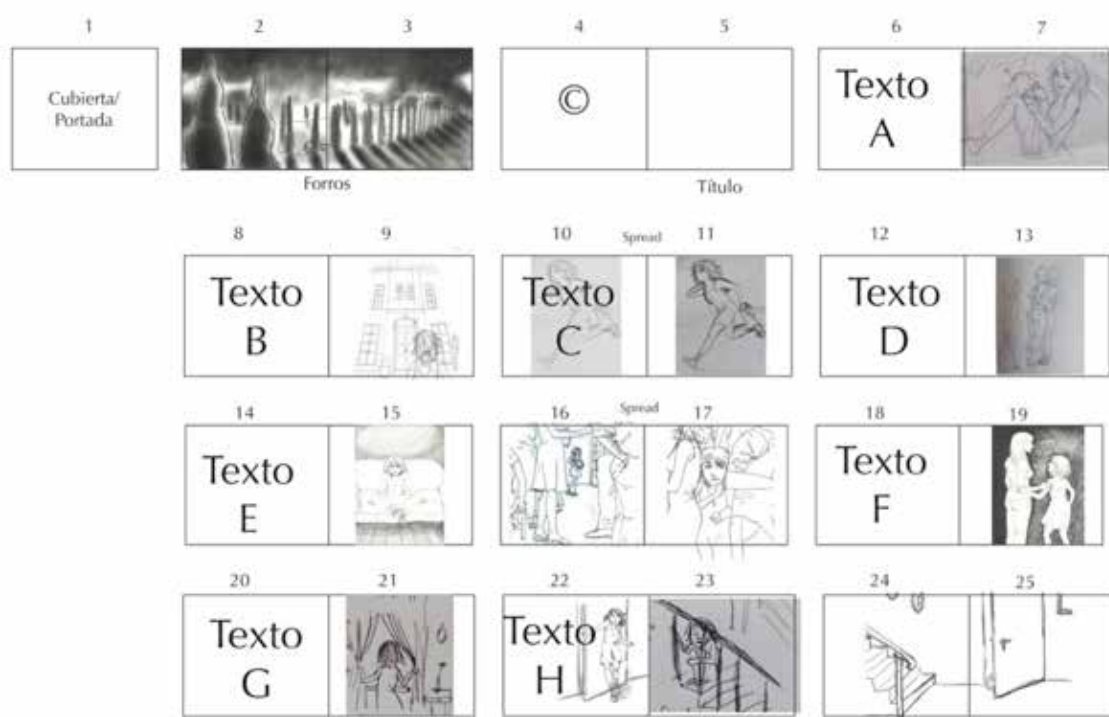


Figura 49

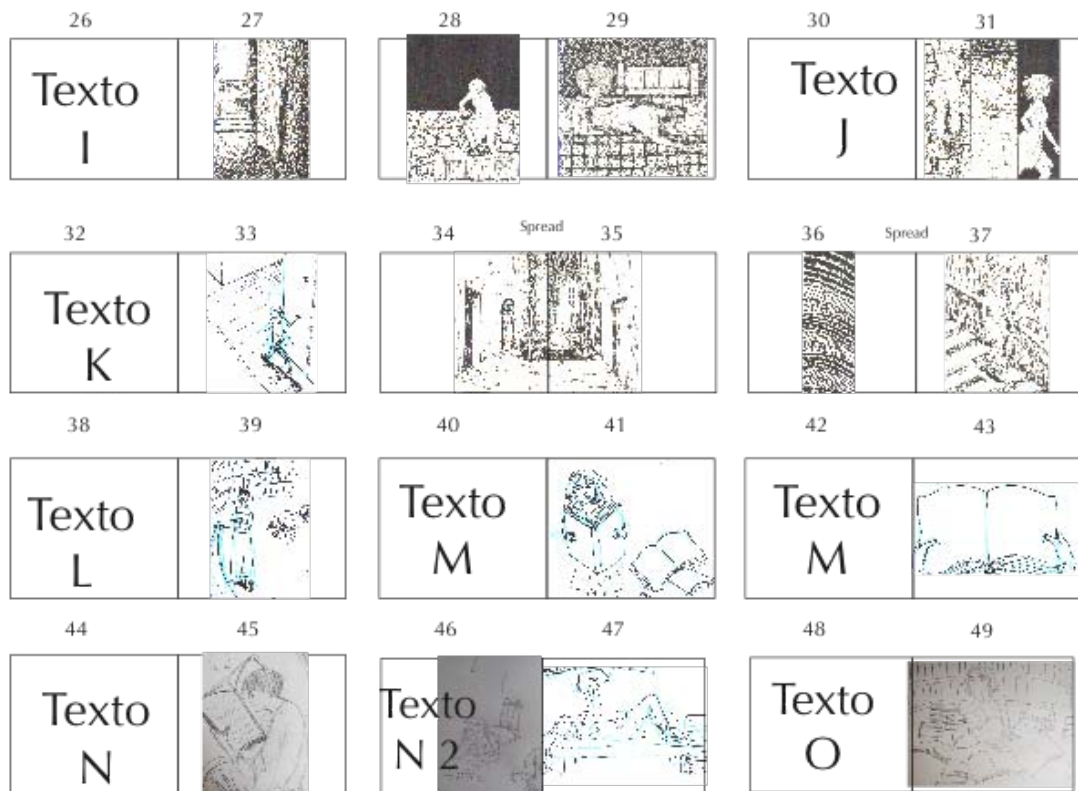


Figura 50

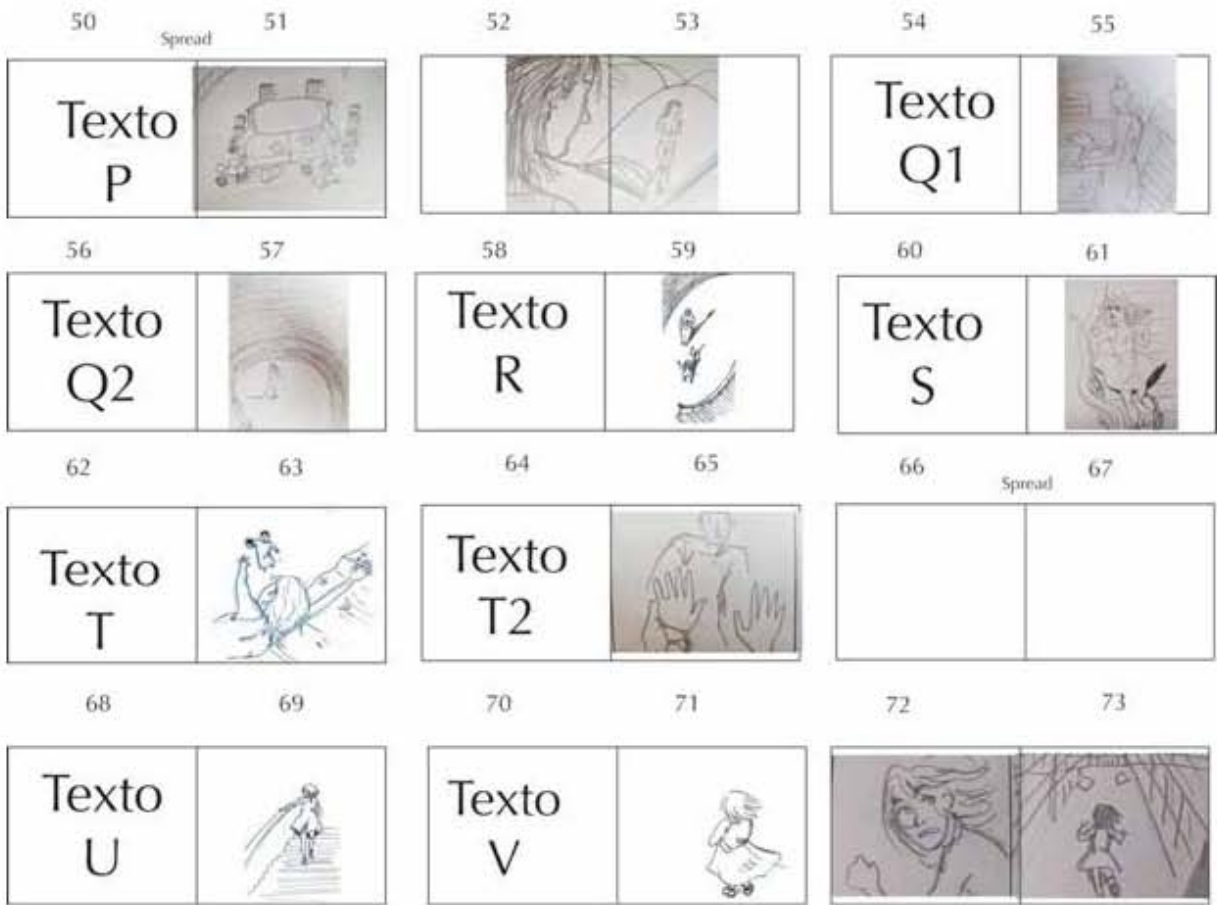


Figura 51

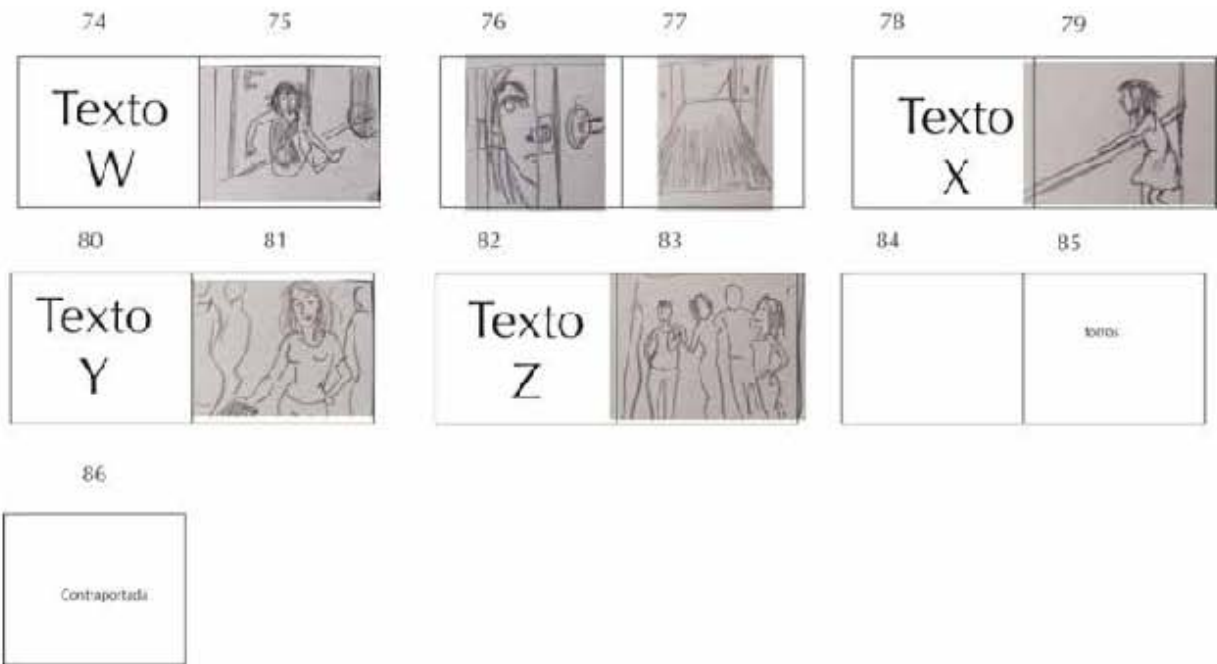


Figura 52

3.9 MUESTRA DE LAS ILUSTRACIONES TERMINADAS

Después de haber obtenido el story board final con base en el cual se va a ilustrar y habiendo decidido el tamaño final del libro o, al menos, con claridad sobre si se empleará un formato cuadrado, horizontal o vertical, se puede proceder a realizar las ilustraciones finales. Para *El otro libro* primero tracé la ilustración a lápiz en una hoja de papel bond y posteriormente en una mesa de luz calqué al papel final la imagen, ya directo con los estilógrafos. Posteriormente rellené los espacios que fueran a ir en negro y después se comenzaba a sombrear y dar texturas por medio del ashurado. En el anexo se pueden ver todas las ilustraciones finales ya integradas a la maqueta.

