

EL PRESTIDIGITADOR

Jose Daniel Rosero Navarrete

Bogotá D.C.(Colombia) Mayo de 2008

Este proyecto no hubiese podido ser concebido
sin la colaboración de:

Diana Castellanos Aranguren

Sergio Diaz Luna

Claudia Marcela Mejía Ramirez

...A ellos mis más sinceros agradecimientos.

“ Una piedra arrojada en un estanque provoca ondas concéntricas que se ensanchan sobre su superficie, afectando en su movimiento, con distinta intensidad, con distintos efectos, a la ninfa y a la caña, al barquito de papel y a la balsa del pescador.

Objetos que estaban cada uno por su lado, en su paz o en su sueño, son como reclamados a la vida, obligados a reaccionar, a entrar en relación entre sí. Otros movimientos invisibles se propagan hacia el fondo, en todas direcciones, mientras la piedra se precipita removiéndolas, asustando peces, causando siempre nuevas agitaciones moleculares.

Cuando toca fondo, agita el lodo, golpea los objetos que yacían olvidados, algunos de los cuales desentierra, otros a su vez son tapados por la arena. Innumerables acontecimientos, o miniacontecimientos se suceden en un tiempo brevísimo. Quizás ni aún teniendo el tiempo ni las ganas necesarias sería posible registrarlos, sin omisión, en su totalidad

No de otro modo una palabra, lanzada a la mente por azar, produce ondas de superficie y de profundidad, provoca una serie infinita de reacciones en cadena, atrayendo en su caída sonidos e imágenes, analogías y recuerdos, significados y sueños, en un movimiento que interesa a la experiencia y a la memoria, a la fantasía y al inconsciente, y que es complicado por el hecho de que la misma mente no asiste pasiva a la representación, sino que interviene en ella continuamente, para aceptar y repeler, enlazar y censurar, construir y destruir ”. *

* RODARI, GIANNI. Gramática de la fantasía: introducción al arte de inventar historias. Traducción de Mario Merlino. Barcelona, España : Planeta, 2002 (Impresión de 2003). Pg 13.

[PRESTIDIGITADOR]

Persona que hace ilusiones con sus manos y otros trucos.

1. Introducción.....	11
2. Justificación.....	13
3. Objetivos.....	17
4. Marco teórico.....	19
4.1 El Matrimonio fantástico.....	19
4.2 El problema es la ausencia de problema.....	22
4.3 Primer engranaje: <i>El prestidigitador</i> como figura del equilibrio.....	23
4.4 Segundo engranaje: Las cuatro formas de relación.....	26
4.4.1 Vasallaje.....	26
4.4.2 Clarificación.....	27
4.4.3 Simbiosis.....	29
4.4.4 Ficción.....	30
4.5 Tercer engranaje: La poética.....	32
4.5.1 La poética de la ilustración.....	34
4.5.1.1 La temática.....	36
4.5.1.2 La técnica.....	37
4.5.1.3 El estilo.....	37
4.5.1.4 La manera de crear.....	38
4.5.2 La fantástica.....	39
4.5.2.1 Los binomios fantásticos y las hipótesis visuales.....	40
4.5.2.2 La metáfora visual.....	41
4.5.2.3 La protobase.....	41
5. Creación del libro álbum ilustrado EL PRESTIDIGITADOR.....	43
5.1 La temática	44
5.1.1 El tema	44
5.1.2 Los motivos.....	48
5.1.3 El hilo conductor.....	48
5.2 La técnica	49
6. Bibliografía.....	55

El presente proyecto abarcará el tema de la ilustración como forma de creación que pone en comunión a las artes visuales con la literatura. Dentro de este matrimonio fantástico, el concepto de *magia y artista orgánico* servirán como punto clave en el proceso creativo, y como engranaje que permitirá convertir al ilustrador en un *prestidigitador*, con el fin de buscar en medio de la de creación de un libro álbum ilustrado, mantener un equilibrio entre la narración visual y escrita. En la investigación se establecerá la necesidad de problematizar el campo¹ de la ilustración, para lo cual se propondrán como base tres engranajes claves, entre ellos, crear una poética de la ilustración que será aplicada en el desarrollo de mi propio libro álbum.

El prestidigitador es el título del proyecto de investigación y denomina la presentación del artista orgánico. Su consecución busca presentar la posibilidad de abstraer una poética de la ilustración desde los preceptos literarios y como punto de partida para la problematización del oficio. El libro álbum a su vez, que se presenta como forma visual de mi poética de la ilustración, se llama de la misma manera EL PRESTIDIGITADOR.²



1 Utilizo el concepto de *campo*, refiriéndome al espacio fundado donde nace, crece, se desarrolla y especializa una actividad. Espacio abierto, permeable y expansible.

2 Estas formas de escribir la palabra “prestidigitador”, permitirán durante el desarrollo del texto diferenciar los momentos en que refiero al sujeto teórico del proyecto de investigación o al título del libro álbum.

13
Mi interés hacia la ilustración en la carrera de artes nace de una anécdota especial; En la entrega final de la materia *Dibujo III* de la Carrera de Artes Visuales de la Javeriana, que tiene como tema el cuerpo humano, decidí hacer una imagen basada en un cuento de Jorge Luis Borges llamado *La Trama* publicado en 1.960, del cual sustraje el concepto de “traición” como base del desarrollo del dibujo. La crítica del jurado al resultado final fue muy particular, puesto que a pesar de hacer elogios a mis habilidades para dibujar la figura humana en gran formato, sustentaron que el resultado parecía una ilustración. Me resultó muy enigmático el comentario, puesto que todo el proceso mental para la ejecución del dibujo fue bastante enriquecedor, entonces no veía claro cómo era posible llamar a mi imagen una ilustración en tono despectivo. Desde entonces tomé todas las materias referentes a ilustración que la carrera ofrecía y gracias a esta crítica, decidí adentrarme en este campo.



Entrega final de la materia Dibujo III (Figura Humana)
Momento Iterado de un asesinato
 Carboncillo sobre papel
 150 cm. x 210 cm.

La pregunta sobre la Ilustración nace por un gusto propio, en razón al rigor en el oficio que he venido acumulando. Esta experiencia a propósito del desarrollo de la imagen y su relación íntima con un texto escrito, los diferentes retos que se han venido presentando, y sobre todo la constante evolución de mi pensamiento visual, han servido para identificar mi interés específico dentro del lenguaje de la ilustración y plantear la necesidad de problematizarla.



Pensamiento complejo

Ilustración para el artículo “Contra el pensamiento complejo”, escrito por Pablo R. Arango publicada en *El Malpensante* (ed 80, pg 56-65). Arango sustentaba que el pensamiento complejo propuesto por Edgar Morin resulta como una gran mezcla de argumentos y mentalidades que terminaban por convertir el pensamiento en algo confuso.

Dentro de la ilustración mi interés se establece en la búsqueda de una imagen conceptual, en donde se revele el artista que está detrás del resultado final. El ilustrador, gracias a sus conocimientos conceptuales y técnicos sobre la imagen, junto a su capacidad de lectura, interpreta el texto para unir en él diversos elementos y convertir la imagen en un detonante que retroalimente el discurso expuesto en la parte escrita.

Ilustrar profesionalmente me generó la inquietud de empezar a establecer maneras de creación que permitieran identificar una poética en mi propio trabajo. Entiéndase en principio por *poética*, como el punto de vista sustancialmente personal que a su vez funciona como una lente permeable para la interpretación del mundo; el cual, para el caso del ilustrador, se le presenta como un texto escrito. Es momento de decir que a partir de este punto, todo lo escrito a continuación es una revelación sin prejuicios de mi forma de crear. De mi poética.

Gracias a los artículos ilustrados para diversas publicaciones logré enfatizar mi interés sobre la imagen como detonante y su importancia en la retroalimentación del texto escrito. Sin embargo, la experiencia no había abarcado aún al libro álbum, que es para mí el espacio en el cual la poética puede explotar todo su potencial.

El libro álbum, entendido como un género literario, es el que ahonda el problema de la imagen y el texto. En éste se permite no sólo elaborar ilustraciones, sino trabajar la imagen que precede la parte escrita. Le da las facultades al ilustrador de ser a la vez artista, lector y escritor, proporcionándole a la relación arte-literatura, nuevas dinámicas que enriquecen las formadas desde el arte o la literatura individualmente. El libro álbum, desde que lo conocí, se me presentó como un espacio donde el pensamiento visual y *el pensamiento lógico discursivo*³ hacen una comunión fantástica.

3 Este es el tipo de pensamiento en el cual se utilizan las palabras.

Mi primer encuentro con el libro álbum, se dio en un ejercicio de clase de ilustración que me permitió crear a su vez una narración visual y escrita. Me di cuenta de la gran cantidad de procesos mentales que se activan a la hora de escribir un cuento. Así desarrollé el libro *Antecedente taxonómico de los árboles altos*, donde expuse conceptos diversos que abordaban temas como la arrogancia, la rebeldía, el escepticismo y la paciencia. La creación de este libro fue un abre bocas para plantear mi proyecto.

Con la intención primaria de abordar la ilustración desde el libro álbum, decidí iniciar la investigación a propósito de la creación de una narración fantástica. Esto es, la ejecución de la narración escrita y la visual, usando como método el *contrapunto*.⁴

Los documentos consultados que señalaban la estructura del cuento fantástico, su morfología y los procesos de creación del mismo, no contenían una alusión directa a la imagen visual como sustancia primaria. Cabe señalar que gran parte de los cuentos fantásticos, si no todos, han sido ilustrados, teniendo en cuenta que esas imágenes se vuelven relevantes en la mente del lector y pueden modificar su pensamiento o su manera de interpretar⁵. En el mundo editorial, la ilustración se ha convertido en una pieza clave a la hora de publicar un libro de cuentos, ya que la recreación visual de las escenas ya sea de forma literal o interpretativa, le da al texto un componente importante que no sólo lo enriquece, si no que permite presentar visualmente una nueva versión, paralela, autónoma y complementaria.



4 Término que proviene de la música y que uso para nombrar la relación que debe haber entre texto e imágenes.

5 Ver ilustraciones de Gustav Doré sobre la obra de Dante *La Divina Comedia*, o sobre la obra de Cervantes, *El Quijote*.

Antecedente Taxonómico de los árboles altos (interior)

Hubo un juego con la estructura de este libro ya que las primeras dobles páginas eran horizontales y a medida que crecían los personajes la diagramación de libro empezaba a inclinarse hasta quedar la doble página completamente vertical.

Objetivo General

Exponer y problematizar la Ilustración, estableciendo sus directrices poéticas, que serán usadas para la creación del libro álbum EL PRESTIDIGITADOR.

Objetivos Específicos

- Identificar relaciones de la ilustración con texto, como primer engranaje para la problematización de la ilustración.
- Denominar y sustentar conceptualmente al *Prestidigitador* como segundo engranaje, el cual representa un sujeto-objeto que pone al ilustrador como punto de comunión entre las artes y la literatura.
- Establecer los cimientos para la creación de una poética de la ilustración, como tercer engranaje.
- Nombrar y sustentar una poética propia de la ilustración.
- Exponer el proceso de creación del libro álbum EL PRESTIDIGITADOR como base misma de la poética propia y como medio de inducción a la problematización de la ilustración en su práctica.
- Realizar con EL PRESTIDIGITADOR un proyecto editorial.

4.1 El Matrimonio Fantástico

La reflexión constante sobre un campo a partir de sí mismo⁶ permite su expansión y también la creación de nuevos nexos y relaciones. Uno de los objetivos de la teoría consiste en reconocer los puntos de frontera entre los lenguajes, de las ciencias o las artes por ejemplo. Gracias a ello se puede establecer una relación dialéctica entre arte y literatura, partiendo de su concepción como procesos creativos y subrayando como gran semejanza, la capacidad de ponerse sus propias licencias, es decir, de establecer una y otra vez sus horizontes, sin más límites que lo inmediato material.

En las artes, por ejemplo, la licencia es tan amplia que la misma definición de arte redundaría en su capacidad de mutación; durante la historia el concepto *arte* ha cambiado según el contexto inmediato, ya sea artístico, político, filosófico, económico o sociocultural, fundamentando su capacidad de adaptación, a un ambiente en constante transformación y mediante la reacción de los artistas ante dichos contextos. Cada nuevo cuestionamiento deviene siempre en la redefinición de Arte, y esto hace que a su vez el concepto y su materialización estén constantemente renovándose. Pero no por esta razón el arte deja de ser contemporáneo, ya que esa capacidad de mutación le permite estar siempre a la par de su contexto haciendo señalamientos críticos.

