

“La metodología de investigación en acto creativo”¹ en el contexto de las escuelas de arte

Abordaje desde la perspectiva de producción de libro-álbum

Myrian Bahntje

Profesora Superior en Artes Visuales. Especialidad Pintura por la Escuela Superior de Artes Visuales (ESAV) de Bahía Blanca (1996). Licenciada en Ciencias Sociales y Humanidades por la Universidad Virtual de Quilmes (2006). Docente en la ESAV y participante del equipo de Investigación del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur (UNS), a cargo de la Lic. Norma Crotti.

Lilia García Bazterra

Profesora en Castellano y Literatura. Magíster en Educación Psico Informática por la Universidad Nacional de Lomas de Zamora (UNLZ). Posgrado Internacional en Gestión y Política de la Comunicación y la Cultura por FLACSO (2007). Se desempeña como docente y su profesión se ha encauzado hacia la creación literaria y la investigación científica. Ha sido admitida en la Universidad Abierta de Barcelona para la realización del Curso de Especialización Libros para Niños y Jóvenes en la Sociedad Actual 2007-2008.

(...) la historia del arte presenta épocas críticas en las que cierta forma de arte aspira a efectos que sólo podrán ser conseguidos plenamente con un cambio de patrón técnico, es decir, con una nueva forma artística.

Walter Benjamin²

Introducción

El presente documento se construye a manera de ensayo y es el resultado del trabajo conjunto realizado por las profesoras Myrian Bahntje y Lilia García Bazterra³ en el contexto educativo de la Escuela de Artes Visuales de Bahía Blanca. La investigación toma como eje central el tema del

¹ “Metodología de Investigación en Acto Creativo”: nominamos así al proceso de producción que combina la energía creativa y la búsqueda y construcción de marcos teóricos de manera que impulse al descubrimiento de nuevos modos expresivos. Pedimos disculpas por el estado conceptual primitivo del empleo de este término o la ignorancia de otro que abarque el concepto y sea universalmente válido. Dada la inminencia de la comunicación de esta experiencia, nos ha resultado imposible rastrear el uso de esta nominación conceptual. Esta *impertinencia científica* es responsabilidad de Lilia García Bazterra que con gusto se dispondría a revisar la bibliografía sugerida por los evaluadores o a procurar definir con mayor precisión este concepto.

² Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproductions”, 1969.

libro-álbum y promueve una “metodología de investigación en acto creativo”.

La posibilidad de ejercer la asignatura Taller de Texto en una escuela de arte que está gestando la carrera de Ilustrador Profesional, y el encuentro con la Profesora Myrian Bahntje que alienta intensas búsquedas de nuevos impulsos en investigaciones para promover posibilidades expresivas como proceso cognitivo, hicieron que en 2006 ambas profesoras en función de las inquietudes de aquel momento, presentaran proyectos de investigación asociados para el II Encuentro en Capacitación en Arte organizado por la Dirección de Educación Artística dependiente de la Dirección General de Cultura y Educación de la provincia de Buenos Aires y la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Desde aquel entonces a la actualidad, la labor investigativa de ambas docentes, sin dudas *caótica* –ya que no se encuentra contenida en parámetros formales sino que es el resultado del esfuerzo voluntarista– ha logrado resultados que validan sus avances y que se irán explicando en el cuerpo de este documento.

El objetivo del presente ensayo es dar cuenta, procurar una descriptiva del proceso cognitivo que se consolidó en el espacio académico de la Escuela de Artes Visuales de Bahía Blanca y que imprimió huella, inicialmente, en un Proyecto Pedagógico Institucional que dio como resultado una edición en el nivel provincial y, posteriormente, a medida que se avanzó en la investigación y en la metodología de trabajo, un logro de premiación internacional.

Contextualización y marco teórico

Un primer acercamiento al trabajo en equipo resultó la experiencia llevada a

cabo en 2005 con el Consejo General de Cultura y Educación de la provincia de Buenos Aires. En dicha oportunidad, la Escuela de Artes Visuales de Bahía Blanca, en conocimiento del concurso “Docente Autor” organizado por el mencionado Consejo General de la Dirección General de Cultura y Educación, presentó un *Proyecto Pedagógico Institucional para la Ilustración de Obras Premiadas* coordinado por Myrian Bahntje, a cargo del Taller de Ilustración III,⁴ en colaboración con Lilia García Bazterra.

En dicha ocasión ya estaba latente la expectativa de encauzar a mediano plazo la internalización y experimentación en torno de una producción cultural de vanguardia como es el libro-álbum. Fue así como se buscó que fuera ésta una oportunidad de avance en ese sentido y se planteó un concepto de ilustración que buscaba trasponer los límites de la tradición en este campo, razón por la cual se propuso al Consejo General de la provincia de Buenos Aires la necesidad de que los alumnos interactuaran con los docentes autores de las narraciones en dos de construir una imagen consensuada.

En el transcurso del desarrollo de la experiencia, el Consejo comprendió el espíritu que animaba la producción y la necesidad de experimentación en equipo y propuso que también se trabajara el diseño, lo que permitió reorganizar el trabajo para ir encauzando la relación texto, ilustración y gráfica en un *continuum* significativo.