Durante este proceso todavía se hicieron correcciones a algunas ilustraciones y hubieron varias que se rehicieron o se descartaron para la maqueta.

En el próximo y último capítulo nos dedicaremos a los aspectos más técnicos del proceso de creación de este libro, pero no por ello menos importantes. Estamos hablando de la elección del formato y del proceso de maquetación.

CAPÍTULO 4

ELECCIÓN DEL FORMATO Y MAQUETACIÓN

Finalmente, ya que la historia está decidida y el storyboard resuelto, viene la elección del formato. Muchas veces cuando se trata de un proyecto encargado por una editorial, ésta nos proporciona la maqueta, ya al tamaño final (o proporcional) con el texto y el espacio donde irán las ilustraciones ya asignados. Sin embargo, si es un proyecto independiente como éste, la elección de formato es algo muy importante que incluso debería hacerse o cuando menos pensarse antes de hacer las ilustraciones finales, puesto que si se hacen en formato vertical y al final se decide usar un formato de 25 x 25 cm, las ilustraciones tendrían que ser cortadas o lo que es más probable, repetidas en un formato afín, es decir cuadrado, mínimo de 25 x 25 y preferentemente un 10% más grandes por cuestiones de resolución y calidad de imagen a la hora de su reproducción.

A continuación se hablará de los formatos más comunes y posteriormente se justificará entonces el formato elegido para *El otro libro*. Después se hablará de la elección de la tipografía, tipo de papel y diseño de la portada.

5.1 Tipos de formatos utilizados para Álbum Ilustrado y cuento infantil ilustrado

En un libro, cuento o álbum ilustrado, la portada, el formato e incluso los forros, son de suma importancia pues contribuyen al mensaje global que dará la historia que contienen así como a la tensión del Imago-texto. Estos, junto con la tipografía, el acomodo del texto e incluso el tipo de papel, funcionan como “ayudantes” de la historia.

Según Genette (citado por Nikolajeva, 2001), el formato es parte de los peritextos (o paratextos) del publicista. El término paratexto designa al conjunto de elementos que acompañan al texto principal de una obra escrita, como pueden ser el título, subtítulos, prefacio, índice de materias, etc. Dentro del paratexto que le corresponde al editor entran las cubiertas, forros, catálogos, etc.

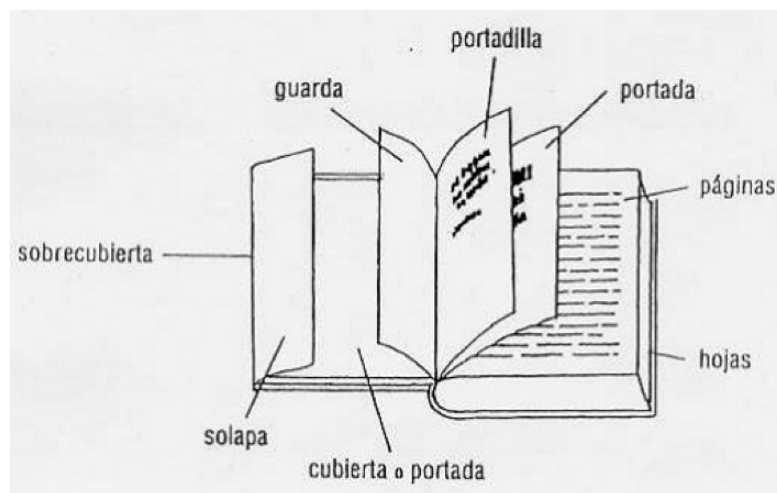


Figura 53

Dentro de estos géneros hay mucha más variedad de formatos que los que se pueden encontrar en simples novelas pues, como señala Maria Nikolajeva: "El formato no es entonces accidental, sino parte de la estética del libro" (2001:241, traducción propia).

Hay formatos verticales u horizontales, que suelen ser los más utilizados, pero en el cuento infantil también se usan formatos cuadrados. Los tamaños varían desde un formato A4 hasta libros de 15x15cm. El formato de un libro usualmente estará determinado por el tamaño del pliego de papel que se utilice. En términos generales, gran parte de las personas en México están familiarizadas con el formato "carta", pero hay muchos más tamaños. Para empezar, existen dos estándares para los formatos de papel, el ISO/ DIN que a su vez se divide en varias series y el sistema de medidas anglosajón, el cual se usa en gran parte del continente americano, incluido México.

En México se utilizan las medidas carta, oficio, legal y tabloide, aunque también se llegan a utilizar medidas del estándar DIN/ISO como el tamaño A4. En la figura 50 se pueden apreciar las equivalencias de tamaño entre los diferentes formatos de papel.

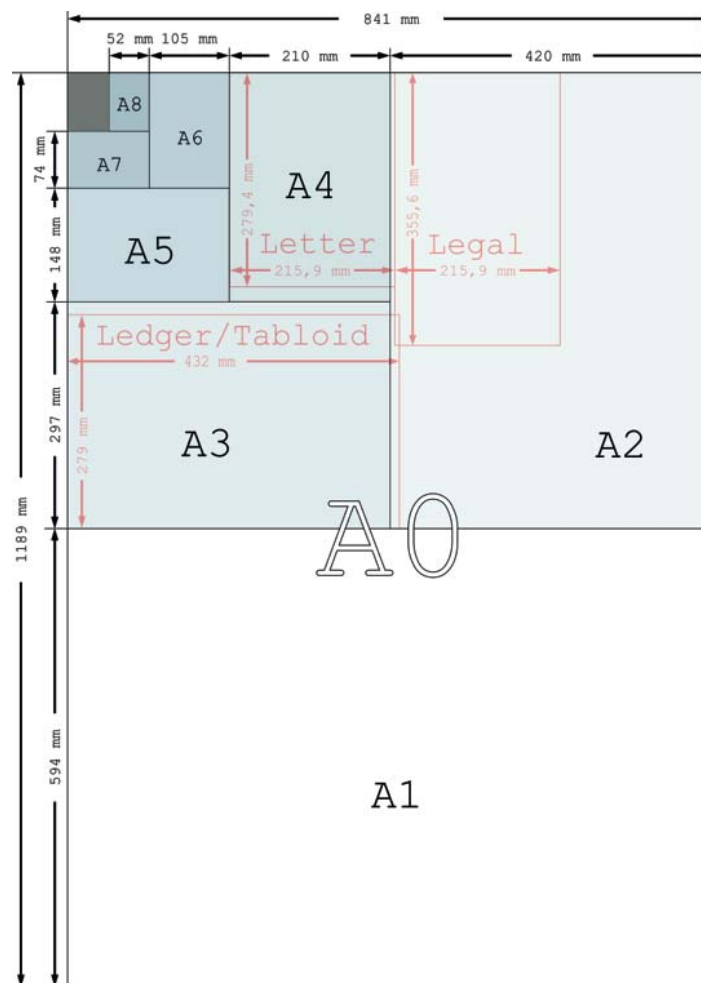


Figura 54

En la figura 52 se muestran algunos tamaños comunes para libros, que se basan en el número de dobleces que se le hacen al pliego de papel, por lo que se van nombrando Folio, Quarto, Octavo, etc. Entre más dobleces lleva el pliego, las medidas del libro son menores.

Book Formats and Common Sizes

Name	Abbrev.	Leaves	Pages	Max. Height	Common Size (")	Common Size (cm)
Folio	2° or Fo	2	4	15"	15" x 12"	38.1 x 30.5cm
Quarto	4° or 4to	4	8	12"	12" x 9½"	30.5 x 24.1cm
Octavo	8° or 8vo	8	16	9"	9" x 6"	22.8 x 15.2cm
Duodecimo	12° or 12mo	12	24	7¾"	7¾" x 5"	18.7 x 12.7cm

Figura 55

El formato no debe elegirse al azar o por un simple capricho, para elegir el formato idóneo uno tiene que elegir el que mejor se adecúe según el tipo de historia que se cuente, el público hacia el que va dirigida e incluso la técnica en que están hechas las ilustraciones, pues todas estas características van a cambiar su significado o su apreciación según el formato que se elija, como sostiene Nodelman:

"The size of a book also influences our response to it. We tend to expect rambunctious, energetic stories like the ones by Dr. Seuss from large books and more fragile, energetic stories like those by Beatrix Potter from smaller ones. In fact, larger books do allow larger effects, while smaller ones demand restraint from an illustrator, lest they appear overly fussy; but these differences are as much a matter of convention as of technical limitations." (Nodelman, 1988: 44). ²¹

Si se elige un formato muy grande para una ilustración muy sencilla y con poco texto, la página puede verse vacía y, por el contrario, si se usa un formato pequeño para una ilustración que es muy detallada y que contiene muchos elementos importantes, se perderán muchos de ellos y probablemente la página misma luzca amontonada. También depende -como ya se mencionó antes- del público hacia el cual va dirigido el libro, como podría tratarse de un niño pequeño al que todavía le leen, o uno en edad de preescolar o bien, uno ya mayorcito que puede y le gusta leer textos largos y más complejos.

"We associate both very small and very large books with the youngest of readers. Presumably, the very small ones can be held by very small hands, while the very large pictures in the very large ones can be interpreted by inexperienced eyes. Consequently, the very largest and very smallest of picture books tend to be the simplest in content and in style, and we approach their stories with expectations of simplicity-childlikeness- as soon as we see them. Books of middle size-for instance, Trina Schart Hyman's *Snow White*- are often subtler and more complex, and we unconsciously accept this greater degree of subtlety simply because it suits our expectations for books of this size." (Nodelman, 1988:44-45). ²²

21. El tamaño de un libro también influencia nuestra respuesta a él. Tendemos a esperar historias agitadas y enérgicas como las del Dr. Seuss de libros más grandes, e historias más frágiles y enérgicas como las de Beatrix Potter en libros más chicos. De hecho, los libros más grandes permiten efectos más grandes, mientras los más pequeños demandan limitación de parte del ilustrador, por temor a que parezcan demasiado vagas; pero estas diferencias son tanto un asunto de convención como de limitaciones técnicas." (Traducción propia).