El arte a su vez alimenta el *pensamiento visual*⁷ como materia prima. El poder de la imagen permite la capacidad de generar lenguajes visuales que establezcan una comunicación con el espectador. El arte se encuentra entonces en un estado recurrente de interacción que se convierte en detonante al definirse unos lugares comunes donde existe siempre esta dialéctica entre el artista, el espectador y el contexto.

6 Eso se denomina también como *metareflexión* que es el reflexionar desde sí, por, y para sí.

7 La percepción hace parte de una aprehensión de la realidad por parte de los sentidos que implica conocimiento. Esto es porque permite el procesamiento de información diversa que está guiada por la inteligencia. Rudolf Arheim en su libro *El pensamiento visual*, dice que la percepción visual es una función activa de la recepción visual. Esta última, consiste en el simple hecho de ver. Con función activa, Arheim se refiere al hecho que en la percepción visual, la inteligencia hace una escogencia que va antes del pensamiento lógico discursivo. Esto sucede cuando de cotidiano miramos algo y nos detenemos constantemente en puntos específicos que llaman nuestra atención. Aquí estamos constantemente haciendo una escogencia del elemento observado, desechamos lo que no nos interesa y concentramos nuestra atención a un solo punto que puede atraernos por fenómenos simples como tamaño, color o textura. Esa escogencia activa y constante es la percepción visual, y no pasa por el análisis detenido del pensamiento lógico discursivo, si no que se hace desde el pensamiento visual. Aquí yace la infinita diferencia entre una máquina visual, como la cámara fotográfica, y la percepción visual del ojo humano, puesto que la cámara fotografía representa objetivamente una escena visual, mientras que la percepción escoge. Desde este punto, el pensamiento visual también sirve para analizar información que traspasa como un vector al pensamiento lógico discursivo y viceversa, lo cual deviene en el hecho de que el pensamiento visual es una forma de generar conocimiento y a partir de él, se puede también lograr el entendimiento como función activa a partir de las imágenes.



El David

Miguel Angel Rojas

Fotografía

Miguel Angel Rojas utiliza el título de esta obra para hacer una apertura semántica a su interpretación, esto vuelve la imagen mucho más detonante al jugar con lugares comunes en el espectador y a su vez apelando a la memoria.

El espectador es a su vez un receptor que eventualmente tiene en cuenta para la percepción de una obra aspectos como el lugar de exhibición, el título de la obra, las características de la imagen (el formato, color, etc.) y demás eventos análogos que le permitan ubicarla en un contexto específico y ubicarse él en relación con ella.

El título es un factor importante e influyente en la manera de percibir una obra. A esta influencia de la palabra sobre una imagen se le denomina *apertura semántica*.⁸ La palabra en algunos casos es lo suficientemente evocativa como para guiar la interpretación de un evento o una imagen. En los títulos de las obras, las palabras han servido para su entendimiento, lo que demuestra que la relación entre texto e imagen es una relación polisémica.⁹

Retomando el primer capítulo del libro de Rodari *La gramática de la fantasía*, donde se establece la palabra como un detonante poderoso, fuente primaria y bruta de significación y creación del pensamiento lógico discursivo, entonces cabría añadir los siguientes cuestionamientos ¿No sucede lo mismo con la imagen? ¿No es la imagen visual un detonante?

La teoría de Rudolf Arheim, señala que existe un pensamiento generado antes de la lengua hablada y escrita (o pensada), que es el pensamiento visual. La imagen sola es entonces infinitamente evocativa, como lo es “la palabra” para Rodari. Lo extraordinario es que esa evocación ocurre antes de la palabra misma. La imagen por si sola es un detonante óptico que altera la percepción visual. Puede sustentar y expresar conceptos e hilos argumentativos, traspasando en esa significación al pensamiento de las palabras como un vector poderoso. Es también una idea visual que permite por un lado la clarificación del pensamiento y por otro, la creación de motivos diversos.

8 Tomando que el lenguaje literario puede definirse desde su fragmento más pequeño, la palabra

9 Desde el *Diccionario de las ciencias del lenguaje* escrito por Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov “se hablará de polisemia, más que de ambigüedad, cuando leyes —o campos— relativamente generales hacen pasar de una significación a otra y permiten prever la relación”

La *imagen-palabra*¹⁰ se puede tomar como formalmente aparece. Una imagen que se ha desprendido de cualquier concepto previo, funcionando solo por sí misma y de la cual se pueden hacer infinidad de motivos, que a su vez, poseen un potencial evocativo. De este lenguaje visual pueden desprenderse nuevos conceptos que atraviesan al lenguaje concreto¹¹ y así el proceso reinicia. Se entra ahora en la paradoja del *huevo y la gallina*, lo que simplemente demuestra lo indispensable del matrimonio entre palabra e imagen, y sus respectivos lenguajes. Todo lo anterior es posible debido a las metareflexiones desde las artes y la literatura.

Ambos campos se están problematizando constantemente y eso les ha servido para subsistir a través de la historia y encontrar entre ellos conexiones diversas. Un ejemplo de ello puede darse desde el significado para ambos lenguajes de la palabra *imagen*: en las artes la imagen visual es un componente intrínseco a la creación de la obra de arte, y en la literatura, la *imagen* funciona como un componente abstracto detonado desde las palabras. A esto se le denomina en los estudios literarios como *imagen poética*.¹²

Otro ejemplo relevante tiene que ver con el momento en que arte y literatura se conectan de forma directa en el libro, por medio de la ilustración. Las artes visuales alimentan a la ilustración y viceversa. Ésta se convierte en el punto donde el lenguaje concreto y el lenguaje visual se acercan. Es el funcionamiento de uno en relación recurrente con el otro. Fanuel Hanán Díaz en su libro que trata sobre el Libro Álbum dice que “Las conexiones entre arte e ilustración se establecen en una primera instancia mediante el intercambio de planteamientos estéticos en cuanto a forma y contenido —lo que incluye composición, perspectiva, color y demás características de la imagen—, pero principalmente a través del uso de un lenguaje donde se actualizan las formas comunes de expresión.”¹³

La ilustración hace comunión en el matrimonio entre las artes y la literatura cuando la imagen se articula a la par con un texto inmediato, donde ambos se retroalimentan de tal forma que no es posible la subsistencia de uno sin el otro. La ilustración utiliza medios comunes de creación, desde procesos primarios como la bocetación, hasta el punto de crear lenguajes visuales propios que a su vez se mantienen ligados a unos literarios. Funciona también como gran intérprete que hace una *recreación*¹⁴ de los conceptos y situaciones dadas.

Todo lo anterior se desarrolla en un espacio particular con límites propios: el libro ilustrado. Espacio donde el matrimonio fantástico se realiza. Es donde se conjugan y mezclan los dos campos y donde se procura ante todo lograr un equilibrio que neutraliza lo individual de cada uno, para convertirlo en una unidad fuerte y evocativa. Permite también la unión de distintos tiempos. El de la observación de la imagen, la lectura de texto, y la relación entre ambos.

10 La *imagen-palabra* sería para Rodari un “binomio fantástico”, puesto que se están acercando dos palabras que no tienen normalmente una unión lógica. Cabe dar todo el crédito a Rodari por permitirme este matrimonio.

11 El término “lenguaje concreto”, es un término usado por Jorge Luis Borges para definir el lenguaje que utiliza las palabras como su medio de expresión, dentro del pensamiento lógico discursivo. Este término es utilizado en el presente documento para diferenciar este lenguaje del lenguaje visual.

12 La imagen poética generalmente se puede identificar en la poesía, donde la metáfora funciona como elemento de evocación.

13 HANÁN DÍAZ, FANUEL. *Leer y mirar el libro álbum ilustrado; ¿Un género en construcción?*. Bogotá, Colombia: Norma. 2007. Pg. 123

14 Tómesese “recreación” en un sentido estricto como la posibilidad de volver a crear, repensar, reinterpretar y hasta re-contextualizar.

En el ensayo *La imagen como relato* de Alberto Manguel se describe con mayor precisión lo anterior expuesto;

A diferencia de las imágenes, las palabras escritas fluyen constantemente más allá del encuadramiento de la página; las cubiertas del libro no demarcan las fronteras del texto, el cual nunca llega a constituirse por completo como un todo material, sino sólo por trozos o en compendios. Podemos, en la instantaneidad de un pensamiento, traer a las mentes un verso de *El viejo Marinero* o un resumen de veinte palabras de *Crimen y Castigo*, pero no los libros en su totalidad; la existencia de éstos reside en la continua corriente de palabras que les da su unidad y que fluye de principio a fin, de pasta a pasta, durante el tiempo que concedemos a la lectura de esos libros. [...] Las imágenes, en cambio, se nos presentan a la conciencia de 'manera instantánea, contenidas por su encuadramiento -la pared de una caverna o de un museo- dentro de una superficie específica. Por ejemplo, las barcas de pesca de Van Gogh me parecieron, esa primera tarde, reales y definitivas de una vez. Andando el tiempo podemos ver algo más o algo menos en un cuadro, ahondar más y descubrir detalles adicionales, asociar y combinar imágenes, poner palabras que describan lo que vemos, pero en sí misma la imagen existe en el espacio que ocupa, independientemente del tiempo que dediquemos a su contemplación.¹⁵

Otra posibilidad que brinda el libro álbum es establecer los horizontes dentro de las licencias que permiten las artes y la literatura, al encajar todo en un formato con una dimensión y límites específicos. De esta forma los dos campos y lenguajes juegan una carrera con las mismas reglas y así cada cual se muestra según sus propias potencias.

4.2 El problema es la ausencia de problema



Como ya se había señalado, la permanente metareflexión de un campo, permite su expansión y evolución. El cuestionamiento crítico y teórico también llamado en conjunción como *problematización*, busca establecer sus cimientos y fronteras en relación a un contexto contemporáneo e inmediato; también permite realizar conexiones entre distintos campos que en un momento pasado fueron inimaginadas.

Lo más importante de la problematización es la posibilidad del crecimiento y desarrollo del campo mismo. Es un paso a su deconstrucción que permite el pleno entendimiento de su estructura y morfología. Da pie para el reconocimiento de los potenciales, las capacidades y sobre todo de los límites del campo dentro de un contexto particular.

Por esta razón es tan sustancial la apertura de una problematización de a la Ilustración debido a que en Colombia no se le ha puesto la atención que requiere; dentro de las facultades de Arte del país parece restársele reconocimiento debido a una actitud pasiva y desinteresada proveniente de la academia. En las escuelas de literatura no es concebida como herramienta fundamental para la formación de ningún género y sólo tiene valor cuando se le mira desde los procesos editoriales. La ilustración es el elemento constantemente desterrado y eso redundará a su vez en el campo de acción.¹⁶

En cuanto a la producción teórica sobre ilustración, también existen varios vacíos, debido especialmente, a la ausencia de textos sobre el tema. Se pueden encontrar teorías estéticas de arte que permiten que se acuñen ciertos conceptos a la ilustración, pero esto no es suficiente. Como ejemplo de este tipo de textos puede mencionarse *Modos*

15 MANGUEL, ALBERTO. *Leyendo imágenes: una historia privada del arte*. Traducción Carlos José Restrepo. Bogotá: Norma. 2002. Pg. 24

16 Con respecto al mundo laboral, aunque existe una gran demanda por ilustradores de todo tipo de líneas, el estatus del ilustrador para un director de arte, un editor y el medio gráfico en general se ve reflejada en los tipos de contrato y los malos pagos.

de ver, que es un compilado de ensayos editado por Jonh Berger, en donde se hace referencia constante a la importancia de la narrativa visual y la composición de conceptos e hilos argumentativos a partir de la ubicación de imágenes secuenciales en un libro. Se hace un señalamiento importante sobre la imagen reproducida y todo su potencial.

Entre los textos que hablan directamente de ilustración está *The education of an Illustrator* editado por Marshal Arisman y Steven Heller. Es un compilado de escritos de ilustradores y teóricos, en donde el problema abordado en los ensayos es similar al problema que se trata en las clases de Ilustración dentro de las facultades de arte. Problema que representa a su vez lo que al parecer es el único punto de discusión sobre la ilustración; la llegada de la era digital y la fotografía. La capacidad de programas de edición de imágenes como *Photoshop o Illustrator*, entre otros, que permiten recrear texturas con menos dificultad a las que se logran manualmente. O si la ilustración digital tendrá los mismos méritos que la ilustración hecha en papel u otros soportes y sustratos.