A pesar de los muchos aspectos mejorables de la producción final que se consolidó en la edición de las obras *Cuentos Iniciales* y *Primeros cuentos*, con pie de edición del Consejo General, esta oportunidad permitió repensar desde la práctica y comenzar a madurar la construcción de un libro que busque ir más allá del tradicional libro ilustrado.

³ Es de considerar que la trayectoria literaria de Lilia García Bazterra en el campo de la literatura infantil y juvenil la ha llevado a plantearse durante muchos años la fuerza comunicante de las obras en relación con lo que con frecuencia se considera simplemente el soporte textual. Las cuatro ediciones de su obra *Hola Neurona* han permitido observar las diferentes respuestas receptoras de los jóvenes ante la misma obra literaria ilustrada y diseñada de diferente manera, y han podido reconocer a menudo el valor decorativo que las editoriales atribuyen a ciertos elementos paratextuales.

⁴ Los alumnos que en su momento cursaban este Taller de Ilustración III, correspondiente a la Tecnicatura en Ilustración, cursaban paralelamente el 3° año de la Tecnicatura en Diseño Gráfico.

Esta experiencia permitió que las profesoras profundizaran la reflexión sobre lo que en aquel momento consideraban una interacción de diferentes lenguajes en la construcción textual. Situación que fue posible porque antes de esta instancia, cada una, desde las diversas disciplinas, había logrado visualizar las posibilidades expresivas que permitía la vanguardia del libro-álbum, adquiriendo un bagaje teórico que comenzaron a poner en juego nuevos conceptos en la práctica docente en un marco de investigación en acto creativo.

Para consolidar el marco teórico se inició un intenso rastreo bibliográfico. Son escasos los trabajos destinados al debate en este sentido, pero los artículos varios que se pueden encontrar en revistas especializadas en literatura infantil, como la reciente publicación del ilustrador Istvan Schritter, *La otra lectura. La ilustración en los libros para niños*,⁵ manifiestan una creciente preocupación acerca del tema. En el ámbito científico, se puede mencionar la Tesis doctoral de Cecilia Silva Díaz Ortega, *¿Qué libros más raros! Construcción y evaluación de un instrumento para describir las variaciones metaficcionales en el álbum*, de la Universidad Autónoma de Barcelona.⁶ Otra bibliografía específica en español es *El libro-álbum* de autores varios, publicado por el Banco del Libro de Venezuela,⁷ agotado en el mercado. Por consiguiente, los artículos de mayor acceso son aquellos colgados en la web, tanto de esta organización como los de la revista digital *Imaginaria y Cuatrogatos*.

Son de sumo interés los concursos que desde la propuesta de libro-álbum invitan a la indagación, a repensar la producción de libros infantiles. Por otra parte, algunas colecciones como *Libros-álbum del Eclipse*,⁸ resultan un buen material de análisis y reflexión. Aún así, debido al escaso material científico, se puede decir que el estudio del libro-álbum es un campo virgen en espera de su construcción teórica a partir de un trabajo, que entendemos, debe ser interdisciplinario.

En el buceo bibliográfico, nos encontramos con libros de cuentos infantiles en los que la ilustración *acompaña* al texto – típico de los cuentos infantiles tradicionales –, cuentos en los que la ilustración ofrece información complementaria del texto o información extra, no necesarias para comprender el texto. Sin embargo, se puede ir aún más lejos y alcanzar una relación entre texto e ilustraciones en términos de “sinergia”,⁹ concepto que utilizan Sipe¹⁰ y Latham,¹¹ como “término que se refiere a la producción de dos agentes que en combinación tienen un efecto mayor al que tendrían cada uno por separado”. John Warren Stewig¹² de forma similar utiliza el término “simbiosis”. Tanto Sipe como Lewis se abstienen de ofrecer una clasificación estática de la relación entre el texto y las ilustraciones y discuten un tipo de relación más orgánica y dinámica, inspirada en la ecología. La primera característica es la interanimación (las palabras cobran vida con las ilustraciones y las ilustraciones con las palabras, pero esto sólo es posible en la experiencia de

⁵ Istvan Schritter, *La otra lectura. La ilustración en los libros para niños*, 2005.

⁶ Cecilia Silva Díaz Ortega, “¿Qué libros más raros! Construcción y evaluación de un instrumento para describir las variaciones metaficcionales en el álbum”, Tesis doctoral, Dir. Dra. Teresa Colomer Martínez, 2002.

⁷ AA.VV., *El libro-álbum*, 1999.

⁸ Colección dirigida por Istvan Schritter, trabajo por el cual se le otorgara el Premio Octogonal de Honor 2004 (CIEJU-RICOCHET, Francia).