No sólo el tamaño importa cuando se trata de un libro infantil, sino también si éste tiene una orientación vertical, horizontal o cuadrada. "Lying formats allow a horizontal composition, which is specially useful in depicting space and movement" (Nikolajeva, 2001:242).

Los títulos son igualmente una parte importante del libro ilustrado, ya que, si se juzga a un libro por su portada, los niños normalmente van a elegir o rechazar un libro en gran parte por su título. Los tipos más tradicionales de títulos en los libros infantiles son los llamados nominales, que contienen el nombre del personaje principal (Nikolajeva, 2001). "Sonia escapa" o "La aventura de Sonia" serían ejemplos de títulos nominales en el presente libro ilustrado.

"Otro patrón común para un título tradicional es una combinación de un nombre y un epíteto o adjetivo. [...]. La práctica de tener el nombre del protagonista en el título es, al menos en la literatura infantil, un medio de narrativa didáctica [...]" (Nikolajeva, 2001).

En lugar del nombre del protagonista, un título nominal también puede contener el objeto central de la historia. En mi caso: "El secreto de la biblioteca", por ejemplo.

"Otro tipo tradicional de título puede ser llamado narrativo, es decir, un título que de alguna manera sume la esencia de la historia. Estos títulos pueden estar formados con un verbo o como una frase nominativa." (Nikolajeva, 2001: 243).



Figura 56

22. Es común asociar tanto libros muy pequeños como muy grandes con los lectores más jóvenes. Presuntamente, los más pequeños pueden ser sostenidos por manos muy pequeñas, mientras que las imágenes más grandes en los libros de mayor tamaño pueden ser interpretadas por ojos inexpertos. Consecuentemente, los libros más grandes como los más pequeños, suelen ser los más sencillos en cuanto a contenido y estilo, y nos acercamos a sus historias con expectativas de simplicidad e infantilismo tan pronto como los vemos. Libros de mediano tamaño, por ejemplo, *Blanca Nieves* de Trina Schart Hyman, suelen ser más sutiles y complejos, e inconscientemente se acepta este mayor grado de sutileza simplemente porque se ajusta a nuestras expectativas para libros de ese tamaño." (Traducción propia).

"Los formatos recostados permiten una composición horizontal, la cual es especialmente útil para representar espacio y movimiento." (Traducción propia).

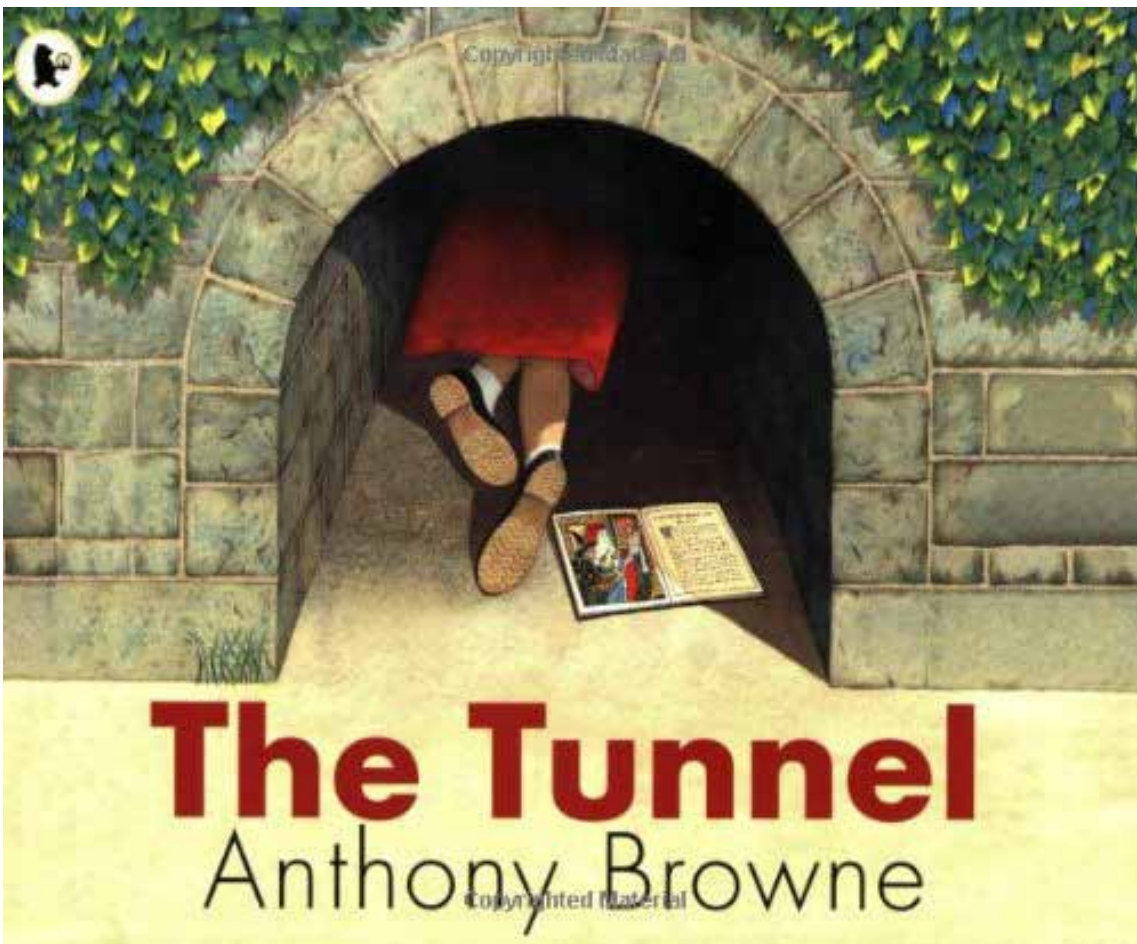


Figura 57. Portada de *El Túnel*, de Anthony Browne

Otro elemento que muchas veces se pasa por alto o al que no se le aprovecha como se debiera, son los forros. Por lo general, estos son de papel blanco o de algún color, sin embargo, en un libro ilustrado los forros pueden contribuir al paratexto y a la historia si, por ejemplo, se muestra al personaje principal haciendo otras acciones que no se vean en el resto de la historia y que nos ayuden a construir su personalidad. También puede representarse algún objeto significativo dentro del cuento o algún escenario decorativo, e igualmente podría representarse una escena que suceda justo antes de empezar la historia o, en el caso del forro del final, una escena que funcione como epílogo. En fin, hay muchas posibilidades que bien usadas pueden contribuir a la historia.



Figuras 58 y 59. Ejemplos de guardas

En el caso de *El otro libro* también se pensó en usar los forros como espacio para otras ilustraciones. En el caso del forro del inicio, representa una vista panorámica del paisaje y el camino que recorre el coche hasta la casa de la tía de Sonia. También se puede apreciar que es de tarde, pues las sombras son largas y el cielo comienza a oscurecerse. En el forro del final se aprecia un acercamiento a la casa desde afuera, con Sonia asomada a una ventana y se puede percibir que ya es completamente de noche. La idea de los forros es que ayudaran a situar la historia sin necesidad de explicarlo al principio del cuento y que al final cerrara con la misma vista.



Figura 60. Guardas de *El otro libro*

Ya mencioné los principales peritextos y cómo una buena o mala elección de los mismos puede afectar o ayudar a nuestra historia. Por último, hay un elemento en el que quizá no se piense, este es el tipo de papel en el que va a ser impreso el cuento.

The choice of paper stocks is another physical aspect of books that influences our attitude toward the events depicted in the pictures printed on them. Glossy papers gives colors a glistening clarity, but it is distancing, [...]. More roughly textured paper seems to invite our touch and in that way supports an atmosphere of involvement and intimacy, even sometimes of claustrophobia; that is certainly the effect of Van Allsburg's books in black and white on roughly textured paper- *Jumanji* and *The garden of Abdul Gasazi*-. Also, rougher stock can be more easily worked into various levels of light and darkness. (Nodelman, 1988:47-48).²³

23. La elección del papel es otro aspecto físico de los libros que influencia nuestra actitud hacia los eventos que se representan en las imágenes impresas en él. Los papeles brillantes dan a los colores una claridad reluciente, pero genera distanciamiento, [...]. El papel de textura más rugosa parece invitar al tacto y de esa manera apoya una atmósfera de implicación e intimidad, a veces incluso, de claustrofobia; ese es ciertamente el efecto de los libros a blanco y negro de Van Allsburg en papel de textura más rugosa – *Jumanji* y el *Jardín de Abdul Gasazi*-. También, el papel menos liso puede trabajarse en varios niveles más de luces y sombras." (Traducción propia).

4.2 JUSTIFICACIÓN DEL FORMATO ELEGIDO

Una de las tareas más complicadas de este trabajo fue el de asignarle al dummy un tamaño o formato, pues, para empezar, había que considerar tres factores:

- 1) Que las ilustraciones originales estaban en tamaño carta, por lo que tenía que ser un formato proporcional donde no se cortara mucho de la ilustración original.
- 2) Que fuera un tamaño en el que hubiera el menor desperdicio de papel posible por pliego, para así economizar costos.
- 3) Que la técnica empleada en las ilustraciones las realizara.

El pliego de papel que se utilizó para imprimir el libro medía 58 x 89 cm, lo cual es proporcional al tamaño carta, sin embargo, este formato no parecía ser el más adecuado para el cuento, pues el lado del texto quedaba muy vacío. Después se probó con un tamaño media carta, el cual funcionó mejor. Al final se determinó un formato de 13.5 x 18 cm, el cual, después de encuadernar y guillotinar, quedó de 13 x 17 cm. Este tamaño fue el definitivo por varias razones; la primera es que quedaban en una proporción armoniosa el texto y las imágenes juntas, la segunda fue que por no ser tan grande, la ilustración se aprecia mejor en cuanto al acabado, pero es lo suficientemente grande para que se vea bien y no se emplasten detalles. La tercera fue que, al elegir este tamaño, cabían 4 hojas en un tabloide, lo cual equivale a 8 páginas por pliego y a 2.5 pliegos por cada libro, lo cual economiza por mucho el costo tanto de papel como de impresión, además de que hay muy poco desperdicio de papel.

El papel elegido fue cartulina Skytone de 176grs color natural cream. La elección del papel se basó en la técnica de las ilustraciones y en el acabado general que se le quería dar al libro como objeto. Una cartulina couché brillante hubiera situado automáticamente al cuento en un tono muy frío, lo que a mi parecer nos sacaría de la historia. El tono ahuesado se eligió porque creaba un buen contraste con la tinta negra y daba un tono más rústico o nostálgico o incluso a libro viejo. En cuanto al grosor del papel, se necesitaba algo más grueso de 90 grs para que no se transparentara la tinta, pero no mayor a 300 grs, pues sería demasiado grueso para imprimir. Por el contrario, con un papel delgado, por el tamaño que tiene, hubiera quedado un libro muy delgado y con poca presencia.