El problema es que a diferencia de las artes y la literatura, a la ilustración como eslabón entre estos dos campos no se le ha definido ni problematizado. Existe una ausencia por determinar de forma clara los límites del oficio, tanto plásticos y estéticos, como políticos y económicos. Y una ausencia también de una teoría de la recepción que argumente desde la ilustración en sí. Por estas razones es necesario dar las primeras pautas para la apertura del problema, propósito que en buena parte, el estudio realizado en este proyecto pretende alcanzar. A continuación se expondrán tres señalamientos sustanciales que servirán como engranajes primarios para el funcionamiento del pensamiento en torno a la ilustración.

4.3 Primer Engranaje: El prestidigitador como figura de equilibrio

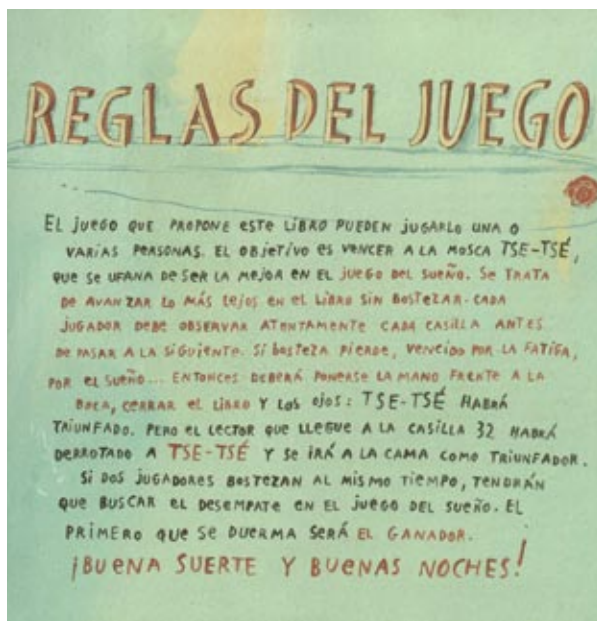
El término “prestidigitador” se atribuye a ilusionistas y magos. Este *prestidigitador*, primer engranaje y objetivo conceptual de la ilustración, es un personaje que ejecuta la función de hacer ilusiones con sus manos. Como figura del equilibrio, el *prestidigitador* puede atribuírsele también a artistas y literatos, ya que no sólo recurren a sus manos para realizar obras, sino que también hacen de las imágenes y las palabras algo mágico, convirtiendo sus obras en ilusiones.¹⁷

Señala Borges en su libro *Arte y poética* que según Stevenson las palabras “están destinadas al común comercio de la vida cotidiana, y el poeta las convierte en algo mágico”¹⁸ tanto como las imágenes hablan a la imaginación, transformando las palabras y las imágenes, en actos poéticos. La magia cumple aquí su papel fundamental, el de regir la actividad poética como una actividad que se sustenta en si misma y que tambien convierte cualquier objeto en detonante. El acto poético le devuelve entonces a las palabras y las imágenes su potencia metafórica y fantástica.

La ilusión que proviene de la prestidigitación se puede dar gracias a la intervención de un público receptivo que adopte un estado poético. La obra se desarrolla cuando lo expuesto hace eco en la mente del espectador en un proceso de retroalimentación, en donde existe una relación dialéctica gracias, entre otras, a la aparición y uso

17 Ilusión es una representación activa e imaginaria que se acopla a la definición de fantasía, y también es el encantamiento y la producción de satisfacción dada gracias a la contemplación de un objeto, persona o situación. Para que se de la ilusión es necesario que exista una dialéctica entre el creador y el receptor de la misma.

18 BORGES, JORGE LUIS. *Arte y poética; seis conferencias*. Barcelona, España. Crítica. 2001.p. 98



Introducción al libro TSE-TSÉ
publicado por Fondo de Cultura Económica

“El juego que propone este libro pueden jugarlo una o varias personas. El objetivo es vencer a la mosca Tse-Tsé que se ufana de ser la mejor en el juego del sueño. Se trata de avanzar lo más lejos en el libro sin bostezar. Cada jugador debe observar atentamente cada casilla antes de pasar a la siguiente. Si bosteza pierde, vencido por la fatiga, por el sueño... entonces deberá ponerse la mano frente a la boca y cerrar el libro (...).”

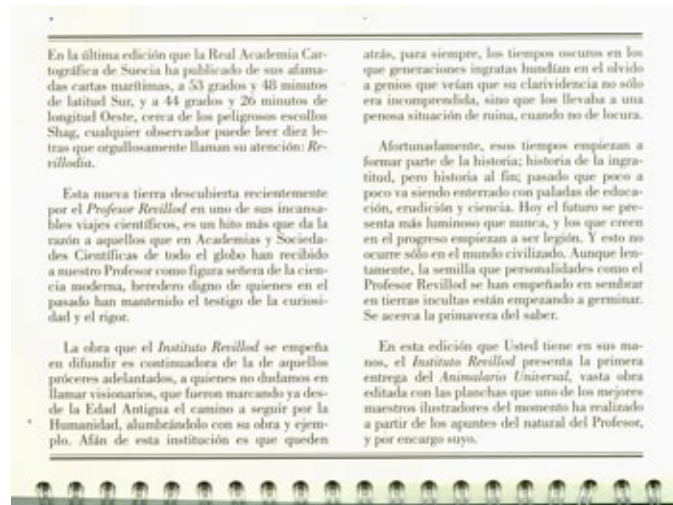
de los lugares comunes. Es aquí donde se debe dar lo que el poeta inglés Samuel Taylor Coleridge llama *suspensión de la incredulidad*, concepto que se resume en llegar a un punto en donde se nos permita creer sin lugar a duda. Es un acuerdo al que llegan el autor y el lector al comienzo y desarrollo de toda obra; el título, la pequeña sonata introductoria de una composición musical, etcétera. Son pretextos de un autor para llegar a este acuerdo con sus espectadores que permite generar un código nuevo para el desarrollo de esa dialéctica, autor - lector.

La suspensión de la incredulidad permite el goce de la obra, genera placer y redundancia en una *fe poética*, que es el estado en que el espectador adopta la obra como parte de sí mismo. En este punto, la magia del prestidigitador es efectiva y atractiva. Es una magia que se extiende para ambos, autor y lector, y permite el desarrollo de una narración.

Las dos imágenes expuestas corresponden a la introducción de ambos libros álbumes en donde se acondiciona al lector sobre el contenido de los mismos, que busca llegar a esa suspensión de la incredulidad. Se muestra como un acuerdo al que se llega junto con el lector y funciona como una clave de acceso a la narración visual y escrita. Puede verse en los ejemplos, cómo a partir de unos párrafos introductorios que expresan unas reglas de juego o una crónica ficticia, se induce al lector al contenido del libro librándolo de una predisposición lógica. Es un punto de equilibrio entre la magia y el juego, donde el autor se permite realizar cualquier propuesta estética sin que cause en sus receptores alguna molestia. También es la coartada que el mago utiliza para que su público pueda creer todo lo que verá en el espectáculo. Y es aquí donde *el prestidigitador* gracias a sus trucos permite poner en juego la apertura semántica de los títulos y los textos, junto con la presentación en ilustración de personajes, lugares y tiempos.

Además de utilizar sus manos con un fin creativo, lo cual requiere el desarrollo de no poca destreza mental y técnica, *el prestidigitador* tiene claro que cualquier ilu-

sión es fundamentalmente compuesta y completada gracias a una dialéctica con el espectador. Todo lo anterior es un proceso que se da gracias a la inteligencia de la producción y recepción visual en la relación autor-lector. Proceso sustancialmente similar al ejecutado por artistas, literatos y músicos. Por eso el *prestidigitador* es entonces un *artista orgánico*.¹⁹ Puede ser a su vez escritor y creador de imágenes visuales, y conjugar estas dos grandes potencias en el libro álbum, permitiéndole la concepción de una obra que alimenta tanto el pensamiento visual como al pensamiento lógico discursivo, y permite el entendimiento entre el lenguaje visual y el lenguaje concreto.



Introducción al libro Animalario Universal

“En la última edición que la Real Academia Cartográfica de Suecia ha publicado de sus afamadas cartas marítimas, a 53 grados y 48 minutos de latitud Sur, y a 44 grados y 26 minutos de longitud Oeste, cerca de los peligrosos escollos Shag, cualquier observador puede leer diez letras que orgullosamente llaman su atención: Re-villodia.

Esta nueva tierra descubierta recientemente por el Profesor Revillod en uno de sus incansables viajes científicos, es un hito más que da la razón a aquellos que en Academias y Sociedades Científicas de todo el globo han recibido a nuestro Profesor como figura señera de la ciencia moderna, heredero digno de quienes en el pasado han mantenido el testigo de la curiosidad y el rigor.

La obra que el Instituto Revillod se empeña en difundir es continuadora de la de aquellos proceres adelantados, a quienes no dudamos en llamar visionarios, que fueron marcando ya desde la Edad Antigua el camino a seguir por la Humanidad, alumbrándolo con su obra y ejemplo. Afán de esta institución es que queden

atrás, para siempre, los tiempos oscuros en los que generaciones ingratas hundían en el olvido a genios que veían que su clarividencia no sólo era incomprendida, sino que los llevaba a una penosa situación de ruina, cuando no de locura.

Afortunadamente, esos tiempos empiezan a formar parte de la historia; historia de la ingratitud, pero historia al fin; pasado que poco a poco va siendo enterrado con paladas de educación, erudición y ciencia. Hoy el futuro se presenta más luminoso que nunca, y los que creen en el progreso empiezan a ser legión. Y esto no ocurre sólo en el mundo civilizado. Aunque lentamente, la semilla que personalidades como el Profesor Revillod se han empeñado en sembrar en tierras incultas están empezando a germinar. Se acerca la primavera del saber.

En esta edición que Usted tiene en sus manos, el Instituto Revillod presenta la primera entrega del *Animalario Universal*, vasta obra editada con las planchas que uno de los mejores maestros ilustradores del momento ha realizado a partir de los apuntes del natural del Profesor, y por encargo suyo.

atrás, para siempre, los tiempos oscuros en los que generaciones ingratas hundían en el olvido a genios que veían que su clarividencia no sólo era incomprendida, sino que los llevaba a una penosa situación de ruina, cuando no de locura.

Afortunadamente, esos tiempos empiezan a formar parte de la historia; historia de la ingratitud, pero historia al fin; pasado que poco a poco va siendo enterrado con paladas de educación, erudición y ciencia. Hoy el futuro se presenta más luminoso que nunca, y los que creen en el progreso empiezan a ser legión. Y esto no ocurre sólo en el mundo civilizado. Aunque lentamente, la semilla que personalidades como el Profesor Revillod se han empeñado en sembrar en tierras incultas están empezando a germinar. Se acerca la primavera del saber.

En esta edición que Usted tiene en sus manos, el Instituto Revillod presenta la primera entrega del *Animalario Universal*, vasta obra editada con las planchas que uno de los mejores maestros ilustradores del momento ha realizado a partir de los apuntes del natural del Profesor, y por encargo suyo.”

¹⁹ El término proviene de la definición que da Antonio Gramsci del *intelectual orgánico*, como aquel pensador que debe funcionar de manera orgánica con su entorno, permitiéndose la posibilidad de adaptarse a varias formas de pensamiento y enlazar a su vez varias disciplinas articulando los niveles de su producción intelectual y creativa.

4.4 Segundo Engranaje: Las cuatro relaciones

Para añadir el segundo engranaje a la apertura de una problematización de la ilustración, se expondrán a continuación cuatro formas en que la ilustración se relaciona con un texto dentro del libro álbum. Cuatro maneras de ser de la ilustración las cuales hacen parte del proceso de crear imágenes a partir de un texto o viceversa, y no necesariamente son causa ni consecuencia la una de la otra, ya que sirven como categorías para el reconocimiento del tipo de ilustración. Cabe señalar que las formas permiten ser difuminadas entre ellas, es decir, que las ilustraciones no necesariamente deben encasillarse radicalmente en una sino también entre los espacios de unas y otras.

4.4.1 Vasallaje

La primera forma es cuando la ilustración cumple un papel puramente decorativo y elemental al servicio del texto escrito. La imagen representa sin profundidad lo que sucede en la narración, haciendo solo un señalamiento literal y poco propositivo. En conclusión La narración puede subsistir sin la imagen.

El Vasallaje se identifica generalmente cuando la ilustración debe hacerse a partir de textos previamente escritos, es decir, cuando el escritor y el ilustrador son personas distintas y el relato escrito fue realizado sin un presupuesto visual. Puede verse varios casos sobre todo cuando se hacen ilustraciones de cuentos clásicos.

