

# Voces detrás de las páginas: relaciones entre imagen y escritura en los libros ilustrados infantiles

Istvan Schritter

## 1. LO GRÁFICO Y LO ESCRITO

El texto habla de Juan, de María y de trenes que van en distintas direcciones pero que, finalmente, toman el mismo sentido. El público suspira ante este final feliz. Pero, entonces, aparece la ilustración y plantea que el tren de Juan va en sentido inverso a su mirada, y también el de María; que un tren es moderno y el otro, antiguo; que, de acuerdo con eso, aparecen dudas respecto de si María es María, si Juan es Juan, si María es Juan, si Juan es María, si la historia es en épocas distintas, si alguna vez realmente se juntaron o solo fue una fantasía.<sup>1</sup>

Imagen y escritura construyen lecturas múltiples. La lectura del texto, la de las ilustraciones, la que nace de la unión de ambos discursos. En los libros para niños, estos nexos se vuelven un eje y arman un entrelazado de sentidos que tiene raíces en lo histórico y en lo político, en lo didáctico y en lo semiológico. Desde la perspectiva de un ilustrador, abordar la relación de lo gráfico con lo escrito puede redundar en varios temas vinculados entre sí. Para este artículo, tomaré en principio aquellos relacionados con la ilustración de textos que no pertenecen al ilustrador, en libros en los cuales –al contrario de lo que sucede con los libros-álbumes<sup>2</sup> y los libros-objeto<sup>3</sup>– el texto impreso podría leerse sin inconvenientes, al margen de las ilustraciones. Es decir, entonces, que me referiré a cómo se construye la relación entre el escritor y el ilustrador

*En los libros para niños, la relación entre imagen y escritura es particularmente fecunda, pues la imagen crea significados, y acuerda o disiente de aquellos que surgen del lenguaje verbal. Imagen y texto construyen lectura y multiplican las voces presentes en el libro.*

1. Me refiero al libro *Trenes* (2007), realizado en coautoría con María Teresa Andruetto, sobre el que me extenderé más adelante.

2. "En los buenos libros-álbumes es posible disfrutar el juego que se produce entre sus diversos componentes: texto, ilustración y diseño. El sentido se construye a partir de la interacción de todos estos elementos" (Menéndez, 2006:130).

3. "Textos, imágenes y diseño jugando dentro de un soporte que ya no es más de un formato tradicional [...] en donde al diseño y al proyecto gráfico se sumó el diseño industrial" (Schritter, 2005:76).

tanto dentro como fuera del libro; a cómo el ilustrador rehace / traduce / convierte una obra nacida como lenguaje verbal en lenguaje visual;<sup>4</sup> a cómo la imagen crea significados y, desde ellos, acuerda o disiente con el texto que ilustra. En el final, hablaré de mi propia experiencia como ilustrador en un caso paradigmático de unión entre los discursos del libro ilustrado.

## 2. DIÁLOGOS DETRÁS DE LAS PÁGINAS

En la Argentina, no hace tanto que se ha instalado la reflexión acerca de las ilustraciones de los libros para niños. Solo en la década del noventa, producto del interés de varios ilustradores por salir del encierro del tablero para pensar sobre la propia producción, el tema empezó a tomar estado público. Antes de eso, las ilustraciones eran consideradas apenas como un adorno del texto (aunque no lo fueran en absoluto...).

En los últimos años, ha variado considerablemente la manera en que un ilustrador se encuentra con un texto para ilustrar. Al casi único *modus operandi* que existía en los ochenta –el de un editor que encargaba la ilustración de un manuscrito previamente recibido de manos de un escritor–, se sumaron otras formas: han nacido duplas que trabajan juntas (Alberto Pez y Roberto Cubillas,<sup>5</sup> Margarita Mainé y Nora Hilb,<sup>6</sup> por citar solo dos de las más productivas); escritores que antes de mostrar sus escritos a los editores lo hacen a los ilustradores con quienes desean trabajar, para así presentar un proyecto en conjunto; ilustradores que escriben sus propios textos; ilustraciones que disparan escrituras.

Del mismo modo, a la usual costumbre de que el escritor vea por primera vez las ilustraciones cuando ya han sido publicadas (costumbre que, debo aclarar, no considero ni buena ni mala, más allá de la idealización del trabajo en equipo que manifiestan innumerables lectores: a veces, no está mal que cada creador trabaje en solitario), en nuestros días se han agregado otras, como compartir la gestación de las ilustraciones y que estas provoquen cambios en los textos. Es decir que, hoy, el ilustrador se ubica en un lugar de construcción y reconstrucción, de opinión y sugerencia; en un espacio político, activo y de decisión dentro de un territorio –el libro– en el que antes solo gobernaban escritores y editores. Valga la metáfora democratizadora, el libro ha ganado y también los lectores: la difusión de estas reflexiones hizo que se prestara atención, se hablara, se estudiara, se cuestionara ese otro mensaje, el visual, que antes solo era interpretado como un adorno inocente.