La cartulina Skytone tiene un tono ahuesado tenue, no es demasiado amarilla ni es muy oscura, por lo que se aprecia bien la ilustración y, al tener una superficie lisa, también facilita la calidad de la impresión.

Para los forros se escogió un Brite Hue de 90 grs color Sea blue, pues al ser todo el libro en blanco y negro, incluida la portada, se consideró que un toque de color en los forros resaltaría y le daría más vida.

La portada se imprimió sobre manta, en serigrafía, para continuar con este acabado "artesanal" o antiguo del libro como objeto. La idea que contribuyó a tomar estas decisiones fue el hacer al libro como objeto similar a los libros que encuentra la protagonista dentro de la biblioteca, hacer del libro que tenemos entre manos el "otro libro".

5.3 ELECCIÓN DE LAS TIPOGRAFÍAS

No sólo la elección de la tipografía, sino también el tamaño que llevará en el texto, son de suma importancia. Usualmente, para una novela normal se usa un tamaño 12 de fuente. En libros infantiles u otras aplicaciones que lo requieran, el puntaje puede ir hasta 24 y para notas al pie, tipos volados, algunos libros de bolsillo, etc, el puntaje puede bajar hasta 6. Esto es, claro, una división sencilla; asimismo, cuando se habla del puntaje, me refiero sólo al cuerpo de texto y no a títulos u otras cosas.

"[...] Most obviously, the size of type conveys information about the intended audience; it is a convention that books for younger readers contain larger type sizes." (Nodelman, 1988:53).²⁴

Los libros dirigidos a un público infantil temprano, como ya dijo Nodelman, llevan una tipografía de mayor tamaño, esto es porque si no saben leer o están aprendiendo, es más fácil identificar y descifrar el texto de esta manera y segundo, porque los libros dirigidos a este público tienen poco texto, por lo tanto sería un desperdicio de espacio si se escribiera el texto en tamaño 12 y el resto de la página presentara un gran espacio en blanco. Por lo mismo, si se tiene una historia de mayor extensión, debe usarse una tipografía más moderada para no alargar innecesariamente el tamaño del libro como objeto y también para que las imágenes y la narración no queden muy distanciadas o desfasadas entre sí. La manera en que se distribuyan el texto y las imágenes a lo largo del libro, al igual que los peritextos, favorecerá o perjudicará el conjunto del libro. "The relative placement of words and pictures also does much to influence our Reading of a page as a whole and of a book as a whole. One way in which it does so is to create or disturb the visual balance of each spread of a book." (Nodelman, 1988:54).²⁵

La tipografía elegida para *El otro libro* fue la "Andada", una tipografía con serif de fácil lectura, que se utilizó para todo el cuerpo de texto, así como para la página de legales y la portada. La tipografía ornamental que se usó para las capitulares fue la Ivory, la cual se eligió no sólo para continuar con el concepto de libro antiguo, sino porque las curvas con motivos botánicos son similares a las formas que tiene la entrada a la biblioteca dentro del cuento.

Al tratarse de un libro dirigido a un público de entre 8 y 12 años, no se requería de una tipografía demasiado grande, por ello, se usó un puntaje de 11 para el cuerpo del texto, el cual, por contener relativamente poco texto, resulta de fácil lectura y queda en armonía con las ilustraciones.

24. "[...] De forma más obvia, el tamaño de la tipografía conlleva información sobre la audiencia meta ; es una convención que los libros para lectores más jóvenes contengan tamaños de letra más grandes." (Traducción propia).

25. La colocación relativa de palabras e imágenes también contribuye mucho para influenciar nuestra lectura de una página como un todo y de un libro como un todo. Una forma en la que logra esto es creando o alterando el balance visual de cada doble página del libro." (Traducción propia).

4.3 MAQUETACIÓN

La maquetación constituye la etapa final al armar un libro ilustrado. Normalmente de esta tarea se encarga un editor, por lo que en este caso, se contrató a un diseñador editorial para que se encargara de la impresión y encuadernación. Una vez que se han definido el formato del libro, la tipografía y el papel que se van a usar y que se ha terminado de realizar las ilustraciones, entonces hay que ver cómo se van a acomodar o integrar el texto y la imagen en cada doble página. Perry Nodelman refiere de qué manera se puede acomodar esto, dependiendo de las características del libro en proceso de edición :

“But in narrower books, or in those in which illustrators have chosen to place pictures only on one side of the two-page spread, there is less opportunity for depicting setting and, as a result, greater concentration on and closer empathy with the characters depicted.” (Nodelman, 1988: 46).²⁶

En el caso de *El otro libro*, por su propuesta, el texto y las imágenes se intercalaron según se necesitaba. Ya con el dummy terminado, se compaginó la maqueta con sus marcas de corte para llevarla a imprimir. En este caso se imprimieron seis ejemplares a una tinta (negra) en tamaño carta. Posteriormente, se hicieron los cuadernillos, se pegaron y se cosieron. Ya teniéndolos armados, se llevaron a guillotinar, para posteriormente ponerles las tapas. El tipo de encuadernación usada fue el llamado cosido francés con lomo cuadrado y pasta dura. Para las tapas se usó cartón gris de 4mm, el cual después se cubrió con la portada impresa en manta.



Figura 61. Cosido de un libro

26. “Pero en libros más angostos, o en aquellos en los que los ilustradores han decidido situar las imágenes sólo en un lado de la doble página, hay menos oportunidad para enseñar el escenario y, como resultado, mayor concentración y una empatía más cercana con los personajes representados.” (Traducción propia).

El resultado final del libro *El otro libro* es el siguiente:

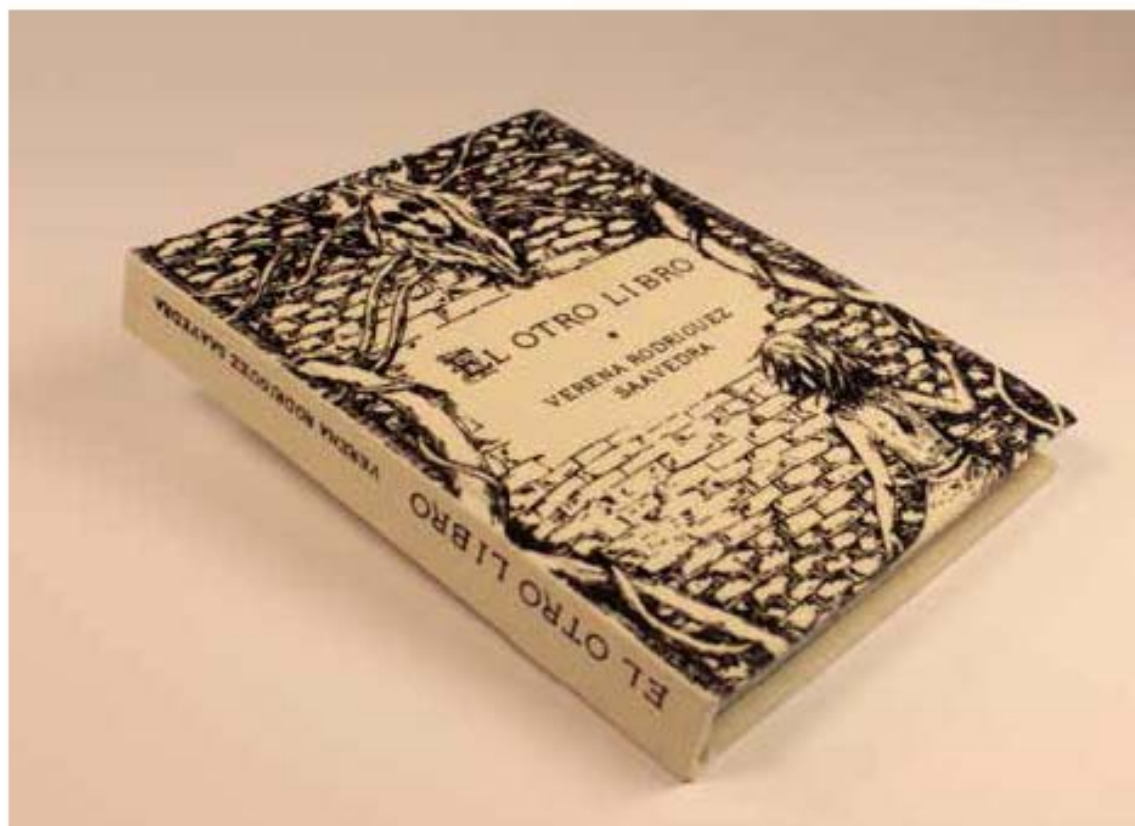


Figura 62



Figura 63



Figura 64



Figura 65



Figura 66

Por último, sólo resta decir que hacer un cuento/álbum o libro ilustrado es una tarea compleja que implica mucho tiempo y dedicación y, aún más, si uno también se encarga de los pormenores de la impresión y encuadernación; sin embargo, tener el producto final entre las manos es una experiencia muy grata, sobre todo, después de un largo proceso de trabajo. Para quienes no tengan acceso al libro original, en el anexo de este trabajo se encuentra la historia completa con las ilustraciones de *El otro libro*.

CONCLUSIONES

En los capítulos primero y segundo de este estudio se presentan los antecedentes más relevantes de la historia de la ilustración, para lo cual se hizo un breve recorrido desde las primeras representaciones rupestres hasta inicios del siglo XX, cuando ya surge la ilustración infantil como la conocemos hoy en día. Se define, asimismo, el concepto de la ilustración y se cita una propuesta de tipología de la misma. Expuestos estos aspectos generales, se aborda el pequeño espacio que ocupa la narrativa infantil ilustrada, constituida por géneros como el libro, el cuento y el álbum ilustrado, cuyas diferencias logran aclararse, y se revisan varios aspectos primordiales que los conforman.

Asimismo, a lo largo de esta investigación se puede consultar, a manera de manual (orientado a interesados en elaborar un cuento o álbum ilustrado sin experiencia alguna), cómo es el proceso de desarrollo de un proyecto de libro ilustrado, paso por paso, a partir de la concepción de la idea y el primer boceto, siguiendo con la formación del storyboard, la maquetación y la encuadernación, hasta obtener un producto físico terminado, que en este caso es un libro ilustrado.

De acuerdo con el objetivo planteado en este trabajo, se logró la realización del libro ilustrado *El otro libro* en un formato distinto al tradicional. Si bien no se trata de un formato "físico" distinto al de una novela, sí es diferente a lo que se acostumbra encontrar en el campo de la narrativa infantil ilustrada y, en cuanto al contenido, sí propone una historia más compleja, en cuanto a su narrativa y al imago-texto. A pesar de lucir como un libro normal en su exterior, al abrirlo sorprende encontrar que la historia se halla ilustrada y es una historia donde las ilustraciones siguen siendo parte fundamental de ella. Pero por sobre todas las cosas, este producto está destinado a un público infantil.