La versión ilustrada por Sir. Jonh Tenniel de *Alicia en el país de las maravillas* es un ejemplo de esta primera forma; En las ilustraciones, Tenniel representa lo que sucede en el texto y la imagen es literalmente lo que anuncia la narración. Sin embargo, este término para denominar una de las cuatro formas de relación tiene grandes excepciones. Entre ellas puede contarse con las ilustraciones de *El principito* de Saint-Exupery donde a pesar de cumplir éstas con lo que se propone en la categoría de *Vasallaje*, es inconcebible la presentación de la pequeña novela sin las bellísimas y particulares imágenes que la acompañan.



Ilustración de Sir. Jonh Tenniel para el libro de Lewis Carroll *Alicia en el país de las maravillas*.
“(...) pero en esta ocasión encontró sobre la mesa una botellita (“esta botellita no estaba ciertamente antes” — dijo Alicia), la que, alrededor del cuello, tenía una etiqueta que decía en letras grandes y hermosas: !BEBEME;”

4.4.2 Clarificación

Es cuando la ilustración logra recrear y resignificar situaciones, hechos o hilos argumentativos que la narración evoca directa o indirectamente. Puede hacer señalamientos a objetos o personajes y recomponer escenas que surgen a partir de la interpretación y la imaginación del ilustrador, con el fin de hacer un proceso de *clarificacionismo*²⁰ donde, debido en parte al uso de lugares comunes, el ilustrador retoma hechos, personajes o situaciones fuera del texto que el lector reconoce fácilmente para reordenar un pensamiento y lograr un entendimiento nuevo y clarificador. Es el punto donde se generan nuevas conexiones con conocimientos previos y la narración se enriquece con la poética visual del ilustrador, por su capacidad de componer un hipertexto con las imágenes haciendo señalamientos que la narración no trae en sí.

La ilustración realizada por Ralph Steadman, haciendo referencia al mismo momento en que Alicia se encuentra con la botella que dice “bébeme”, muestra a su vez un objeto que proyecta al lector fuera del texto. La lectura de la imagen permite que se traspase lo propuesto en la narración y gracias al uso de lugares comunes, como la botella de Coca-cola, la imagen permite enlaces que el lector leerá a su libre elección.

Otro ejemplo de esta forma es la versión ilustrada por Jorg Müller del *El soldadito de plomo*; el cuento de Hans Christian Andersen, es tomado como un pretexto

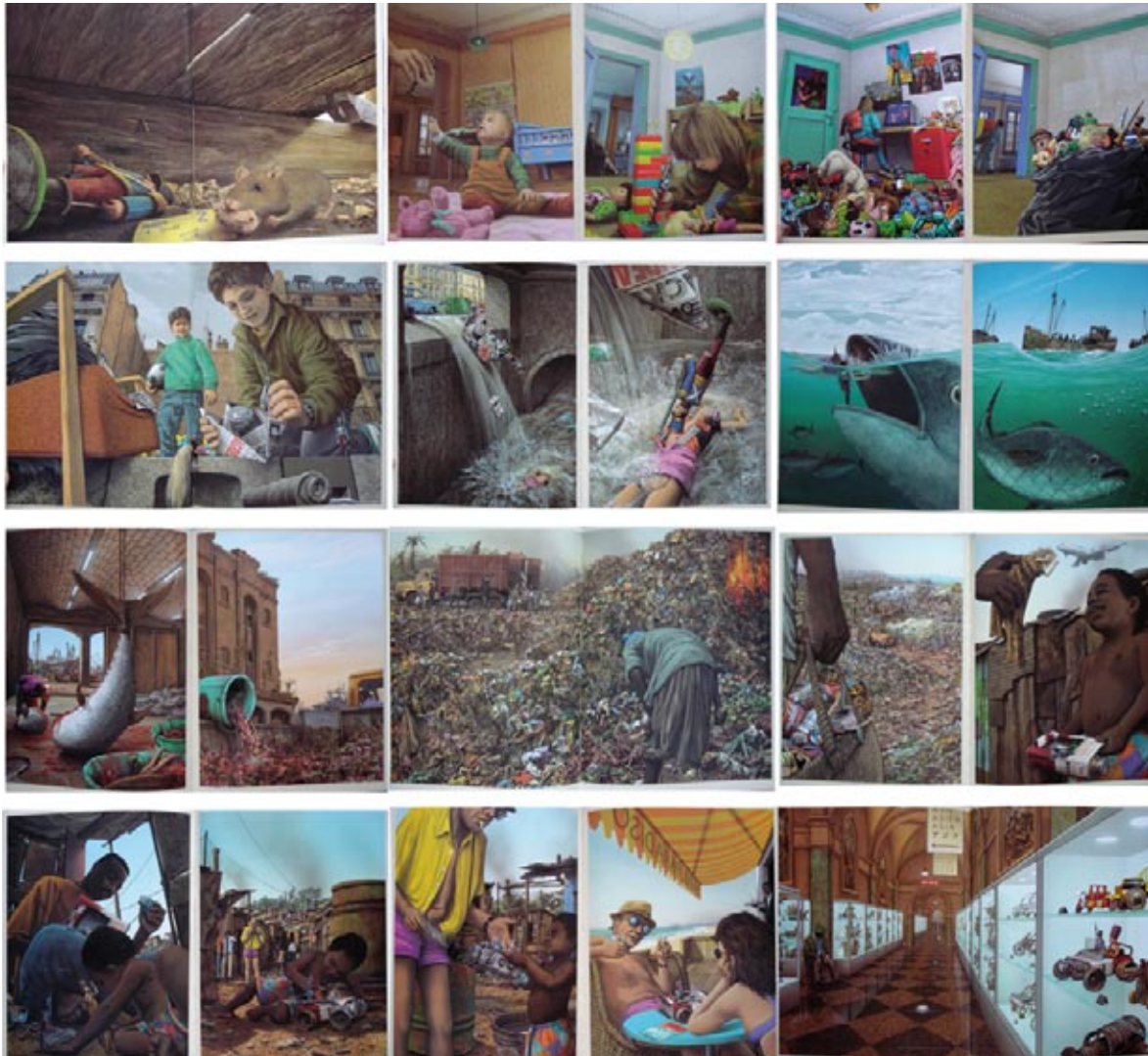
20 El término lo utiliza el escritor Noel Carrol en su libro *Una Filosofía del arte de masas* donde señala en la página 276 que el clarificacionismo se da cuando “la narración no nos inviste de nuevas emociones ni nos las enseña; ejercita las emociones que ya poseemos—puesto que—(...)al movilizar lo que ya sabemos y lo que ya podemos sentir, la obra narrativa puede convertirse en una ocasión para profundizar en nuestra comprensión lo que ya sabemos(...)—lo cual no implica que—(...)adquiramos un nuevo conocimiento proposicional de las obras de arte, si no que estas pueden profundizar nuestra comprensión(...)” Aunque Carrol utiliza el término para referirse a la comprensión moral, éste funciona de manera similar para definir el tipo de comprensión que permite la forma de relación de la ilustración con el texto, cuando esta forma es interpretativa.



Ilustración de Ralph Steadman para el libro de Lewis Carroll
Alicia en el país de las maravillas.

La botella de Coca-cola representada por Steadman reemplazando el recipiente que dice “BEBEME” que Alicia encuentra en su camino, saca al espectador fuera del texto y lo cuestiona sobre otros conceptos, como el de *consumo*, que permiten generar una reflexión.

para que Müller muestre un íntimo y personal punto de vista sobre la actual situación de la pobreza y la desigualdad que vive el mundo. La narración y la historia de amor que Andersen deja implícita en su cuento, nunca son descartadas, pero gracias al cambio de espacios y personajes, Müller muestra su punto de vista y posición política con respecto al abuso social, la pobreza extrema y el exotismo de culturas de países del tercer mundo por parte de americanos y europeos.



Aportes del libro de Jorg Muller *El soldadito de plomo*. Basado en el cuento de Cristian Andersen.

4.4.4 Ficción

Esta cuarta forma es sumamente rara y compleja. Su denominación como *ficción* también es un poco engañosa, debido a que generalmente los libros álbumes ilustrados provienen de cuentos donde hay fantasías o ficciones. Sin embargo, fue necesaria la inclusión de esta forma debido a que existen algunos libros que sobrepasan las anteriores, y resultan imposibles de ubicar siquiera en medio de una relación de las mismas. Estos libros pueden ser a su vez Vasallaje, Clarificación o Simbiosis, pero tienen un componente agregado enriquecedor, que es el hecho de plantear una *ficción borgiana*. El término nace del libro *Ficciones* de Jorge Luis Borges, en donde el autor utiliza el género de ensayo para hacer un hilo argumentativo que es en realidad una ficción. El ensayo es tan veraz, pese al uso de citas falsas y referentes imaginarios, que con una simple exposición lógica de argumentos, la ficción se hace creíble.

De la misma manera, en libro álbumes puede generarse una ficción que sobrepase la narrativa misma del cuento, desde lo visual y lo escrito. Como ejemplo se puede contar *La tortuga Gigante de Galápagos* ilustrado por Rébecca Dautremer.

La prestidigitadora plantea una historia que en primer lugar se dispone como el guión de una obra de teatro. Los personajes ilustrados son dentro del libro actores que se han disfrazado para representar lo que dice la obra, y a su vez, en algunas páginas se alcanzan a ver los artificios de una puesta en escena, como las cuerdas y poleas que cargan a los personajes en su papel de animales voladores. A su vez, en la introducción del libro y las guardas, hay referencias históricas donde se habla de la trágica vida del autor ficticio de la obra de teatro. Muestra el sitio donde ha sido representada y hasta se ven recortes de los periódicos con críticas de otros autores sobre la puesta en escena de la obra. Existe también una página



Apartes del libro de Rebecca Drautremmer *La tortuga gigante de galápagos*.

de créditos a los nombres de los actores disfrazados dentro del libro, y todo ello lleva a una ficción que enriquece con gracia y humor el conjunto.

Aquí es donde más se agudiza una suspensión de la incredulidad y genera en el lector un tipo de empatía similar al creado cuando se observa un documental. Drautremer apela constantemente a la fe poética de su lector, sin preocuparse por ocultar la ficción, al igual que hace Borges en los “ensayos” de su libro.



Guardas del libro de Rebecca Drautremer *La tortuga gigante de galápagos* donde se muestran recortes de periódicos, carteles y anuncios de la obra ficticia.

4.5 Tercer Engranaje: La poética

El término *poética* es traído desde los Estudios Literarios y es el más adecuado para establecer una base conceptual a la imagen del libro álbum, la cual está como hemos visto, íntimamente relacionada con el texto literario en un matrimonio fantástico. De esta forma puede denominarse a ambos, la poética literaria y de la imagen, como conceptos similares, dado que ambos conviven en el mismo espacio (el libro álbum).

Así las cosas, es imprescindible para plantear una *poética de la ilustración*, primero saber qué se entiende por poética, cómo se determina y cuál es su constitución, según los preceptos de la literatura.

Antes de ahondar en el tema, se debe ver cómo funciona la comunicación del texto literario desde tres grandes componentes constitutivos²¹. El primero es el *autor*, quien es el creador del texto. El segundo, es donde se da la transferencia de ese texto al lector, que está dividido en *canal*, *mensaje* y *código*. Y por supuesto, el último componente es el *lector*.

El estudio en cuanto al *lector* es un estudio de recepción que se hace desde la estética. El estudio del espacio central entre autor y lector, donde se da la transferencia del texto, es un estudio pertinente a narrativa, su metodología, estructura de creación y el contexto donde está funcionando. Y el estudio del *autor* por lo general, se da desde su biografía y la obra crítica.

Esta concepción de la *comunicación* del texto confiere la responsabilidad de significación y sentido, en gran parte al lector, quien es en últimas quien recibe el mensaje y establece un diálogo con el texto. Fernando Lázaro Carreter en su libro *de Poética a poéticas* usa una afirmación de Roland Barthes en donde señala que “el escritor [...] obra, pero su acción es inmanente a su objeto, se ejerce, paradójicamente sobre su propio instrumento [...] el material se convierte en alguna medida en su propio fin”.²² En esta afirmación de Barthes, el autor se convierte solo en un medio más de transferencia, y el texto comienza a adquirir vida propia despojado completamente de su creador. ¿Pero es realmente posible que exista este nivel de independencia?

La respuesta la da el mismo Carreter, donde plantea que el autor no es una máquina que ejerce una función de escribir, sino un creador. Lo cual determina intrínsecamente que desde un principio existe en el autor, una noción del tipo de significación y sentido que le dará al texto. El autor es quien plantea el problema y utiliza el tono que pueden brindarle las distintas combinaciones de palabras para generar nuevos significados y sentidos propios. La obra literaria “como tal, es una formación puramente intencional que se organiza en los actos creativos de la conciencia de su autor, y tiene su fundamento físico en el texto”.²³ Sin creador simplemente no hay obra, y por esta razón se puede confirmar la importancia única y primaria que tiene el creador en la realización del texto.