El tema es crucial y fundante: la imagen nunca es inocente. Un simple corazoncito puede constituir una toma de posición política que hable

4. "[el mensaje visual] se trata de un lenguaje (un médium que produce significaciones) aparentemente continuo (a diferencia del lenguaje verbal, que es discontinuo, 'discreto', o incluso digital) del que hay que tratar de aislar los elementos constitutivos, no solo para analizarlo y descifrarlo conscientemente sino también para dominar correctamente su elaboración" (Joly, 2003:115).

5. Véanse, por ejemplo: *La vida secreta de las pulgas* (2004, Buenos Aires, Sudamericana); *Ba-Bau se ha perdido* (2004, Buenos Aires, Norma).

6. Véanse, por ejemplo, las colecciones *Lucía y Nicolás*, *Pío y Mateo* de la editorial Planeta.

acerca de cómo su autor concibe y transmite una estética del mundo basada en estereotipos. La imagen construye lectura; en ese sentido, también es texto y se lee:

Siempre dice algo más y distinto. Por aquello de que la imagen denota y connota significados pero, para hacerlo, no utiliza los procedimientos que pone a su disposición el código lingüístico, [...] las imágenes no son las palabras del autor del texto ni las palabras con las que el autor ha descrito un personaje, una situación o una escena. No son la traducción fiel de lo expresado por medio del lenguaje verbal escrito. No son copia fiel de algo que puede observarse en la naturaleza y tiene una palabra correspondiente en el léxico de un idioma. Son la expresión del ilustrador, el producto de su imaginario (Wensell, 2006:24).

Esto, a veces, genera dudas respecto de si el ilustrador tiene derecho a hacer libres interpretaciones del texto. Sin embargo, ¿dónde están las fronteras de la autoría en un libro en el que entran y salen voces de varios autores: el escritor (autor del texto), el ilustrador (autor de las ilustraciones), el lector (autor de su propia lectura)?

Lo esencial es que todos estos aspectos espaciales y temporales que definen la relación entre el objeto-libro y el lector se articulan en la individualidad del que lee [...] la lectura se transforma, de manera irreversible, en un proceso individual de apropiación de sentido [...] si el libro, como la fotografía, tiene una particular importancia en nuestra modernidad, es porque la lectura, irremediamente, es una aventura individual (Verón, 1999:26).

Es común que “escritor” y “autor” se entiendan como sinónimos pero, hablando de lo obvio, todo aquel que “hace algo” es autor de eso que hace. En los libros, hay un autor de lo escrito, un autor de lo ilustrado y un autor de lo leído. Y agreguemos al diseñador como autor del proyecto gráfico. Lo interesante es el entrecruzamiento de las voces de los distintos autores que entran y salen. Escritor e ilustrador son –de manera individual– autores; por otro lado, cada uno lee lo hecho por el otro y lo hecho por sí mismo, y cada quien lee sin plantearse si el “autor” está de acuerdo con el sentido que él encuentra a lo que lee...

A partir de la generalización de la lectura en silencio (en el Medioevo, pues en la Antigüedad la lectura se realizaba, habitualmente, en voz alta), esta práctica pasó a ser una actividad libre por antonomasia. ¿Qué lector piensa si el “autor” estará de acuerdo con el sentido que él otorga a lo que lee? ¿Hay experiencia más libre que la lectura en silencio? Lo que sucede con los ilustradores es que su lectura es “en voz alta”: queda

impresa en el texto que llegará a todos los demás lectores. Por consiguiente, implica honestidad intelectual y profesional que el ilustrador agrande, multiplique, expanda la lectura a través de las ilustraciones. Si un texto inspira esas acciones, significa que no ha pasado desapercibido.

Un ilustrador es lector dilecto de lo que va a ilustrar y, como todo lector, tal vez encuentre en el texto sentidos que el escritor no ha percibido. Por otro lado, y con frecuencia, el ilustrador encuentra errores en textos ya aprobados por editores y correctores. Eso se debe a que el ilustrador profesional lee y relee muchas veces antes de definir su trabajo. Sin embargo, hace no tantos años, al ilustrador no le estaba permitido "meterse con la parte literaria", una vez que el texto había sido aceptado.

Estas circunstancias son las que convierten al ilustrador en coautor del libro, pues su obra desafía al lector tanto como el texto: se trata de meterse en la lectura de un discurso que no es el de la letra. En ese camino, el ilustrador, consciente de su función –de su misión, de su compromiso–, asume que cada libro tiene una forma intrínseca de ser ilustrado y que, aun siendo germen en el proyecto, en cierto modo el libro habla y pide las ilustraciones justas. Cuando uno no obedece ese pedido, el libro hace ruido. De alguna manera, los libros son seres vivos y demandan ciertas cosas. Conviene al ilustrador, entonces, escuchar esa demanda y crear en consecuencia.