⁹ Diferenciar el concepto de “sinergia” utilizado por Sipe y Latham del de Dresang, el cual está más cercano a lo que junto con otros autores han llamado “iconotextos”. La sinergia para esta autora es una característica presente en el álbum a partir de los 90. “Las palabras se hacen ilustraciones y las ilustraciones se convierten en palabras. En la forma más radical de sinergia las palabras y los textos están tan integrados que resulta imposible decir cuál es cuál” (Eliza Dresang: *Radical Change: Books for Youth in a Digital Age*, 1999, p. 88).

¹⁰ Lawrence R. Sipe, *How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships*, 1998.

¹¹ Don Latham, *Radical Visions: Five Pictures Books by Peter Sis*, 2000.

¹² John Warren Stewig, *Get the Picture? The Dynamic Marriage of Picture-Book, Text and Images*, 2003.

lectura),¹³ la segunda es la flexibilidad (la relación entre ambos es variable, cambiando y adaptándose de página a página), y la tercera es la complejidad (en ese ecosistema existen diferentes tipos de ilustraciones y de textos que tienen más de una función).¹⁴

Entre estas maneras diferentes de hacer convivir a los distintos lenguajes, radica la distinción entre el libro ilustrado y el libro-álbum, en un límite difícil de definir porque más allá de que parece haber un acuerdo en que en un álbum confluyen dos códigos –textual y gráfico– los desacuerdos surgen en determinar cuáles son las maneras en que estos códigos interactúan.

El libro-álbum en foco

A partir de la experiencia con *Cuentos Iniciales* y *Primeros Cuentos*, el rastreo bibliográfico y la fuerte expectativa de generar un avance en este campo, en 2006 se buscó trabajar afianzando las estrategias didácticas.

Fue así como en el Taller de Ilustración III se invitó a la cátedra a la Prof. Lilia García Bazterra. En esa instancia los alumnos propusieron la posibilidad de experimentar o de ejercitar a partir de una obra de la profesora que estaba asistiendo al taller en calidad de autora de literatura. Entonces Lilia, en conocimiento de que los alumnos contaban con las bases del Concurso Internacional de Literatura Infantil LIBRESA-Julio C. Coba, aportadas por la profesora Myrian para acercar el ejercicio del aula al universo de la realidad de los profesionales en formación, propuso no practicar sino realizar un trabajo con vistas a la participación en el concurso.

Es de considerar que, si bien el concurso tiene valor mundial como “concurso literario”, las bases que se difundieron

tácitamente hablaban de libro-álbum, de las características de este objeto cultural aún indiferenciado conceptualmente en el universo científico del arte pero ejercitado como práctica cultural en el mundo editorial, aunque con dudosas acepciones.

Para reforzar este planteo previo, valga la siguiente cita:

Los editores y los especialistas tampoco parecen coincidir (...) En el mundo editorial, el álbum se considera a partir de sus características de formato. Por lo que cuando se habla de álbum, se hace referencia a un producto (usualmente de 24 ó 32 páginas) en el cual la mayoría (casi siempre todas las dobles páginas) contienen ilustraciones. Con una perspectiva diferente, los especialistas se fijan en la relación que se produce entre el texto y las ilustraciones y algunos, como por ejemplo, Shulevitz, considera dentro de la definición sólo a aquellas obras en las que se produce una interdependencia entre texto e ilustración.¹⁵

Con la certeza de que se encontrarían pocas orillas que contuvieran la experiencia, se inició un trabajo exploratorio. El universo editorial aparentemente se maneja con un criterio de formato, y los especialistas, supuesta autoridad intelectual en el tema, muestran una provocativa grieta de indefiniciones, espacio maravilloso para la experimentación expresiva.

Puestas manos a la obra, de un grupo de cuentos ofrecidos por la autora, la profesora Myrian y los alumnos involucrados en la producción que es objeto de este análisis, eligieron trabajar la obra *La familia de Martina Espadachini*.¹⁶ En esta experiencia se rescata la dinámica de trabajo llevada a cabo en 2005, con la edición de *Cuentos Iniciales* y *Primeros Cuentos*. Decimos que se rescata la experiencia como bagaje con-

¹³ David Lewis, *Reading Contemporary Picture Books: Picturing Text*, 2001, p. 55.

¹⁴ Cecilia Silva Díaz Ortega, *op. cit.*, 2002.

¹⁵ Cecilia Silva Díaz Ortega, *op. cit.*, p. 27.

¹⁶ El trabajo aquí analizado es el que Fernando Reali ilustrara y cuyo diseño realizó Iván Batistutti López.

ceptual en crecimiento por las profesoras involucradas en esta investigación pero es de destacar que la evolución de la investigación no se sustentó con el mismo grupo de alumnos. Y de allí lo intensamente meritorio del proceso en el marco institucional ya que cambió el grupo de alumnos: las ilustraciones se realizaron en la misma cátedra pero con los cursantes 2006 en colaboración con un alumno de 4º año que había participado de la experiencia anterior. Este es un valiosísimo indicador de que, cuando la investigación se realiza en determinadas condiciones, produce resultados interesantes y validados socialmente aunque los grupos de alumnos con los que se experimentan los avances conceptuales cambien. Es importante comentar que el trabajo gestado ganó el Primer Premio en el concurso del que participó.¹⁷

La evaluación de estas dos experiencias¹⁸ llevó al cuestionamiento por parte de las docentes, no sólo de la relación entre los diferentes componentes formales del libro-álbum sino la elaboración del mismo como aquel que probablemente amerite un punto cero distinto respecto del libro ilustrado. En la experiencia de las ilustraciones para el concurso Docente Autor y en *La familia de Martina Espadachini*, si bien se buscó que la ilustración implicara intercambios entre el ilustrador, diseñador y el escritor, el texto continuaba siendo una construcción previa a la ilustración.