Por lo anterior, se infiere que el creador y el lector le dan cada cual significado y sentido al texto, y estos dos tipos de entendimiento se acoplan o difieren según la particularidad de cada uno. Sin embargo, el hecho de que el autor tenga tal relevancia en la creación y recepción del texto, implica que el estudio del mismo puede ser también desde su poética.

21 Estos conceptos son traídos de Umberto Eco cuando aborda las teorías de la comunicación.

22 LÁZARO CARRETER, FERNANDO. *De poéticas a poética*. Madrid, España: Cátedra, 1990. Pg 19.

23 Ibid. pg. 23

El autor es plenamente consciente de su obra, en ella introduce distintos signos (palabras-imágenes) los cuales son formas creativas que construyen una compleja estructura abierta,²⁴ donde el texto es puramente evocativo y permite al lector complementar las situaciones y escenas difusas, para así generar una dialéctica activa estableciendo un lenguaje poético.

El lenguaje poético es tan variable y dinámico como creadores y lectores existen. Es entonces imprescindible establecer una regularidad estructural, donde se planteen características de identificación, las cuales se encuentran en las inclinaciones a ciertas situaciones o fenómenos, en una forma de escribir y una manera de decir las cosas. A esta regularidad que define los lenguajes poéticos desde su forma se le denomina *poética*.

Los teóricos del lenguaje Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov en el *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, definen el término *Poética* de tres maneras; como una teoría interna de la literatura; como el mismo discurso que construye una forma de crear; o como la aplicación de unos códigos normativos aprehendidos gracias a una escuela, un estilo o una época. En el presente documento se pretende abordar el término en su segunda definición, como el mismo discurso que construye una forma de crear, desde la decisión de un autor que establece la regularidad poética en cuanto a *Temática*, como tipo y motivo del cual se está haciendo un texto; *Estilo*, que tiene que ver con la manera de hacerlo relacionado con el aprendizaje en una escuela; *Léxico* que refiere al tipo de lenguaje usado para comunicar ese tema y define el sentido y el tono del texto.²⁵

Para ejemplificar lo anterior, se identificará la poética de Jorge Luis Borges. La cual se define en sus propias palabras, desde la poesía, la metáfora, la narrativa, el ritmo, la filología,

24 Humberto Eco expone en su libro *Obra Abierta*, una situación similar, donde habla precisamente sobre la necesidad de dejar espacios abiertos en las obras para permitir una dialéctica con el lector desde la interpretación diversa que éste pueda dar, según sus particularidades.

25 Pueden añadirse a estas una infinidad de acepciones más según cada autor particular.



La cocina

Ilustración para el artículo “Mi cocina letrada”, escrito por Daniel Cassany publicada en *El Malpensante* (ed 84, pg 39-45).

En el artículo Cassany hace una comparación de su manera de escribir con el cocinar; la mezcla de ingredientes diversos junto con el respeto por un tiempo necesario de gestación permite llegar a la depuración y la síntesis. Es una buena forma de explicar un poética.

la mitología, la religión y la música. De cada uno de estos conceptos pueden escribirse una gran cantidad de características que compondrían su poética. Y sumando a esto los tres renglones básicos de la temática, el estilo y el léxico, se obtendría una metodología de creación y producción de escritos a la manera de “Borges”, como la poética borgiana.

Según Daniel Cassany en el artículo *Mi cocina letrada*, cuando un autor habla de su poética, la explica y la describe, lo que hace es realizar un *striptease* que genera “un miedo y vergüenza atroces ante la idea de tener que desnudar mi propia escritura”.²⁶ Esta es la forma más sencilla de explicar lo que es una poética y lo que significa establecerla. En este punto el autor llega a un estado de vulnerabilidad que sólo desaparece o se incrementa ante el entendimiento de la poética por un público crítico.

4.5.1 La poética de la ilustración

En el transcurso de esta investigación, se han revisado libros y textos que refieren a la tesis sobre la morfología del cuento fantástico, la estructura narrativa y el papel del autor y del espectador, todos ellos enfocados únicamente en el aspecto literario de la narración. Por otro lado, también se han encontrado textos sobre teoría de la imagen que refieren a imágenes producidas, desde una motivación artística o cinematográfica. Sin embargo, los pocos textos que hablan de la ilustración, no profundizan sobre una teoría de la imagen más, que como lo hacen en aspectos técnicos de la realización, o sobre las diferencias entre ilustración y arte.

Por esta razón se encontró que tanto en la literatura como en el arte, *los temas, estilos y léxicos* sumados a las *poéticas propias*, conforman una especie de coartada para que los autores fundamenten sus producciones. Y aunque estas poéticas refieran al cuento fantástico, no comprenden la ilustración como parte constitutiva, siendo que el cuento fantástico parece traer intrínsecamente la utilización de la misma.

¿Cómo hacer que la ilustración se convierta en una parte fundamental del cuento, no como ahora donde al parecer viene implícita en los procesos editoriales, sino en cuanto a su constitución primaria y estructural? La respuesta viene de los párrafos anteriores y tiene que ver con ampliar el horizonte y formar una poética de la ilustración, para que posteriormente cada ilustrador pueda definir y sustentar sin miedo, una poética propia. La motivación a la pregunta sobre la poética de la ilustración surge desde la literatura.

Todo lo que será expuesto a continuación responde ante todo a un cuestionamiento propio sobre la imagen, no en cuanto a la obra de arte, si no en cuanto a la ilustración, debido a que la imagen como producción artística es una imagen *experiencial* y que en sí misma no cumple una función orgánica en cuanto a la forma del libro y sobretodo, a la narrativa que esta forma comprende.

Walter Benjamín en su escrito *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, hace énfasis en que cuando la obra de arte circula por medio de una publicación masiva, pierde todo potencial *experiencial*, debido a factores sustanciales como la disminución del tamaño o el aparente cambio de color. A esto cabe añadir la imposibilidad de acercarse, por ejemplo, a ver las texturas de una pintura, recorrer el trayecto a que invita una instalación, sentir la escala real frente a una escultura, o la percepción del paso del tiempo mientras se sucede un performance.

El registro de una obra de arte ubicada en las páginas de un libro es entonces una vaga anécdota de la obra. Los murales de Diego Rivera o los cuadros de Rothko reducidos a una viñeta, en donde a duras penas logra identi-

carse la pincelada, creyendo además, como un acto de fe de espectador, el hecho de ver un color similar, son un par de ejemplos del problema de la obra cuando se convierte en imagen para un libro.

Las poéticas de las obras artísticas pueden estar ya establecidas en las grandes teorías del arte y su historia, y todos los análisis referidos a cualquier obra que hayan sido importantes o servido como influencia en las nuevas generaciones, son textos y teorías que se escriben a partir de la experiencia frente a la obra y no de la contemplación de la misma en una publicación. Se dice que los murales de Rivera abarcan todo el perímetro visual y son arrolladores, que los cuadros de Rothko estallan en color y consumen a quien esté cerca de ellos o que el empaste grueso de las pinturas de Rembrandt o Van Gogh sorprenden de manera especial.

Por otro lado, la experiencia del espectador con la ilustración es muy distinta, puesto que la ilustración está hecha para la publicación, pensando en sus ventajas y desventajas. El autor hace los originales teniendo en cuenta el lugar donde van a ser ubicados, el tipo de papel que se usará y cuál será su tamaño final. Estos originales de las ilustraciones son obras que se muestran como un complemento de exquisitez para los aficionados a la obra del autor, pero la primera experiencia siempre va a ser y estará en la publicación. El tamaño, el color, la textura, y todo lo percibido fue pensado de esa forma. El ilustrador ha creado la imagen con ese fin y procura que ésta no sea ultrajada por un diagramador al reducirla excesivamente o traducirla al blanco y negro cuando el original rebosa en colores.

Para sustentar la poética de la ilustración desde las mismas acepciones de la poética literaria, se desarrollará la siguiente adaptación: *temática* en cuanto al establecimiento conceptual creado, a partir de la investigación sobre el tema a presentar visualmente o el hilo argumentativo y narrativo propuesto por el texto escrito; *técnica* que tiene que ver con los métodos usados “técnicamente” para la representación visual, que pueden partir de una escuela, academia o facultad y finalmente, *estilo* sustancia misma de la imagen proveída por el autor.



Poética

Ilustración para el artículo “Mi cocina letrada”, escrito por Daniel Cassany publicada en *El Malpensante* (ed 84, pg 39-45).
Una poética de la ilustración implica el reconocimiento de los “ingredientes” propios del proceso creativo.

4.5.1.1 La temática

Ésta se compondrá de tres elementos adaptados desde la *narratología*²⁷, los cuales se acoplan como una máquina. Se utilizará el libro álbum *El soldadito de plomo* de Jorg Müller, para poder señalarlos y ejemplificarlos:

El tema; uno o múltiples elementos o posibilidades de la narración visual y escrita, que generalmente son abstractos y pueden estar presentes a lo largo del conjunto del libro álbum. Estos elementos crean la necesidad de una investigación teórica y visual, donde se funde el horizonte hacia donde guiar la producción de las imágenes. Es el concepto de donde parten las mismas y la sustancia prima para su creación. Puede ser explícito en la narración escrita, aunque también puede partir de la conceptualización misma de las imágenes, o en la intervención de la estructura del libro²⁸. En el libro álbum de Jorg Muller los temas, sumados a la historia de amor del soldadito, pueden ser el exotismo, la riqueza, la pobreza, el desperdicio o la niñez.



Los motivos; son aquellas partículas más pequeñas abstraídas del tema, que generalmente están distanciadas unas de otras, y que el ilustrador utiliza para configurar un hilo argumentativo visual y escrito.²⁹

Los motivos en el libro álbum de Muller son cada escenario particular destino del soldadito, y en los cuales se revela un contexto que va cambiando a medida del recorrido del protagonista, mientras se refuerza la significación del tema.



27 La narratología es un campo de los estudios literarios que traza taxonomías y enumera las circunstancias que componen estructural y formalmente los relatos.

28 Ver el libro *Animalario universal del profesor Revillod*.

29 Definición semejante a la que Ducrov y Todorov en su estudio de terminologías usan para *los motivos*. Ellos señalan que son las unidades (palabras u oraciones) abstraídas del tema durante un proceso de deconstrucción para establecer entre ellas una semejanza semántica que refuerce el significado del tema.

Embrague; Es el engranaje primario que visualmente tiene que ver con el desarrollo de un elemento que funciona como *hilo conductor* y por el cual se pueden relacionar los distintos motivos para mantener estable y enlazada la historia. Estos dan a su vez un tipo de ritmo a la narración.

La figura del soldadito de plomo es la pieza conductora dentro del hipertexto generado por Müller en la secuencia visual donde todos los escenarios cambian en cada doble página.



4.5.1.2 La técnica

La técnica puede ser variante siempre y cuando cumpla a cabalidad la intención primaria de la temática.³⁰

La técnica desarrolla la estructura visual del discurso, que en el libro álbum arranca desde su forma; el formato, el papel y la diagramación. En cuanto a la ilustración la técnica varía en color, el medio utilizado (dibujo, pintura, fotografía, etc.) Las composiciones, y el método para llevarlas a cabo (digital o manual).



4.5.1.3 El estilo

Es la acepción fundamental de la poética. Desde el estilo el autor utiliza las dos acepciones anteriores, tema y técnica, para establecer una posición respecto a ellos y sobretodo respecto a la imagen misma. El estilo hace alusión a la parte más biográfica y personal del autor. Es filial, casi consanguíneo y enmarca un territorio con su genética. En el texto *¿Qué es la escritura?* de Roland Barthes, se puede adaptar perfectamente lo que Barthes dice sobre el estilo en la escritura, a un estilo en y con respecto a la imagen:

Sea cual fuere su refinamiento, el estilo siempre tiene algo de bruto, es una forma sin objetivo, el producto de un empuje, no de una intención, es como la dimensión vertical y solitaria del pensamiento. Sus referencias se hallan en el nivel de una biología o de un pasado, no de una Historia: es la “cosa” del —autor—, su esplendor, su prisión, su soledad. (...) es la voz decorativa de una carne desconocida y secreta (...) salida de un infralenguaje que se elabora en el límite de la carne y el mundo (...)—la imagen— tiene una estructura horizontal, sus secretos están —en sí misma— y lo que esconde se desanuda en la duración de su continuo.³¹

30 Observévese las técnicas variadas de *¿Todavía nada?, La tortuga Gigante de Galápagos, o el soldadito de plomo.*

31 BARTHES, RONALD. *El grado cero de la escritura*. México. Siglo XXI Editores. 1973, p 19.

El estilo se consagra como el todo en la ilustración, lo cual hace difícil su explicación ya que se encuentra en la concepción de la imagen misma, permite su creación y tiene su génesis en la vida del autor, en su propia historia, en su mirada y lo que aprehende del mundo y lo empuja.