Miguel Ángel decía que la escultura estaba ya dentro de la piedra y que él solo quitaba lo que sobraba. Brahms, por su lado, opinaba que lo difícil no era componer, sino dejar caer bajo la mesa las notas superfluas.

Shakespeare no saqueaba la lengua: la escuchaba en su ámbito más profundo, por eso es Shakespeare [...] las lenguas no solo se "emplean", no solo son valores de comunicación, expresión personal o uso colectivo: contienen la experiencia de los pueblos y nos la transmiten, pero solo en la medida en que estemos dispuestos a reconocer su capacidad de hablarnos (Bordelois, 2005:14-23).

Con el libro ilustrado ocurre lo mismo que con la escultura o la música, y que el ilustrador reconozca esto es un signo del entendimiento de su función, significa que sabe escuchar al libro.

Todos los creadores del libro deben estar enfocados en pensar el objeto final, y no cada una de sus partes. La comprobación del éxito de un buen libro se produce en la arena de la lectura, cuando cada lector descubre que puede entenderlo a su manera, que quizás sea distinta de aquella en que lo entiende otro.

En consecuencia, un buen trabajo de ilustración no es aquel simplemente bello; es más, ni siquiera es aquel que consigue armar una estruc-

tura coherente entre las partes del libro, sino el que logra que el objeto-libro, como un todo, se comunique con el lector sin ruidos.

Jorge Frascara (2004:41), destacado especialista argentino en el diseño de la comunicación, se refiere al diseño actual y al énfasis que este pone en las relaciones entre los elementos visuales, con la frecuente entronización de lo estético en desmedro de la comunicación. Parafraseando una cita suya, el problema fundamental del autor de libros ilustrados es estructurar la relación que se establece entre el lector y el objeto-libro, y no solo estructurar las relaciones entre ilustración, texto y diseño gráfico.<sup>7</sup>

### 3. SUSURROS DETRÁS DE LAS PÁGINAS

¿Cómo hace el ilustrador para generar lectura (auténtica lectura multívoca) en sus ilustraciones? Sean cuales fueren los libros, con muchas o pocas ilustraciones, se trate de textos que puedan leerse sin las ilustraciones o de álbumes imposibles de ser leídos sin ellas.

El libro posee indicadores de primera instancia, muy claros de escuchar para cualquier lector (ilustrador o no). Son indicadores que permiten empezar a construir la estructura del libro como objeto: por ejemplo, si el libro es de ficción o de no-ficción, si el texto es propio o ajeno, si puede leerse sin ilustraciones o si estas son imprescindibles. Muchas veces, los libros de ficción permiten más estéticas que los de no-ficción (en los que abundan los estilos realista, hiperrealista u otros muy condicionados por las indicaciones de quien escribe, por los contenidos del libro o por lo que la ilustración debe enseñar al lector). Los manuales, los libros de texto, los de divulgación científica o los libros científico-académicos son ejemplos claros en este sentido, ya que exigen una ilustración de interpretación unívoca.

Para que pueda conocerse la estructura de la *Coccoloba tiliácea Lindau*, el ilustrador científico no puede hacer una abstracción; debe ceñirse a la estricta observación de herbarios (vale aquí una digresión para relacionar el libro científico ilustrado con el álbum: en ambos, la ilustración describe lo que la palabra no alcanza a decir, y tal vez se diferencien en que el álbum permite que el significado de la ilustración cree un contrapunto con el texto, osadía que desarticularía lo concreto de un libro científico).

En los textos que no necesitan ilustraciones, es común que el ilustrador simplemente "llene" los espacios vacíos que el diseñador dejó para el dibujo; sin embargo, hay estrategias para no quedar en el rol de mero repetidor de lo escrito.

A veces, el texto es incommensurable como, por ejemplo, el de ciertas novelas. Si se quisiera ilustrarlas íntegramente, demandarían cientos

7. "El problema fundamental del diseñador es estructurar la relación que se establece entre el observador y los elementos del diseño, y no estructurar las relaciones entre los elementos del diseño entre sí".

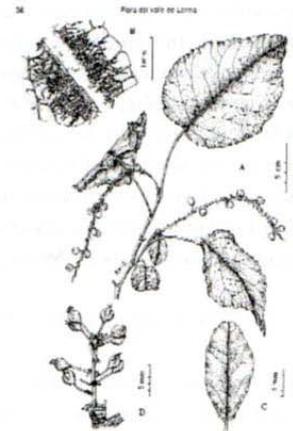
y cientos de páginas (es el caso de Gustave Doré, cuando lo hizo con el *Quijote* y la *Divina Comedia*).