Avances en la investigación

Se sabe que en el trabajo editorial se plantea en primer lugar el texto escrito, luego la empresa pide las ilustraciones y, finalmente, manda la totalidad del material al diseñador gráfico o, a partir del texto, el diseñador diagrama el libro

y se lo entrega al ilustrador para que trabaje los espacios vacíos destinados a las ilustraciones. Cabe destacar que hoy también es muy frecuente que el autor de todas las instancias de trabajo, o al menos de dos, sea la misma persona, lo cual no garantiza alejarse del preconcepto de trabajo fragmentado, que desde la primera experiencia áulica se buscó poner en crisis, fortaleciendo la idea de que la interacción e influencia mutua de los diferentes lenguajes que participan de un libro de cuentos debía ser parte de una dinámica de construcción y no sólo el resultado del ensamble de construcciones más o menos aisladas.

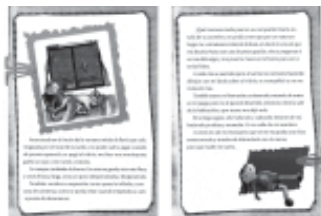
Es por eso que en la descripción de los trabajos citados a continuación, se podrá observar que la consigna de la experimentación en el aula surge a partir de un posicionamiento plástico y literario de diálogo entre los distintos códigos de un texto integrado que busca involucrar al lector invitándolo a sumergirse en la experiencia creadora de sentido.

A partir de la grieta abierta por lo no especificado en torno de la manera en que los códigos textuales y gráficos interactúan para el caso del libro-álbum, aparece el desafío de cuestionamiento y reflexión que giró en torno a la primera experiencia de 2005. Los resultados, lejos de ser homogéneos, dieron lugar a posibilidades diversas que tímidamente comenzaron a plantear el quiebre respecto del clásico libro ilustrado. De la primera experiencia podemos destacar situaciones clave que, sin ser del todo novedosas, son el resultado de un incipiente planteo teórico-práctico en relación al libro-álbum, soporte para la evolución que dio lugar a *La familia de Martina Espadachini*. Martina es el resultado de un sustancial crecimiento conceptual de las investigadoras en instancias de experimentación áulica.

¹⁷ Resultaría objeto de análisis observar el desarrollo futuro, la trayectoria de los jóvenes que en cátedra y en condiciones experimentales de investigación generaron este resultado.

¹⁸ Cabe aclarar que, además de las experiencias áulicas, las docentes buscaron seguir indagando en un proceso creativo que durante el período de receso de verano 2006-2007 dio lugar a *Ube, la nube*, también escrito por Lilia y que Myrian ilustrara. En el transcurso de 2007, *¿Dónde está la primavera?*, de la misma autora, fue trabajado en forma conjunta con Myrian y Estefanía Brzozowski, ex alumna de la institución que participara en el proyecto de ilustrar y diseñar los cuentos para el Concurso Docente Autor.

En *La gotita de lluvia*,¹⁹ la ilustración sugiere que aquello que se relata está escrito en el diario íntimo de la niña que cuenta su vivencia con una gota de lluvia. Nada en el texto habla de la existencia de este diario íntimo. La ilustración toma un vuelo propio y agrega información al discurso escrito.



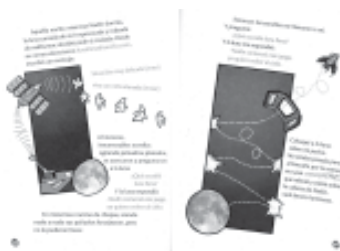
En *La pulga con hipo*,²⁰ el alumno decide incorporar una ilustración de página completa con la que se inicia el cuento, en lugar de comenzar, como tradicionalmente se hace, con el texto. La historia da cuenta de una pulga que con su hipo no deja dormir a la dueña de casa, el cuento *nace* con el molesto *pip*. La ilustración afirma que el *pip* es anterior a la historia y nos anticipa el molesto *sonido* que la recorrerá y del cual la ilustración se hace partícipe cuando, intervinendo las páginas con un grafismo manual, insiste en su presencia.



En *Luna llena*,²¹ la situación planteada en el momento en que la luna se cansa de vivir en la cabeza de la malhumorada



da Nadín y pide vía Internet ayuda sideral, es llevada a cabo por una ilustración en la que por momentos el texto es parte de la ilustración: el pasaje que dice “situación muy delicada (enter) vivo con una niña alunada (enviar)”, es parte del texto y es, conjuntamente con las estrellas y la imagen de la izquierda, la ilustración toda de la luna enviando el mensaje.