Al igual que en las poéticas literarias, estas acepciones son básicas y se le suelen añadir unas más dependiendo del autor. Lo importante de que cada autor establezca una poética propia, es generar espacios teóricos, donde la exposición de esa poética individual provoque choques o empatías, que posibiliten, en primer lugar el debate, y en segundo, sus espacios de investigación. Estas situaciones problematizan el campo de la ilustración desde los ilustradores y su oficio. Con ello el desarrollo de la ilustración a partir de nuevos fundamentos teóricos, resultaría en la posibilidad de vislumbrar el oficio como un espacio más de reflexión, que lo haga útil en nuevos campos de la investigación y sobrepase su situación actual subestimada.

4.5.1.4 La manera de crear

Es evidente que dentro del matrimonio fantástico que se realiza en el libro álbum, la manera de crear la narración bajo estos parámetros cambia. Esto quiere decir, que en el libro álbum, la creación de la parte literaria y visual debe estar plenamente relacionada y en un ideal, ser de forma paralela. Por esta razón, es necesario para la poética de la ilustración, mostrar unas bases para la metodología de creación.

En la exploración de posibles métodos que acuñen el oficio literario y lo visual, existe una forma de mostrar ambos sin perder su importancia particular. Esta forma es utilizada en el cine para empezar a establecer cómo se ve visualmente un guión técnico o una planimetría. Todo el proceso, llevado a cabo desde la ilustración, implica una concepción clara de la imagen secuencial, la narración visual y del guión, que en este caso es el relato, y se realiza en lo que se denomina *Storyboard*, el cual, adaptado al ámbito de creación de un libro, se denomina “derrotero”.

La concepción de un libro álbum, debe hacerse desde un derrotero, pues esto supone tener en cuenta en el proceso todo lo referente al diseño, diagramación e ilustración, encajados en un formato que asemeja en proporción al original. En este punto es donde empieza a funcionar el pensamiento visual como un pensamiento práctico.

4.5.2 La fantástica

La poética de la ilustración que se expondrá a continuación, se denominará *la fantástica*, que se fundará en los conceptos de *hipótesis visuales*, *metáfora visual* y *protobase*; sumados al concepto ya explicado de *Prestidigitador*.³²

La imaginación tiene una función pasiva, cuando provoca imágenes sin un referente directo y una función activa, cuando construye realidades de manera propia e íntima desligada del presente inmediato. La *fantasía* se encuentra en este punto, donde hay una reorganización, abstracción y reinterpretación de la realidad que genera nuevas realidades, “activandose” en el horizonte entre lo real y lo inventado. La palabra fantástica, tiene su base en el concepto de fantasía, el cual se define como la función activa de la imaginación.

Fantástica es usada para señalar el uso de la *fantasía* y también se refiere a todo aquello que es maravilloso y bello. La expresión cuando se refiere a una imagen es evocada generalmente, porque esa imagen produce en el espectador un efecto detonante, que no solo redundante en el placer de contemplar la imagen, sino en todas las relaciones visuales y concretas que se activan al observarla. La memoria se vuelve en este punto fundamental a la hora de percibir y es una memoria que se activa por medio de los sentidos (visual, auditivo, olfativo, gustativo y táctil, también llamado como *memoria sinestésica*). Esto produce en el espectador una sensación de placer significativa, sistemática, permitiéndole darle la connotación de fantástico a lo observado.

4.5.2.1 Los binomios fantásticos y las hipótesis visuales

Estos dos conceptos son los más importantes en la fundamentación de la *fantástica*. Antes de explicar qué son *las hipótesis visuales*, se debe dar a conocer primero qué son



Sota de Oros
Ilustración como motivo de la carta del Tarot



La semilla
Ilustración para el artículo “Mi cocina letrada”, escrito por Daniel Cassany publicada en *El Malpensante* (ed 84, pg 39-45).
Un *Binomio Fantástico* aplicado a lo visual

³² Añadiéndole posteriormente *el tema y la técnica* usados para mi libro álbum *EL PRESTIDIGITADOR*



Retención

Ilustración para carátula de la revista *El Malpensante* (ed 81).
Una *Hipótesis visual*.

los *binomios fantásticos*. El término es tomado de Gianni Rodari, quien lo usa para explicar la creación literaria de cuentos fantásticos, dice Rodari “en el binomio fantástico las palabras no son tomadas en su significado cotidiano, sino liberadas de las cadenas verbales de las que forman parte cotidianamente. Son <<extrañadas>>, <<mudadas>>, lanzadas una contra otra en un cielo jamás visto antes. Entonces se encuentran en las mejores condiciones para generar una historia”³³. El binomio fantástico es la utilización de dos palabras claves para generar un nuevo significado al acercarlas y despojarlas de sus posibles enlaces lógicos. Es un proceso de olvidar el sentido lógico y crear uno nuevo.

Las palabras claves en el binomio fantástico, representan los puntos primarios de partida del cuento, el lector ayudará a imaginar esta conexión. Por ejemplo, pueden surgir infinidad de situaciones si usamos como personaje principal en una historia la unión entre las palabras *elefante* y *helicóptero*. Vendría a la mente un elefantero, que podría ser un elefante con hélices, helicóptero en forma de elefante, elefante helicopeterado o helicóptero elefantazo, etcétera. Lo anterior se enmarca dentro del principio del sinsentido, establece el funcionamiento aparentemente lógico de situaciones racionalmente inadmisibles, que permite al autor apoyarse en una suspensión de la incredulidad del lector y sobre todo en su capacidad creativa.

El binomio fantástico de Rodari en la *fantástica* funciona de la misma forma aplicado a lo visual. El objeto creado por el binomio fantástico es la unión de dos situaciones, fenómenos, cosas o personajes, que no tienen en sus presupuestos reales una unión lógica.

Los personajes u objetos creados a partir de estos binomios fantásticos deben estar ejerciendo una función activa dentro de una escena donde la pregunta “¿qué

33 RODARI, GIANNI. Gramática de la fantasía: introducción al arte de inventar historias. Traducción de Mario Merlino. Barcelona, España : Planeta, 2002 (Impresión de 2003). Pg 25.

pasaría si...?"³⁴ debe verse resuelta o al menos planteada. La hipótesis visual es entonces la puesta en escena de los objetos creados por medio del binomio fantástico, en donde comienzan a entrar en juego sus propias lógicas.³⁵

4.5.2.2 Metáfora Visual

Es el fundamento abstracto de la *fantástica*, busca que la imagen que ya contiene un binomio fantástico y una hipótesis visual, sea además un detonante en cuanto al lenguaje concreto. La metáfora es una figura gramatical que busca despojar a la palabra o la oración de su sentido directo y concreto a uno figurado, que generalmente se logra por medio de la analogía o la evocación. La palabra, del latín, viene de: meta= ir/sobre, fora= más allá.

Metáfora es llevar más allá en el sentido.

En este punto, es cuando el autor de la imagen debe dejar ciertos cabos sueltos en la resolución de la hipótesis visual, para que sea el lector quien los enlace a su manera y así crear una dialéctica. En la metáfora visual se busca que las hipótesis visuales se mantengan siempre en tensión, más no resueltas completamente.

4.5.2.3 La protobase

La intención de la protobase es formar una estructura fundamental que se repita, en donde a pesar que los actores cambien (sean estos personajes, objetos o situaciones) a medida del desarrollo de la historia, no haya una modificación de la base misma. La protobase en EL PRESTIDIGITADOR se muestra donde las acciones se vuelven recurrentes, cada personaje debe ejecutar la acción que se le asignó infinitamente convirtiendo su situación en una secuencia que nunca acaba. La disposición del libro mismo está pensada para ser una gran protobase que se mantiene eternamente secuencial.



34 Este planteamiento de la pregunta ¿que pasaría si? Se denomina Ucronía.

35 El desarrollo de este proyecto de investigación es un resultado que arroja el binomio fantástico; el escritor-pianista y el director-dibujante, son el gran ejemplo que permitió la concepción del libro álbum.

Es placentero encontrar un libro que permita al lector obtener algo que rete su pensamiento más allá del normal entendimiento lógico discursivo que los textos literarios suelen llevar. Ver libros álbumes detiene la mente también en la pura observación; aquellas imágenes que hacen simbiosis con los textos y sirven para recrear una historia casual, dando vida y color a todo tipo de personajes, son narraciones agradables que invitan a la lectura visual. Lo importante del libro álbum, es que además de cambiar la forma en que se observa el libro, es una fuente nueva de conocimiento y permite expandir nuevos ángulos de pensamiento. Por esta razón me introduje en el mundo de la ilustración y su relación con el libro como objeto.

Este proyecto empezó con rostro pero sin cuerpo. Nació desde la palabra. Y al igual que una piel con forma que recubre vacío, como el cascarón que deja la serpiente cuando muda de piel o cuando retan a un dibujante trazando una línea cualquiera en una parte del papel y le piden que la continúe, haciendo una gran obra, la palabra “prestidigitador”, fue la línea inicial. Sirvió como detonante poderoso para el planteamiento conceptual y creativo, tanto de la teoría como de la creación del libro álbum.

La palabra “prestidigitador”, contenía para mí un atractivo especial desde que la leí en un texto sobre *Alicia en el país de las maravillas*, llamado *Alicia Anotada*, en donde señalaba que Lewis Carroll, autor del cuento, tenía un gusto especial por la prestidigitación. Después de buscar en el diccionario esta palabra que me resultaba enigmática y poderosa, encontré que prestidigitación, es el arte de hacer magia o ilusiones con las manos.

“El prestidigitador” es el personaje ejecutor de esta acción.

La música en mi niñez, fue un factor importante para mi desarrollo artístico; cuando era niño me dedicaba al piano en vez de jugar, lo cual alteró mi forma de relacionarme con el mundo, y a adquirir una especial relación con los músicos e intérpretes. Por eso, lo que sucedió después de encontrarme con esta palabra, fue relacionar la prestidigitación con la música; esto surgió, gracias a que esa palabra se mantuvo latente en mi pensamiento por más de dos años, lo cual de alguna forma penetró en toda mi percepción del mundo. Una tarde, mientras la Orquesta Filarmonica de Bogotá interpretaba en dos ocasiones seguidas la obra maestra, *El Bolero* de Ravel, se unió, como por arte de magia, la prestidigitación con la música. El director de orquesta, ese personaje que junto a expresivos movimientos corporales agita sus manos para dar vida a una totalidad de notas musicales, se convirtió a partir de allí en un mago, que sin tocar nada más que el aire, hacía surgir toda una fantasía que deleitaba a los oyentes. Sumándole

a esto el espacio mismo; escenarios, reflectores, vestidos de gala, etcétera. A partir de allí decidí que la magia y la música se convirtieran en dos grandes conceptos que se debían acuñar a mi relato.

Hubo posteriormente una serie de eventos relacionados que permitieron el nacimiento de toda la idea. Cabe recordar una anécdota. En una ocasión, me entregaron un artículo para ilustrar, me pedían que sólo hiciera la imagen para la entradilla y tal vez dos viñetas, y diciéndome nada más que: “aquí le damos el texto, ahora usted tiene que hacer la magia” Surgieron en mi mente una serie de ideas que me llevaron a entender que el mago era también yo. Tenía ese poder en mis manos; el poder de crear. De sacar bajo una manga invisibles trucos e ilusiones.

Justo después de aquella situación y buscando en la lectura diversas relaciones y conceptos por enlazar, me encontré con un texto de Jorge Luis Borges en el libro *Arte y poética*; donde decía que la labor del poeta, era hacer de las palabras magia. El mago se encontraba en todas partes, era un músico, un artista y un escritor. Todo estaba allí, solo eran necesarios unos cuantos meses de gestación, para dar cuenta de cómo todos estos personajes *mágicos*, comulgaban entre sí. Así surgió EL PRESTIDIGITADOR como libro álbum ilustrado, porque en principio, los sucesos apuntaban a la creación de un cuento fantástico, pero a la par, surgió también *El prestidigitador* como el sujeto que une conceptualmente en la figura del ilustrador, al creador de imágenes desde lo visual y lo escrito. A continuación, toda la magia.