A los libros de cuentos extensos o a los textos superpoblados de imágenes literarias es imposible dibujarlos completos. El ilustrador podría terminar en el lugar de un mero decorador del texto, sin llegar a poner su impronta de verdadero autor en esas páginas que le toca ilustrar. Este tipo de libros pide que el ilustrador protagonice, desde un verdadero lugar de autor, cada página que ilustra. Valga como ejemplo la clásica colección "Robin Hood",<sup>9</sup> con sus ilustraciones ancladas en una línea del relato, en contraposición con ilustraciones como las que hizo Rep para *El gigante Amapolas*<sup>10</sup> de Juan Bautista Alberdi, en el cual, a partir de la lectura de los dibujos, pueden deducirse montones de lecturas.

Así como hay textos inabordables, también hay palabras inabordables. En este último caso, no es todo el libro lo imposible de ilustrar, sino



Grabado de Gustave Doré para el *Quijote*.



Fam. 4. Cocoloba tiliacea Lindau: A, rama florifera; B, detalle de flor; C, hoja; D, fruto. (A-C), de *Botanica Argentina* 1: 4-11, no. 1000 (1911); (D), de *Notulae Bot. Hort. Bot. Argent.*

*Cocoloba tiliacea* Lindau. Ilustración de María Alejandra Migoya.<sup>8</sup>

8. A. Arambarri y N. Bayón (1995) "Flora del Valle de Lerma. *Polygonaceae* Juss", *Aportes botánicos de Salta* 3, 3, p. 36. Ilustraciones de María Alejandra Migoya.

9. Mítica colección de tapas amarillas que nutrió de lecturas clásicas a varias generaciones de argentinos. Fue creada, en 1941, por el editor Modesto Ederra, de la editorial Acme Agency.

10. J. B. Alberdi, ilustraciones de Rep (1990) *El gigante Amapolas*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho.



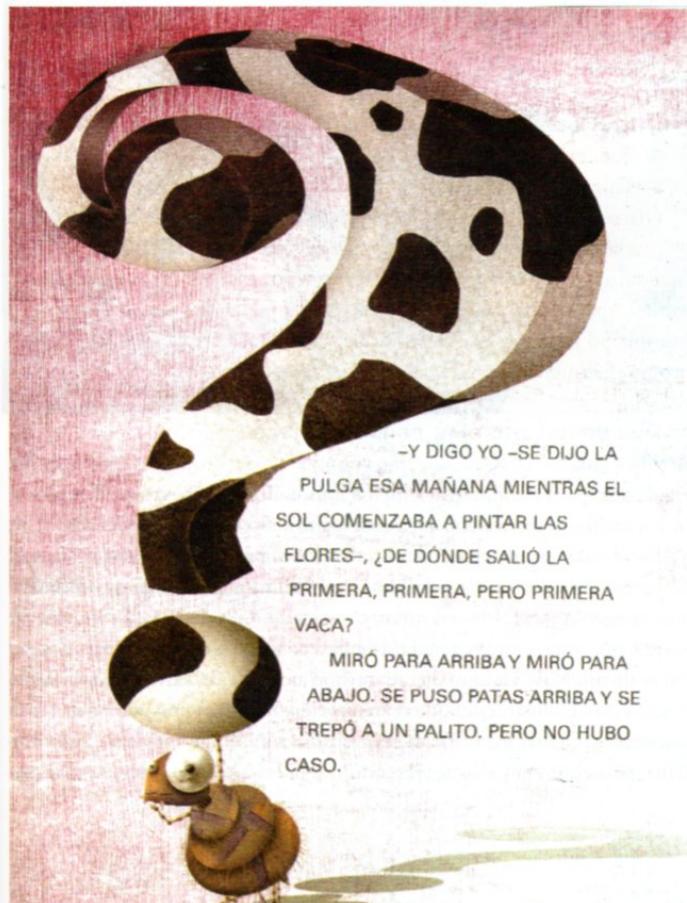
Ilustración de un libro de la colección "Robin Hood".



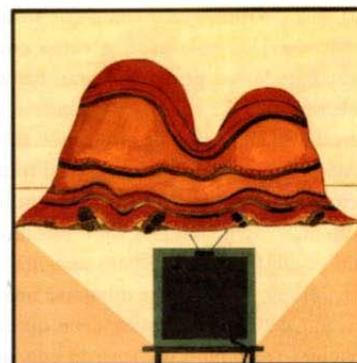
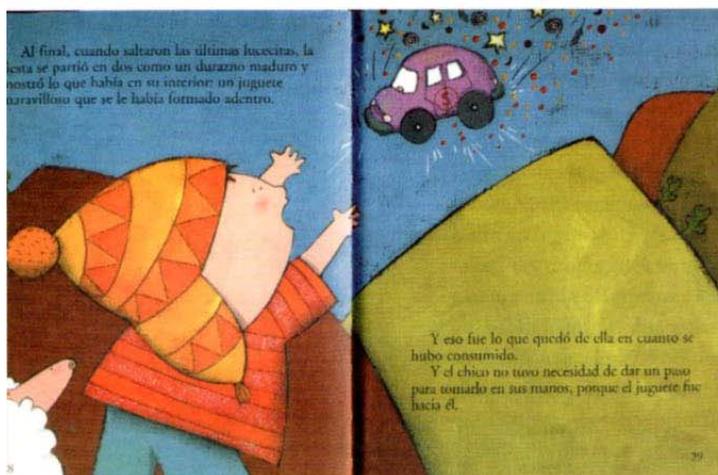
Ilustración de Rep para *El gigante Amapolas*.