Con esta última imagen queda especificado que la tipografía constituye una forma visual. La anatomía tipográfica dada por la morfología del signo –propia de la familia tipográfica a la que pertenece–; sus dimensiones; el ritmo y distribución del texto; los descansos; los cambios tipográficos; el color asignado; el interlineado; el tipo de marginado; su relación con el contexto de inserción, por mencionar sólo algunas cuestiones, construyen un elemento figurativo en el plano.

¹⁹ Marta Cotroneo, *La gotita de lluvia*. Primeros Cuentos. Concurso literario Docente Autor, DGCyE, Buenos Aires, 2005. Primer premio. Ilustración y diseño de Melisa Holmgren.

²⁰ Matilde Wentzel, *La pulga con hipo*. Concurso literario Docente Autor. *Ibid*. Primera mención. Ilustración y diseño de Cristian Cascallar.

²¹ Cristina Ferrero, *Luna llena*. Cuentos Iniciales, Concurso literario Docente Autor, DGCyE, Buenos Aires, 2005. Primera mención. Ilustración y diseño de Iván Batistutti López.

En *La bufanda de mi abuela*,²² el texto es bufanda; en *La familia de Martina Espadachini*, el juego tipográfico refuerza, conjuntamente con la imagen,²³ la idea de que la gente “hace hss para adentro y shh para afuera como para pedir silencio”.



Las letras, destacadas en rojo, se amontonan y solapan para generar la idea de lo aspirado del aire, y adquieren un mayor interletrado para dar la sensación opuesta. Como afirma Teo Reissis:

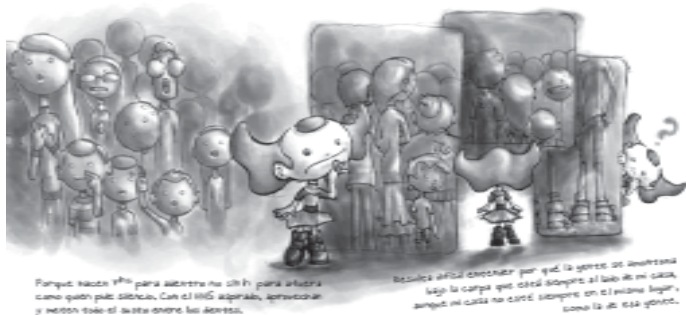
(...) toda fuente tiene su identidad (...) pero cómo la usemos y cómo la disponemos en el plano, nos dará un resultado u otro. La fuente no cambia. Cam-

bia nuestra manera de percibirla y apreciarla como tal, desde lo particular a sí misma (...) y desde su aporte a la totalidad de la obra.²⁴

Para la observación de estos trabajos, resulta sumamente interesante recordar la propuesta de relación entre el sistema de signos lingüísticos y el sistema de signos plásticos que plantea Fernández del Castillo al afirmar que:

(...) el objetivo ideal del diseño editorial parece ser el de lograr que ambos órdenes funcionen en sinergia, es decir, a) en un ideal de eficiencia comparable con el “grado cero”, cercano a la antisepsia y colindante con la santidad, en que ambos órdenes transmitan lo mismo, o b) que ambos órdenes actúen en un juego de armonía y contrapunto, lo cual abre un nivel de acción retórica en el que la interacción entre ellos, en vez de ser plana, se vuelve campo fértil para el tropo.²⁵

El aumento del cuerpo tipográfico en una distribución del texto que fragmenta intencionalmente el discurso, se hace eco de la sensación de angustia de Nadín en *Luna llena*. Se acentúa lo lingüístico, se



Porque hacer hss para adentro no es h para afuera como quien pide silencio. Con el hss aspirado, aspiración y hss para afuera no es h para adentro. Así adentro.

Porque hacer hss para adentro no es h para afuera como quien pide silencio. Con el hss aspirado, aspiración y hss para afuera no es h para adentro. Así adentro.

²² Silvia Acosta, *La bufanda de mi abuela*. Cuentos Iniciales. Concurso literario Docente Autor. *Ibidem*. Segunda mención. Ilustración y diseño de Ma. Estefanía Brzozowski.

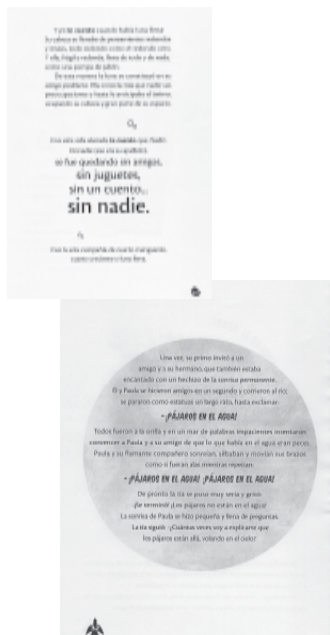
²³ Obsérvese que entre las bocas de las personas en el momento de aspirar el aire y las bocas cerradas para que este no escape, se destaca la carita del nene del primer plano que pareciera taparse hasta la nariz y así garantizarse meter “todo el susto entre los dientes”.