5.1 La temática

El título del cuento, EL PRESTIDIGITADOR, fue durante todo el proceso la pieza clave para mantener un horizonte intacto y con ello no dejar caer la investigación, pese de los muchos problemas y vacíos que se encontraron en el camino. La creación de la narración se basó primero en la conceptualización y desarrollo del tema referente a la dialéctica entre imagen-palabra, y palabra-imagen, para luego complementarse en un artista orgánico que fusionaba, desde la hipótesis visual, el escritor con el pianista por un lado, y el director de orquesta con un dibujante por el otro.

5.1.1 Sobre el Tema:

El primer prestidigitador: El director de orquesta

Como señalé anteriormente, durante la conceptualización de los personajes para la narración, la Orquesta Filarmónica de Bogotá presentó la obra *El Bolero* de Ravel. Esta obra maestra es una composición estructural, donde se genera una base armónica, en la cual cada instrumento repite siempre una misma melodía, hasta llegar a un “fortísimo” que acaba súbitamente en un golpe de silencio absoluto. Sin embargo, *La Morfología del cuento* de Vladimir Propp permitió comparar el proceso de creación de un relato con el desarrollo de la pieza musical. En ambos se mantiene una base estructural donde ciertos personajes o instrumentos, empiezan a interactuar. La conclusión fue la siguiente: si la estructura base se mantiene intacta, la historia se conservará sólida, sin importar que los personajes cambien, ni los espacios, los lugares o los tiempos. Esto sucede en libros como el creado por Jorg Muller *El soldadito de plomo* donde se cambia todo, exceptuando la estructura misma del cuento de Andersen.

A esta base estructural la denominé en este texto como *protobase*. Mi cuento tendría que tener una *protobase*, una estructura sustancial que sirviera para el desarrollo de la historia y que sin importar el cambio de situaciones o personajes, se repitiera siendo siempre nueva. En *El Bolero* de Ravel a pesar de que cada instrumento interpreta exactamente la misma melodía siempre existe una noción de frescura en cada nueva aparición y además, revela todo lo dicho. Esta obra sirvió para componer visualmente al primer prestidigitador como personaje; Se enmarca en el director de orquesta y sus movimientos acompasados y expresivos, su forma de vestir y el espacio escénico donde interactúa.

Otra conclusión por la observación de la figura del director de orquesta, fue la identidad del personaje. El prestidigitador no tiene una identidad específica representada visualmente más que por sus manos o sus gestos. El director de orquesta se encuentra de espaldas al público, y el público está atento al movimiento de su cuerpo, expresado en la marca los pliegues de su vestido. El mago, a su vez, hace un personaje en escena, es un actor. Es una *protobase* en sí mismo.

Otros personajes que se analizaron para realizar los primeros intentos de mi relato, fueron el artista, el mimo, el saltimbanqui y el viajero. De este último puede decirse que me llevo a la idea de empezar la historia con un viaje, y así comencé a construir la narración.

Primer Intento³⁶

En principio esperaba plantear algunos espacios diacrónicos, como pequeños universos individuales que trataran distintos temas, entre ellos, el del lenguaje escrito y elquitar visual. El personaje principal debía hacer un recorrido entre estos mundos en búsqueda de algo que se le había perdido. En el recorrido, se encontraba con otros personajes que le iban

³⁶ Fui consciente que debía ser consecuente con la investigación realizada y por tanto estos intentos de narración, vinieron acompañados de algunos bocetos, los cuales fueron sustanciales para la modificación y la evolución posterior de la narración.



ayudando a seguir, hasta el punto que se enteraba que un personaje enigmático, aquel prestidigitador, era quien tenía la respuesta de lo que buscaba. El personaje principal, que de principio se planteó, sería viejo e introspectivo. Esta idea quedó en remojo.

El segundo prestidigitador: El pianista

Cuando uno escucha la *Rapsodia Húngara no. 6* del compositor Franz Liszt, se pregunta al final de la interpretación, si los que interpretan son una o dos personas, debido a la gran cantidad de notas reproducidas. La sorpresa la da el intérprete, es uno solo, quien con una gran muestra de virtuosismo, produce todos los sonidos, como si ambas manos se desprendiesen de su pensamiento, adquiriendo cada una vida e identidad propia. En una obra visual, elaboré una interpretación de lo anterior como homenaje a Liszt por su maravillosa composición. La serie de obras *Rapsodia Húngara en veinticuatro manos*, buscaba mostrar cómo yo observaba ese movimiento, haciendo alusión al desprendimiento de las manos y la soltura con que descifran el piano. El enlace con la escritura fue detonante. Vi trabajar casualmente a quien considero la escritora más rápida y compulsiva del mundo, mi madre. Por más de una hora observé que el movimiento de sus manos, un poco más concentrado al hallarse en la zona de las teclas más pequeñas, era muy parecido al movimiento de las manos de un pianista, incluso parece que hacen los mismos gestos faciales y la posición de sus cuerpos varía de la misma forma. Lo curioso de todo esto, es que mi madre es ingeniera industrial y sus trabajos tienen que ver con el desarrollo de investigaciones, consultorías y otros temas sustancialmente distintos a las artes, la música y la literatura.

Segundo Intento

Con el paso del tiempo eliminé de la narración los mundos diacrónicos y dejé solo uno de ellos. El mundo que trataba el lenguaje. En éste punto Ricardo, El viejo, debía



Fragments of the series Rhapsody Hungarian in twenty-four hands

recorrer una especie de maquinaria de producción de un libro donde se encontraba con dos personajes, un escritor y un dibujante, los cuales le ayudaban a resolver su duda guiándolo hacia donde estaba el prestidigitador, el director de orquesta. Su mundo era silencioso y visual, al igual que en la primer idea.

El segundo intento era una narración que se dividía en dos. En la primera parte Ricardo se encontraría con dibujante y el escritor y en la segunda, al prestidigitador. La historia narraba el proceso de creación de un libro escrito y un libro álbum. El primer personaje a quien El viejo conoce es al escritor, el cual debía estar escribiendo constantemente historias a partir de imágenes con una gran máquina de escribir. Las historias realizadas por el escritor llegaban a manos del prestidigitador, quien con sus movimientos acompasados armaba una novela, que después era leída por el dibujante, el cual la traducía en imágenes, que después le hacía llegar al escritor, para recomenzar así una vez más el proceso. El viejo se veía entonces inmiscuído en una situación infinita, sin conocer respuesta a su enigma.

Tercer Intento: conclusión definitiva

Con el tiempo, la narración se simplificó aún más, hasta llegar a esta última versión que consistía también en dos situaciones. En la primera Ricardo se encuentra sin saber qué tiene que hacer, pero a la vez, teniendo conocimiento de que debe hacer algo. Alguien le apunta la dirección que debe seguir para encontrarse con el primer prestidigitador, el pianista-escritor, quien le recordará al viejo que lo olvidado ha sido una hoja de papel que contiene un dibujo. El pianista-escritor la lleva sobre su piano y empieza a escribir ¿tocar? Al final, le entrega una hoja escrita a Ricardo y le dice que debe llevársela al alguien, pero que no debe decir nada, por eso lo deja sin habla. En la segunda situación, el viejo se encuentra mudo, buscando a ese alguien para entregarle el recado, un coro de personas lo guía hasta donde encuentra al segundo prestidigitador, que es un director-dibujante, éste toma la hoja escrita y hace sus movimientos rítmicos de director para convertirla en una hoja dibujada, se la entrega a Ricardo y le dice que debe llevársela al escritor, pero que debe olvidar todo lo que ha visto, por eso el viejo pierde la memoria. La historia se vuelca sobre sí, y cada prestidigitador reta a su homólogo: el primero debe escribir a partir de una imagen y el segundo, convertir en imagen lo escrito. Ricardo se convierte en un mensajero que se mantiene divagando.



5.1.2 Motivos

Son los espacios y personajes que se muestran antes de la aparición del prestidigitador en su mundo respectivo. Fueron creados a partir del proceso de bocetación, mientras se iba madurando la historia y determinados, como manera de hablar sobre cada prestidigitador, sin necesidad de volverlo evidente en la narración visual y escrita. Los motivos permitieron crear el espacio donde cada prestidigitador interactúa; el primero es una especie de desorden típico de un escritor y un mundo de papeles arrugados que se han vuelto montañas de hielo y el segundo, en un mundo musical de dibujante rodeado por infinidad de personajes que componen su orquesta pictórica.



48

5.1.3 El Hilo Conductor

Ricardo es un hombre viejo que está siempre perdido en una misión que se le ha encomendado. El nombre proviene de mi abuelo, quien a mi parecer se encuentra constantemente perdido en situaciones sumamente profundas que lo mantienen melancólico y depresivo. Por esto, Ricardo el personaje del cuento, mantiene siempre esta actitud introspectiva y su misión será divagar, pese a ser a su vez un mensajero que deberá repetir su actividad infinitas veces y funcionar como hilo conductor en la historia.



Fragmentos de las pinturas finales para el libro álbum

5.1.4 La Técnica

La estructura del libro

El libro en este punto empieza a adquirir importancia desde la manipulación de su estructura, debido a que es necesario que la historia empiece donde termina. Es decir, que mantenga una estructura circular e infinita. De esta forma encontré que la estructura de libro más adecuada para mi historia era la de un leporelo, un acordeón; de esta forma el libro funciona de manera consecuente con la historia.

Formato

El formato es de 18cm x 20 cm, con el fin que quepan 4 piezas en alto de pliego de impresión. Las ilustraciones finales serán elaboradas así, como imágenes que de largo ocupen dos dobles páginas. El libro se compondrá como un gran plegable legible de lado y lado (leporelo) con el fin de mantener la historia cíclica e infinita. Cuando el lector llegue a la última página, al voltear, se encontrará nuevamente con la primera como continuación de la historia que viene llevando y a su vez, estará reiniciando la narración.

Las imágenes buscarán mantener siempre el mismo espacio visual y darán varias posibilidades de lectura que sobrepasarán la doble página a gusto. Es decir, podrán verse desde el largo de una pieza o dos, hasta las veinte, con el fin de lograr una secuencia narrativa posible desde distintas formas de visualización y generar interactividad con el lector.

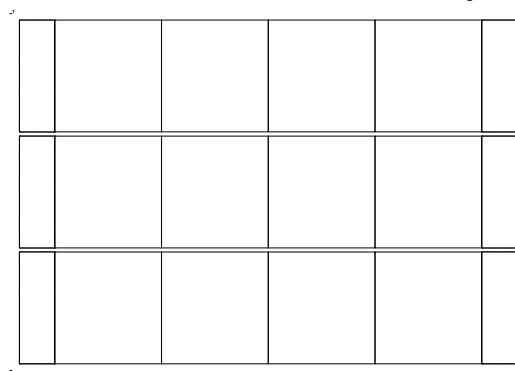
Uno de los problemas más importantes es la unión que habrá entre cada una de las cuatro piezas; para ello se utilizó un pestaña que también servirá como imagen dentro del libro.

Propuesta editorial

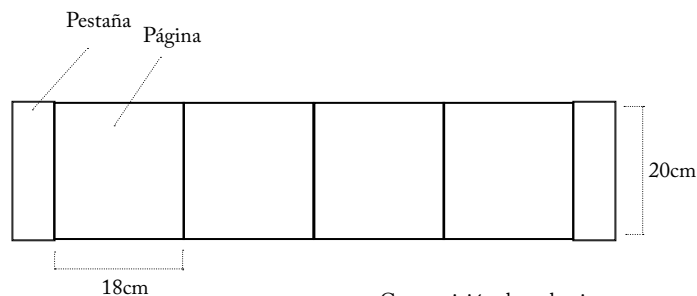
La distribución del formato dentro del pliego de impresión, se pensó de manera minuciosa, con el fin de poder hacer de este un proyecto editorial viable.



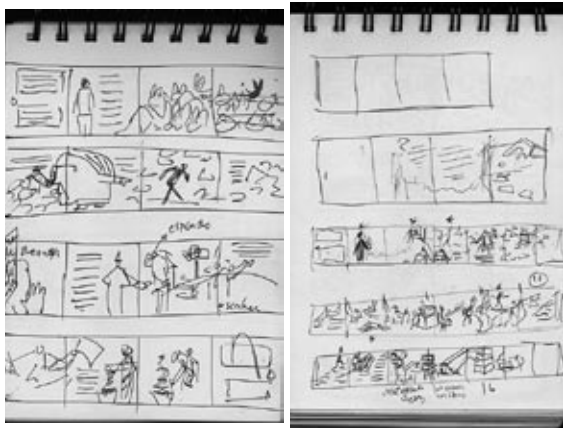
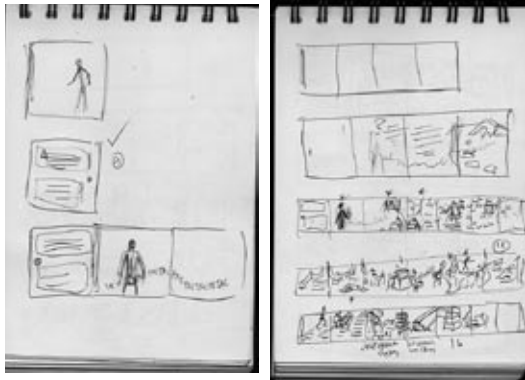
Leporelo



Distribución de formato en pliego



Composición de cada pieza



Bocetos organizados por pares para cada “intento” del relato. Los bocetos me permitieron la evolución de la narración visual y escrita, ya que en ellos podía darme idea de como podría ser el resultado final donde equilibrio ambos lenguajes.