una sola palabra, que invita a que se la deje reservada a la imaginación del lector. Una palabra que carga con una prohibición: no debe ser representada, so pena de quitar fuerza y contenido a la ilustración. Generalmente, se trata de sustantivos acompañados por adjetivos que introducen algún tipo de evaluación subjetiva. Quien suscribe sólo dibujó un pincel en el instante previo al trazo para insinuar un “caballo perfecto”, en *El caballo de Chuang Tzu*.<sup>11</sup> El ilustrador Pablo Bernasconi halló un signo de interrogación forrado en cuero de Holando Argentino como todo lo necesario para imaginar la “primera vaca”, en *La pulga preguntona*. Nunca debe dibujarse una palabra que apele al imaginario privado del lector, a quien debe quedarle reservada la posibilidad de imaginar ese dibujo de acuerdo con su idea de –en los casos citados– “perfecto” o “primera”.

Páginas de *El caballo de Chuang Tzu*.  
Páginas de *La pulga preguntona*.



11. M. T. Andruetto, ilustraciones de Istvansch (2004) *El caballo de Chuang Tzu*, Buenos Aires, Cámara Argentina del Libro / Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología.



Para ver películas de miedo.

En *La fiesta de los lagartos*, la explicitación de "autito" por "juguete maravilloso" no parece conveniente.

Ilustración de Virginia Donoso para la serie *Violeta*.

Al revés de estos casos, Viviana Garofoli dibujó un autito en el momento en que, en *La fiesta de los lagartos*, aparece el "juguete maravilloso".<sup>12</sup> La explicitación recorta y condiciona la lectura.

Otros textos, al parecer, podrían ser representados por un solo dibujo, con la posibilidad de que se agregaran innumerables lecturas desde la ilustración, como lo hace Virginia Donoso en *Violeta. Necesito una hermana*,<sup>13</sup> que oculta esa hermana en varias situaciones humorísticas que van mucho más allá de un texto que solo anuncia, por ejemplo, "necesito una hermana para ver películas de miedo".

#### 4. DISCUSIONES DETRÁS DE LAS PÁGINAS

He dejado para el final los ejemplos más controvertidos: aquellos libros en los cuales la ilustración crea una lectura alternativa a la del texto.

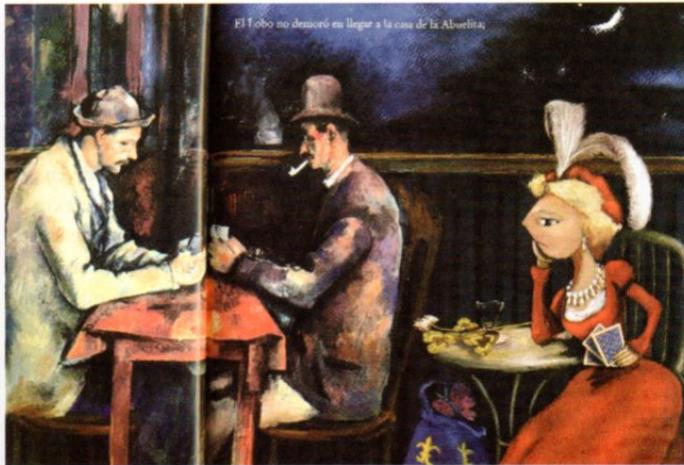
En el caso de los clásicos, al haber sido ilustrados cientos y cientos de veces, el lector ya ha perdido la sensación de desconcierto frente a una imagen que explora en nuevas significaciones de lo representado, y acepta que esta imagen pueda ampliar conceptos y decir más, incluso cosas distintas de las que dice el mismo texto. Vale salvar, acá, la diferencia entre la ilustración que reinterpreta y la ilustración con error. Casi matemáticamente, los errores en la ilustración se dan cuando ocurre un salto inesperado entre lo representado y la estética que sostiene el dibujo.