²⁴ Teo Reissis, *Cinco cuentos tipográficos y algunas consideraciones*, 2005, p. 173.

²⁵ Gerardo Kloss Fernández del Castillo, *Algunos extraños habitantes de la fuente. La letra, materia prima de la tipografía*, 2005, p. 28.

refuerza el texto, se influye en la interpretación.

La tipografía, a veces agigantada, otras veces minúscula, rivaliza con la ilustración, obligando al lector a hacer conexiones entre lo resaltado y lo coloreado, entre el texto *in crescendo* o disminuyendo. Todos estos recursos optimizan la participación del lector en la construcción de la obra como hecho estético.²⁶



En *Pájaros en el agua*,²⁷ el destacado reiterado de la expresión “pájaros en el agua” reafirma la insistencia de una niña que asegura esta visión en medio

del desconcierto del universo adulto. La caja de texto circular sugiere un contexto ambiguo entre cielo y agua para un cuento en el que se intenta convencer a Paula de que no puede estar viendo pájaros sino peces.

La manipulación de los textos, el tipo de diagramación, la inclusión de complementos gráficos como los íconos utilizados para el índice de los cuentos del concurso Docente Autor, son algunas de las decisiones propias del campo del diseño para enriquecer el mensaje gráfico en un proceso de producción de sentido.

El Diseño Gráfico, entendido como una técnica de la comunicación visual, es una disciplina abstracta. Regula el ajuste de la forma gráfica de los mensajes a las condiciones de su comunicación concreta. Para ello elabora un instrumental específico de naturaleza semiótica: el manejo de principios de comunicación visual en los que confluyen múltiples sistemas y códigos (verbales, escriturales, icónicos, artísticos, etc.).²⁸

Siempre teniendo en cuenta las posibilidades de cooperación por parte del lector.

Como afirma Istvan Schritter, “hay libros en los que el texto manda”, quizás en parte por la dinámica de construcción —el texto antes que la ilustración y el diseño— y por la fuerza del texto en sí, hace que la ilustración

(...) simplemente ilustre. Quiero detenerme en la palabra “simplemente”, pues todo esto puede no ser tan simple como parece. La sinonimia de la imagen con el texto no genera conflictos y puede invitar a que el lector la pase por alto, pero no siempre implica obviedad o redundancia.²⁹

²⁶ Ricardo Rosario, *Niños lectores de textos perversos*.

²⁷ Viviana Gladis Benitez, *Pájaros en el agua*. Primeros Cuentos. Concurso literario Docente Autor. DGCYE. Tercer premio. Ilustración y diseño de Diego Sáez.

²⁸ Norberto Chávez, *Arte aplicada o técnica de la comunicación: dos vertientes en la práctica del Diseño Gráfico*, 2003, p. 114.

²⁹ Istvan Schritter, *La otra lectura. La ilustración en los libros para niños*, 2005, p. 52.

En el cuento *La familia de Martina Espadachini* la búsqueda de seguimiento del texto implicaba precisamente el no caer en la obviedad para no traicionar al cuento. Cuando Martina habla de “las cosas” que gustan hacer en su familia, un lector adulto podría sospechar que se trata de personajes de un circo, sin embargo nada en la ilustración nos lo confirma. Cuando Martina cuenta que su hermano es “especialista en partirse a trozos” y que eso casi siempre se lo hace su abuelo, la ilustración juega con la fragmentación del espacio en el que el público –realizado en monocromos–, el hermano y el abuelo interactúan entre estupor y risas frente a la amenaza de un sable que en sus quiebres se perfila de ficción.

Cuando Martina cuenta que el público se amontona para ver a su padre tragar fuego, la ilustración muestra al papá largando humo.

Cuando afirma que todos en sus familias tragan sables, la familia es presentada en grupo frontal, en cuanto a su disposición frontal, a la manera de los retratos de familia *tradicional*, pero a diferencia de estos, mordiendo un único sable en los que los espacios vacíos generan la incógnita que se revelará más adelante: se

trata de los primos que aparecen y desaparecen.

Toda representación aporta al conocimiento de la cosa desde la perspectiva del sujeto que la representa. Goodman dirá que al representar un objeto lo “consumamos”.³⁰ El cuento de Martina se constituye como tal en la articulación de lo que el texto nos deja entrever y lo que su imagen o representación aportan. En más, a partir de la ilustración, la familia de Martina Espadachini, ya no puede ser otra porque se trataría de otro cuento aun cuando el texto no cambie.