El proyecto de esta tesis siguió un largo camino que, como el story board de un cuento ilustrado, cambió varias veces con relación a la narración y las ilustraciones, hasta llegar a ser lo que es. El poner por escrito y en un orden los pasos para la creación de un libro ilustrado me fue de utilidad también como tutorial y guía, pues durante el desarrollo de las ilustraciones, del story board y de la maquetación me pude percatar de algunos errores y surgieron dudas respecto a cómo hacer ciertos procesos. El proyecto *El otro libro* fue un largo proceso que desde su inicio hasta el momento en que escribo estas palabras tomó aproximadamente dos años y medio de realización. Sobre todo en sus inicios, el proyecto tendió a ser experimental, pues, si bien siempre me gustó escribir cuentos e ilustrarlos, nunca lo había hecho de manera formal.

A través no sólo de esta investigación sino de la realización de las ilustraciones, bocetos, story boards, etc aprendí muchas cosas sobre qué hacer y qué no hacer al crear una historia ilustrada infantil, llámese cuento, álbum o libro ilustrado. Viéndolo en retrospectiva al día de hoy seguramente cambiaría la manera en que desarrollé algunos procesos, sin embargo, considero que *El otro libro* es un proyecto con un resultado positivo y deseo que inspire a más personas a experimentar con estos géneros y a probar formas nuevas.

BIBLIOGRAFÍA

- Arizpe, Evelyn y Styles, Morag; *Lectura de imágenes, Los niños interpretan textos visuales*; Espacios para la Lectura, Fondo de Cultura Económica, 2^{da} reimpresión, 2014, México.
- Beristáin, Helena; *Diccionario de retórica y poética*; Porrúa, 9^a edición, 2^a reimpresión; México, 2010, pp. 126-127.
- Bosch Andreu, Emma; *Hacia una definición de Álbum*; Universidad de Barcelona, 2005.
- Byrne, Mark T., *Animation: The art of Layout and storyboarding, Speciality print & design, 1999, Ireland*, pp. 69-72.
- Dahl, Svend; *Historia del libro*; Scarecrow press; 1958.
- Golden, Joanne M.; "A semiotic perspective of text: the picture story book event"; University of Delaware; *Journal of Reading Behavior*, 1990, vol. xxii, no. 3.
- https://www.hazloencortometraje.com/archivos/imagenes/130620_3_Infografia_tomas.pdf
- Iranzo, Carmen; *6 ilustradores opinan: panorama de la ilustración de autor en España : Arnal Ballester, José Luis Cano, Meritxell Duran, Isidro Ferrer, Pep Montserrat, Raúl.*; Centro Municipal Puertas de Castilla; 2006; España. Tomado de: <http://ilustrandoenlaescueladearte.blogspot.mx/2013/09/concepto-de-ilustracion.html>
- Lewis, C.S., *On three ways of writing for children, Of other worlds: Essays and stories*, 1966, <http://mail.scu.edu.tw/~jmklassen/scu99b/chlitgrad/3ways.pdf>
- <http://www.mightyartdemos.com/mightyartdemos-shulevitz.html>
- Moya Guijarro, A. Jesús Pinar Sanz, María Jesús, "La interacción texto / imagen en el cuento ilustrado. Un análisis multimodal", en *Revista OCNOS*, no 3, 2007, pp. 21-38. ISSN 1885-446X, Universidad de Castilla-La Mancha.
- <http://ecrp.uiuc.edu/v7n1/pantaleo-sp.html> (artículo "Las relaciones entre textos e imágenes").

- Morin, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*, Editorial Gedisa, 9a reimpresión, 2007, Barcelona, traducción: Marcelo Pakman.
- Nikolajeva, Maria, *Art, Narrative and childhood*; edited by Morag Styles and Eve Bearne; Trentham books limited; 2003; Chapter 4: "Picturebook characterisation: Word/image interaction".
- Nikolajeva, Maria & Scott, Carole; *How picturebooks work*; 2001; New York: Garland. pp. 1-25 y 241-247).
- Nikolajeva Maria; *Children's Literature as Communication: The ChiLPA Project, The picturebook as a medium*; editado por Roger D. Sell; 2002.
- Nodelman, Perry; *Words About Pictures, The Narrative Art of Children's picture books*; The University of Georgia Press Athens and London; 1988.
- Pérez- Grovas, Ximena, *El libro ilustrado como herramienta de educación emocional en niños en edad escolar temprana, tesis para obtener el grado de licenciatura en Diseño y Comunicación Visual, ENAP, Tesiunam, México, D.F., 2013, pp. 36-40.*
- Salisbury, Martin; *Illustrating Children's Books, creating pictures for publication*; Quarto inc, 2004, US.
- Silva-díaz Ortega, María Cecilia; *Libros que enseñan a leer: Álbumes metaficticiales y conocimiento literario*; 2005; tesis doctoral de la UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA Departament de Didàctica de la Llengua i la Literatura i de les Ciències Socials.
- Seelinger Trites, Roberta; *Despair, and Reform: Adolescent Novels of Social Hope, en Changing Concepts of Childhood and Children's Literature*, Vanessa Joosen and Katrien Vloeberghs (editores), 2006, Cambridge Scholars Press, pp. 1-16.
- E. B. White, "On Writing for Children," quoted in *Children and Literature: Views and Reviews*, ed. Virginia Haviland (Glenview, Ill: Scott, Foresman, 1973), p. 140. Citado por Learnign about books and children, www.mhhe.com/kiefer10e
- Zacarías Rodríguez, Dianne; *El cuento infantil ilustrado : análisis : propuesta literaria y gráfica; tesis para obtener el grado de licenciatura en Diseño y Comunicación Visual, ENAP, Tesiunam; 2007.*
- Zavala, Lauro, *Cómo estudiar el cuento: teoría, historia, análisis, enseñanza*, Trillas, 2009, México.

EL OTRO LIBRO

EL OTRO LIBRO

Verena Rodríguez Saavedra

Edición maqueta

© Verena Selene Rodríguez Saavedra pendiente

Ilustración: Verena Selene Rodríguez Saavedra

Diseño editorial: Christophe Prehu

Encuadernación: Ilse García López

Impreso en México

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro sin el permiso previo por escrito de Verena Rodríguez Saavedra.



S

ONIA.

–Sonia, ya llegamos.

–Sonia protestó en voz baja cerrando su libro, sólo le faltaba una página para acabar.

Al alzar la vista vio la temible fachada de la casona que se erguía ante ella, a la luz del anoche-
cer se veía aún más grande y hasta tétrica.



En esa ocasión, el capricho de su tía había sido hacer una fiesta de fin de semana, por lo que habían sido convocadas hasta allá Sonia y su madre.

Sonia corrió torpemente tras su madre quien había decidido no esperarla, alcanzándola al tiempo que su tía les abría la puerta.



La señora la vio con una mueca de arriba a abajo y procedió a abrazar a su hermana.

–Te ves terrible hermanita, necesitas descansar de todos esos problemas tuyos –dijo su tía mirando a Sonia de reojo. –Su cuarto está listo, pueden ir a cambiarse allí. Está subiendo las escaleras, cuarta puerta a la izquierda.



Entraron a la casa y su madre y tía se fueron del brazo al salón principal, dejándola sola.

Sonia se escabulló a la salita de al lado. Sabía que su madre y su tía querían hablar a solas... y sabía perfectamente bien de qué hablarían: del padre de Sonia. Nadie tenía nunca nada bueno que decir de él, y la verdad es que Sonia tampoco.

O quizás no hablaran de su padre sino de ella: la idea la entristeció aunque no estaba segura de por qué. Fuese lo que fuese, prefería no pensar en ello.

Se sentó en un viejo sillón dispuesta a terminar de leer pero no encontró su libro. Revolvió el contenido de sus mochilas hasta que estuvo segura: lo había dejado en el coche. Tendría que ir a pedirle las llaves a su mamá, y para eso tendría que cruzar la sala llena de gente, pensó con fastidio.



A pesar de ser un enorme salón, no pudo evitar recibir un par de codazos y pisotones por parte de adultos que la volteaban a ver ofendidos. Por fin llegó a donde se encontraban su madre y su tía quienes en ese instante hablaban de su padre, pero apenas su tía se percató de su presencia, le lanzó una mirada a su madre, quien volteó sorprendida a ver a Sonia.

–Sonia te dije que te cambiaras antes de bajar a la fiesta.

–Ya sé –dijo Sonia sin poder ocultar su fastidio ante la idea –pero creo que dejé mi libro en el coche, ¿puedo ir a buscarlo?

–Estoy hablando con tu tía, además, es una fiesta, no te vas a poner a leer ahorita –contestó su madre arqueando una ceja–. Antes de dormir vamos por él ¿okey? Ahora ve a cambiarte... –agregó para tranquilizar a Sonia, y probablemente para quitársela de encima y poder seguir hablando con su hermana.



Resignada, Sonia subió las escaleras y entró al cuarto que su tía les había preparado. No pudo evitar notar las repisas y librerías vacías, antes llenos con los libros del fallecido ex esposo de su tía.

Ya que leer no le iba a ser posible, tenía que buscarse algo que hacer para no bajar a la fiesta. Recorrió el cuarto con la mirada hasta detenerse en una ventana, tal vez desde ahí alcanzaba a ver el coche y su libro, pero en vez de dar a la entrada, su ventana daba a un jardincito bardeado tras el cual se alcanzaba a ver parte del pueblo.