12. M. Granata, ilustraciones de V. Garofoli (1992) *La fiesta de los lagartos*, Buenos Aires, Alfaguara Infantil.

13. M. A. Carrasco y V. Pastor, ilustraciones de V. Donoso (2007) *Violeta. Necesito una hermana*, Santiago de Chile, ReCrea.

jo. Por ejemplo, en *El cascanueces*,<sup>14</sup> la ilustración hiperrealista y descriptiva no justifica poner el castillo de juguete en el piso cuando el texto dice, claramente, que está sobre la mesa.

*La Caperucita Roja*,<sup>15</sup> en versión de Leicia Gotlibowski, retoma el texto original de Perrault traduciéndolo casi textualmente, “sin actualizaciones ni correcciones, respetando el uso de repeticiones y juegos de palabras que Perrault incluyera quizás sin inocencia: la *estaquilla* y la *clavijilla* son partes de la puerta... pero también de la guillotina [...] El Lobo y la Foresta, palabras que tienen la misma raíz que ‘libro’ y ‘antología’ en lenguajes antiguos,”<sup>16</sup> son respetadas hasta en su mayúsculo aparentemente arbitrario; sin embargo, es la imagen la que se distancia y ubica la tradicional historia en un París de la *Belle Époque*, mezclado con alusiones a María Antonieta y su final en la guillotina.



En *La Caperucita Roja*, la famosa niña se “pierde” en un “bosque” de “perdiciones” junto a los jugadores de cartas del pintor Paul Cézanne.

Sin embargo, en libros recién editados o de autores vivos (estoy hablando a partir de mis experiencias en charlas y congresos), esa legitimidad de la reinterpretación gráfica es cuestionada. Llamo a estos libros “de lectura multiplicada” (Schritter, 2005:57-64), pues lo que dicen las ilustraciones parece ser distinto de lo que dice el texto: en *El señor Medina*, Gustavo Roldán “no se mide” al expresarse a través de ilustraciones feístas, como sí lo hace el correctísimo Medina, personaje del cuento de Iris Rivera.<sup>17</sup> El contrapunto creado irrita pero, al estar elaborado con una intención perspicaz, se vuelve interesante y deja abiertas preguntas que el lector debe responderse. Por si esto fuera poco, Roldán escribe en las ilustraciones, con lo cual pone sobre la mesa la cuestión de la letra

14. E. T. A Hoffmann, ilustraciones de R. Innocenti (1996) *El cascanueces*, Barcelona, Lumen.

15. L. Gotlibowski (2006) *La Caperucita Roja*, Buenos Aires, Ediciones del Eclipse.

16. *Ibid.* contratapa. Recomiendo fervientemente los estudios de la autora para hacer este libro, volcados en <<http://lacaperucitaroja.blogspot.com>> y <<http://paris1695.blogspot.com>>.

17. I. Rivera, ilustraciones de G. Roldán (h) (1992) *El señor Medina*, Buenos Aires, Colihue.



El señor Medina omite las palabrotas en el texto pero no en las ilustraciones de Gustavo Roldán.

como imagen pero, también, expone aquello que el texto se ocupó muy bien de omitir. (Cuando el texto dice, por ejemplo, “una palabrota larga, pesada y del mismo color del semáforo”, la ilustración pasa en limpio: “¡que te pa...!”).

La mismísima escritura, inserta en la ilustración, instala de la manera más controvertida y evidente el tema de los cruces lectores en libros que conjugan distintos discursos. El debate es apasionante. Un desafío para pensar, para abrir los sentidos.

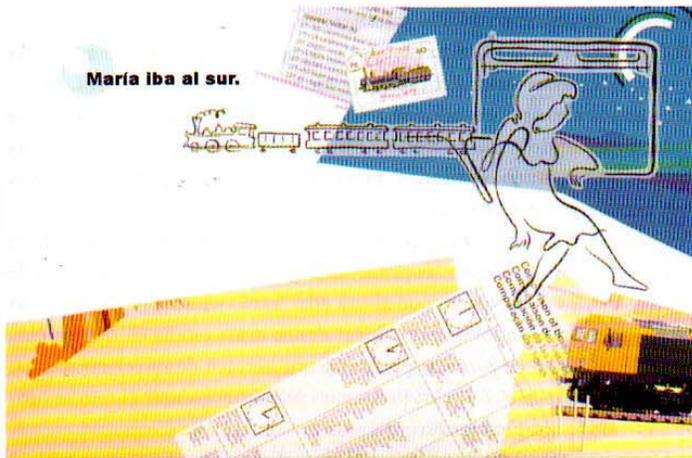
Como último ejemplo, y para cerrar, quiero pasar en limpio mi propio camino de reflexión en la experiencia que significó, voluntariamente y en connivencia con la escritora, el hecho de ponerme a crear disparadoras ilustraciones para el libro *Trenes*.<sup>18</sup> Como dije en la introducción, este es un caso paradigmático de unión entre los diferentes discursos, ya que *Trenes* es un libro gráficamente pensado como una mitografía, “un sistema en el cual la notación gráfica no se refiere al lenguaje (verbal), sino que forma una relación simbólica independiente [...], si tenemos en cuenta el hecho de que los signos pueden tener un carácter puntual o durativo, la mitografía reúne sistemas de signos de carácter durativo que se dirigen a la vista o al oído” (Ducrot-Todorov, 1976:228). En este caso, el recorte de papel interviene imágenes y textos del universo del ferrocarril, en un auténtico *collage* que quiere hacer estallar lenguajes y sentidos. El texto es un poema corto, de clima sugestivo, tranquilo y otoñal. El tipo de estética que el libro pedía no se correspondía con la rotunda violencia de los contrastes en recortes de papel que, de manera usual, se ve en mis obras. Así que opté por una iconografía ferroviaria que abarca fotos, grabados y estampillas de locomotoras, vagones, pasajeros, boletos, horarios, guardas, equipaje, instructivos, planos, publicidades. Todo en recortes de reproducciones tanto antiguas como modernas, sacadas de revistas y libros; un material de lo más variopinto, relacionado siempre con lo ferroviario y aplicado directamente como *collage*, con simultánea intervención con recortes de papel de color y personajes dibujados sutilísimamente. Apenas una línea de tinta aplicada con pincel, que pone a estos personajes casi en transparencia (buscando el mismo tono otoñal y ensoñado del poema) sobre ese fondo saturado de imágenes.