Decir-con el texto

Históricamente, la ilustración nace como una manera de volver inteligible un mensaje como en el caso de las ilustraciones científicas o los despieces de máquinas, pero sin embargo otro aspecto de la ilustración es la de brindar un aporte personal a lo dicho en el texto que se acompaña y hasta la de *decir-con* el texto. Retomando las páginas de *Luna llena*, más arriba analizadas, la ilustración nos dice que quien relata el cuento es una lechuza, símbolo de la sabiduría,



³⁰ Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*, 1976.



metáfora del escritor omnisciente. En este caso no hablamos de representación, porque como afirma Elena Oliveras: “(...) la metáfora no ilustra, no representa ni traduce un contenido pre-existente; por el contrario, lo ‘crea’”.³¹ Hemos observado que la interacción tanto del ilustrador como del diseñador con el escritor, supone la habilidad de reconocer las posibilidades de la representación y de la creación en un juego articulado que brinda más de una lectura. Cuando en Martina el cuento nos dice que se acurruca mientras su padre le silba una canción, la ilustración nos muestra a Martina en distintas posiciones que dan a entender que finalmente se dormirá, aunque no veamos la cama. En este caso asistimos a otro recurso retórico: la sinécdoque, tropo expansivo que, con el mínimo elemento, crea el máximo significado. Esto propone un

tipo de lectura en la que el lector es invitado a resolver las ambigüedades; ensamblar las artes de la historia; integrar las distintas voces; participar en los juegos de doble codificación; reconocer las referencias intertextuales; salirse de la narración y colocarse en una posición distanciada, e integrar la información que le ofrecen texto e imagen.³²

Siguiendo el mismo criterio que en la *Pulga con hipo*, en el cuento de Martina se agrega una ilustración al texto que habla por sí misma. En este caso se trata del afiche con que se cierra el cuento; mientras el relato lingüístico devela con la última palabra, que se trata de una familia circense, el relato continúa con una imagen visual que actúa como recolector de los significados diseminados a través de todo el cuento. Como los afiches que tantas veces hemos visto por la calle, éste nos anuncia las funciones del circo. En ese espacio imaginario del cuento, lo concreto del afiche coherentiza un discurso que se perfilaba como disparate: Martina, cuando vuela por el aire lo hace arrojada por su madre desde un trapecio, cuando el abuelo “corta en pedacitos” a su hermano es sólo un truco circense. En definitiva lo que



³¹ Elena Oliveras, *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*, 2007, p. 25.

³² Cecilia Silva Díaz Ortega, *op. cit.*, 2002.



su familia hace con naturalidad –para nosotros *cosa de locos*– es normal en una familia de circo. Luego podremos volver a leer a Martina desde otro lugar. Es decir, se propone una relectura en la que será posible descubrir el valor significativo de cada uno de los ítems diseminados tanto desde los signos lingüísticos como no lingüísticos.

En relación a este cuento y aunque el concurso no lo requería, se presentó como parte de la maqueta o *dummy* una tapa que respetaba el diseño que sistematiza a la colección de la cual podía llegar a formar parte. Siguiendo el planteo de la ilustración a lo largo del cuento, la tapa buscó no anticiparse al cuento: Martina aparecía en primer plano volando por el aire

sobre un fondo verde, que sólo en la última ilustración se comprende que se trata de la niña realizando piruetas con el trapecio en el interior de la carpa del circo. Obsérvese que esta estrategia de producción no fue advertida por la editorial, que a la hora de diseñar la

tapa repitió exactamente la última imagen de Martina con el trapecio en el interior del circo, con lo cual conspiraba con todo el cuidado puesto a lo largo del proceso de ilustración. Fue necesaria una fundada explicación para que se repensara la tapa y finalmente se incorporara nuestra propuesta, aunque la rediseñaran. Creemos que esta situación pone de manifiesto el tipo de trabajo fragmentado al cual hacíamos referencia más arriba, y evidencia claramente la necesidad de comenzar a replantear la dinámica de construcción entre los distintos actores, al menos, para el caso del libro-álbum.



Conclusión

Explorar, buscar más allá de lo conocido, encontrar que el lenguaje³³ es la posibilidad expresiva de nuestro universo simbólico y que podemos buscar cierta resonancia poética conjugando los códigos, que de eso se trata el arte, y que esa vivencia se contagia en el aula con la pasión de crear.

Y crear con la musa inspiradora que tiene el 20% del mérito y pone en juego el 80% de transpiración que nos lo da el trabajo, el espíritu de investigación y poder jugar con el foco de la objetividad y la subjetividad en un mismo gesto, eso es lo que intentamos en nuestro voluntarioso proceso de investigación en acto creativo.

Se buscó describir una secuencia de experiencias que nos llevó a lograr la validación internacional a través de un Premio y que, a pesar de las discusiones de editoriales y especialistas, nuestra obra bien se puede considerar un libro-álbum ficcional.

Durante 2007 se implementaron nuevas consignas de trabajo, por ejemplo, a partir de una idea escrita por Lucía Blanco,³⁴ los alumnos construyeron historias visuales. Es decir, la escritura fue disparador para la construcción de un cuento que quedó en manos de los alumnos del Taller de Ilustración.

Como dupla de investigación, nos quedan muchos desafíos pendientes, interesantes reflexiones para abordar y un sinnúmero de interrogantes que procuraremos ir develando a través de esta metodología que resulta tan compleja de definir como el mismo concepto de libro-álbum.

Y de eso se trata, de fundar la cátedra desde todas las dudas sobre lo hecho y la única certeza de que las nuevas producciones e investigaciones en arte aún es-

tán por hacerse. Cuando la academia puede contener teóricamente el arte desde la completud y no desde la falta, es hora de buscar otra frecuencia de creación.