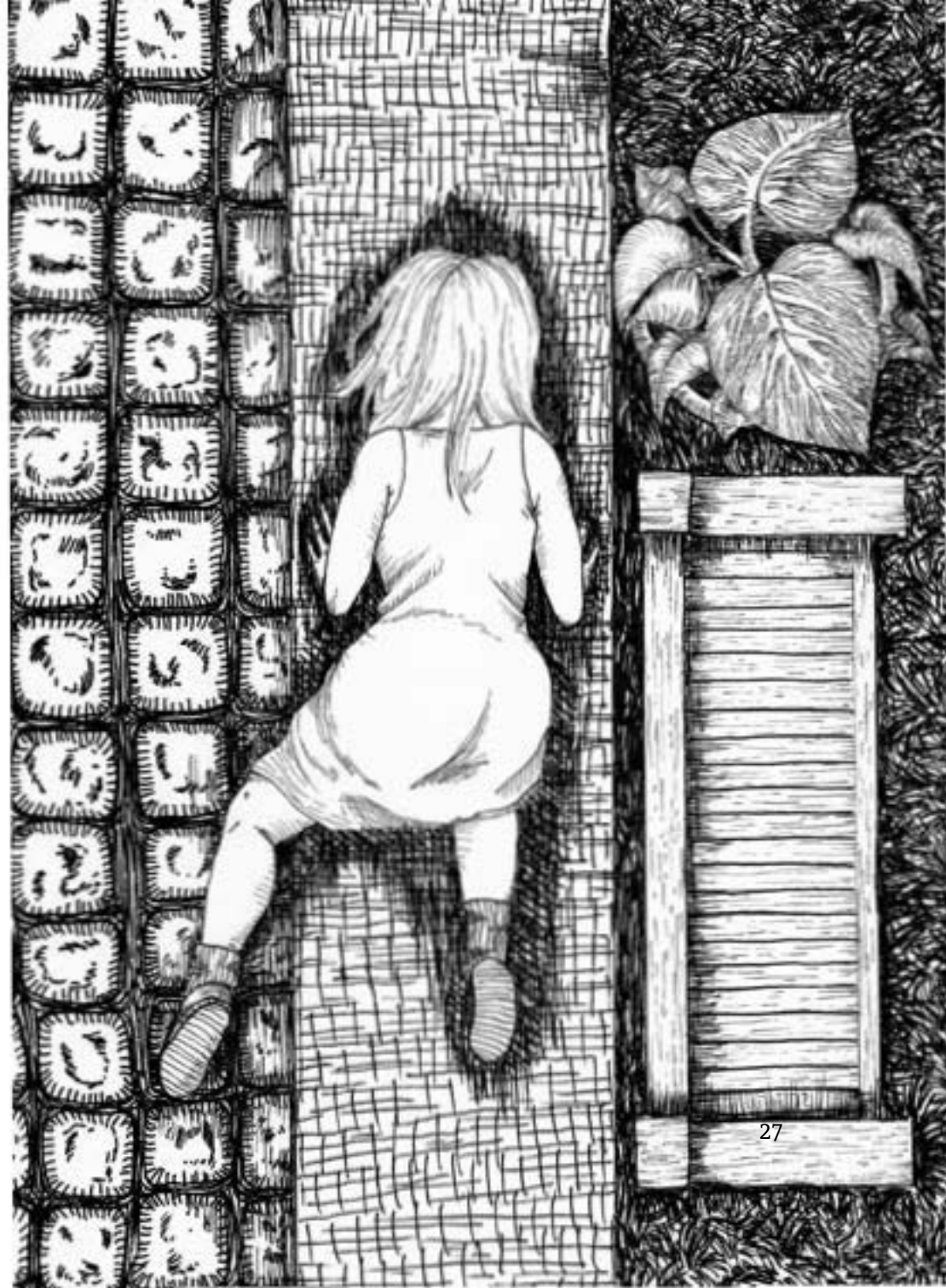
Su madre y su tía estaban ocupadas. Esta era su oportunidad para explorar. Siempre había querido hacerlo y siempre habían sabido detenerla. Pues bien, hoy nadie iba a evitarlo.

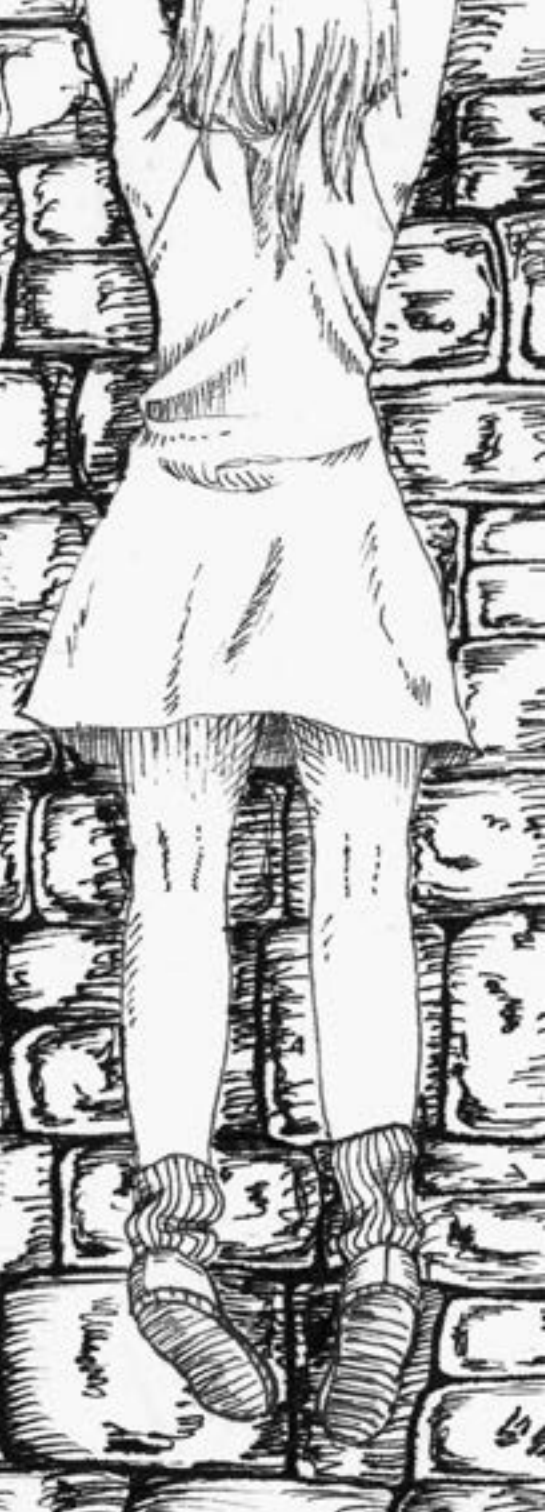


Apenas había pisado el pasto cuando oyó voces en el pasillo por el que había llegado hasta el jardín. Sonia se pegó a la pared conteniendo la respiración y pronto ambas personas regresaron sin siquiera asomarse al patio donde Sonia aguardaba.

Apenas dejaron de oírse sus pasos, salió de su escondite y corrió hacia la barda, trepó con habilidad y saltó al otro lado.







Ya estaba del otro lado, libre,
pero ¿y ahora qué? – Pensó
con cierta inquietud–.



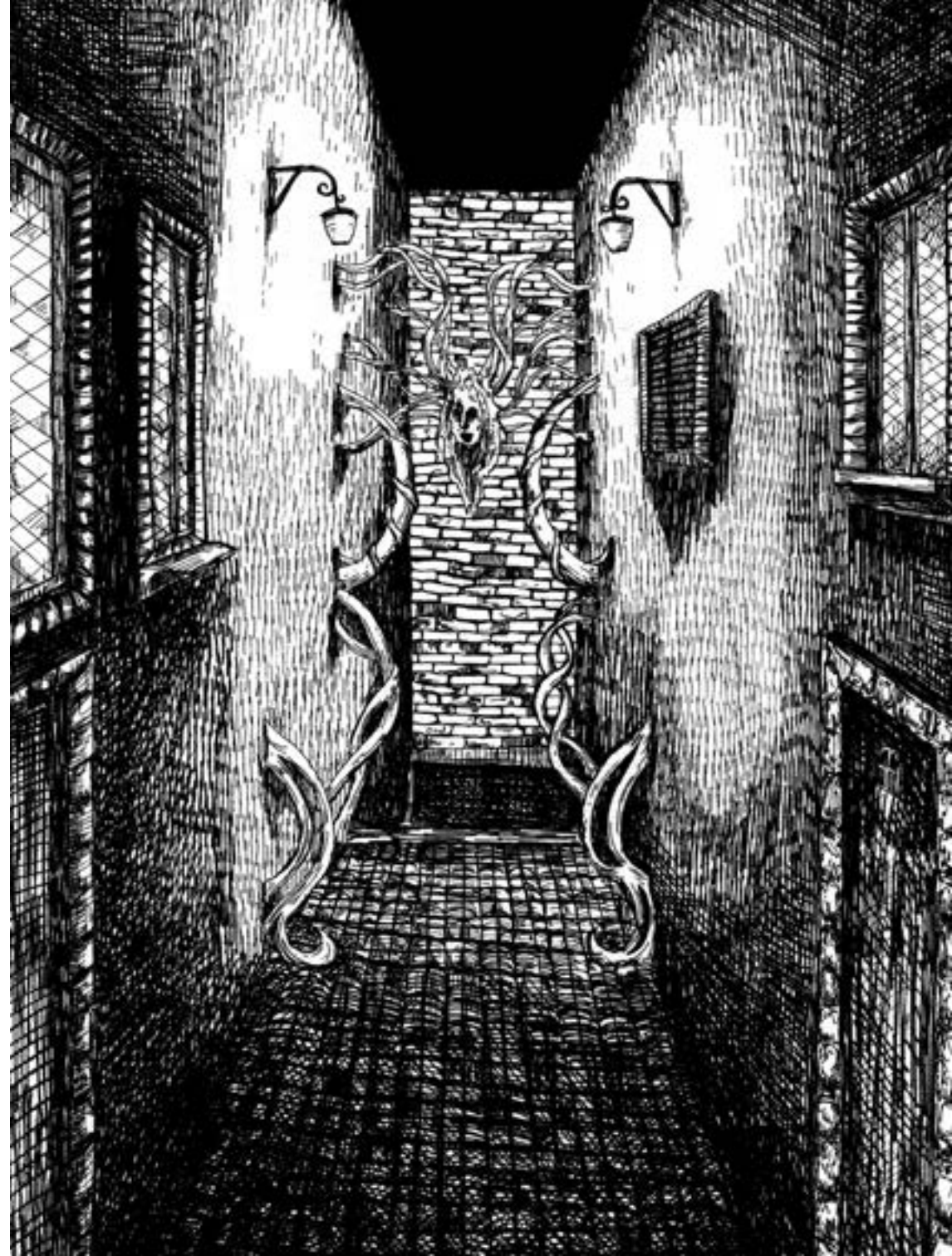
Era de noche y las calles le eran completamente desconocidas. Sintió una mezcla de miedo y emoción y se echó a correr por aquellas calles desiertas sin dirección alguna. Subió, bajó escalones, corrió por callejones y dio tantas vueltas que al final ya no sabía ni por dónde había venido. Una angustia comenzó a apoderarse de ella y corrió lo más rápido que pudo hacia donde ella creía era el camino de regreso.



En una de tantas vueltas Sonia giró a la derecha y se encontró en un callejón. Al fondo de este, había un gran arco decorado que era la entrada a unas escaleras que bajaban.

La entrada era engañosa, lo cual ya debía ser una pista.

Aun así, Sonia no se lo pensó dos veces y bajó las escaleras.



No había llegado al primer descanso cuando Sonia se sobresaltó al oír una voz que la interrogaba:

–¿Cómo entraste? ¿quién eres? –Sonia volteó para ver al pie de las escaleras a un muchacho algo mayor que ella quien la miraba fijamente.

–Soy Sonia, salí de casa de mi tía a explorar pero me perdí y llegué aquí.

–Tal vez hubiera sido mejor que nunca encontraras este lugar... es peligroso.

–¡Pero este lugar es fantástico! ¿cómo podría ser peligroso? –dijo Sonia sonriendo por primera vez en todo el día.

–Por cierto, ¿quién eres tú?

–Soy el guardián de la biblioteca.

–¿Desde cuándo eres guardián, cuántos años tienes?

–Desde que tengo memoria, la biblioteca me hizo para cuidarla y asistir a la gente que logra entrar.