*El texto se refiere a Juan que va al Norte en un tren amarillo mientras María va al Sur en otro tren, azul.*

Las ilustraciones muestran que el tren de Juan va hacia la derecha (sentido positivo, sentido de la lectura, de izquierda a derecha, el Norte). El tren de María, a su vez, va hacia la izquierda (sentido negativo, el Sur). Los personajes están sentados de espaldas a la marcha del tren. La lectura de las ilustraciones empieza a presentar desafíos: ¿están sentados

18. M. T. Andruetto e Istvansch (2007) *Trenes*, Buenos Aires, Alfaguara.

en asientos de espaldas a la marcha de sus respectivos trenes?; ¿el tren de Juan es realmente el de Juan?; ¿el de María es el de María?; ¿será que el tren de cada uno es el del otro?; ¿será que es el recuerdo del pasado o la anticipación del futuro? El tren de Juan es moderno; el de María, antiguo. Los desafíos se multiplican: ¿la historia es en tiempos distintos?; ¿la historia de cada uno coincide con el tiempo de cada uno? El color amarillo aparece con Juan y está en la base de la ilustración, el lugar que le damos a la Tierra. El color azul aparece con María y está arriba, como el cielo. Esta estructura se repite a lo largo de varias dobles páginas del libro, casi como una anáfora cromática. Todo es acompañado por textos que brotan desde el *collage* y que se refieren a horarios, partidas, llegadas, destinos; por ejemplo, un recorte de Eurail Pass habla de “*Comparison of times. Comparaison des heures. Comparación de las horas. Comparação das horas*”. Son parte de la imagen pero también se prestan a ser leídos. Además, no son cándidos: las horas pasan; el ritmo del texto y la melancolía de las ilustraciones lo insinúan.



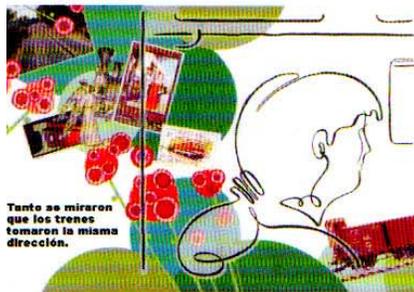
Primera aparición de María en *Trenes*.

El texto dice: “*En un punto del camino los trenes se encontraron*”. Los personajes se miran, el uno al otro.

Mientras los amarillos siguen arremolinándose en la parte inferior de las ilustraciones y los azules en la parte superior (¿Tierra y cielo? ¿Juan y María? ¡Uy! Acabo de darme cuenta: ¿poesía o catecismo...?), los recortes del *collage* aportan datos de otros tiempos y otras escrituras, y agregan textos al texto. Por ejemplo, “Agatha Christie y Graham Greene lo hicieron célebre; cabezas coronadas, pachás y políticos escribieron en él historia; estrellas y *starlets*, magnates y bandidos lo utilizaron para



En esta página de *Trenes*, el lector parece estar sentado al lado del personaje.



Última ilustración de *Trenes*.

prosperar: se trata del Oriente Express, que hoy –hace cien años– el 5 de junio de 1888, inició en París su primer viaje a Oriente [...]”. En estas páginas de ilustración, solo quedan estelas de azules y amarillos de los trenes que ya pasaron. De los azules, del cielo, cae algo en forma de puntos (¿lluvia?, ¿nieve?); de los amarillos, de la Tierra, se eleva algo en forma quebrada (¿un rayo?). Cielo y Tierra se encuentran.