Bocetación

En este momento es donde el pensamiento visual se vuelve físico y tangible. Con la idea visual en mente, el proceso de bocetación clarifica todo lo que debe tenerse en cuenta a la hora de solucionar la imagen final. La composición, la luz, el tipo de dibujo y el manejo de personajes u objetos. La bocetación debe dar como único resultado, seguridad. Es como cuando se va a escribir un cuento, sin tener realmente todos los detalles resueltos más, que el final del mismo.³⁷ Se logra la seguridad plena sobre el resultado, lo cual es fundamental a la hora de elaborar la imagen final.

En la gran mayoría de casos y sobretodo en ilustración, se deben solucionar varias imágenes o motivos que redondeen un mismo concepto o grupo de ideas análogas. Esto sucede cuando se realizan libros o series de ilustraciones para artículos extensos. En el proceso, ya con una idea visual fuerte, se debe idealmente bocetar el número completo de imágenes finales por hacer, con el fin de mantener una unidad visual e introducir ritmo entre las imágenes.

Empecé los bocetos de manera fluida a la par de los primeros intentos escritos. En estas imágenes primarias busque plasmar, sin categorizar ni filtrar, todas las ideas posibles. A medida de la bocetación, fui reorganizando las ideas más relevantes y suprimiendo temporalmente las que parecían menos importantes. Lo valioso de mantener siempre todos los bocetos cerca, es que puede ser que una de las ideas descartadas vuelva a surgir con una nueva potencia y así alimentar la narración.

En principio en los bocetos no reparé en detalles. Los personajes u objetos son solo líneas a veces ininteligibles, y solo comprensibles por mí, que buscan simplemente configurar y ubicar estos objetos y personajes en

37 “No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas, tienen casi la importancia de las tres últimas”. Tomado del *Decálogo del perfecto cuentista* de Horacio Quiroga.

el espacio, y en relación con el formato. En la medida en que progresó el libro, los bocetos empezaron a ser aún más detallados, sabiendo que solo sería en la imagen final donde se completaría a cabalidad cualquier detalle, ya que ante todo debe admitirse que las ideas surgen hasta la última pincelada.

El proceso de bocetación basado en un texto previo, sirvió para comprobar lo que pretende esta investigación. He tomado decisiones importantes sobre las palabras y las descripciones que el texto propone debido a lo que pretende la imagen, respetando los límites de ambas a veces, a veces trasgrediéndolos. Ésta situación es tan compleja como grata, ya que por un lado permite que la narración escrita se equilibre más con la visual, y por otro, me permite comprender como autor, los alcances y las distancias de ambas. EL PRESTIDIGITADOR fue un contrapunteo constante entre la narración escrita y visual, que solo se complementó hasta el último momento. No hubo en ningún punto nada acabado hasta que no existiese una plena certeza de ese equilibrio, y así como el texto sirvió para el desarrollo de imágenes, las imágenes modificaron lo que proponía el texto.

Pruebas de Color

Dentro de la bocetación también se realizaron pinturas como pruebas con el fin de explorar en la técnica, el uso del color, la anatomía y la representación del movimiento, alcanzando un nivel técnico que me de mayor seguridad a la hora de hacer las imágenes finales.

No hice ninguna pintura definitiva que haga parte del libro álbum, para dejar espacio a lo espontáneo a la hora de elaborarlas. Por eso, las pinturas realizadas han sido pruebas enriquecedoras que muestran los alcances propios a los cuales puedo llegar en un momento, por medio de la pintura. Casi todas las escenas que fueron pintadas, tuvieron una alusión a la música, preservando el tema y sus posibilidades expresivas.



Pruebas de color como éstas fueron las bases para adquirir seguridad a la hora de hacer las pinturas finales.

Observación del pianista y el director

El proceso de bocetación indicó la necesidad de observar detalladamente ambos personajes. Por esto recurrí a un pianista estudiante de la Facultad de Artes de mi universidad, quien me permitió en varias sesiones bocetar sus movimientos y estar cerca de su piano, para detallar su forma e interior. Me permitió también, retomar algunas ideas y reestructurar otras con respecto al resultado final, especialmente en la imagen en donde se muestra al pianista escribiendo.

También regresé varias veces a ver a la Orquesta Filarmónica de Bogotá con el fin de observar los distintos movimientos de los directores de orquesta. Llegué a la conclusión que tanto los pianistas como directores, tienen siempre una forma íntima de relacionarse con la música, lo cual determina, que sus movimientos son tantos como directores y pianistas hay, cada cual tiene su propia poética.

Pude desligarme, gracias a esto, de usar visualmente formas académicas de interpretar el piano o de dirigir una orquesta, para empezar a buscar gestos expresivos, performancias y trucos de batuta, que es lo que me interesaba para la historia. También recurrí a varios videos de otras orquestas filarmónicas y otros pianistas, donde vi planos más cercanos de los personajes, sus gestos y expresiones. Los videos me dieron la opción de detener las imágenes en momentos donde consideraba que el cuerpo generaba una postura “encantadora”. Con ello pude empezar a bocetar sobre los posibles gestos de mis personajes al interior del libro álbum.

Imágenes definitivas

El primer paso a la hora de solucionar la imagen final, es olvidarse del boceto; esto es, apartarse de los dibujos previos y tener en la mente las conclusiones a las cuales llevaron los mismos. Así se evita copiarse a uno mismo, y el final gana en soltura, levedad y credibilidad.

Olvidarse del boceto es también desenamorarse de él. En la resolución final a veces sucede que a la hora de



Bocetos producto de la observación de los intérpretes.

hacer un objeto, que parecía importante en el boceto previo, se nota su inutilidad, ya sea por factores como tamaño o color y debe tomarse la decisión de recomponerlo o eliminarlo. El boceto debe dar la seguridad suficiente para pasar a hacer la imagen final, pero no debe ser una cadena.

Las pruebas de color realizadas previamente, me permitieron concluir que necesitaba pintar las imágenes definitivas en formatos un poco más grandes al propuesto para la impresión (18cm x 20cm) porque en un formato semejante al del libro álbum, no me sentía cómodo ni seguro, ya que mi tipo de pintura necesita más espacio debido para los grandes trazos y la búsqueda de detalles.

El formato final elegido para las pinturas, teniendo en cuenta que cada imagen se compondría de un largo de 4 páginas, es decir, dos dobles páginas, fue de 35 cm x 140 cm. Las páginas en ese formato, tendrían en proporción una dimensión de 35cm x 31cm, un 20% más grandes que el formato de impresión. Las pestañas que servirían como pegue entre cada tira son de 31cm x 7 cm.

Elaboré durante un par de meses grupo de imágenes que comprendía la historia en su totalidad. Empecé con el lado del pianista-escritor y para ello la paleta de colores usada fue una cálida a base de ocre y rojos. Para el lado posterior, el del director de orquesta-dibujante, utilicé una paleta fría de violetas y azules.

Durante el desarrollo de las imágenes finales surgieron cambios importantes con respecto al boceto, debido a situaciones como el contraste de colores, mejores formas de presentar a los personajes, composición y síntesis. Los cambios sin embargo, no alteraron la idea base de la narración, pero si implicaron que en el proceso de diagramación, hubiese también modificaciones importantes en la escritura del relato.

En cuanto a la composición final, descreo de reglas preestablecidas. Hay que darle paso a la intuición. Debe ejecutarse la inteligencia de la percepción y dar cuenta del



Proceso de pintura de la imagen definitiva para el libro álbum

pensamiento visual. Es igual que preparar algo de comer, el punto de la cantidad de sal, condimento y la temperatura, es una regla para los principiantes. En cambio la intuición, un botín para los iniciados. En la materialización del libro sucede algo similar, contando con bases previas y experiencia, se escoge por intuición escabando hasta llegar a ella.

Por ello el producto final se intuye si es pesado y la vez, cuando ya está en su punto, se percibe equilibrado y pasa por ser diáfano. Esto es algo de respetar. Aunque la intuición se da en unos minutos frente a la doble página, hay un libro por construir, una ilustración por hacer, un cuento por escribir, una página por diagramar, una imagen por detonar y una palabra por expandir; esos minutos compilan todos los años de experiencia. Es lo que le da todo el encanto al espectáculo y provoca la ovación del público. La poética del *El Prestidigitador* y EL PRESTIDIGITADOR emerge de sus sombreros con espontaneidad musical y a un toque de la varita, se plasma.

LIBROS DE CONSULTA.

- ARISMAN MARSHALL, *The education o an illustrator*. Canada: School of visual arts. 2000.
- ARNHEIM, RUDOLF. *El pensamiento visual*. Barcelona : Paidos, 1986
- AUMONT, JAQUES. *La imagen*. Barcelona: Editorial Paidos. 1992
- BARTHES, RONALD. *El grado cero de la escritura*. México. Siglo XXI Editores. 1973, pp 11-26.
- BENJAMIN, WALTER. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Traducción Jesús Aguirre. Madrid: Taurus 1973.
- BERGER, JOHN. *Modos de ver*. Traducción Justo G. Beramendi. Barcelona: Gustavo Pili, 1974.
- BORGES, JORGE LUIS. *Arte y poética; seis conferencias*. Barcelona, España. Crítica. 2001.
- HANÁN DÍAZ, FANUEL. *Leer y mirar el libro álbum ilustrado; ¿Un género en construcción?.* Bogotá, Colombia: Norma. 2007.
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO. *De poéticas a poética*. Madrid, España: Cátedra, 1990.
- MANGUEL, ALBERTO. *Leyendo imágenes: una historia privada del arte*. Traducción Carlos José Restrepo. Bogotá: Norma. 2002.
- DUCROT OSWALD y TODOROV TZVETAN. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Traducción de Enrique Pezzont. Madrid: Siglo veintiuno de España editores, s.a. 1998
- PROPP VLADIMIR, *Morfología del cuento*, Traducción F. Madrid – España: Diez del Corral.Akal 1985.
- RODARI, GIANNI. *Gramática de la fantasía: introducción al arte de inventar historias*. Traducción de Mario Merlino. Barcelona, España : Planeta, c2002 (Impresión de 2003).

REVISTAS

- ABDAHLLAH, RICARDO. *Mística y misterio de la libreta de apuntes*. En El Malpensante. Bogotá D.C.ed. 83, diciembre 16 de 2007 a enero 31 de 2008. p. 22 – 39.
- CASSANY, DANIEL. *Mi cocina letrada*. En El malpensante. Bogotá D.C. ed. 84 febrero 1 a marzo 15 de 2008. p.39 – 45.

LIBROS ÁLBUMES

- ANDERSEN, CHRISTIAN. *El soldadito de plomo*. Ilustraciones de Jörg Müller. Salamanca: Editorial: Loguez. 2005
- CARROLL, LEWIS. *Alice in wonderland*. Ilustraciones de Ralph Steadman. New York: Firefly Books. 2006.
- DAUTREMER, RÉBECCA. *La tortuga gigante de Galápagos*. Madrid: Editorial Luis Vives. 2007.
- DE KOCKERE, GREERT. *Greta la loca*. Ilustraciones de Carll Cneut. Bélgica: BARBARA FLORE. 2006
- ESTERL ARNICA, *El sastrecillo valiente*. Ilustraciones de Dugin y Dugina. Bélgica: Fondo de cultura económica (FCE). 2000.
- GULDEMONT, AGNES. *Don Fernando*. Ilustraciones de Carll Cneut. México: FCE. 2005
- L. CORRZZA, J. GERNER, F. BERTRAND y O. DOUZOU. *TSE TSE*. México D.F. FCE. 2000.
- MURUGARREN, MIGUEL, y SÁEZ CASTÁN, *Animalario universal del profesor Revillod*. México: FCE. 2006.
- POIZAT, CHLOÉ. *Máquinas*. Braga, Portugal: Kalandraká. 2005.
- VOLTZ, CHRISTIAN. *¿Todavía nada?*. Pontevedra: Kalandraká. 2006.
- WARJA LAVATER. *Cinderella*. France: Adrien Maegth Editeur. 1976.