Sonia no hizo más preguntas pues las respuestas que había obtenido sólo la habían confundido más. El guardián le indicó con un gesto que podía ver lo que quisiera y ella, entusiasmada, corrió al librero más próximo.

Tomó un gran libro de tapas color vino pero se quedó perpleja al abrirlo, abrió otro libro, y otro y otro más sin entender qué pasaba.

–¡Oye! ¡Esto está vacío, todas las páginas de todos los libros están en blanco!

–¿Estás segura? –respondió el guardián con sorna. Sonia se sentía estafada pero volvió a abrir el libro que tenía en las manos y, entonces, vio.

Poco a poco empezaron a distinguirse letras e ilustraciones en ambas páginas.

–Todos los libros están en blanco a simple vista, y cada persona ve una historia diferente en cada libro –respondió el chico. Esa es la magia de la biblioteca, y es por eso que las historias que esta alberga son casi infinitas.



Sonia volvió a contemplar el libro que tenía en las manos y miró a su alrededor, por primera vez se fijó que las escaleras por las que había llegado continuaban bajando en espiral por lo que parecían ser muchos pisos más.

–¿Qué tan grande es la biblioteca? –preguntó ella.

–Continúa por muchos pisos más hacia abajo, pero la biblioteca nunca deja de crecer pues se alimenta de historias. Sin embargo, como te dije, Sonia, este lugar es peligroso y no debes pasar mucho tiempo aquí, o podrías no salir nunca.– Sonia miraba al guardián escéptica, es verdad que la biblioteca en sí misma era inusual pero ¿qué creía, que podía engañarla como a una niña? Aun así no dijo nada y siguió escuchándolo. –Sin previo aviso la biblioteca se mueve y cambia los pisos de orden a su antojo. Si no la conoces puedes quedar atrapado en uno de estos cambios y nunca lograr salir, los cambios son impredecibles y nunca puedes saber qué piso va a cambiar con cual, ¿entiendes? –Terminó de explicar el guardián muy serio.



Sonia por fin entendió que no bromeaba al respecto. Sintió miedo ante la idea de quedar atrapada allí para siempre pero le parecía un desperdicio irse de ese lugar sin siquiera leer algo, esa biblioteca era un sueño hecho realidad.

El guardián pareció adivinar sus pensamientos y continuó: este libro que cargo es un mapa, el cual uso de guía para encontrar lo que necesito, ya sea un libro o una persona, pero eso es sólo si la biblioteca quiere que lo encuentre, de lo contrario sería inútil buscarlo. Llámame si te pierdes e iré por ti. Ahora que te lo he explicado todo, siéntete libre de explorar, pues pocas personas encuentran este lugar, pero ten en cuenta mis advertencias, y no pases más tiempo del necesario, o incluso yo no podré ayudarte a salir. Dicho esto, el guardián caminó hasta un sillón y se sentó a leer el libro que cargaba.



Sonia lo imitó, las historias se le iban presentando una a una ante sus ojos, historias que ella nunca antes había hubiera imaginado, cada una mejor que la anterior.

Decidió que, si debía apurarse, al menos iría a los demás pisos para ver qué clase de libros había ahí.

Las horas no pasaban allí dentro, leía y leía un libro tras otro sin cansarse, o tener hambre, o sed. Quería quedarse ahí para siempre, las historias eran fantásticas, definitivamente mucho mejores que su vida, y seguro que su madre todavía no la extrañaba, mucho menos su padre... o su tía. Pensó Sonia.

*Los libros en cambio,
no se acabarían nunca.*





Cuando terminó de leer todos los libros de ese piso Sonia se detuvo, miró a ambos lados del salón pero el guardián no estaba allí. Ya no sabía cuántos pisos había bajado, podían ser cuatro o quizá siete, se dio cuenta que no sabía qué hora era, o día; cuando había entrado era de noche, por lo que con la cantidad de libros que había leído ya debía ser mínimo de día, o de tarde, o día de pasado mañana. Era imposible haber leído tantos libros de corrido. Recordó que en todo ese tiempo no había dormido ni comido, pero no se sentía cansada o hambrienta, esto se le hizo raro, recordó lo que le había dicho el guardián y sintió un escalofrío sólo de pensarlo. Sonia bajó un piso más para buscarlo, pero tampoco estaba allí.

Bajó otro piso y tampoco lo encontró, seguía llamándolo pero no obtuvo respuesta. Por primera vez estuvo consciente del silencio que había en ese lugar. Estaba sola. Comenzó a subir piso por piso sin recordar en cuál ya había estado y en cuál no, por fin, llegó a uno en el cual en medio del salón había un sillón con libros abiertos. Sonia se acercó hasta ellos pero no reconocía el lugar, ni los libros, entonces se fijó en un suéter que había en el sillón, definitivamente no era suyo pero...



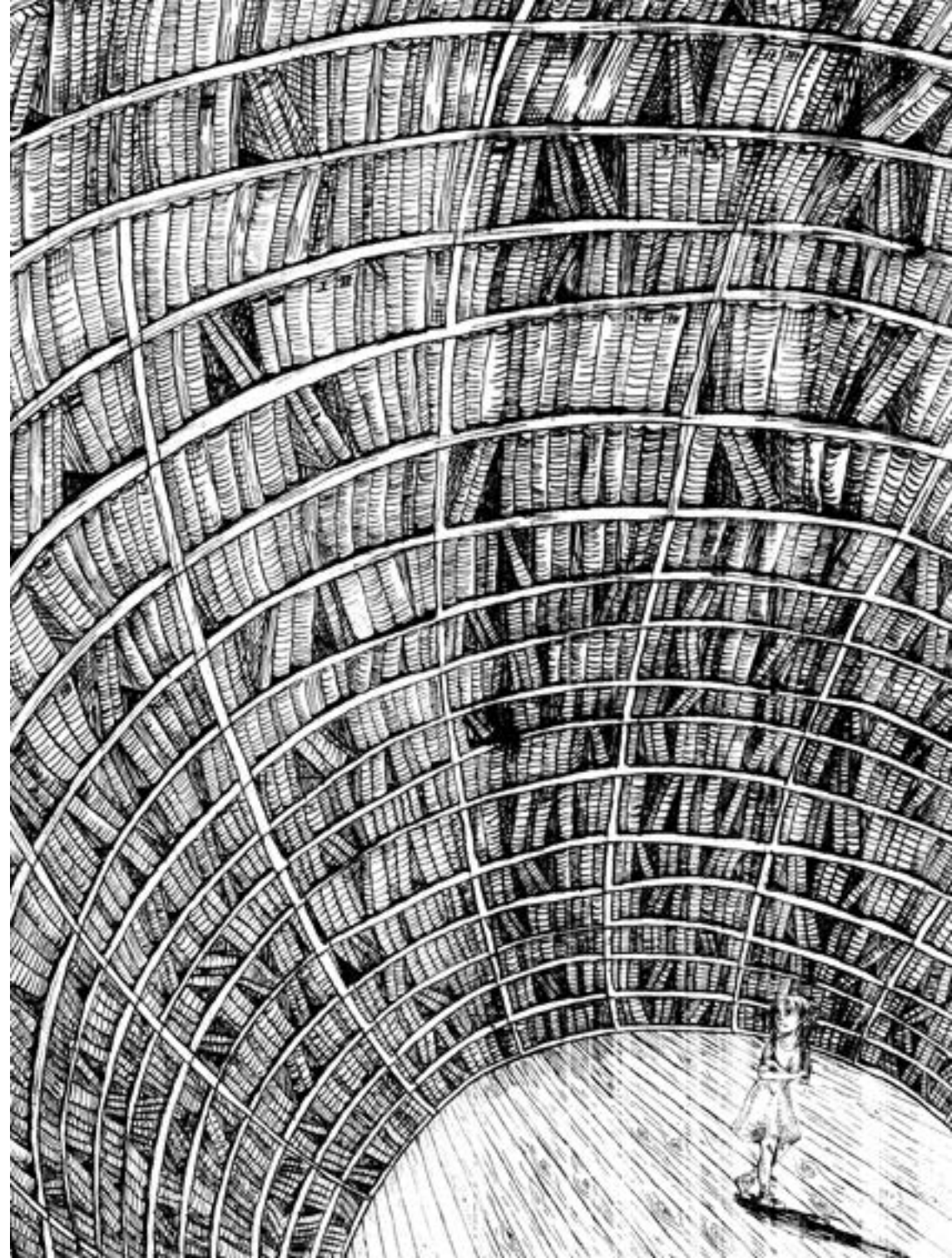
Sonia vió la ilustración del libro que yacía abierto sobre el sillón y entendió con horror qué había pasado realmente con las personas que no se habían ido de la biblioteca.



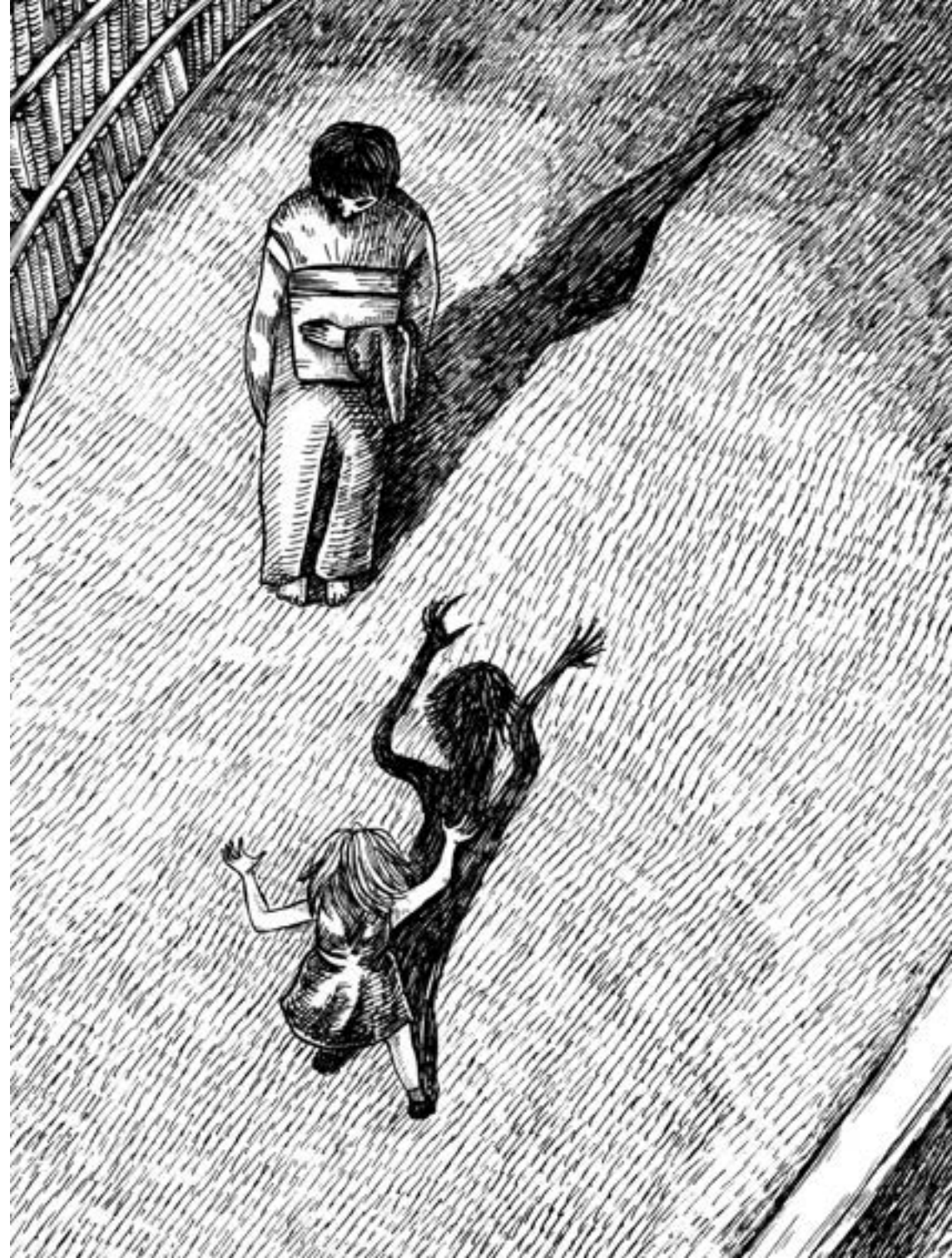
La biblioteca las había absorbido y ahora eran parte de sus infinitas historias. Y a ella le estaba pasando lo mismo, la falta de sueño y hambre eran la primera señal de ello.