En este espacio de ensayo e investigación creado a pulmón, estamos experimentando nuevas consignas y abordajes, con el horizonte puesto en producir un objeto textual con una fuerte resonancia estética, que quizá sea literatura y el soporte, un libro, pero que necesariamente demande competencias de comprensión textual en la que la palabra no sea el único regente. Buscamos un entramado textual intenso, vamos en busca de un libro-álbum que, por ejemplo, sea imposible ser leído a los niños por radio.³⁵ ■

Referencias bibliográficas

- AA.VV.: *El libro-álbum: Invención y evolución de un género para niños*, Caracas, Banco del Libro, Colección Para-para/Clave, 1999.
- BENBENASTE, Narciso: *Sujeto = Política x tecnología / Mercado*, Buenos Aires, UBA, 1995.
- BENJAMIN, Walter: “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproductions”, en *Illuminations*, Hannah Arendt (ed.), trad. Harry Zohn, Nueva York, 1969.
- CHÁVEZ, Norberto: “Arte aplicada o técnica de la comunicación: dos vertientes en la práctica del Diseño Gráfico”, en Leonor Arfuch, Norberto Chávez y María Ledesma: *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos*, Buenos Aires, Paidós Estudios de Comunicación, 2^{da} reimpresión, 2003.
- DRESANG, Eliza: *Radical Change: Books for Youth in a Digital Age*, Nueva York, H. W. Wilson, 1999.
- GOODMAN, Nelson: *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*, traducción de J. Cabanes, Barcelona, Seix Barral, 1976.
- KLOSS FERNÁNDEZ DEL CASTILLO, Gerardo: “Algunos extraños habitantes de la fuente. La letra, materia prima de la tipografía”, en VV.AA., *Ensayos sobre diseño, tipografía y lenguaje*, Buenos Aires, Nobuko, 2005.
- LATHAM, Don: “Radical Visions: Five Pictures Books by Peter Sis”, en *Children, Literature in Education*, N° 3, 2000.
- LEWIS, David: *Reading Contemporary Picture Books: Picturing Text*, Londres y Nueva York, Routledge-Farmer, 2001.

³³ “La noción de lenguaje que estamos estipulando es equivalente a las posibilidades simbólicas de la especie; posee entonces una significación más fuerte que la habitualmente manejada por los lingüistas”, en Narciso Benbenaste: *Sujeto = Política x tecnología / Mercado*, 1995, p.69.

³⁴ Escritora y artista plástica bahiense.

³⁵ Idea construida a partir de Sculevitz, 1999: 132, citado por Cecilia Silva Díaz Ortega en la Tesis doctoral frecuentemente aludida.

- OLIVERAS, Elena: *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*, Buenos Aires, Emecé arte, 2007.
- REISSIS, Teo: *Cinco cuentos tipográficos y algunas consideraciones*, Buenos Aires, Nobuko, 2005.
- ROSARIO, Ricardo: "Niños lectores de textos perversos", [En línea], http://www.bancodellibro.org.ve/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=133&Itemid=126
- SCHRITTER, Istvan: *La otra lectura. La ilustración en los libros para niños*, Buenos Aires, Universidad Nacional del Litoral y Lugar Editorial, Colección Relecturas, 2005.
- SILVA DÍAZ ORTEGA, Cecilia: "¿Qué libros más raros! Construcción y evaluación de un instrumento para describir las variaciones metaficcionales en el álbum". Tesis doctoral (Dir. Dra. Teresa Colomer Martínez), Barcelona. Universidad Autónoma de Barcelona, 2002.
- SIPE, Lawrence R.: "How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory Text-Picture Relationship", en *Children, Literature in Education*, 29.2, 1998.
- STEWIG, John Warren: "Get the Picture? The Dynamic Marriage of Picture-Book, Text and Images", en *Children and Libraries*, Vol. 1, N°1, 2003.

Bibliografía

- BORRERO, Lucía: "Narrativas de fin de siglo para niños y jóvenes", en *Revista Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil*, N° 12, Bogotá, Fundalectura, julio-diciembre de 2000.
- BOZAL, Valeriano: *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1984.
- COLOMER, Teresa: *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, Madrid, Síntesis Educación, 1999.
- COLOMER, Teresa: *La formación del lector literario*, Salamanca. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998.
- DURÁN, Teresa: *¡Hay que ver! Una aproximación al álbum ilustrado*, Salamanca, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2000.
- GUZMÁN, Mali: "Especiales a la orilla del viento. Entrevista con Daniel Goldin", en *Revista Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil*, N° 12, Bogotá, Fundalectura, julio-diciembre de 2000.
- MARINO, Ricardo: "Cambiando de tema...", en *La Mancha. Papeles de literatura infantil y juvenil*, N° 8, Buenos Aires, marzo de 1999.
- MARINO, Ricardo: "El terreno donde crece la literatura infantil", en *La Mancha. Papeles de literatura infantil y juvenil*, N° 7, Buenos Aires, agosto de 1998.