Empiezan a aparecer algunos elementos de color verde, algo comienza a germinar mientras el lector se descubre mirando a Juan que a su vez mira a María; de un tren al otro, de ventanilla a ventanilla, parecen empezar a desplazarse hacia el mismo lugar, como si ahora fueran en vías paralelas y en el mismo sentido. Los textos de la ilustración hablan de símbolos: “*Symbols in the stations. Symboles dans les gares. Bildsymbole in den Bahnhöfen*”; irrumpe una temporalidad distinta, en la que, ahora, de una ilustración a la siguiente pasa apenas un instante. Es una temporalidad opuesta a la que se leía en la primera mitad del libro, donde no se sabe si entre dibujo y dibujo transcurren instantes, horas o siglos...

*El texto concluye diciendo que María y Juan se miraron tanto que sus trenes se volvieron verdes y tomaron la misma dirección.*

Primero, el verde ocupa el lugar del azul y, luego, el del amarillo; las ilustraciones usan una paleta que sugiere vegetación, sana y viva, mientras que los textos agregados se refieren a la sensualidad del encuentro (“Llegue soñando a su destino”). En el *collage* hay estampas antiguas que también remiten a miradas (por ejemplo, una dama dirige sus ojos a un caballero, sin que su marido la vea).

En el sentido compositivo espacial hay una inversión muy importante: el espacio de arriba, que en las primeras páginas del libro era el espacio de María, pasa a ser el espacio que ahora ella “está viendo”. Y viceversa: lo que ahora está mirando Juan es el lugar donde antes estaba él. Así, las ilustraciones no dejan de plantear preguntas que carecen de respuestas claras: ¿Juan es ella?; ¿ella es él?; ¿los personajes se ven reverdecer el uno al otro o están viendo sus propios reverdecidos?

Hacia el final, el verdor de simbólicos árboles y praderas copa cielo y Tierra, acompañando a trenes y personajes que van en el mismo sentido. Una fotografía de un tren verde atraviesa un puente (lo que un puente puede unir: gente, países, culturas, pero también trenes y destinos).

En la última ilustración, todo florece. El rojo no está citado en el texto, pero se ve: ¿es el futuro?, ¿el presente?, ¿la continuación de la historia? María y Juan van en el mismo sentido. Una foto de unas vías que desaparecen en el horizonte habla de ires y venires: ¿van?; ¿vienen?; ¿en qué sentido, al Norte o al Sur?... En un grabado antiguo, un maquinista besa a una mujer.

Uno de los grandes pensadores de la gráfica, el italiano Bruno Munari, decía que “la cultura está hecha de sorpresas, es decir, de lo que primero no se sabía, y hay que ejercitarse en recibirlas y no en rechazarlas por miedo a que se derrumbe el castillo que nos hemos construido” (Munari, 2004:234). Valga la frase como deseo final de lector voraz. Valga para la vida entera, marco en que también se inserta la relación imagen-texto de los libros para niños. Incluidos aquellos en los cuales el texto parece llevar la delantera de los significados, los libros para niños son, también, un objeto plural que invita a leer más allá de lo que parece a primera vista.

**Istvansch (Istvan Schritter)** es ilustrador, diseñador y escritor de sus propios textos. Es director de las colecciones “Libros-álbum del Eclipse” y “Pequeños del Eclipse” (Ediciones del Eclipse, Buenos Aires, Argentina). Sus investigaciones en el campo de la ilustración lo han llevado a dar clases y a escribir artículos para revistas especializadas. Algunas de sus reflexiones están reunidas en *La otra lectura. Las ilustraciones en los libros para niños* (2005, Buenos Aires, Lugar Editorial).

## Referencias bibliográficas

- Bordelois, I. (2005) *La palabra amenazada*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.
- Ducrot, O. y T. Todorov (2003) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Frascara, J. (2004) *Diseño gráfico para la gente*, Buenos Aires, Infinito.
- Joly, M. (2003) *La imagen fija*, Buenos Aires, La Marca Editora.
- Menéndez, L. (2006) “¿Qué cosas nos trajo el tiempo? Viejas y nuevas tendencias en las ilustraciones de libros para niños”, *Páginas de Guarda* 1, pp. 129-138.
- Munari, B. (2004) *¿Cómo nacen los objetos?*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Schritter, I. (2005) *La otra lectura. Las ilustraciones en los libros para niños*, Buenos Aires, Lugar Editorial / Universidad Nacional del Litoral.
- Verón, E. (1999) *Esto no es un libro*, Barcelona, Gedisa.
- Wensell, U. (2006), La imagen y la palabra (Reflexiones en torno a una conversación”, *Primeras Noticias, Revista de Literatura* 222, pp. 19-25.