La biblioteca ya no le pareció un lugar tan maravilloso, los techos eran muy altos y la iluminación era lúgubre en vez de acogedora, las paredes se inclinaban hacia adentro como si fueran a venirse encima en cualquier momento, los libros eran tantos que se amontonaban por todas partes y el silencio, ese silencio. Sonia corrió escaleras arriba gritando por el guardián, tenía que regresar a casa de su tía.



Lo encontró en el primer piso, de pie y con su libro bajo el brazo como si hubiera estado esperándola todo ese tiempo, pero aunque Sonia le jaló de la túnica y gritó en su cara, era como si él no la oyera, o llevara tanto tiempo ahí de pie que hubiera olvidado cómo hablar. Sonia se asustó mucho y se dio la vuelta hacia las escaleras para salir, sin darse cuenta de que algo sí había cambiado en el rostro del guardián, quien la miraba con tristeza desde su sitio sin poder moverse.



Sonia subió las escaleras por lo que debía ser el último trecho antes de salir a la calle cuando de pronto, escuchó un fuerte crujido y un lejano rumor en la madera. No alcanzó a subir más de tres peldaños cuando un escalón se rompió y atrapó su pie en él, ella empezó a forcejear pero todos los escalones empezaron a romperse uno a uno bajo sus pies y el barandal empezó a torcerse, la biblioteca se estaba moviendo para atraparla. Pasó mucho tiempo allá abajo y la biblioteca no la dejaría salir, ya había comenzado a absorberla cuando ella se había dado cuenta. Los peldaños rotos se inclinaron y Sonia terminó de caer, se aferraba con las manos a esa escalera que cada vez era más vertical y se movía hacia abajo, para enterrarla.



Sonia lloraba de la desesperación y gritaba auxilio hasta que de pronto, el guardián salió de se extraño trance y al verla, corrió hasta el borde de la escalera para salvarla.

–¡Ayúdame!– El guardián le extendió la mano pero Sonia no lo alcanzaba, parecía alejarse más cada que lo intentaba y ella estaba cada vez más aterrada.

–Sonia, ¡no puedo ayudarte! ¡La biblioteca no me lo permite y si lo intento me absorberá!

La escalera la había arrastrado un piso abajo, su cuerpo estaba astillado y su pie atorado en la madera pero Sonia intentó relajarse, cerró los ojos con fuerza y respiró profundo para dejar de llorar. Repasó en su mente todo ese día –o días, ya no estaba segura– Abrió los ojos y vio que el guardián había alcanzado su mano. Comenzó a jalarla hasta que por fin logró zafarla de la madera, en ese preciso momento toda la biblioteca se detuvo con un fuerte estrépito y una sacudida que hizo que Sonia cayera al piso lastimándose el tobillo. Cuando alzó la vista, la biblioteca había vuelto a su estado normal, enfrente de ella el guardián la veía con desconcierto y miedo.





Su piel y su túnica se habían vuelto de un extraño color, Sonia entendió qué estaba pasando pero cuando se acercó para agarrar al guardián, este se convirtió en miles de hojas de papel que volaron por toda la sala.

—¡NO! —gritó ella, a punto de llorar otra vez, pero entonces oyó la voz del guardián diciéndole:

—¡Sal ahora Sonia, corre!—
Era como si el sonido de las hojas volando por el salón fuera su voz.



Sonia obedeció y subió las escaleras hasta salir de la biblioteca. O al menos, eso creyó.



Un viento helado le golpeó la cara apenas puso pie afuera pero al ver a su alrededor, Sonia vio que esa no era la calle, seguía habiendo libros en cada pared, como si la biblioteca se hubiera extendido hacia el pueblo.



Oyó un crujido fuerte y Sonia entendió que era la biblioteca despertando de nuevo para ir por ella. Se echó a correr con todas sus fuerzas, esta vez sabía a dónde ir.



Divisó de lejos lo que debía ser la barda al jardín de su tía, ahora un librero, y saltó de nuevo. Sintió una punzada de dolor en su tobillo, pero se tragó el dolor y siguió adelante, más escaleras, un último pasillo y cuatro puertas de cada lado, había llegado.



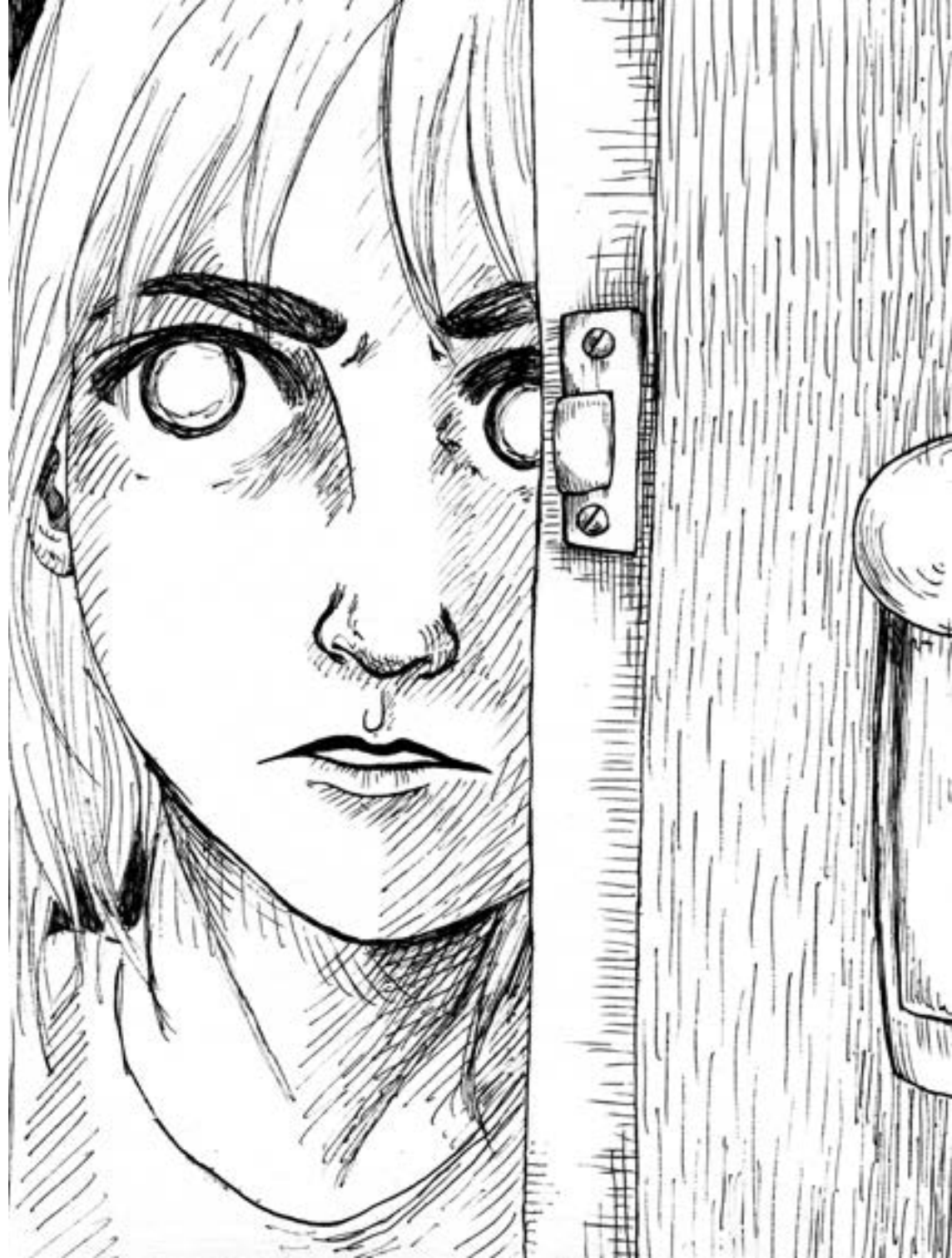
Corrió hasta alcanzar su cuarto y cerró la puerta con llave tras ella, acto seguido se dejó resbalar hacia el piso, tenía la respiración entrecortada y el corazón le latía a toda velocidad. Poco a poco fue calmándose y abrió los ojos. Por la ventana entraba un rayo de luna y una brisa cálida y agradable.



Quitó la llave y lentamente abrió la puerta, todo había vuelto a la normalidad. El pasillo estaba levemente iluminado y las voces que llegaban eran indiscutiblemente de los invitados de la fiesta, ya hasta habían puesto música para bailar.

Sonia soltó un suspiro de alivio, después de todo no era tan malo estar allí. Pensó en el guardián y lo que había hecho por ella y se sintió triste, pero al mismo tiempo agradecida y aliviada de haber salido de ese lugar.

Se alisó el vestido y arregló el cabello lo más que pudo y bajó a la fiesta (ahora sí cojeando un poco).



Apenas llegó al pie de la escalera su mamá le salió al paso.

–Sonia, ¿en dónde estabas?– Sonia no supo qué responder así que no lo hizo. –En fin, qué bueno que bajas, ten, encontré tu libro, estaba tirado bajo la cama –dijo su madre entregándole un librito de tapas negras el cual Sonia nunca antes había visto en su vida. Estuvo a punto de decir que ese libro no era suyo pero algo le hizo sentir que no debía hacerlo.



Apenas había abierto el libro cuando su mamá la interrumpió:

–¡Ah, Sonia! ven, te quiero presentar –Sonia volteó y vio a su madre saludando a una pareja, detrás de ellos, un chico miraba nervioso la casa, era idéntico al guardián.

Al verlo, Sonia sonrió y cerró el libro que llevaba en las manos.

